2012

1

XXXVIII. ÉVFOLYAM

Berkes Tamás
Bordás Sándor
Görföl Balázs
Horváth Péter
Jolanta Jastrzębska
Kálmán C. György
Nádor Zsófia
Rigó Gyula
Tverdota György
Z. Varga Zoltán
Veres András

literatura

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/5.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

Balassi Könyvesbolt
1137 Budapest, Katona József utca 9–11.
Tel.: 212-0214

Írók Boltja
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645; 342-4336
Fax: 342-4311

Atlantisz Könyvsziget
1061 Budapest, Anker köz 1–3.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu
www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta

Magyar Tudományos Akadémia

Nemzeti Kulturális Alap

Literatura

Tartalom XXXVIII. évf. 2012/1.

Szabolcsi Miklós emlékezete *(Veres András)* 3
Németh G. Béláról *(Tverdota György)* 6

Tanulmány

Görföl Balázs
A műalkotás létmódja Hans-Georg Gadamer művészetelméletében 8

Horváth Péter
A megközelíthetetlen megközelítése
– Az esszéírás mint egzisztenciális munka Kertész Imrénél – 22

Évforduló
(125 éve született Csáth Géza)

Kálmán C. György
A hagyományos és az újító Csáth 48

Z. Varga Zoltán
Napló és memoár között
– Csáth Géza naplóinak néhány jellegzetességéről – 56

Bordás Sándor
Visszhang és áthangolás
– Mesehagyomány és figurativitás Csáth Géza prózájában, avagy két novella „áthallásai" – 62

Rigó Gyula
Fantasztikum magyar módra
– Csáth Géza *A varázsló halála* című novellájának elemzése Nancy H. Traill fantasztikum-elmélete alapján – 75

Nádor Zsófia
Kétszólamú variációk
– A heterogén narráció példái Csáth Géza novellisztikájában – 82

Műelemzés

Berkes Tamás
Az elgondolhatatlan utópia
– Szathmári Sándor: *Kazohinia* – 90

Jolanta Jastrzębska
„A bűnért büntetés jár"
– Szilágyi István *Kő hull apadó kútba* című balladás regénye – 100

Veres András

SZABOLCSI MIKLÓS EMLÉKEZETE*

Az utóbbi években gyakran jutnak eszembe hajdani intézeti kollégáim, akiknek én is, nemzedékem is sokat köszönhet. Bizonyára előrehaladott koromnak is része van abban, hogy egyre többször idézem fel magamban az ő társaságukban megélt közös történéseinket, amelyek olykor öntudatlanul is befolyásolták szellemi tájékozódásomat, és nemcsak a szellemit. Különösen sokat gondolok Sőtér Istvánra és Szabolcsi Miklósra, akikkel szemben súlyos felelősség terhel valamennyiünket, mert sokkal jobban és többször kellene napjaink kollektív emlékezetébe idéznünk őket.

Amikor az egyetemi padból 1968-ban (Szörényi Lacival együtt) egyenesen az Irodalomtörténeti Intézetbe kerülhettünk (ami már akkor is – vagy akkor még? – nagy szó volt), és le kellett szolgálnunk a gyakornoki és segédmunkatársi éveket, egyik legkedvesebb foglalatosságom volt részt venni az intézeti műhelyvitákban (melynek műfaja mind a mai napig különösen közel áll hozzám). Egy alkalommal (még gyakornokként) nekizúdultam Sőtér Istvánnak, aki végtére is az igazgatóm volt, és a teljes plénum előtt kinyilvánítottam, hogy Sőtér elvtárs bizony súlyosan téved. Sőtér egyáltalán nem sértődött meg rám, még csak meg sem lepődött, hanem türelmesen, sőt a legnagyobb figyelmet és megértést mutatva, részletekbe menően próbálta bebizonyítani, hogy én – mármint Veres András elvtárs – mi mindent nem vettem számításba az ő érvelésében. (Akkoriban még mindannyian elvtársak voltunk, Hankiss Elemér is meg Szegedy-Maszák Mihály is.) Szabolcsi Miklós pedig, az intézet ügyvezető igazgatója, még az én korosztályomét is meghaladó vehemenciával vitatkozott, egy alkalommal (élénken él emlékezetemben) még a szék is összetört alatta, és rövid időre elterült a földön. Ám azonnal feltalálta magát, és mintha mi sem történt volna, folytatta tovább mondókáját, hozzátéve, hogy természetesen áll elébe minden további ellenvetésnek, még ha az valami „széki helyről" érkezik is.

---

* Veres András megemlékezése Szabolcsi Miklósról és Tverdota György megemlékezése Németh G. Béláról a Szekszárdon 2012. május 4-én megtartott, *Tudományos műhelyek – műhelyteremtő egyéniségek* című József Attila-konferencián hangzottak

Mindketten gondoskodtak róla, hogy lépten-nyomon találkozzam velük, amikor mostanában a Kosztolányiról szóló irodalomban bóklászom. Például Sőtér István 1957-ben, amikor még indexen volt az *Édes Anna* és Kosztolányi legtöbb műve, a novellák megjelenésének alkalmát használta fel arra, hogy a *Magyar Nemzet*ben megírja: éppen Kosztolányi húszas–harmincas évekbeli életműve tekinthető a magyar irodalomban valóban világirodalmi rangúnak. Ahhoz is volt bátorsága, hogy védelmébe vegye Kosztolányi hírhedt pamfletjét, amelyet Ady és az Ady-kultusz ellen írt. Szabolcsi Miklós pedig elsőként vetette fel, hogy a húszas–harmincas évek fordulóján éppen Kosztolányi költészete tekinthető a leginkább korjelzőnek – sokkal erősebben, mint azt általában tartják –, mert az Én kihívó és fájdalmas nagyra növesztésével, valamint a kirakatba tett rímtechnika ironikus játékával azt a hatást éri el, mintha ezzel a ragyogó és fölényes énnel, a mindent kimondás pátoszával és tüntető racionalizmusával úrrá lehetnénk az egyéni és korválságon. „A szimbolista maszk, a »szent bohóc-álarc« felmagasztosul" – teszi hozzá Szabolcsi, és ha valaki, hát ő tudta, hogy mekkora a tétje ennek. *A clown mint a művész önarcképe* című könyvében (ebben a félig-meddig saját önarcképének is tekinthető művében) a válságkorszakok talán leginkább reprezentatív művészi magatartásaként mutatta be a bohócszerepet, amelynek 20. századi karrierjéről egyenesen az volt a véleménye, hogy aligha lehet jelentőségét túlbecsülni.

Természetesen tisztában vagyok vele, hogy ebben a körben, a József Attila-kutatók körében aligha szorul méltatásra Szabolcsi Miklós munkássága, hiszen négy kötetben megjelent nagy monográfiája megkerülhetetlen alapműnek számít. De talán éppen ezért érdemes hangsúlyozni, hogy tudományos érdeklődése és teljesítménye távolról sem korlátozódott József Attila életének és életművének mélyrehatóan ismeretére és bravúros feldolgozására. Talán csak egyik közeli barátjának, Fónagy Ivánnak szinte parttalan érdeklődéséhez tudom hasonlítani Szabolcsi Miklósét – gargantuai étvággyal fogyasztott el mindent, ami művészet, tájékozottsága és műveltsége lenyűgöző volt a képzőművészetben és a zenében is, s persze a Gutenberg-galaxis egyik legotthonosabb lakója volt; róla elmondható, hogy szinte hamarabb olvasta el az új könyveket, mint ahogy azok megjelentek. Voltak még más kedvelt területei is, itt csupán a pszichológiát említeném meg, amelynek alkalmazását azokban az időkben sem adta fel, amikor ez bűnös vagy legalább gyanús tevékenységnek számított, és akkor is mértékkel élt vele, amikor újra divattá vált mindent lélektannal magyarázni. Nem állom meg, hogy meg ne említsem másik barátját, a pszichológus Mérei Ferencet, akinek sorsával Szabolcsié is összeforrt, amikor a fordulat évét követően mindkettőjüket kirúgták a magyar oktatásügy megújítását végző hivatalukból. Elképzelhető, hogy évtizedekkel később ezt kívánta ellentételezni, amikor az alsó- és középfokú oktatás reformjának élére állt (és amibe – szerencsétlenségére – bevont engem és hasonlóképp tejfelesszájú társaimat is).

Nemcsak tudósnak volt kiváló, hanem kritikusnak is. Ezt már csak azért is fontosnak tartom hangsúlyozni, mert a kettő nagyon másfajta képességeket igényel. Kritikusnak lenni bizonyos mértékig nagyobb kockázattal jár, mert az új értékek felismerésében nem akármilyen akadályt jelent a szinte alig leküzdhető kortársi

vakság. Ráadásul az írók és a költők érzékenysége fokozottan működik kritikusaikkal szemben. Emlékszem, mekkora botrányt kavart 1979-ben, amikor Szabolcsi Miklós közzétette „indulatos jegyzeteit" a magyar próza silánynak ítélt állapotáról. Mint ahogy arra a kaján reakcióra is, amely a Pilinszkyről írt cikkét övezte. Szabolcsi ugyanis megállapította, hogy az életmű csúcsát jelentő KZ-költészet a hatvanas évek végére kimerült, Pilinszky eljutott az elnémulás küszöbére. Ám ezt követően az történt, hogy 1970 végén a költő megismerkedett egy német vallástörténésszel, és szerelmük inspirációjára szinte vulkánszerűen törtek ki belőle az új versek. Valójában Szabolcsi mégsem bizonyult rossz jósnak, mert Pilinszky új, „szálkák"-nak is nevezett alkotásai esztétikai színvonalukban meg sem közelítették KZ-verseit, amelyek a 20. századi magyar költészet élvonalához tartoznak.

Természetesen ezzel nem azt kívánom sugallni, hogy a tudományos munkának ne lennének meg – más jellegű, de nem kevésbé – kellemetlen veszedelmei. Ezeket is meg kellett Szabolcsi Miklósnak tapasztalnia, még a József Attila-monográfia készítése közben is. Ebben az esetben mások jósolták meg, hogy sohasem fog művével elkészülni. Támadások érték az első kötetet az életrajz és a családi környezet aprólékos bemutatásáért, a másodikat a nemzetközi háttér nagyra növesztett feltérképezéséért. Magát a nagymonográfia műfaját is meg kellett védenie a hatvanas években Lukács Györggyel és iskolájával szemben, a kilencvenes években pedig a késő strukturalista és hermeneutikai irányzatok követőivel szemben. Szerencsére Szabolcsi Miklós csöppet sem zavartatta magát. Létrehozta művét, tanúságként mindannyiunk számára. Még csak egy széknek sem kellett hozzá eltörnie.

Tverdota György

NÉMETH G. BÉLÁRÓL

Nem tartoztam a Németh G. Béla-tanítványok közé. Az *El nem ért bizonyosság* kötet szerzői névsorát, a professzor tanítványainak listáját én is sóvárogva néztem (korántsem voltam egyedül). Pedig lehettem volna tanítványa. Elsős egyetemi hallgatóként egy évfolyamtársammal a folyosói hirdetőtáblát fürkésztük: vajon kinek a speciálkollégiumára lenne érdemes jelentkeznünk? Van itt egy tanár. Tavaly nála érettségiztem – mondta az évfolyamtársam. Most került az egyetemre. Keressük meg őt! Ráadásul József Attila műelemző szemináriumot hirdetett, aki már akkor is kedvenc költőm volt. Neve nem sokat mondott. Feljegyzéseimben eleinte úgy szerepelt: *Németh Andor műelemző szemináriuma*. Németh – Németh. Jól választottunk. A későbbi tanítványok közül ezeken a szemináriumokon csak a már akkor is nagyon mély hangú Zemplényi Feri volt jelen. Horváth Iván, a professzor egyik későbbi elkötelezett híve egy órán, amelyen jelen voltam, a hátat fordító Németh Gézára még a nyelvét nyújtogatta, a vele rokonszenvező szeminárium nagy derültségére.

Áldott rossz emlékezetem van, mint Freudnak volt, de Németh G. Béla néhány óráját élénken és világosan vissza tudom idézni. *Az önmegszólító verstípusról* és Babits *Ősz és tavasz között*-jéről írott tanulmányai után az iránta való tiszteletünk hódolattá fokozódott. De Rákosi Jenő és Péterfy Jenő tragikumelmélete iránti érdeklődésemet még Németh G. Béla sem tudta felkelteni. Megbecsülésem iránta a hetvenes években, pályám első évtizedében egy árnyalatnyit sem halványodott. Egy lektori jelentésében úgy beszélt rólam, mint Szabolcsi tanítványáról. Ekkor merült föl bennem először komolyan: ezek szerint én Szabolcsi tanítványa lennék? Utunk ezután többször keresztezte egymást, s ezek a találkozások, az *Irodalomtörténeti Közlemények* szerkesztőségében, konferenciákon, egy intézeti vitán, amikor a kritikatörténeti monográfiáját megvitattuk, és végül akkor, amikor a József Attila Társaság emlékérmét átadtuk neki, barátságosan zajlottak le. Tanítványi közelségbe azonban ezután sem kerültem hozzá.

Ha ez puszta személyes ügy lenne, talán nagyzolásként hatna előhozakodni vele. De azt gondolom, hogy tanárok, egyetemi oktatók, kutatók több nemzedékének közös tapasztalatáról beszélek. A hivatalos, a mindenkori ideológiai vonalnak szorosan megfelelő vezető értelmiségiek, tudósok, közírók mellett egy ideig

alig észrevehetően növekedni kezdett egy jelentős tudósi életmű, amely nemigen látszott élvezni a kultúrpolitika megbecsülését. Első pillantásra nehéz volt megérteni, hogy valaki, aki sohasem provokatív módon, ellenzéki allűröktől mentesen, de következetesen távol tartotta magát azoktól a módszerektől, amelyekkel még a legjobbak is igyekeztek feljebb kapaszkodni a ranglétrán, hogyan tud a maga számára egy területet kiszakítani, és azon a legnagyobb lelki nyugalommal építkezni. Példája azt mutatta, hogy ebben a világban becsületes munkával is lehet valaki eredményes. Hogy a szakmai elmélyültség is érlelhet gyümölcsöket. Hogy lehet becsülete olyan szakembernek is, aki nem harsog politikai jelszavakat. Hogy kellő szakmai megalapozottság vértezetében hozzá lehet nyúlni olyan bölcseleti és művészeti hagyományokhoz, amelyek integrálása korántsem látszott a korban magától értetődőnek. Hogy sikerrel előbbre lehet vinni olyan jó ügyeket, amelyek hosszú ideig csorbát szenvedtek. Elsősorban itt Németh G. Béla Babitsról, majd egyre inkább Kosztolányiról szóló kutatásaira gondolok. A legjobb lehetőségek váltak valóra az ő munkásságában, amelyek a Kádár-rendszerben teret nyerhettek. Nem csoda, hogy a hetvenes évekre lelkes tanítványi gárda vette körül, szinte testőrség gyanánt (olykor ez a védőőrizet egyenesen házi őrizetnek tűnt), és hogy ekörül híveinek egy diffúz, de egyre táguló köre alakult ki. E tágabb kör tagja voltam én magam is.

Amiben nekem mindmáig követendő példát jelent, az műelemző módszere. A korszakban, amelyre visszatekintek, az egyetemi hallgatók egyik szemüket titokban a strukturalizmusra, a formális elemzés lehetőségeire függesztették. Németh G. Béla nem volt formalista, de a maga módján semmivel sem kevésbé tűnt korszerűnek. A műalkotást olyan kritériumok szerint vizsgálta, olyan szempontrendszerrel elemezte, amely az adott műfaji változat legbensőbb karakterjegyeit tárta fel, következésképpen erősen nyelvészeti megközelítéssel élt. Az asyndetonról nála olvastam először. Hogy a szöveg megértésében az időviszonyokat szembesítő szócskáknak szerepe lehet, arra ő nyitotta rá a szememet. Hogy Babits versei tele vannak ún. „rájátszásokkal", arra ő hívta föl először a figyelmemet. De sohasem maradt meg e nyelvi eszközök, poétikai fogások körében, nem esett a forma fogságába, mint annyi ún. strukturalista elemzés, hanem minden ilyen felismerést alárendelt ama tapasztalat kifejtésének, amely szerint az irodalom a maga eszközeivel az ember fontos ügyeiről: szenvedésről, halálról, példamutatásról szól, még ha ezek az ügyek nem politikai lózungokká egyszerűsíthető eszmék is. Szeretném, ha irodalomról való gondolkodásunkban Németh G. Béla örökségének mindkét eleme egyforma jelentőséggel jelen lenne.

Tanulmány

Görföl Balázs

A MŰALKOTÁS LÉTMÓDJA HANS-GEORG GADAMER MŰVÉSZETELMÉLETÉBEN

I. Előzetes megjegyzések

Az esztétikatörténetben korántsem ritka jelenség, hogy filozófusok fogalmazzák meg az esztétika történetileg váltakozó, hol egymást kiszorító, hol egymásba fűződő fő tárgyaira: az észlelésre, a szépre vagy a művészetre vonatkozó legnagyobb hatású elgondolásokat. Ezért is lehetséges az, hogy bár köztudomásúlag az esztétika mint diszciplína csak a 18. században születik meg, történetét már az antikvitástól számítja, és aligha képzelhető el olyan valóban mérvadó esztétikatörténet, amely ne szentelne figyelmet a saját létrejöttét megelőző hosszú évszázadok gondolkodóinak, legkésőbb Platóntól kezdve Szent Ágostonon át a kora újkor filozófusaiig. Nincs ez másként a 20. században sem: bár ebben az időszakban már mindenképpen számon tarthatunk „professzionális" esztétákat, akik nem csupán filozófiai életművük akár lényegi, akár periférikus szegmenseként dolgoznak ki esztétikai koncepciókat, mégis jellemző marad, hogy a legjelentősebb esztétikai gondolatrendszerek ebben az időszakban is filozófusoktól származnak. A következőkben is egy filozófus, Hans-Georg Gadamer esztétikájának, pontosabban művészetelméletének bemutatására és értelmezésére vállalkozom. Természetesen adódik a kérdés, létezik-e ilyen: van-e egyáltalán Gadamernek művészetelmélete, nem pedig csupán elszórt, esetleges, véletlenszerű megjegyzéseket tesz-e a művészettel kapcsolatban, vagy pusztán illusztrációként, távoli párhuzamként beszél-e a művészetről az őt valójában foglalkoztató filozófiai jellegű kérdések – a megértés természete, a szellemtudományok, a történetiség – összefüggésében? Azt állítom, hogy Gadamernek igenis van művészetelmélete, amely bár szorosan összefügg filozófiai hermeneutikájával, önmagában is érdemleges és megfontolandó esztétikai koncepció. Felfogásom szerint a művészetelmélet a legegyszerűbben úgy határozható meg, mint a művészet kapcsán felmerülő legfontosabb kérdések rendszeres, összefüggő, kimerítő igényű megválaszolása. Jóllehet ilyesmivel Gadamer egyik írásában sem találkozunk, de meglehetősen sok olyan szövege van, amelyben aprólékosan tárgyal lényeges művészetelméleti kérdéseket. Úgy vélem, ezekből az egymáshoz explicit módon sokszor nem is kapcsolódó fejtegetésekből kibontható egy átfogó szemléletmód, felfogás a művészet alapvető problematikáiról. Erre a kibontásra, szintézisre törekszem, néhány kulcsfontosságú művészetelméleti kérdés tárgyalásával.

A művészetelmélet kifejezéssel azt is hangsúlyozni szeretném, hogy Gadamer nemcsak az egyes művészeti ágakról értekezik, hanem előszeretettel beszél általában a művészetről, ami egyáltalán nem magától értetődő, sőt inkább meglepő azok után, hogy a művészet általános definiálhatósága már jó ideje komoly kétségekbe ütközik. Magam mindenesetre épp ezért nagyra tartom Gadamernek azt az igényét, hogy általános észrevételeket kíván megfogalmazni az egészében vett művészetről: úgy vélem, ebben a művészet fontosságába vetett meggyőződés fejeződik ki. Fontosnak tartom kiemelni azt is, hogy Gadamer megállapításai leíró jellegűek, ugyanakkor véleményem szerint normatív természetük is van.

A címben megjelölt másik fogalmat, a műalkotás létmódját itt abban az értelemben használom, hogy miként létezik a műalkotás, melyek a legfontosabb, nem csupán esetleges tulajdonságai. Három szempontot emelek ki: a műalkotás befogadásának problémáját, a műalkotás önállóságának kérdését, valamint a műalkotásnak a valósághoz és az igazsághoz fűződő viszonyát. Végül egy módszertani megjegyzés: nem egyetlen Gadamer-mű áll vizsgálódásom középpontjában – bár az *Igazság és módszer* és *A szép aktualitása* különösen fontos szövegeknek bizonyulnak –, hanem a legjelentősebbnek tűnő művészetelméleti fogalmak, kérdések elemzését végzem el jó néhány szövegre támaszkodva. Az értelmezendő alapfogalmak és problematikák határozott, elkülönült karakterrel rendelkeznek, ugyanakkor rendre egymáshoz kapcsolódnak, sőt átjárnak egymásba. Ennélfogva nem ragaszkodom az egyes szempontok merev és éles különválasztásához, hanem bizonyos problémákat több helyen, más-más összefüggésben is tárgyalni fogok. Ez a megközelítés talán illik Gadamer hermeneutikai gondolkodásának logikájához, amely lehetetlennek tartja a végső értelmezést, és a megfelelő szó, a helyes megértés szüntelen keresése során nem ragaszkodik szigorú, mindenféle önismétléstől vagy bizonytalanságtól mentes gondolati rendszerekhez.

II. A művészet mint játék – a művészet befogadása

A játék Gadamer művészetelméletének igazi kulcsfogalma, olyannyira, hogy az *Igazság és módszer* a játékot egyenesen a műalkotás létmódjaként határozza meg.[1] Vajon a játék miért és mennyiben lehet a műalkotás létmódja? Elöljáróban érdemes megjegyezni, hogy Gadamer több analogikus kapcsolatot is kimutat a játék és a művészet között, mindazonáltal két fő állítást tesz: egyrészt a játék és a játékos viszonyához hasonlóan a műalkotás fölényben van a befogadóval szemben, aki

---

[1] Vö. Hans-Georg GADAMER: *Igazság és módszer.* Osiris, Budapest, 2003. 133. [A Gadamer-szövegek hivatkozásakor a továbbiakban a HGG rövidítést alkalmazom szerzői névmegjelölésként, a magyar fordításban hozzáférhető szövegeket magyarul idézem, helyenként külön megjegyzés nélkül módosítom a fordítást. Az eredeti szövegekre az összkiadás alapján hivatkozom: HGG: *Gesammelte Werke.* Mohr Siebeck, Tübingen, 1985–1995, a továbbiakban a GW rövidítést használom, majd feltüntetem a kötet számát és a vonatkozó oldalszámot. Egyes nagyon gyakran idézett szövegeknél szintén rövidítést használok. Az *Igazság és módszer* említett kiadása a továbbiakban: IM]

nem vehet fel tetszőleges viselkedést a műalkotás iránt, hanem a mű hatása alá kerül, másrészt a művészet – miként a játék a játékosra – rászorul a befogadóra, a befogadóban teljesedik ki.

Mindazonáltal első megfontolásra provokatívnak tűnhet a játék és a művészet közötti szoros viszony tételezése, amennyiben a játékot a komolyság ellentéteként, tetszőleges, felüdítő, szórakoztató tevékenységként fogjuk fel. A játék e hétköznapi felfogása az esztétikai tudatnak felelne meg, annak a művészet iránti beállítódásnak, amelyet Gadamer elsöprő kritikában részesít. Kifejezett célja éppen e szemléletmód megingatása: abból indul ki, hogy „a szabad tetszőlegesség önkorlátozása" a játék lényegi eleme.[2] A játék nem a játékos szórakoztató, saját irányítása alatt álló, szubjektív tevékenysége, hanem a játék rendelkezik elsőbbséggel, fölénnyel, önállósággal a játékos fölött. Ez az összefüggés minden bizonnyal belátható, ha arra gondolunk, hogy a játékok saját értelemmel, törvényszerűséggel, szabállyal rendelkeznek, ami előre meghatározza a játékos lehetőségeit, és megköveteli a játékos alkalmazkodását. Ez azért lényeges, mert a játék ily módon nem írható le a szubjektum–objektum viszonyával, amelyben a játékos lenne a szubjektum, aki tetszőlegesen bánna a játékkal mint tárggyal. Ezzel szemben Gadamer azt hangsúlyozza, hogy a játék „hatalmába kényszeríti", „behálózza", „játékban tartja",[3] „bevonja a maga birodalmába"[4] a játékost. A játékos átadja magát a játéknak, aláveti magát neki, feloldódik benne. Ezért a játékosra az önfeledtség jellemző: nem marad azonos önmagával, hanem belebocsátkozik a játékba.

Ez az a mozzanat, amely megteremti az első kapcsolódást a játék és a művészet között. Hiszen a művészet annyiban játék, hogy a befogadó is célt téveszt, ha tárgyként viszonyul a műalkotáshoz. Az esztétikai tudattal szemben „a műalkotás igazi léte abban áll, hogy tapasztalattá válik, mely megváltoztatja a tapasztalót".[5] Gadamer az *Igazság és módszer*nek a tapasztalattal foglalkozó nagy hatású fejezetében is leszögezi, hogy a valódi tapasztalat nem hagyja érintetlenül a tapasztalót, hanem tartósan megváltoztatja. Aki tapasztalt, az a saját bőrén szembesült a valósággal, és nem maradt ugyanaz, aki a tapasztalat megszerzése előtt volt.[6] A művészeti tapasztalat ennyiben *par excellence* tapasztalat. A műalkotás befogadása során nem az ember hoz létre valamit, vagy bánik valamivel tárgyként, hanem valami megtörténik vele.[7] Aki egy költeményt olvas, festményt szemlél, zeneművet hallgat, olyasvalamivel találkozik, amivel nem bánhat kénye-kedve szerint, hanem kénytelen alávetni magát a műnek. Nyírő Miklós szép megfogalmazásával: aki egy műalkotás hatása alá kerül, az

---

[2] HGG: *Das Spiel der Kunst.* In GW 8., 86–93., 87.
[3] IM 138.
[4] IM 141.
[5] IM 134.
[6] Vö. IM 385–402., különösen 392skk.
[7] Vö. Ben Vedder: *Was ist Hermeneutik? Ein Weg von der Textdeutung zur Interpretation der Wirklichkeit.* Kohlhammer, Stuttgart, 2000. 117skk.

olyasvalamiben részesül, „aminek ő semmi esetre sem az ura".[8] Úgy vélem, a művészeti tapasztalat szóban forgó vonatkozásának normatív jelentősége van: a gyenge művek éppen azok, amelyekkel szemben fölénybe kerül a befogadó, amelyek képtelenek arra, hogy a hatásuk alá vonják az embert, vagy éppen kimódolt, hiteltelen, manipulatív módon törekednek a hatáskeltésre.

Felmerül a kérdés, a műalkotás miként tesz szert arra az erőre, hogy magába vonja a befogadót. A játék esetében leginkább a szabályrendszer az, amely biztosítja a játék fölényét és elsőbbségét a játékossal szemben. A művészetben a műalkotás igazsága nyűgözi le a befogadót. Gadamer Goethére hivatkozva visszatérően úgy jellemzi a művészeti tapasztalatot, mint amelyben az ember végül csak annyit mond: „így igaz, így létező!" A befogadó részesedik az igazságban, nem kicsikarja azt. Az, hogy a művészet játéka igazságtapasztalatban részesít, abból a szempontból is lényeges, hogy elhatárolja a művészet befogadásának önfeledtségét az esztétikai tudatra jellemző élményszerűségtől, amely illúzióként, álomként értelmezi az önfeledtséget. Amikor Gadamer a szubjektum feloldódásáról beszél, nem tér vissza az általa kritikával illetett esztétikai tudathoz. A művészet nem kimenekít a valóságból, nem felfüggeszti a befogadó önazonosságának folytonosságát, hanem a valósággal szembesít, és elmélyíti az önértelmezést.

Jóllehet Gadamer a játék fölényét emeli ki a játékossal szemben, hangsúlyozza azt is, hogy minden játék együttjátszást igényel.[9] A játék és a művészet analógiájában ez a másik lényeges mozzanat. A művészet területén a játék szóban forgó sajátossága úgy jelenik meg, hogy a műalkotás bemutatásra szorul, Gadamer erős megfogalmazásával: „az előadásban, és csakis az előadásban van ott maga a mű".[10] Gadamer ebben az összefüggésben a *Darstellung* kifejezést használja, amely több értelemben is szerepel. Egyrészt jelent előadást, bemutatást, ábrázolást, megmutatást, megjelenítést, másrészt megmutatkozást is. A művészet területén a játékosok bemutatást végeznek. A játékosok közé tartozik a művész, az előadó és a befogadó is. Lényeges, hogy az ő bemutató tevékenységük a mű megmutatkozását szolgálja. Különösen szembetűnő ez az előadót igénylő művészetek, így a zene esetében, ahol könnyen belátható, hogy a zenemű csak az előadásban jelenhet meg, míg a kotta vagy az anyaghordozók csak az előadás feltételeit biztosítják. Amit Gadamer leginkább hangsúlyoz, az mégis inkább a befogadó szerepe. Bármennyire lényeges is a műalkotás fölénye a befogadóval szemben, az is igaz, hogy „a műalkotás léte játék, mely csak akkor teljesedik ki, amikor a nézők befogadják".[11] Gadamer szerint ez minden műalkotásra igaz: a művek „megkövetelik a befogadótól, hogy felépítse őket", mivel a mű „csak a befogadóban válik azzá, mint amiként megjelenik és kijátssza magát".[12] Mit is jelent ez?

---

[8] Vö. Nyírő Miklós: *A hermeneutikai fenoménről: képzés és ontológia*. In uő (szerk.): *Hans-Georg Gadamer – egy 20. századi humanista*. L'Harmattan–Magyar Filozófiai Társaság, Budapest, 2009. 151–169., 153.

[9] Vö. HGG: *A szép aktualitása*. In Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. T-Twins, Budapest, 1994. 11–84., 40. [A tanulmány rövidítése a továbbiakban: SZA]

[10] IM 148.

[11] IM 195.

[12] HGG: *Das Spiel der Kunst*. 89.

Gadamer *A szép aktualitásában* a befogadó konstitutív szerepének felismerését a modern művészethez köti. Így például a kubista festészet olyan művészi megoldást alkalmaz, amely a néző szintetizáló tevékenységére apellál. Ugyanakkor ez korántsem csak a modern művészetre jellemző; a művészet mindig követelményt támaszt a befogadóval szemben, aktív teljesítményt vár tőle. Gadamer a befogadó aktív, konstituáló, a művet kiteljesítő tevékenységét összefoglalóan olvasásnak nevezi. Ez az olvasás-fogalom már az 1967-es *Kunst und Nachahmung* című tanulmányban feltűnik, és ettől kezdve a művészeti befogadás átfogó alapkifejezése lesz.[13] Hogy az így értett olvasás mennyire alapvető jelentőségű a művészet egész hagyományában, azt szépen példázza Tiziano V. Károlyt ábrázoló festményének rövidke gadameri elemzése: aki a festményt szemléli, „s közben csak arra gondol, hogy ó, hisz ez V. Károly, az egyáltalán semmit sem látott a képből. Azt fel kell építeni, úgy, hogy szinte szóról szóra képként olvassuk, s e kötelező felépítés végén azzá a képpé áll össze, melyben jelen van a vele felcsendülő jelentés, egy uralkodó jelentősége, akinek birodalmában sohasem ment le a Nap".[14] Tiziano példája megvilágíthatja, mit ért Gadamer azon, hogy a műalkotás léte csak a befogadásban teljesedik ki: a kép lenyűgöző jelentése nincs úgyszólván eleve a felületen, hanem az aprólékos szemlélésnek köszönhetően villan fel. Gadamernek az olvasás jelentőségére vonatkozó másik példája Celan költészete, amely Gadamer szerint szinte törmelékekké esik szét, de a türelmes, értő olvasás hatására az értelemtöredékekből magától értetődő általánosság áll össze.[15] A befogadás jelentősége tehát abban áll, hogy képes valami látszólag élettelent, látszólag értelmetlent, potenciálisat élettelivé, értelmessé, valóságossá tenni. A befogadás Gadamernél nem más, mint valaminek a megszólaltatása: ehhez a befogadó fáradozására, reflexiós tevékenységére van szükség, ugyanakkor a befogadás mint értelmezés nem belehelyez valamit a műbe, hanem azt hívja elő, ami már benne van a műalkotásban.[16]

Gadamer kései írásaiban az olvasás kritikai potenciálját is kiemeli, amikor az olvasást a végbemenéshez *(Vollzug)* kapcsolja. A végbemenés azt jelenti, hogy a műalkotás véghez viszi, kiteljesíti önmagát,[17] az olvasás, a befogadás ebben közreműködik: elmélyülünk a kép szemlélésében, eltölt minket a költemény képeinek és hangjainak áramlása, szinte együtt énekelünk a zeneművel.[18] Ez a viszonyulás annyiban hordoz kritikai potenciált, hogy egyedül ez teszi lehetővé a művészet kibontakozását, aminek során – Gadamer alaptétele szerint – igazságot tapasztalunk. Ezzel szemben, amit „objektiválhatósággal és tudományos módszerekkel egy műalkotásban megragadha-

---

[13] Összefoglaló jelleggel: „az olvasás [...] magának a műalkotásnak tényleges tapasztalásmódja. Valójában a művészettel való minden találkozásunknak az olvasás a végrehajtási formája. Ez nem csak a szövegek esetében van így, a képeket és az épületeket is olvassuk". HGG: *Fenomenológia és dialektika között.* Vulgo 2000/3–5. 4–18., 14.

[14] SZA 45.

[15] Vö. HGG: *Ende der Kunst?* In GW 8., 206–220., 213.

[16] Vö. HGG: *Épületek és képek olvasása.* In uő: *A szép aktualitása.* 157–168.

[17] Vö. HGG: *A szó és a kép művészete.* In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság.* Kijárat, Budapest, 1997. 274–284., 281.

[18] Vö. HGG: *Szó és kép – „így igaz, így létező".* In uő: *A szép aktualitása.* 227–266., 255sk.

tunk, amelynek léte a végbemenésben rejlik, szükségszerűen másodlagos marad, és ezért egyenesen hamis".[19] Illetve: „Az igazság, amit a művészet kijelentésében keresünk, éppen az, ami csak a végbemenésben érhető el."[20] Gadamer ehelyütt emlékeztet legerőteljesebben a tudományos módszereszménynek a művészet területén jelentkező határairól. S meglátásom szerint valóban kérdéses, hogy a tudományos módszerek – művészettörténeti korszakolás, stíluselemzés, összehasonlító vizsgálat, műleírás, poétikai elemzés – önmagukban mit képesek feltárni a művészet igazságából. Gadamer interpretáció-felfogása nem jól bejáratott metodológiákon alapul, hanem azt képviseli, hogy az értelmezés feladata a mű szóra bírása, megszólaltatása, ennyiben a művet szolgálja, és akkor ér célt, ha önmagát megszüntetve átadja a szót a műnek – amely nélküle néma vagy félreérthető maradna.

III. A művészet mint képződmény – a műalkotás önállósága

A műalkotás bemutatása és befogadása – miként a játék – folyamat. Ugyanakkor Gadamer arról beszél, hogy a művészetben a játék képződménnyé *(Gebilde)* változik át. A műalkotás szinonimája Gadamer művészetelméleti írásaiban a képződmény. A kifejezés alkalmazása – mint majd látni fogjuk – a mű fogalmához kapcsolódó félreértések, nem szerencsés mellékjelentések elkerülésére szolgál. A képződménnyé átváltozás jelentősége abban áll, hogy a játék csak ily módon „éri el idealitását úgy, hogy most már ugyanakként lehet érteni. [...] Mint ilyen, a játék [...] elvileg megismételhető, s ennyiben maradandó. Műjellege van, ergon, nem csupán energeia".[21] Egyes művészeti ágak alkotásainak műjellege magától értetődő: egy festmény, egy szobor, egy épület jelentéses egész, tárgyiasult, állandó, maradandó mű. Gadamer az említett művészeti ágakat több szövegében is statuáris művészeteknek nevezi, szemben a tranzitorikus művészetekkel, amelyek nem tárgyiasulnak, nem állnak teljes egészében a befogadó előtt, hanem az időben bontakoznak ki.[22] Tranzitorikus művészetnek számít például a zene, az irodalom és a tánc. Az *Igazság és módszer* imént hivatkozott idézete azt húzza alá, hogy a tranzitorikus művészetek is műjelleggel rendelkeznek. *A szép aktualitása* a hermeneutikai azonosság fogalmával világítja meg a tranzitorikus művészetek műjellegét.[23] Még az egyszeri, ténylegesen talán soha meg nem ismétlődő orgonaimprovizáció is ergon, hiszen a befogadóban egységes egésszé áll össze, ily módon azonosságra tesz szert, és mint identikus mű jellemezhető-értékelhető. Az időbeli kibomláshoz kötött művészetekben is önazonos, egészleges, egységes műalkotásokról, képződményekről beszélhetünk tehát.[24]

---

[19] I. m. 258.
[20] HGG: *A szó és a kép művészete*. 282.
[21] IM 143.
[22] Vö. Korcsog Balázs: *Teret adni az időnek. Egy művészettipológia vázlata Gadamernél*. Alföld 2002/9. 83–88.
[23] Vö. SZA 41. sk.
[24] Vö. „A költészetben, a zenében és a táncban egyáltalán nincsen semmi az önmagában való dolog megfoghatóságából, ám ennek ellenére az őket alkotó folyékony és áramló anyag a – mindig azonos – képződmény szilárd egységévé áll össze." HGG: *Das Spiel der Kunst*. 89.

A képződmény fogalmának művészetelméleti jelentősége a megismételhetőség és az azonosíthatóság mellett abban áll, hogy rávilágít a műalkotás önállóságára, függetlenségére, egyediségére és tartósságára. A következőkben ezeket a mozzanatokat értelmezem.

A műalkotás önállósága, függetlensége a művészet olyan sajátossága, amelyet már a játékkal összefüggő fejtegetések is számon tartottak. Ám Gadamer a képződmény kapcsán nemcsak a befogadó, hanem az előadó, és ami még hangsúlyosabb, az alkotó szerepének másodlagossága mellett érvel. Gadamer hermeneutikája határozottan háttérbe szorítja az alkotót, és a műalkotás, a képződmény elsődlegességét hangoztatja. Ám eközben nem beszél lekicsinylően a művészről (mint gyakran a formalista elméletek), nem a befogadót kívánja felszabadítani (mint például a posztstrukturalista teóriák), és nem is a műalkotásnak a szerző által sem uralható jelentésszóródására hivatkozik (mint a dekonstrukció), hanem a művészeti képződmény önállóvá válásának tiszta leírását végzi el, és éppen a művész alkotómunkájának méltósága miatt nem tulajdonít különleges jelentőséget a művész személyének.

Gadamer azt hangsúlyozza, hogy valami akkor válik műalkotássá, amikor elszakad alkotójától. Amíg a művész alakíthat rajta, még nem kész mű. Ám elkészültével képződménnyé válik, és mint ilyen, „különös módon maga mögött hagyta keletkezésének folyamatát [...], és teljesen önmagában állva saját kinézetében és megjelenésében mutatkozik meg".[25] A képződmény ily módon már nem utal vissza létrejöttének folyamatára, hanem azt igényli, hogy tisztán önmagában észleljék. Gadamer felfogásában – és itt alighanem ismét normatív jellege is van a kérdésnek – a műalkotás önmagában áll, nem szükséges ismerni létrejöttének körülményeit, és nem is gondolható el úgy, hogy rajta keresztül a művész kívánna beszélni. Alighanem gond nélkül kiterjeszthető a művészet egészére az, amit Gadamer a költői képződményről állít: „A költemény nem úgy áll előttünk, mint olyasvalami, amivel valaki mondani akar valamit. Magában áll ott. Azonos módon áll szemben mind alkotójával, mind befogadójával".[26] A műalkotás mintegy kezeskedik értelméért, és nem szorul rá arra, hogy a művész kezeskedjen érte. Sőt, Gadamer egyenesen úgy fogalmaz: a képződményről nem mondhatjuk, hogy valaki szándékosan készítette – ezért használja szívesebben a képződmény fogalmát a mű helyett: az utóbbi felidézi az akaratlagos, megtervezett létrehozás folyamatát –, hiszen „ugrás választja el egyfelől a tervezést és a készítést, és másfelől a sikeredést".[27] A valódi műalkotás ezért nem tekinthető egy alaposan kidolgozott és jól végrehajtott terv gyümölcsének, valamely konstrukció eredményének,[28] hanem – szól Gadamer nagyon szellemes érve – a jól sikerült műalkotás magát a művészt is meglepheti.[29] Ennélfogva

---

[25] Uo.

[26] HGG: *Miként járul hozzá a költészet az igazság kereséséhez.* In uő: *A szép aktualitása.* 142–156., 145.

[27] SZA 54.

[28] Vö. Carsten Dutt (szerk.): *Hans-Georg Gadamer im Gespräch. Hermeneutik, Ästhetik, praktische Philosophie.* Winter Verlag, Heidelberg, 1995. 35.

[29] Vö. HGG: *Szöveg és interpretáció.* In Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció.* Cserépfalvi, h. n., é. n., 17–41., 33.

Gadamer szerint nem szabad túl komolyan venni a művészeknek a saját alkotásukról adott értelmezését, méghozzá éppen az ő érdekükben. Hiszen ha szavakkal el tudnák mondani, amit meg akarnak alkotni, már nem is lenne szükség művészi munkájukra.[30] Vagyis éppen a művész tevékenységének méltósága kívánja meg, hogy a műalkotás elsőbbséget élvezzen a művész életével, személyével, tervével, szándékával, értelmezési javaslatával szemben. Gadamer koncepciójának talán legérdekesebb alkotáslélektani következményét úgy fogalmaznám meg, hogy a művész méltósága éppen alázatában rejlik. Gadamer szerint tehát a művészet területén nem a művész az, aki beszél, a műalkotást, nem a művészt kell megérteni, ily módon az értelmezésnek nem szabad beérnie a *mens auctoris* elvével.[31] A képződmény előtt a művész ugyanúgy áll, mint bárki más, nem illetik meg privilégiumok.[32] A műalkotás mint képződmény önállóvá vált alkotójától, önmagában áll, és önmagában érvényes.

A képződmény fogalma nemcsak a műalkotásnak a művésztől és az előadótól, hanem a befogadótól való függetlenségét is kifejezi. A képződmény kapcsán azzal a paradox helyzettel találkozunk, hogy bár a mű csak a befogadásban válik teljessé, teljes befogadás nincsen. Gadamer szerint a befogadásesztétika önmagában ugyanúgy nem lehet kielégítő, mint az alkotásesztétika. A költészet – ismét csak a művészet egészére kiterjeszthető – példáján ez azt jelenti, hogy a „költemény többet mond, mint amit ez vagy az a befogadó kihall belőle. [...] Többről van itt szó: olyasvalamiről, amit sem a költő, sem bárki más nem tud elmondani, ám ami ennek ellenére nem tetszőleges vagy szubjektív".[33] A *Szó és kép – „így igaz, így létező"* című tanulmányban Gadamer hasonlóképpen jelzi az alkotó és a befogadó hatáskörének határait: „Ha művészetről van szó, nincs értelme az alkotót kérdeznünk, mit gondolt. De a befogadót is értelmetlen, ő sem tudja elmondani, mit mond neki tulajdonképpen a mű. Mindkét dolog túl van az alkotó vagy a befogadó szubjektív tudatának határain. »Jól van« – mondjuk, s ez túl van minden vélekedésen és tudáson."[34] A műalkotás olyasmit mond, olyan igazságtapasztalatban részesít, amit senki nem tud teljesen felfogni, maradéktalanul kifejezni. A képződmény önálló, mivel többet mond, mint ami teljesen megérthető.

A képződmény fogalom alkalmazásával Gadamer azt is kifejezi, hogy a műalkotás egyedi, egyszeri. Ez a tétel leginkább a művészet és az ipari-kézműves tevékenység különbségéből érthető meg. Az, hogy Gadamer a szóban forgó különbség segítségével igyekszik kimutatni a műalkotás egyediségét, esztétikatörténetileg is figyelemreméltó vállalkozás, mivel a szépművészetek fogalma az *ars* fogalmának differenciálódásából alakult ki, amely hozzáértést, mesterséget jelentett, és magában foglalta az előállító-kézműves mesterségeket is. Gadamer úgy érvel, hogy míg az

---

30 Vö. HGG: *Kunst und Nachahmung.* In GW 8., 25–36., 26.
31 Vö. HGG: *Ästhetik und Hermeneutik.* In GW 8., 1–8., 1.; 7.
32 Vö. SZA 54.
33 HGG: *Ende der Kunst?* 216.
34 Vö. HGG: *Szó és kép – „így igaz, így létező".* 249.

ipari-kézműves mesterségek hozzáértésen, tudáson alapulnak, és ily módon biztonsággal és megismételhetően képesek megtervezni és előállítani használati tárgyakat, amelyek szükség esetén pótolhatók, helyettesíthetők, addig a művész tevékenysége korántsem ennyire kiszámítható.[35] Ha – mint emlékezhetünk rá – a műalkotás tervezése, elkészítése, valamint a mű sikerültsége között szakadék húzódik, vagyis megjósolhatatlan, hogy a műalkotás sikerül-e, akkor a művész tevékenysége nem alapulhat a megismételhetőségen. Ez persze nem jelenti azt, hogy Gadamer újfajta zsenikultuszt szorgalmazna: maga is hangsúlyozza, hogy a művésznek nagyon is ismernie kell eljárásokat, módszereket, és minden művészeti ágnak van elsajátítható, sőt megtanulandó technikai oldala. Gadamer arra kívánja felhívni a figyelmet, hogy minden jól sikerült műalkotás megszületése váratlan, meglepő, megjósolhatatlan esemény – és ennyiben a műalkotás, a képződmény elvileg megismételhetetlen.[36] S mivel megismételhetetlen, egyúttal egyszeri és pótolhatatlan is. Gadamer ebben az összefüggésben Walter Benjamin aura-fogalmára hivatkozik, és emlékeztet arra a tapasztalatra, hogy milyen felháborodást vált ki a művészetgyalázás, a műalkotás megsemmisítése.[37] Az ilyen események valami egyszeri és egyedi képződmény veszendőbe menésével fenyegetnek. Gadamer helyettesíthetetlennek nevezi a műalkotást, megkülönböztetve azt – ismét Benjaminra emlékeztetve – az elvileg mindig pótolható reprodukcióktól.[38]

Az, hogy a műalkotás nem használati tárgy, azzal is jár, hogy nem használódik el, hanem bár „beilleszthető az élet szükségletei és céljai közé – kiemelkedik közülük. Tartósságra tesz szert".[39] A képződmény kitüntetett vonása a tartósság. Gadamer szerint minden műalkotás „lényegi tulajdonsága, hogy tartósságra tesz szert. A sikerült mű »áll«".[40] A tartósság szorosan összefügg a helyettesíthetetlenséggel, és Gadamernél történeti-társadalmi vonatkozása is van: míg a „kicserélhetőség korszakában",[41] a modern ipari civilizációban a dolgok könnyűszerrel pótolhatók és gyorsan elhasználódnak, a műalkotások nem helyettesíthetők és megőrződnek.[42] Nemcsak abban az értelemben, hogy fizikailag fennállnak (ez a tranzitorikus művekkel kapcsolatban nem is tűnik értelmes állításnak), hanem oly módon is, hogy megőrzik érvényességüket: későbbi, akár jóval későbbi korok számára is fontosnak bizonyulnak, és érdemesek a megőrzésre. Felmerül a kérdés, miért bizonyulnak olyan tartósnak a műalkotások? Mit mondanak a művészeti képződmények? Miben áll a művészet eddig éppen csak megemlített igazsága? E kérdések megválaszolásához a művészet mimetikus jellegének értelmezésére van szükség.

---

35 Vö. HGG: *Zur Fragwürdigkeit der ästhetischen Bewusstseins.* In GW 8., 9–17., 12sk.

36 Lásd ehhez: „A mű olyan valami, ami egyszer sikerült, és a képzőművész vagy a nyelvi művész minden képessége és egész mesteri tudása sem kezeskedik érte, hogy még egyszer és ugyanúgy sikerül" (HGG: *A szó és a kép művészete.* 276.).

37 Vö. SZA 54.

38 Vö. SZA 57.

39 HGG: *Ende der Kunst?* 215.

40 HGG: *Ästhetik und Hermeneutik.* 5.

41 HGG: *Vom Verstummen des Bildes.* In GW 8., 315–322., 321.

42 Vö. HGG: *Kunst und Nachahmung.* 35.

IV. A művészet mint mimézis – művészet, valóság, igazság, megismerés

Az *Igazság és módszer* első részének meghatározó programatikus tézise úgy szól, hogy az igazság fogalmát nem szabad kizárólag a fogalmi ismeret számára fenntartani, hanem „a műalkotásnak is van igazsága".[43] Később ez az állítás kiegészül azzal a gondolattal, hogy „a művészet megismerés", illetve „a művészet tapasztalata a megismerés sajátos módja".[44] Ha e mozzanatokhoz hozzávesszük Gadamer ama kijelentését is, hogy „a művészet a valóság felemelése a maga igazságába",[45] akkor láthatóvá válik, hogy milyen fontos szerepet játszik Gadamer esztétikájában a művészet, az igazság, a megismerés és a valóság összetett viszonya. A szóban forgó összefüggéseket egy meghatározó fogalom, a mimézis világíthatja meg.

Gadamer tehát egy antik esztétikai fogalomhoz, a mimézishez nyúl vissza. A mimézis fogalmának rehabilitálására vállalkozik:[46] igyekszik megszabadítani a fogalmat a hozzá kapcsolódó félrevezető értelmezésektől, és hasznosítani a belőle származó belátásokat. A mimézist hagyományosan utánzásként fogják fel, és az így felfogott mimézis ismert módon már Platónnál súlyos elmarasztalásban részesült. Gadamer éppen azt emeli ki, hogy a mimézis értelme semmiképpen sem a valóság megkettőzése, vagy a dolgok többé-kevésbé sikeres másolása. A Gadamer által elutasított felfogás az ábrázolást vagy utánzást radikálisan elválasztja az ábrázolttól vagy utánzottól, miközben Gadamer szerint „ott, ahol művészetről beszélünk, nem az ábrázolás és az ábrázolt létbeli megkülönböztetése, hanem az ábrázolttal való tökéletes azonosítás képezi az ábrázolás lényegét".[47] A mimézis elsődleges értelme Gadamernél nem a másolásként értett utánzás, nem is a megtévesztés, hanem a megjelenítés, jelenvalóvá tevés, megmutatás. Gadamer tömör megfogalmazásában: „A megmutatott itt van – ez a mimikus alapviszony".[48] A művészet épp ebben az értelemben mimetikus: a műalkotás megmutat, megjelenít, jelenvalóvá tesz. Persze ez önmagában akár banális kijelentésnek tűnhet – ám Gadamer a művészeti megjelenítés sajátos jelentőségére hívja fel a figyelmet. E jelentőséget szépen fogalmazza meg az *Igazság és módszer* következő gondolata: „A bemutatás játékában megjelenő világ nem úgy áll a valóságos világ mellett, mint valami képmás, hanem maga a valóságos világ, létének felfokozott igazságában".[49] E mondat értelmezésével szeretném megvilágítani a művészet mimetikusságára vonatkozó gadameri elgondolások legfontosabb mozzanatait. A megértéshez először is szükség van az idézetben szereplő és már korábban is említett, de még nem tárgyalt igazságfogalom értelmezésére.

---

[43] IM 74.
[44] IM 128., 129.
[45] IM 145.
[46] Vö. Jean Grondin: *Gadamers anti-ästhetische Wiedergewinnung der Wahrheit der Kunst.* In uő: *Von Heidegger zu Gadamer. Unterwegs zu Hermeneutik.* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2001. 112–117., 115.
[47] HGG: *Dichtung und Mimesis.* In GW 8., 80–85., 84.
[48] IM 145.
[49] IM 168.

Bármilyen meglepő is, az *Igazság és módszer* nem nyújt definíciót az igazságról,[50] jóllehet implicit módon értelmezi a fogalmat. Gadamer egyik korábbi tanulmánya ugyanakkor világosan meghatározza, milyen értelemben beszél Gadamer igazságról. Heidegger alapján az igazság görög fogalmához, az *alétheiá*hoz nyúl vissza, amelyet a dolgok feltárultságaként *(Offenbarkeit)*, el nem rejtettségeként fog fel.[51] Így például egy ítélet, egy kijelentés akkor igaz, ha a létezőt úgy tárja fel, úgy mutatja meg, ahogyan az van. Az igazság ily módon szoros kapcsolatban áll a megismeréssel: a megismerés az igazságot célozza, arra irányul, hogy közelebb kerüljön ahhoz, ami van. Gadamer hermeneutikájának egyik fő tétele, hogy erre nemcsak a módszeres megismerés ideálját képviselő tudomány képes, hanem az igazságnak vannak más tapasztalatai is, mint például a művészet. Az, hogy Gadamer az *alétheiá*ra vezeti vissza az igazság fogalmát, annak a tézisnek a megértése szempontjából is lényeges, hogy a műalkotásnak igazsága van. Hiszen ez azt jelenti, hogy a művészet a zártságból, az elrejtettségből hívja elő azt, amit megjelenít. A művészet igazsága tehát azt jelenti, hogy „a játék megmutatásában láthatóvá válik az, ami van. Megmutatkozik és napvilágra kerül benne az, ami egyébként mindig rejtve van és láthatatlan".[52] Ez az összefüggés azért lényeges, mert rámutat arra, hogy a művészet nem valami untig ismert dolgot tár fel, hanem azt teszi jelenvalóvá, ami máskülönben elkerüli az ember figyelmét. A művészet nem egyszerűen megismétel, hanem többet, mást mutat meg.

Többféleképpen elgondolhatjuk, hogy mindez mit is jelent még pontosabban. Jean Grondin felfogása szerint a művészet azért képes erre a sajátos feltáró tevékenységre, mert míg „a hétköznapi életben a törekvéseink és apró-cseprő dolgaink túlságosan igénybe vesznek minket, s ezért nem észleljük a világot mint olyat", addig „a művészet kiragad bennünket világfeledettségünkből, és felnyitja a szemünket arra, ami van".[53] Grondin értelmezése Hegel felfogására emlékeztet, aki a művészeti tapasztalat reflexivitását emeli ki: a műalkotás szembesít valamivel, amivel az ember máskülönben legfeljebb gyakorlati viszonyban áll. Gadamer az egyik tanulmányában úgy fogalmaz, hogy „az utánzásban mindig jobban láthatóvá válik valami, mint ahogy azt az úgynevezett valóság felkínálja".[54] Mégpedig azért, mert a megmutatott dolog kiemelkedik a többi dolog környezetéből – azokról már nincs szó, csakis a megmutatottról. A művészeti mimézisben eszerint te-

---

[50] Vö. Robert J. Dostal: *Gadamer's Relation to Heidegger and Phenomenology.* In uő (szerk.): *The Cambridge Companion to Gadamer.* Cambridge University Press, Cambridge, 247–266., 255.

[51] Vö. HGG: *Was ist Wahrheit?* In GW 2., 44–56., különösen 56. Gadamer tehát e tanulmányában Heidegger igazságfogalmának csak az egyik mozzanatát emeli ki, és nem beszél arról, hogy az igazság az el nem rejtettség és az elrejtettség összjátékát jelenti. Máshol éppen ezt hangsúlyozza (lásd például HGG: *Selbstdarstellung.* In GW 2., 479–508., 504.: „Heidegger arra tanít minket, hogy az igazságot egyszerre feltárásként és elrejtésként gondoljuk el."), és a művészet kapcsán is fontos lesz, hogy a művészet nem csak feltár, hanem egyúttal el is rejt.

[52] IM 145.

[53] Jean Grondin: *Einführung zu Gadamer.* Mohr Siebeck, Tübingen, 2000. 67.

[54] HGG: *Das Spiel der Kunst.* 91.

hát oly módon mutatkozhat meg és kerülhet napvilágra valami, hogy elkülönítetten jelenik meg. Az elrejtőző feltárása továbbá azt is jelentheti, hogy a művészetben egészen új módon jelenik meg valami. A gondolat csattanója ugyanakkor éppen az, hogy a szóban forgó újszerű megmutatkozás nem eltávolodás a dolog valóságától, hanem a dolog addig nem ismert fokú önazonossága jelenik meg. Gadamer szemléletes példája erre a művészi portré: „Még ha egy portré előtt is állunk, és ismerjük, akit ábrázol, sőt még hasonlít is rá a kép, akkor is az az érzésünk, hogy *így még sohasem láttuk. Olyannyira ő az*" (kiemelés tőlem – G. B.).[55] A művészet tehát nem megkettőzi a valóságos világot, nem eltávolodik tőle, hanem – mint idéztem – „felfokozott igazságában" jeleníti meg. „Így igaz, így létező!" – Gadamer visszatérően ily módon fogalmazza meg a művészeti tapasztalatot. A művészet a dolgok addig nem ismert fokú feltárultságát, el nem rejtettségét – vagyis igazságát – teszi jelenvalóvá. Ez távol áll a puszta másolástól vagy megismétléstől, mivel az utánzás „kénytelen elhagyni és kiemelni".[56] A művészeti mimézis sajátos művészi teljesítményt, munkát feltételez, korántsem merül ki a másolásban.

Mint említettem, Gadamer a művészeti tapasztalatot sajátos megismerésként fogja fel. Ezzel kapcsolatban az újrafelismerés fogalmát használja. Mit jelent az újrafelismerés? Nem azt, hogy valaki egyszerűen ismét felismer valamit, amit már ismert. Az újrafelismerés nem mennyiségi, hanem minőségi természetű felismerés. Gadamer az *Igazság és módszer*ben úgy fogalmaz, hogy az újrafelismerés során „többet ismerünk meg annál, amit már addig is ismertünk. Az újrafelismerésben az, amit ismerünk, úgyszólván megvilágítva kiemelkedik a feltételét képező körülmények esetlegességéből és sokféleségéből, s a maga lényegében fogjuk fel".[57] Az újrafelismerés arra vonatkozik, ami maradandó és lényeges. „Ami az utánzásban láthatóvá válik, az a dolog tulajdonképpeni lényege."[58] Gadamer egyenesen úgy fogalmaz, hogy a művészeti mimézis ily módon a lényeg megismerése.[59] Ez azért is fontos, mert visszakapcsolódik az *Igazság és módszer* bevezetésében megnevezett egyik fő célkitűzéshez, amely nem más, mint a tudományon kívüli megismerésmódok igazságigényének igazolása. Ha egyszer a művészet valóban lényegmegismerés, úgy az esztétikai tudattal szemben a művészet ismét a megismerés és az igazság fontos, sőt kitüntetett közegévé válik. A művészet igazságigénye más, mint a tudományé, de ez nem jelenti azt, hogy alulmaradna vele szemben. Úgy vélem, itt különösen tetten érhető Gadamer elgondolásainak normatív jellege. A jelentős művészet lehet képes arra, hogy a lényeg megismerésével szolgáljon, hogy új, egyedülálló és helyettesíthetetlen módon tárja fel azt, ami van. A művészet így értett mimetikusságának nyilvánvalóan kritikai potenciálja van: az a műalkotás, amely azt mutatja meg, ami már unalomig ismert, nem tekinthető fontosnak.

---

[55] HGG: *Szó és kép – „így igaz, így létező"*. 255.
[56] IM 147.
[57] IM 146.
[58] HGG: *Kunst und Nachahmung*. 32.
[59] Vö. IM 147.

Mindazonáltal ebben az összefüggésben élesen felvetődik a kérdés, hogy a művészet mely formái felelnek meg Gadamer elgondolásainak. Számos kanonikus művészeti formáról igen nehéznek tűnik kimutatni, hogy „a valóságos világot mutatja be, létének felfokozott igazságában": például a konceptuális vagy metaleptikus műalkotások aligha erre törekednek, de a szórakoztató művészet vagy például a fantasztikus irodalom esetében sem tűnik szerencsésnek hasonló elvárásokat támasztani, ám emiatt még nagyon méltánytalan lenne leértékelni a szóban forgó művészeteket. Ugyanakkor Gadamer megközelítésének véleményem szerint nem az az intenciója, hogy a művészet egész területére kiterjeszthető meghatározást nyújtson, hanem egy aspektus alapján a művészet rendkívüli jelentőségére kívánja ráirányítani a figyelmet, és ezt az egyes műalkotások konkrét értelmezése hivatott igazolni. Vagyis a művészet igazságára vonatkozó általános megállapításnak a valódi tétje az, hogy az egyes műalkotások jelentőségére, igazságára mennyiben képes rávilágítani.

Az újrafelismerés gadameri koncepciója tartalmaz még egy mozzanatot, amelyre érdemes kitérnünk. Az újrafelismerés magában foglalja az önmegismerést is: aki részesül a művészet által közvetített újrafelismerésben, az önmagát is jobban megismeri. Di Cesare értelmezése szerint: a művészetben a befogadó mindig önmagával is szembesül.[60] Ennek eredménye az, hogy elmélyül az ember világban való otthonossága.[61] Gadamer a következőképpen ír erről: „A művészet játéka [...] tükör, amelyben – gyakran nagyon is váratlanul, gyakran nagyon is idegenszerűen – megpillantjuk azt, hogy milyenek vagyunk, milyenek lehetnénk, hányadán is állunk."[62] Az utóbbi idézet azt is kifejezésre juttatja, hogy a művészet tapasztalata nemcsak a világ otthonosságát mélyítheti el, hanem megütköztethet, alapvető változásra, változtatásra késztethet, hiszen azt is megmutathatja, milyen lehetne az ember. A gadameri igazságfogalom másik fontos vonatkozásáról van itt szó: a művészet az ember addig elrejtőző, feltáratlan lehetőségeit is napvilágra hozhatja, és ebben van valami alapvetően megrendítő. A művészet nemcsak azt mondja, „hogy »ez vagy«, hanem [...] azt is: »meg kell változtatnod életed«" – írja Gadamer.[63] Itt Gadamer tapasztalat-fogalmára ismerhetünk rá, amely egyaránt magában foglalja azt, hogy a tapasztalat tartós belátással szolgál, és azt, hogy a tapasztalat keresztülhúzza a korábbi várakozásokat, váratlan, gyakran megütköztető.

Az elemzés végéhez érve foglaljuk össze gondolatmenetünket. Mint láttuk, Gadamer meglehetősen összetett koncepciót alakít ki a művészet létmódjáról. Eszerint a műalkotás fölényben van, elsőbbséget élvez a befogadóval szemben, aki nem bánhat kénye-kedve szerint a művel, hanem az magával ragadja őt. Eközben a befogadó konstitutív teljesítménye teszi teljessé a műalkotást, amely képződményként identikusságra tesz szert, és ily módon függetlenné válik alkotójától,

---

60 Vö. Donatella Di Cesare: *Gadamer – Ein philosophisches Porträt*. Mohr Siebeck, Tübingen, 2009. 69.
61 Vö. HGG: *Ästhetische und religiöse Erfahrung*. In GW 8., 143–155., 152. sk.
62 HGG: *Das Spiel der Kunst*. 92.
63 HGG: *Ästhetik und Hermeneutik*. 8.

esetleges előadóitól, sőt a mindenkori befogadóitól is. A művészeti képződmény egyedisége folytán helyettesíthetetlen, és tartósságra tesz szert. Tartósságát igazsága szavatolja: egyedi és újszerű módon feltárja azt, ami elrejtőzik, ennélfogva megütköztetően hat, és elmélyíti a befogadók világ- és önismeretét. Kiragadja a befogadót megszokott körülményeiből, és az elé a feladat elé állítja, hogy életének folytonosságába illessze azt, amit a műalkotással találkozván megtapasztalt. Láthatjuk, hogy Gadamer nem akármilyen követeléseket támaszt a művészettel szemben. Törekvését akár úgy is értékelhetjük, hogy igyekszik feltárni vagy visszanyerni a művészet páratlanságát és az emberi életben játszott kitüntetett jelentőségét.

Horváth Péter

A MEGKÖZELÍTHETETLEN MEGKÖZELÍTÉSE

– Az esszéírás mint egzisztenciális munka Kertész Imrénél * –

„Az egzisztenciát akarom, a szembenállást;
a sorsot, de az én sorsomat, ami senkivel közös,
és semmivel nem rokon."[1]

„a tudat nem az emberi lét teljessége, csak e lét pillanatnyi magja" [2]

„Mindenki benne van saját művében valamiképpen."[3]

Kertész esszéinek megjelenése a rendszerváltással egy időben, tehát idestova közel húsz éve vette kezdetét. Az író 2008-ban publikálta utolsó, *Európa nyomasztó öröksége* című esszékötetét, amely huszonhárom esszét és tizenhárom alkalmi írást gyűjtött egybe. Kertésznek ez volt a negyedik esszékötete: a *Holocaust mint kultúra* (1993) után az íróval készült interjúkat is magába foglaló *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt* (1998) követően látott napvilágot *A száműzött nyelv* (2001). A *Vigilia* esszésorozatában kiadott *A megfogalmazás kalandja* (2009) egy esszémozaik mellett beszélgetéseket és három esszét adott közre. A kötetekben olvasható értekező írások többségükben valamilyen alkalomra – díjátadásra, konferenciára – készült beszédek, illetve folyóirat vagy kiadói felkérésre írt szövegek. A hosszabb terjedelmű munkák gyakran német folyóiratokban láttak napvilágot vagy német nyelvterületen tartott konferenciák előadásai. Kertész esszéi nagyrészt a holokauszt kérdését tárgyalják, s a különböző szövegekben felmerülő új szempontok ellenére mégis a szerző esszékötetei nem annyira a sokoldalú, akár egymással szétható értelmezési lehetőségek szintézisét, inkább néhány, stilárisan gondosan kimunkált megállapítás köré felépülő írói álláspontot jelenítenek meg. Az alapkérdést Kertész számára a túlélés ambivalens – mert katarzist nélkülöző – állapota jelenti, melyet Auschwitz ahistorikus kultúraalapító eseményként való felfogása, a totalitarizmus és a holokauszt-zsidó identitás elemzése, s nem utolsósorban az irodalom szerepének interpretációja egészít ki.

---

* A tanulmány elkészültét 2010-ben a MÖB Collegium Hungaricum bécsi ösztöndíja támogatta.

1 Kertész Imre: *Gályanapló*. Magvető, Bp., 1992. 101.

2 Jean-Paul Sartre: *A lét és a semmi*. Fordította Seregi Tamás. L'Harmattan–SZTE Filozófia Tanszék, Bp., 2006. 111.

3 Michel Montaigne: *Esszék*. Kriterion, Bukarest, 1983. 147.

Kertész esszéiből elsősorban azon írások emelhetők ki, melyek sikeres irodalmi megformáltságuk mellett olyan problémafelvetéseket fogalmaznak meg, melyek a szerző gondolati orientációjában is új állomást jeleznek. Az írói látásmódban bekövetkező elmozdulások ugyanis szorosan köthetők egy-egy adott előadás vagy esszé publikálásához. Ebből a szempontból elsőként az etikai funkcióval felruházott esztétikai képzelet jelentőségét kifejtő *Hosszú, sötét árnyék* (1991) esszét fontos megemlíteni, melynek nóvuma, hogy a holokauszt tűzpróbájával való „erkölcsi-egzisztenciális szembenézés" feladatát a képzelet által véli megvalósíthatónak. A Bécsben előadott *A Holocaust mint kultúra* (1992) először állította középpontba – a hazai irodalomelméleti kutatások kultúratudományi fordulatát megelőzve – a holokauszt kultúraalapító eseményként történő értelmezését. Ennek értelmében Auschwitz azért értelmezhető kizárólag a kultúra kontextusában, mivel az „objektiváció jogával" bíró kultúra „vitalitásának" megújítása csak a holokauszt révén valósítható meg. Kertész egyik legsikerültebb írása *A száműzött nyelv* (2000) a nyelvvesztés tapasztalatáról szól, s az anyanyelvként definiálhatatlan holokauszt gondolatából vezeti le az Auschwitz kivételességét megalapozó nyelvi idegenség specifikus jelentését. A külön kötetben is megjelent *Heuréka! A stockholmi beszéd* (2002) pedig elsősorban Kertész írói szemléletének összegzéseként olvasható, amely oly módon ad számot a megszólaló „irodalmi öntudatának" történetéről, hogy a saját életét birtokló „hűvös megfigyelő" szubjektumát szembeállítja az objektivitás valóságának kitett világhírű íróéval. A felsorolt írásokban közös, hogy úgy vázolják fel a holokauszt értelmezésének adott feltételeit – képzeletbeli, kultúra, nyelv, irodalom –, hogy azok értelme kizárólag az önmagában elérhetetlen Auschwitz „nullpontjára" mutat vissza. Kertész esszéiben Auschwitz ezért lehet „a történelemben realizálódott abszolútum",[4] melynek jelentése az eseményt túlélő egyén életében van megalapozva.

I. Az esszé mint a megközelíthetetlen megközelítése

Kertész pályáján a kilencvenes években az egyik legfontosabb új fejleményt az esszéírás megjelenése jelentette. Az esszé a korábbi prózaírói gyakorlathoz képest elsősorban azzal hozott érdemi változást, hogy megszüntette a regényfikciónak az írói repertoárban betöltött műfaji kizárólagosságát. Az átalakulás jelei már *A kudarc*ban (1988) észrevehetők voltak, Kertész első olyan regényében, ami először vitte színre problémaként az addig evidens önkifejezési formaként értett irodalmi fikciónak a kérdését. *A kudarc*ban az epikai fikció Kertész rekurzív szerkezetű, történetek elbeszélésére épülő szövegeit (elsősorban a *Sorstalanság*ot) jelölte, amit a szerző az újonnan alkalmazott, megszakított diegézis révén tett kritika tárgyává:

[4] Jean-Paul Sartre: *Az egyedi egyetemes*. Fordította Nagy Géza. In *Módszer, történelem, egyén*. Válogatás Jean-Paul Sartre filozófiai írásaiból. Gondolat, Bp., 1976. 303.

a kődarab köré szerveződő koncentrikus történet így egyszerre bizonyult alkalmasnak arra, hogy összefogja az életét feldolgozó írói munka ábrázolását és – Kertész prózaírásában első ízben – megvalósítsa elbeszélés és történet szétválasztását. Amíg azonban a „kerek történet"[5] továbbra is megőrizte az írói valóságértelmezés egyik konstans elemét képező 'beteljesült élet' példázatos jelentését, addig a fikcionálás művelete áthelyeződött a két részre tagolt elbeszélés szintjére. Azáltal, hogy ily módon az elbeszélői diszkurzus fikcióalkotó jelentőségre tett szert, a történet elvesztette fiktív karakterét, s a kődarab által megjelenített anyagi realitás megfelelője lett. Ennek a váltásnak az eredményeként a materiális alapjaira viszszahelyezett történetből visszahúzódó képzelet immár az elbeszélés működésében fejthette ki fikcionáló hatását.

A kudarc publikálása után Kertész számára az élet többé nem redukálható egy történet fikciójának a sémájára, adódik tehát a kérdés, hogy ezzel összefüggésben miként határozható meg az esszé megjelenésének jelentősége. A szerzői szemléletmód átalakulását vizsgálva azt láthatjuk, hogy az írói önmeghatározás vonatkozásában elsősorban nem a nyelv vagy a medialitás, hanem a képzelet bizonyul kitüntetett jelentőségű értékszempontnak. Az imaginárius Kertész első regényeiben a történetelbeszélés fikcionálásában játszik szerepet, *A kudarc* azonban már a képzelet fikcióképző teljesítményén alapuló szerzői önkép és identitás elégtelenségéről tudósított – az elbeszélő megfogalmazásában: *„ez az elképzelés – én magam, mint teremtő képzeletem terméke, hogy így mondjam – nem létezik többé, ennyi az egész."*[6] Az önmagát az imaginárius „alkotó" potenciálja által definiáló prózaíró ilyen fiaskója feltételét jelentette annak, hogy az önreprezentáció új lehetőségeként az esszéíró is megszólalhasson Kertész írói működésében. Az esszéíró pozíciója szintén nem függetleníthető a képzelet produktív teljesítményétől, de az esszé már nem a fikcionálás műveletében, hanem esztétikum és anyag összefüggésében kamatoztatja az imaginárius rejlő érzéki-materiális lehetőségeket. Azt követően tehát, hogy a szemtanú tanúságtétele nem beszélhető el a túlélés teleologikus történeteként, Kertész számára megnyílik az út az esszének mint nem fiktív történet-elbeszélésen alapuló műformának a meghódításához.

Az esszéírás kezdetével a regény fikcionális szövegformája mellett egy az epikai fikció körébe nem besorolható, mégis par excellence irodalmi kifejezésmód jut szóhoz Kertész írói tevékenységében. A szűkebb értelemben vett irodalmi esszé jellemzésekor a műfajelméleti értelmezések joggal hívják fel a figyelmet arra a tényre, hogy az esszét érdemes és szükséges is elhatárolni a nem-fikcionális művészi prózától.[7] Kertésznél az irodalmi fikciótól való elmozdulás legdirektebb mó-

---

[5] „Bár él még, lám, szinte máris megélte életét, és ezt az életet Köves egyszerre távolian, s olyan lezárt, teljes, kerek történet formájában pillantotta meg, hogy maga is elámult idegenszerűségén." In Kertész: *A kudarc*. Magvető, Bp., 1988. 394.

[6] I. m. 79–80.

[7] Klaus Weissenberger: *Der Essay*. In *Prosakunkst ohne Erzählen. Der Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*. Hrsg. Klaus Weissenberger. Max Niemeyer. Tübingen, 1985. 105.

don a képzelet funkcióváltásában jelenik meg, amely az élet élményvalóságának epikai cselekményesítése helyett most az anyag esztétikai megformálásának szerepét veszi át. Ennek következménye, hogy Kertész számára Auschwitzot már nem megélhető valóságként, hanem csak irodalmi szöveg formájában lehetséges elképzelni:[8] a történet versus elbeszélés epikai fikcióra jellemző problémája így az anyag versus forma esszét illető irodalomesztétikai problémájává alakul át. Az esztétikai képzelet[9] akkor váltja fel a fikcionális képzeletet, amikor az esszéíró számára immár nem a történeti valóság fikcionálása, hanem az anyag művészi megformálása jelenti az alkotás valódi tétjét. Ez a hangsúly-áthelyeződés Kertésznél ugyanakkor összekapcsolódik az írói önkép kritikus átértékelésével és az esszéírói szereppel szembeni averziók, félelmek megfogalmazásaival.[10] Mindennek eredményeként a kilencvenes évtizedre Kertész írói működésében kialakul az esszéíró és a regényíró kettős szerepazonossága, ami nem csupán két irodalmi műforma párhuzamos jelenlétét, hanem kölcsönös összjátékát, egymásra hatását is eredményezi.

Azt követően, hogy a kilencvenes évektől megjelentek Kertész első esszékötetei, a hazai recepció meglehetős fanyalgással fogadta a szerző értekező írásait. Arra nézvést, hogy ezen elégedetlenségnek milyen okai lehetnek, feltehetően csak egy a kilencvenes évtized kritikaírásának elvárásait és olvasási módszertanát behatóan vizsgáló irodalomkritika-történeti kutatás adhatna minden tekintetben releváns választ. Ennek hiányában is megkockáztatható azonban annak kijelentése, hogy ez a diskurzus összességében adós maradt egy az esszé egyedi műfajjegyeit az írói szemléletmódok különbözőségének összefüggésében értelmező kritikai nyelv kidolgozásával.[11] S bár bizonyára nem csupán erre vezethető vissza, Kertész esszéírói teljesítményének megítélését illetően ma sem alakult ki szakmai konszenzus, miközben a fogadtatástörténetnek mára a kritikákat ignoráló szerzői magatartás is részét alkotja.[12] Az esszé értékeléséhez szükséges megfelelő értelmezői distancia megteremtéséhez épp ezért érdemes röviden számba venni az esszékritikai gondolkodás történeti hagyományának aktuális probléma-összefüggését.

---

[8] Kertész: *Gályanapló*. 286. A gondolatot a szöveg 1989 tavaszára keltezi.

[9] „a Holocaustról, erről a felfoghatatlan és áttekinthetetlen valóságról egyedül az esztétikai képzelet segítségével alkothatunk valóságos elképzelést." Kertész: *Hosszú, sötét árnyék*. In *Európa nyomasztó öröksége*. Magvető, Bp., 2008. 55.

[10] „egyszerre megpillantottam magam mint esszészerzőt, és hirtelen elfogott a szomj-halál félelme a retorika sivatagában..." In Kertész: *Valaki más. A változás krónikája*. Magvető, Bp., 1997. 88.

[11] Erre többek közt az 1996-os JAK Tanulmányi Napokon történt kísérlet. A konferencián elhangzott előadások (Kálmán C. György, Mekis D. János, Mikola Gyöngyi, Szirák Péter) a *Jelenkor* 1997/2. számában olvashatók. Az esszéről a *Kortárs* (1993/3.) és az *Alföld* (1996/2.) is megjelentetett tematikus számot.

[12] Lásd Kertész önéletrajzi könyvében tett sommás megfogalmazását: „Ehhez képest nem sokat jelent, hogy sem a kiérdemesült irodalmi veteránok szivarfüstbe burkolózó pszeudo-Olümposzán, sem az egyetemi tanszékek irodalomtudományi halandzsanyelvét szajkózó újkomformista történetőknek nem tetszenek az esszéim..." In Kertész: *K. dosszié*. Magvető, Bp., 2006. 255–256.

Az esszé kritikai irodalma korántsem tekinthet vissza olyan hosszú múltra, mint maga a reneszánszban létrejött műfaj. Ezen kritikatörténet egyik legfontosabb vonása abban áll, hogy az esszét igyekszik a tudományos beszédmód egyenrangú kifejezésformájaként és az értekező írás művészettel határos megszólalás-típusaként kezelni. Ennek jegyében a publicisztikai igényeken túlmutató *essai* szigorúan véve sem a szisztematikus elmélet kidolgozására törekvő teoretikus gondolkodásmód, sem az autonóm műalkotás megformálásában érdekelt művészi gyakorlat normájának nem felel meg. S ha emellett figyelembe vesszük az esszé értelmezésének kultúránként változó értéktávlatait,[13] akkor azt láthatjuk, hogy a különösebben erős filozófiai hagyományokkal nem bíró magyar kultúrában az esszékritikai gondolkodás kezdete ahhoz a Lukács Györgyhöz kapcsolódik, aki az esszét a művészet körébe sorolható önálló műformaként értelmezte. Lukácsnál a műfaj mércéjét az eszme, végső elméleti alapját pedig egy jövőbeli „nagy esztétika" képezi, s az esszé azért tekinthető a „legelevenebb élet" megszólaltatásának, mivel az életnek a „lelki tényként" felfogott eszme képezi elsődleges alakító elvét.[14] Lukács kritikusai közül Adorno épp az esszének az „eleven életről" való leválasztását célozta meg, amikor a műformát kulturálisan már preformált tárgyak értelmezéseként írta le. A nem-művészi aspektusokat – a fogalmi kifejezésmódot és esztétikai látszatot nélkülöző igazságigényt – hangsúlyozó Adorno épp ezért az esszét „szellemi alkotások immanens kritikájaként" határozta meg.[15]

Kertésztől távol áll a szándék, hogy az eszmének alárendelt élet vagy a természeti közvetlenséget kizáró kulturális nem-azonosság „visszamaradt" megnyilatkozásának tekintse írásait. Bár a szakirodalomban akad rá példa, hogy Kertész írásait az adornoi paradigmába sorolják be,[16] azonban a szerző esszéiből nem csupán egy különálló problematika, de egyértelmű elutasító álláspont is kiolvasható az adornói esztétikai elmélettel és holokauszt-értelmezéssel szemben.[17] Az élet és a vitalitás kérdésének felértékelésén keresztül Kertész kétségtelenül kapcsolódik a jelzett kérdéskörhöz, de nála az esszé nem a megelevenítés, hanem alapvetően a túlélésként elgondolt élet műformáját jelenti. Ami pedig az esszé kritikai számbavételét

---

[13] Az esszé kultúránként eltérő interpretációit Thomka Beáta tárgyalta tanulmányában, aki az esszé sajátosságát a személyesség hangvételében, az esszéírás hitelességét pedig a morálfilozófiai értelmű mondat- vagy érvelésmakett felépítésében határozta meg. Thomka Beáta: *Eszmemakett. Esszévízió és kultúrafelfogás.* Magyar Lettre 76. 2010. 44–46.

[14] Lukács György: *Az esszé lényegéről és formájáról. Levél a 'kísérlet'-ről. Levél Popper Leónak.* In *A lélek és a formák. Kísérletek.* Napvilág–Lukács Archívum, Bp., 1997. 30–31.

[15] Theodor Adorno: *Az esszé mint forma.* Fordította Hegyessy Mária. In *A művészet és a művészetek.* Irodalmi és zenei tanulmányok. Helikon, Bp., 1998. 30., 43. Adorno esszé-felfogásáról lásd Bacsó Béla: *Az esszéről. T. Adorno példája.* In Bacsó: *Az elmélet elmélete.* Filozófiai és művészetelméleti írások. Kijárat, Bp., 2009. 184–191., Weiss János: *Az esztétikum konstrukciója Adornonál.* Akadémiai, Bp., 1995. 118–125.

[16] A Kertész-recepció ezen dezorientáló tendenciájának egyik szemléletes példája: Kelemen Pál: *„A holokausztról […] egyedül az esztétikai képzelet segítségével alkothatunk valóságos elképzelést." Idegenség és emlékezet Kertész Imrénél.* In *Az elbeszélés módozatai. Narratíva és identitás.* Szerkesztette Józan Ildikó–Kulcsár Szabó Ernő–Szegedy-Maszák Mihály. Osiris, Bp., 2003. 406–430.

[17] Kertész Adorno-értelmezéséhez lásd *A boldogtalan huszadik század.* In *Európa nyomasztó öröksége.* 158., *K. dosszié.* 131–133.

illeti, Kertész nem szentel külön írást annak, hogy értelmezze mit jelent számára a műfaj nyújtotta kifejezésmód, de az eredetileg *A száműzött nyelv* német kiadása elé írt előszó a kötetben megjelent szövegeket „megközelítésekként" határozza meg. Ez a megjelölés elsősorban a tárgyalt témát illető előadásmód részleges, nem kimerítő voltára utal, ami ugyanakkor mégis a „megközelíthetetlent" – Auschwitzot – választja kizárólagos mértékéül.[18] Az esszé Kertész esetében ezért jelentheti a megközelíthetetlen megközelítését, az értelmezői munka végső beteljesíthetetlenségével számot vető írás műformáját. Az esszére így lehet igaz az, amit Kertész a költészet kapcsán már egyszer megfogalmazott:[19] Auschwitz után kizárólag Auschwitzról lehet esszét írni.

III. A túlélés mint egzisztenciakérdés

A Kertész által kidolgozott irodalmi esszé elemzésekor az egyik legfontosabb szempontként az egyes írásokban megszólaló individuum értelmezésére érdemes kitérni. Ez az esszékhez társítható alanyi pozíció az írói gondolkodás- és szemléletmódot alapvetően meghatározó egyedi jelentéssel rendelkezik, ami egy sajátos individuumtípus – a szemtanú túlélő – körvonalazása révén írható le. A holokausztról munkáiban Kertész a szemtanú-generáció képviselőjeként ad számot, s ezen írásmód jellegadó vonása az instrumentalizálódó múlt és a személyes tapasztalat közti feszültségből származik: a túlélő, aki „Auschwitz eleven tapasztalatának ismerője"[20] saját álláspontját a „tárgyszerű, de teljesen élettelen és sablonos tudással"[21] szemben jelöli ki. Kertész egyik legfontosabb alapállítása szerint Auschwitz hiteles megőrzése, a hagyományközvetítés létesítése ezért lehet kifejezetten a „tanúságtevő életekre" szabott feladat.[22]

Kertész írói szerepfelfogását tehát az identitásformálás egy olyan változata határozza meg, amelyben a szerzői önazonosság a szemtanú túlélő alakjának megalkotásával jön létre. A holokausztot feldolgozó irodalmi művek esetében ez a fajtájú individuum korántsem általános jelenség, még a náci népirtást megélt és azt megörökítő személyek által írt művek körében sem. Adódik tehát a feladat, hogy megvizsgáljuk Kertész mi módon formálja meg és építi fel műveiben a túlélő tanú ilyen alanyi típusát. A tanú *(testis, martüsz)* történeti individuumformáit és a tanúságtétel lehetséges módozatait illetően azonban különböző koncepciók léteznek, ezért szükség van annak eldöntésére, hogy ezen elméleti álláspontok közül Kertész esszé- és prózaírásának megértéséhez melyik értelmezés bizonyul megfelelőnek.

---

18 Kertész: *Előszó.* In *A száműzött nyelv.* Magvető, Bp., 2001. 9–10.
19 Kertész: *Hosszú, sötét árnyék.* 55.
20 Kertész: *A száműzött nyelv.* In *Európa nyomasztó öröksége.* 338.
21 Kertész: *Az angol lobogó.* Holnap, Bp., 1991. 60.
22 Kertész: *A Holocaust mint kultúra.* In *Európa nyomasztó öröksége.* 68.

A tanúság kérdését tárgyaló *Ki az anya?* című írásában Jacques Derrida a tanú két alapvető változatának megkülönböztetésére tesz javaslatot. A dekonstrukció filozófiája az érzéki bizonyossággal bíró „szemtanú" és az ilyen tapasztalattal nem rendelkező „tanúskodó tanú" közti különbség felvázolását végzi el. Ennek alapját a tanú egy olyan olvasata képezi, amelyben a tanúsításhoz mindig hozzátartozik az a mozzanat, amelynek révén megvalósul a nem élő kiasztikus beékelődése az „élő jelenként" felfogott generációba.[23] A problémát a tanúság és a látott dolog dialektikájaként interpretáló Paul Ricœur fenomenológia-kritikai álláspontja a szemtanúsággal szemben az igazság vértanúságát állítja előtérbe. Ricœur úgy véli, hogy a szuverén tudatról való lemondáson és az én elengedésén alapuló mártír történelmi tanúsága a képzelőerő mozgósításán alapul, ami lehetővé teszi a szövegnek költői diskurzusként, a kinyilatkoztatásnak pedig a szelíd kérés formájában való értelmezését.[24] A zsidó hagyományából kiinduló Hans Jonas egyike azoknak, akik elutasítják a zsidó vértanúság *(kiddús hásém)* és a Soá összeegyeztethetőségét. Jonas szerint a vértanúság ezen vallásos formája – amelynek lényege, hogy a legsúlyosabb csapás mindig az ártatlanokat sújtja – azért nem lehet érvényes a holokauszt esetében, mivel a táborokban elpusztított zsidók nem a hitük miatt haltak meg.[25] Kertész szintén nem a judaizmus tradíciójában keresi a választ Auschwitzra, s tartózkodik attól is, hogy személyes tapasztalatait a zsidó sors eszkatologikus szenvedéstörténetének részeként fogja fel. Ehelyett egy olyan individuum értelmezését állítja fókuszba, aki úgy élte túl Auschwitzot, hogy „nem volt hite, népe és küldetése, csupán a sorsa, a puszta egzisztenciája".[26] Ha tehát arra próbálunk meg választ találni, hogy miben különbözik a kertészi szemtanú az előzőekben felvázolt tanúk alakmásaitól, akkor az önmagát a sorsként felfogott egzisztencia mentén definiáló túlélő értelmezéséből érdemes kiindulni.

Amint az eddigiekben kifejtettük, Kertész fikcionális és esszéisztikus írásainak közös tematikus és művészi szervező elvét a holokausztról való túlélői tanúságtétel jelenti.[27] A témát érintő lényeges gondolatok, fontos állítások a regényekben és az értekező írásokban egyaránt megtalálhatók, s ez a tény visszamutat egy az írói korpusznak sajátos egyöntetűséget kölcsönző „gondolkodás-, beszéd-, sőt létmód"[28] fennállására. Ha feltesszük a kérdést, hogy mire vezethető vissza a Kertész-œuvre ilyen formai és gondolati értelemben vett egységes karaktere, a választ az emberi egzisztenciára vonatkozó ontológiai problémafelvetésében találhatjuk meg. Ezt

---

[23] Jacques Derrida: *Ki az anya? Születés, természet, nemzet.* Fordította Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs, 1993. 46.

[24] Paul Ricœur: *A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása.* Fordította Bogárdi Szabó István. In *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok.* Szerkesztette Szegedy-Maszák Mihály. Osiris, Bp., 1999. 152–160.

[25] Hans Jonas: *Az istenfogalom Auschwitz után.* Fordította Mezei Balázs. 2000 1996/8. 56.

[26] Kertész: *A holocaust mint kultúra.* 70.

[27] „Csupán ha akad egy archimedesi pontja, akkor teremt stílust a művész. Ezért vallom mint regényíró: Auschwitz az én számomra kegyelem." *Az Auschwitzban rejlő kegyelem.* Adelbert Reif beszélgetése Kertész Imrével. In *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt.* Magvető, Bp., 1998. 169.

[28] Kertész: *Előszó.* In *A száműzött nyelv.* 10.

támasztják alá Kertész következő önértelmező passzusai: „A ritka lucidus pillanatok ezek, amikor hirtelen a tudomásunkra jut, hogy minden sorunk, minden leírt mondatunk valamiféle koherencia erőterében mozog, amiből a létezésünk mélyén lappangó szilárdabb valóságra, a tulajdonképpeni egzisztenciánkra következtethetünk."[29] A Kertész-írásoknak egyedi minőséget kölcsönző elvet tehát a túlélő egzisztenciája garantálja, ennyiben ez a „tulajdonképpeni egzisztencia" tekinthető a szövegek érvényes belső vonatkozási elemének. Az egzisztencia ontológiai realitásának ugyanakkor további sajátossága, hogy mindig a szövegben megszólaló túlélő kölcsönöz neki adekvát nyelvi kifejezést.

Az emberi egzisztencia ontológiai problematikája konkrét formáját Kertész gondolkodásában a totalitarizmussal szemben definiált individuum írói ábrázolásában nyeri el.[30] Kertész ezt a kifejezetten a tömegdiktatúrák ellenében megalkotott autonóm személyiséget abszolút értékként kezeli, aminek közelebbi oka abban rejlik, hogy Auschwitz legfontosabb ismérve a szuverén személy megszüntetésére való irányultságban érhető tetten. Ahogy Kertész egyik nyilatkozatából kiderül, a szuverenitás felszámolása ebben az esetben az emberi egyediség zálogát jelentő egzisztenciális szabadság elvesztését jelenti: „A diktatúrák gyermekké teszik az embert, amennyiben nem engedik meg az egzisztenciális választást, és ezzel megfosztanak az önmagadért viselt felelősség gyönyörű terhétől."[31] A totalitarizmusban az ember egy őt magát elpusztítással fenyegető hatalmi viszony alárendelt alanya, amely úgy számolja fel a független individuumot, hogy az egyéni különbségeket eltüntető tömeglétbe kényszeríti. A tömegdiktatúrában a saját személyiségét és életét megőrizni kívánó túlélő önmeghatározását egy szándékoltan kiélezett, paradox definícióval ezért is lehet úgy leírni: 'megsemmisítenek, tehát vagyok' (pereor ergo sum). Az erőszakos tömeghalál lehetősége folytán az emberi életnek a túlélés redukált létformája kölcsönöz értelmet, miáltal az életben maradó egyszerre számít magányos kivételnek és egy szélsőséges létállapot tanújának. A Kertész írásaiban színre vitt túlélő esetében egyedül az alany saját élete kezeskedik az általa mondottak igazságáért, amely adekvát diszkurzív formáját a tanúsításban leli meg. A túlélő és szemtanú tehát kölcsönösen feltételezi egymást, ebből fakad, hogy a holokauszt-reprezentációra vonatkozó viták középpontjában álló hitelesség *(credibilitas)* kritériuma nem vezethető le külön-külön sem a tanúságtételből, sem a túlélésből kiindulva. Mivel a tanú csak arról tehet tanúságot, amit ő maga túlélt, s csak annak lehet túlélője, amely eseménynek szemtanúként résztvevője volt, ezért a Kertész írásaiban fellépő alany helye is elsősorban tanúságtétel és túlélés keresztmetszetében jelölhető ki.

---

[29] Kertész: *K. dosszié*. 241.

[30] „Engem a totális diktatúra teremtette embertípus érdekel, ennek az ábrázolásával foglalkozom." In *„Magyarországot mindenütt szeretik."* Szőnyei Tamás interjúja Kertész Imrével. Magyar Narancs 2002. december 12., 7.

[31] Kertész: *K. dosszié*. 146.

A tanúságtétel Kertész műveiben megjelenő variánsának további sajátossága, hogy abszolút viszonyítási pontját egyedül az Auschwitzban legyilkolt áldozatok jelentik. A holokauszt-túlélő helyzetének így részét képezi az a feloldhatatlan ellentmondás, miszerint a nemzetiszocialista genocídium áldozataival szemben nincs módja és lehetősége igazolni saját életben maradását.[32] Kertész a problémára önnön életének értelmezésével igyekszik válaszolni, melynek etikai imperatívuszát a következőképpen fogalmazta meg: „az embernek vissza kell találnia önmagához, személlyé, individuummá kell válnia, az egzisztenciának abban a radikális értelmében, amit ez a szó jelent."[33] Az egzisztencia ebben a jelentésében a lenni-tudás azon lehetőségét jelöli, amikor az ember a túlélésben ismeri fel létének értelmét, s erről a személyes tanúságtétel felmutatása révén ad számot. A túlélő kertészi típusa ezért a tanú szerepében áll ki, hogy szemtanúságának igazságát szegezze szembe annak szégyenével, hogy kivételként egyáltalán életben maradt. Mert amíg a túlélő él, addig Auschwitz is érvényben van, ezért a Kertész írásaiban fellépő túlélő számára Auschwitz totalitarizmusára a tanúságként felfogott emberi élet jelentheti az egyedül lehetséges és érvényes választ.

A Kertész írói alapállását meghatározó egzisztencia létélméleti problematikája a szerző regényeit és esszéit a modernség egyik meghatározó hagyományvonalához kapcsolja. Annak belátása azonban, hogy Kertész irodalmi nyelvének az emberi egzisztenciára való ontológiai kérdésfelvetésből származtatható az egyedi karaktere, nem számít teljesen új megállapításnak a szerző recepciójában. Kertész prózájának az egzisztencializmussal való összekapcsolása a *Gályanapló* 1992-es megjelenését követően került be az irodalmi köztudatba: Angyalosi Gergely a kötet Sartre modorában íródott, s *Az undor* főhősének szemléletmódjával egybevágó passzusaiban,[34] míg Dávidházi Péter a lényét egyedül megalkotó individuumban jelölte meg Kertész írásmódjának egzisztencialista vonását.[35] A kilencvenes évektől tehát Kertész prózaírásának egzisztencialista irodalomként történő értelmezése teret nyer Kertész fogadtatástörténetében, azonban ez a felismerés az irodalomkritika igényein túlmutató szaktanulmányok szintjén mindmáig nélkülözi meggyőző tudományos kifejtését.[36]

---

[32] „Nézd, a Holocaust gyalázata egyedül a halottakat nem mocskolta be. Keserves dolog azonban a túlélés bélyegét hordani, amire nincsen magyarázat." In Kertész: *K. dosszié*. 232.

[33] Kertész: *A boldogtalan 20. század*. 160.

[34] Angyalosi megítélése szerint Kertészre – Nietzsche után – Sartre és Camus gyakorolta a legnagyobb hatást, ez figyelhető meg a determinációt módosítani képes emberi önalakítás szabadságának, az individuum felmutatásának és a magányos íróról tanúskodó írás szerepének hangsúlyozásában. Angyalosi Gergely: *A képtelen individuum regénye. Kertész Imre Gályanaplója*. In uő: *Romtalanítás*. Kritikák, esszék, tanulmányok. Kijárat, Bp., 2004. 87–88.

[35] A tanúlét Dávidházi szerint egyrészt a tömeglét ellenében, másrészt a végső szabadulásként értett – a halál tudatában megélt – egzisztencia felmutatásában érhető tetten. Dávidházi Péter: *Hányatott múlt az utószerkesztés révében. Sorsértelmezés Kertész Imre Gályanaplójában*. In uő: *Per passivam resistentiam. Változatok hatalom és írás témájára*. Argumentum, Bp., 1998. 346–347. Az írás eredeti megjelenése: Holmi 1993/7. 1017–1021.

[36] Dávidházi nyomán egyes értelmezők újfent kiemelik Kertész írásainak bizonyos egzisztencialista vonásait, ezek az utalásszerű megjegyzések azonban önmagukban nem támasztják alá (ahogy nem is cáfolják) Kertész egzisztencializmusát, mint történik az például a „közösségi identitással szembeni

A kultúra történeti archívumának részeként az egzisztenciafilozófiát olyan irányzatként jellemezhetjük, amelynek alapcélja az ember létének újragondolásában állt. Ennek megfelelően Heidegger az ember megkülönböztető sajátosságát az egzisztálás lehetőségében adta meg: „Az ember az a létező, aki az egzisztencia módján van. Csak az ember egzisztál."[37] Az ember státusát jellemző egzisztencia ennek megfelelően olyan létvonatkozásként értelmezhető, amelyben az élet antropológiai létértelme nem adható meg általános értelmű jelentésként, mivel az kizárólag az egyes individuumot illetően nyerhet értelmet. Karl Löwith kortársi megfigyelése szerint az egzisztenciafilozófia az emberi élet ilyen hiányzó általánosságának úgy adott pozitív kifejezést, hogy az emberlét egzisztenciaként történő leírása az alany egyszeri egzisztenciájának mint „belső önmagalétnek" *(Selbstsein)*, egy negatív módon szabad, privát önmagért-létnek az összefüggésében volt érvényesnek tekinthető.[38] A századelő husserli fenomenológiájával szemben az emberi egzisztencia ilyen ontológiai jelentését már nem lehetett egy a tárgy-konstituáló tudatból kiinduló gondolkodásmód keretei közt meghatározni. Az ember (Dasein, pour-soi) pozíciójának legfontosabb attribútuma ugyanis épp abban áll, hogy sosem képes tárgyként rögzíteni és megadni miben áll saját életének értelme. Mindezt híres előadásában Sartre egyértelműen kifejtette, amikor a létezésében determinált, esszenciaként adott tárggyal szemben az alany közvetlen önmegragadáson alapuló egzisztenciális szabadságát úgy írta le, mint ami kizárja annak lehetőségét, hogy az ember önnön létéhez tárgyként férjen hozzá.[39] S *A lét és a semmi*t övező vitákra reflektáló írásában Merleau-Ponty is abban látta az egzisztencializmus jelentőségét, hogy Sartre az egzisztencia fogalmában úgy találta meg a legmegfelelőbb módot a *condition humain*ről való gondolkodáshoz, hogy módja nyílt az ember létmódjának – az intencionális létnek: a létezésbe való olyan belevontságnak, amelyben a szubjektum az ő testeként, világaként, szituációjaként *van* –, a tárgyak létezésétől való alapvető elválasztására.[40]

Az individuális szabadság ontológiai újraértelmezésének tehát a tudat tárgyi rögzítettségétől független egzisztenciális önállítás az egyik alapfeltételét jelenti. Ebből adódóan az egzisztencia meghatározásai, vonatkozzanak egy az élettel

---

ignoranciára" (Szirák) vagy a teljes „értelemhiányra" (Kulcsár-Szabó Zoltán) vonatkozó állítások esetében. Lásd Szirák Péter: *Kertész Imre*. Kalligram, Pozsony, 2003. 167.; Kulcsár-Szabó Zoltán: *Felszámolt történetek*. Kalligram, 2004. 4. 110–111. Molnár Sára azon okból utasítja el Kertész és az általa „kontúrtalan, nehezen behatárolható hagyományként" értelmezett egzisztencializmus közti kapcsolatot, mert „a humanizmus, a szubjektum, vagy az önmegalkotás nevetségesen kevésnek bizonyul a hullahegyekkel szemben". Molnár Sára: *Ugyanegy téma variációi*. Koinónia, Kolozsvár, 2005. 276–277.

37 Heidegger: *Bevezetés a* Mi a metafizikához?*-hoz*. Fordította Vajda Mihály. In *Útjelzők*. Osiris, Bp., 2003. 343.

38 Karl Löwith: *Existenzphilosophie*. In uő: *Sämtliche Schriften 8. Heidegger – Denker in dürftiger Zeit. Zur Stellung der Philosophie im 20. Jahrhundert*. J. B. Metzlersche, Stuttgart, 1984. 9.

39 Sartre a *cogitó*t tekinti „az önmagára találó öntudat abszolút igazságának", ami feltételezi, hogy „az ember közvetlenül megragadja önmagát", nem pedig tárgyként viszonyul létéhez. Jean-Paul Sartre: *Exisztencializmus*. Fordította Csatlós János. Hatágú Síp Alapítvány, Bp., 1991. 63–64.

40 Maurice Merleau-Ponty: *The Battle over Existentialism*. Translated Hubert L. Dreyfus, Patricia Allen Dreyfus. In Merleau-Ponty: *Sense and Non-Sense*. Northwestern University Press, Evanston, 1964. 72.

szemben feltétlen tartást biztosító „saját belsőre"[41] vagy az emberi önformálás „belső magjaként" leírt „emberi feltétel-nélküliségre",[42] egyaránt az ember önnön létéhez fűződő sajátos viszonyát igyekeznek tisztázni. A kérdéskörnek nagyszabású filozófiai formát – egy fundamentál-ontológia keretei közt kidolgozott egzisztencia-analitikával – Heidegger kölcsönzött, aki az időben határozta meg a jelenvalólét létének egzisztenciál-ontológiai értelmét.[43] Az egzisztencia specifikus jelentését mégis talán az a Bultmanntól származó megállapítás segít a legjobban megérteni, miszerint egyedül az ember létét jellemző egzisztencia kifejezéséhez tartozik hozzá, hogy „az egzisztencia értelme szerint mindenkor az én egzisztenciám, ezért *róla* nem, hanem egyedül csak *belőle* vagyok képes beszélni".[44] Mivel a nyelv és az egzisztencia leválaszthatatlan egymásról, az így létrejövő tárgyfüggetlen immanencia biztosítja a megszólaló önkifejezésének autentikus lehetőségét. Az egzisztencia ennyiben sosem tehető külsővé, ami épp azért nem válhat a kívülség (a tárgyi világ) részévé, mivel az emberi lét belső nyitottságának sajátos helyeként értelmezhető.

Az emberi életnek mint ontológiai egzisztenciaproblémának a feldolgozása Kertész esetében a holokauszt ábrázolásában nyeri el megfelelő irodalmi formáját. A holokauszt-reprezentáció általános problémaköre Kertész írásaiban annak kulcskérdéseként jelenik meg, hogy a túlélésből miként formálható meg a tanúság megkérdőjelezhetetlen igazsága. A túlélés egzisztenciális értelmeként a tanúságtételt mindig az jellemzi, hogy a létezés tárgyiságában előre adott jelentés-összefüggésével szemben a lenni-tudás egy nyitott módozataként hozható játékba. Ez az egzisztenciájánál fogva a létbe beletartott individuum időbeli létmódja áll Kertész történelem-értelmezésének középpontjában is. Kertész kiinduló állítása szerint „századunk totális történelme a teljes egzisztenciánkat követeli tőlünk",[45]

---

[41] Bollnow az egzisztencializmust a metafizikai spekulációkat, a rendszert és a teoretikus viszonyt elutasító életfilozófia (Nietzsche, Dilthey) radikalizálásaként értelmezi. Álláspontja szerint a minden filozófiai ismeret és emberi teljesítmény végső viszonyítási pontját az életben megjelölő életfilozófia legfontosabb újdonsága egy szubjektíve kötetlen gondolkodástól egy szubjektíve kötött gondolkodás felé való fordulatban állt, ahol a kötöttséget az élet többértelmű fogalmának kellett biztosítania. Mivel azonban az individuumban ellentmondó hajlamok és ösztönök formájában jelentkező élethez nehezen volt hozzárendelhető egy független alanyi pozíció, az egzisztenciafilozófia erre a relativizmusra adott filozófiai reakcióként egy szilárd, feltétlen, abszolút tartás – egy minden tartalmi megállapítást megelőző mélységnek mint *saját belsőnek* („das eigne Innere") – a megformálására törekedett. Ezt az immanens tartást jelölte az újonnan megjelent egzisztencia kifejezés: „Az embernek ezt a végső, belső magját jelölték az egzisztencia Kierkegaardtól átvett fogalmával." Otto Friedrich Bollnow: *Existenzphilosophie.* W. Kohlhammer, Stuttgart, 1969. 11–13.

[42] Jan Patočka: *Mi az egzisztencia?* Fordította Rózsahegyi Edit. Gond 13–14. 1997. 90.

[43] Heidegger a következőképp adta meg az egzisztencia jelentését: „Magát a létet, amelyhez a jelenvalólét így vagy úgy viszonyulhat és mindig viszonyul is, egzisztenciának nevezzük. Mivel a jelenvalólét lényege abban rejlik, hogy létét mindenkor sajátjaként bírja, e létező lényegmeghatározása nem történhet egy tartalmi 'mi' [Was] megadásával..." Martin Heidegger: *Lét és idő.* Fordította Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István, Vajda Mihály. Osiris, Bp., 2001. 28.

[44] Kiemelés az eredetiben. Rudolf Bultmann: *Tudomány és egzisztencia.* Fordította Lengyel Zsuzsa Mariann. In Bultmann: *Hit és megértés.* Válogatott tanulmányok. Szerkesztette Gáspár Csaba László. L'Harmattan, Bp., 2007. 288.

[45] Kertész: *A boldogtalan huszadik század.* 141.

így annak, hogy a túlélő miként egzisztálja történeti létét, egyedül Auschwitz jelenti a mércéjét. A történelem ennek megfelelően a „megélt kezdet"[46] felől telítődik jelentéssel – ahogy a holokauszt-túlélő fogalmaz – azáltal, „hogy az *én történetem,* hogy *velem* történt meg",[47] amiről a szemtanúság távlatából, az individuum „élő jelenéből"[48] kiindulva lehet bizonyságot tenni. A létezésnek ez az időbeli aspektusa Kertésznél kifejezetten antropológiai jelentéssel rendelkezik, miután az írói álláspont szerint humánusnak mindig csak az tekinthető, „ami a jelenben átélhető".[49] A túlélő számára tehát az aktuális jelenhez kötött történelem egyedül saját véges létének egzisztálásán keresztül férhető hozzá.

Kertész történelemfelfogásának jellemzésekor a továbbiakban mindenképpen meg kell említeni a lutheránus teológus Rudolf Bultmann nevét. Mindezt azért fontos megtenni, mert Kertész történetiségről vallott gondolataira az egyik legnagyobb alakító hatást minden bizonnyal épp Bultmann gyakorolta. Ezt legszemléletesebben *A boldogtalan 20. század* című esszé igazolja, amely Auschwitz értelmezésének kudarcát egyedül az egzisztenciális találkozás eseményében véli méltányolhatónak. Ezt a tudati reflexiók számára kiszámíthatatlan eshetőséggel bekövetkező eseményt írásában Kertész olyan negatív történelmi tapasztalatként értelmezi, amikor „megpróbáltuk a történelemmel, vagyis a történetünkkel való egzisztenciális találkozást (hogy Rudolf Bultmann szavával éljünk), és az egzisztencia értelmében mondunk csődöt. Más szóval: legalább egyszer életünkben megpróbáltuk *elképzelni,* mi történt a huszadik században, s megpróbáltunk *azonosulni* az emberrel – önmagunkkal –, akivel mindez megtörtént".[50] Amint látható, Kertész írói magatartását mi sem jellemzi jobban, mint az a tény, hogy a holokauszt-diskurzus legfontosabb és egyúttal sokféle formában argumentálható kérdését – az Auschwitzra vonatkozó értelemadás lehetetlenségének belátását – alapvetően ontológiai egzisztenciaprobléma formájában fejti ki. S hogy az apória egzisztenciális értelmezését a történelem vonatkozásában miképpen lehet árnyaltan értelmezni, ahhoz aktuális keretet Bultmann történelemszemléletének rövid elemzése nyújthat.

Bultmann kiindulópontja szerint a történelem alanya az ember, aki a történelmen belül áll, mivel ő jelenti a történelem „központi magját".[51] Ez az egzisztenciájánál fogva a történelemben álló, jövőre állandóan nyitott emberi létmódot elsősorban az a megszorítás jellemzi a legjobban, hogy létezése kizárja annak eshetőségét, hogy számára a történelem objektív megfigyelés tárgya lehessen. Ebből fakadóan a történelmi megismerés alanya akkor képes meghallani a jövő iránti felelősség szólító követelményét, ha elsősorban saját történeti egzisztenciájának kérdése motiválja. Ez a pozíció mégis mindaddig egy determináció része marad,

---

46 Sartre: *Az egyedi egyetemes.* 302.
47 Kiemelések az eredetiben. Kertész: *A boldogtalan 20. század.* 143.
48 Heidegger: *Fenomenológiai Aristotelés-interpretációk.* Fordította Endreffy Zoltán, Fehér M. István. Existentia, Vol. VI–VII. Szeged–Budapest, 1996–1997. 7.
49 Kertész: *Egy kiállítás képei.* 403.
50 Kiemelések az eredetiben. Kertész: *A boldogtalan huszadik század.* 135.
51 I. m. 153.

amíg a történelemben megvalósuló hit eszkatológiai eseménye meg nem szabadítja az embert „régi" önmagától. Bultmann-nál ezt a döntő fordulatot jelöli a „történelemmel való egzisztenciális találkozás",[52] amelynek specifikus jelentését mindenekelőtt esemény volta adja meg. Ez a történelemalakító változás azért írható le elsősorban az esemény fogalmával, mivel „az egzisztencia mindenkor *esemény*, amely a pillanat elhatározásában valósul meg".[53] Az egzisztenciális találkozás tehát valójában az ember létét érintő eszkatológiai esemény, ezért mondhatja Bultmann, hogy a történelemnek a mindenkori jelenben rejlő értelmét a szunnyadó eszkatológiai pillanat felébresztése által nem a szemlélő beállítódás, hanem mindenekelőtt a felelős döntés tárja fel.[54] S mindennek azért van különös jelentősége, mert Kertész írásaiban a holokauszt a bultmanni értelemben vett eszkatológiai eseményként kerül leírásra: mivel a történelem a túlélő egzisztencia időbeliségén alapul, a holokauszt nem tartozhat a múlthoz,[55] csak a jövőhöz, ezért is mondhatja Kertész, hogy „Auschwitzon gondolkodva így, talán paradox módon, de inkább a jövőn, semmint a múlton gondolkodom".[56]

IV. Az alanyi önmeghatározás ontológiai problémája

Kertész esszé- és prózaírásának tétjét a túlélő autentikus tanúságtételének megteremtése jelenti, mely problematika sajátos karakterét az élet létértelmére vonatkozó egzisztenciális kérdésfelvetés felől nyeri el. Az emberi létmód kitüntetettségét az egzisztálás lehetőségére visszavezető ontológiai témamegjelölés Kertésznél a totalitárius tömegdiktatúrával szemben magát megőrző és megalkotó túlélő helyzetének leírásán keresztül jelenik meg. A tanú ilyen státusa elsősorban azon kérdés tisztázását igényli, hogy miként határozza meg az ember létét tudat és egzisztencia kapcsolata, a túlélő saját létéből kiinduló öndefiniálásához mennyiben tartozik hozzá a tudat egzisztenciális értelemben végigvitt kritikája.

Tudat és egzisztencia kérdése Kertész esszéiben a létezés totalitárius állapota és a túlélő közti szembenállás köré épül fel. Az egzisztenciájára redukált túlélő egy olyan helyzet alanyaként szituált, amelynek jellemzője, hogy az objektiváció jogával felruházott tudat hatalmi pozíciója megsemmisítéssel fenyegeti fenn-

---

52 Heidegger distinkciója alapján (*Lét és idő* 4. §) Bultmann különbséget tesz az egzisztenciális (existential) és az egzisztens (existentiell) fogalmai közt, a magyar fordítások közül a *Történelem és eszkatológia* az „egzisztenciális", a *Hit és megértés* kötet az „egzisztens" kifejezést használja. Kertész nyilvánvalóan az előbbi kötet magyar kiadására támaszkodott. Lásd Bultmann: *Történelem és eszkatológia*. Fordította Bánki Dezső. Atlantisz, Bp., 1994. 131.

53 Kiemelés az eredeti szövegben. Bultmann: *Tudomány és egzisztencia*. In Bultmann: *Hit és megértés*. 284.

54 Az eszkatológiai esemény nem az embernek a döntésekben mindig azonos énjében megy végbe, hanem abban a történeti személyiségben, amely személyes önértelmezése (világnézete) révén nem olvad bele az egyetemes történelem menetébe. Bultmann: *Történelem és eszkatológia*. 153–170.

55 „A Holocaust az én írásaimban sosem tudott múlt időben megjelenni." Kertész: *Heuréka!* In *Európa nyomasztó öröksége*. 383.

56 Kertész: *Heuréka! A stockholmi beszéd*. 389.

maradását.[57] Mégpedig oly módon, hogy az objektiváció kizárólagos célja arra irányul, hogy az emberi individuumot a tudat tárgyaként rögzítse. Kertész az ember létét eltárgyiasító totalitarizmust ezért olyan mechanizmusként írja le, ami „behatol az egyes ember tudatába, és őt magát lassacskán kirekeszti onnan".[58] A tudatból kirekesztett individuum így tesz szert a magányos túlélő pozíciójára, s kerül szembe a közösségi identitást jelölő „kollektív Én" hatalmával.[59] Ez utóbbi Kertész számára maga a totális diktatúra, amely az ember létét eltárgyiasító realitást jelöli. A totalitarizmus világában ennélfogva az alanyi autonómia csak egzisztenciálisan teremthető meg, aminek következtében – Sartre szavaival élve – „az Én tudathoz való viszonyainak problémái egzisztenciális problémák"[60] formájában jelenhetnek meg.

Az Auschwitz által jelölt determinált világállapot tehát úgy írható le, mint olyan totalitárius rendszer, amely az individuum szabadságát felszámoló kollektív ideológia tárgyaként definiálja az emberi élet értelmét. S ez alól a túlélő sem jelent kivételt, aki a totalitarizmus polgáraként csak egy belső pozícióból ébredhet tudatára saját szituáltságának. A fakticitás ilyen revelációszerű felismerését Kertész túlélője *A kudarcban* úgy fogalmazza meg, hogy „minden, ami történt és történik, vele történt meg és történik, és többé semmi sem történhet vele e jelenlét metsző tudata nélkül".[61] Miközben az elbeszélő jelenlétének tiszta tudata minden történetben benne foglalt, maga a tanú az *alanyi szabadság hiánya* miatt mégsem azonosulhat a tudattal. Az önazonosság meghatározásának leválasztása a tudatról azt eredményezi, hogy a szemtanú a „bűntudatként és tudathasadásként viselt saját én"[62] helyzetén keresztül állandó veszteségként érzékeli saját helyzetét. A túlélő identitását jelölő „saját én" létrejöttének a tudathasadás ennyiben az alapfeltételét jelenti, mivel megszünteti annak lehetőségét, hogy a tanút a tiszta tudat objektiváló tekintetének tárgyaként lehessen meghatározni.[63] A tudatvesztés traumája következtében tehát a túlélőnek saját egzisztenciájából kiindulva kell újradefiniálnia pozícióját.

Kertész a Nobel-díj átvételekor elmondott stockholmi beszédben egyértelműen fogalmaz, amikor arról beszél, hogy számára „egyetlen valóság létezik csupán, ez a valóság pedig én magam vagyok, az én életem".[64] A kizárólag a szemta-

---

[57] Uo.

[58] Kertész: *A száműzött nyelv.* 323.

[59] I. m. 336.

[60] Sartre: *Az Ego transzcendenciája. Egy fenomenológiai leírás vázlata.* Fordította Sándor Péter. Latin Betűk, Debrecen, 1996. 15.

[61] Kertész: *A kudarc.* 394.

[62] Kertész: *Haza, otthon, ország.* In *Európa nyomasztó öröksége.* 171.

[63] Husserl gondolata szerint a fenomenológiai beállítódás „énhasadást" teremt, amikor a világban „érdekelt", abba magát beleélő én fölött létrejön a fenomenológiai „érdektelenül szemlélő én" pozíciója. Fontos azonban észrevennünk, hogy ez a hasadás nem *tudathasadás* mint Kertész esetében, amíg Husserl epokhéja megalapozza az intencionális tudat (cogito) élményéletét, Kertész írásaiban épp az életnek *a tudati intenciók nélküli* – egzisztenciális – megismerése a tét. Edmund Husserl: *Kartéziánus elmélkedések. Bevezetés a fenomenológiába.* Fordította Mezei Balázs. Atlantisz, Bp., 2000. 47.

[64] Kertész: *Heuréka! A stockholmi beszéd.* 373.

nú lététől függő valóság a tudat szintjén Auschwitz által determinált, így a fő kihívást a túlélő önnön létének egzisztenciális értelemben vett „átsajátítása" jelenti. Erre vonatkozik Kertész alábbi kijelentése, melyet egyik interjújában arra a kérdésre válaszolva fogalmazott meg, hogy elfogadja-e műveinek az egzisztencializmus irodalmába történő besorolását: „Ha észreveszi a kollektívum és az individuum, az uralom és az elszenvedés ellentétét, az egyén rádöbben, mi választja el saját életétől, s akkor megérti: a saját léte a valóság, abból kell kiindulnia, sokkal inkább, mint abból, amit el akarnak hitetni vele, hogy kívülről, szerkezetekből, fennálló társadalmi rendekből és a történelemből kell kiindulnia."[65] Az egyént a saját lététől a tudat eltárgyiasító működése választja el, ezért az élet célul kitűzött visszahódításának, sajáttá-tételének alapjellemzője, hogy nem mehet végbe a tudat megismerő kompetenciáinak közreműködésével. Mindebből egyenesen következik, hogy Kertész esszéírásának értelmezése nem alapulhat az irodalmi nyelv fenomenológiai elemzésén, hanem egy azt meghaladó, az emberi egzisztencia problematikájából kiinduló interpretáció alkalmazását teszi szükségessé. A tudatfenomenológia teoretikus szemléletében a megismerő alany nem egzisztálja létét, ezért az intencionális tudat kritikáját megfogalmazó ontológiai egzisztenciafilozófia az objektumokat a tudat korrelátumaiként konstituáló tudati élet élményei helyett az emberi lét véges egzisztenciájából indul ki. A tiszta tudat tehát nem az élet megismerésének apodiktikus kezdőpontja, hanem olyan létező, amely kizárólag az egzisztáló ember létében nyerheti el megalapozását. A *Gályanapló* alábbi passzusa ezért a tiszta tudatra vonatkozó kérdést eleve úgy veti fel, hogy abban a tudat megélése, egzisztálása áll a középpontban: „A kérdés itt nemcsak annyi, hogy 'megéri-e az élet, hogy éljük' – de megéri-e az élet, hogy tiszta tudattal éljük?"[66]

Az eddig kifejtettek alapján Kertész írásaiban az egzisztenciakérdés tétjét annak megválaszolása jelenti, hogy a túlélő miként teremtheti meg az Auschwitz objektiváló tudata által totálisan determinált világban saját létének szabadságát. Erre a kérdésre a választ elsősorban az ipszeitás (Önmagaság, Selbstheit) egzisztenciális megformálása adhatja meg. Az ipszeitás értelmezésének tétjét jól érzékelteti Heidegger azon kitétele, miszerint „a filozófiában végső soron erről az Önmagáról van szó",[67] vagy a Kertész által az „eltökélt egzisztenciális radikalizmus"[68] okán méltatott Améry meglátása, mely szerint az ember egyedül önmagáé, ami kizárólag „egzisztenciális önmagához tartozásán" alapul.[69] A kertészi túlélő akkor képes Önmagaként egzisztálni létét, ha a diktatúrák által tárgyként kezelt kollektívumból kiválva, maga veszi birtokba az életet, s a saját életeként állítja azt szembe az arc-

---

[65] Kertész: *A haláltudat mint vitális erő.* In *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt.* 205.
[66] Kertész: *Gályanapló.* 162.
[67] Heidegger: *Megjegyzések Karl Jaspers Világnézetek pszichológiája című művéhez.* Fordította Czeglédi András. In *Útjelzők.* Osiris, Bp., 2003. 40.
[68] Kertész: *A Holocaust mint kultúra.* 79.
[69] Jean Améry: *Az ember önmagáé. Értekezés a meghívott halálról.* Fordította Blatschik Éva. Múlt és Jövő, Bp., 2004. 90–91.

talan tömegléttel. Mivel azonban a tudat a túlélő létének központi magját alkotja, az élet egzisztenciális elsajátítása szükségképpen feltételezi a tudat elidegenítésének tapasztalatát.[70] A saját és idegen polaritása Kertésznél az egzisztencia és tudat ontológiai problémájaként jelenik meg, mégpedig egy olyan ellentételező feszültség formájában, amit úgy lehet leírni, hogy minél idegenebb a tudat, annál sajátabb az egzisztencia.[71] A tudat és egzisztencia ilyen komplementer oppozíciójának értelmezéséhez ugyanakkor hozzátartozik, hogy ez az ellentét kifejezetten a túlélő létének meghatározásában jut kifejezésre. Alapvetően tehát a túlélő létére megy ki a játék, amely játszmának egyedüli tétjét a tanúság felépítése jelenti. Annak, hogy a túlélő tanúként léphessen fel, az elidegenedett tudat és a sajáttátett egzisztencia feszültségéből Önmagát mint autentikus „szellemi létformát" kell megalkotnia. Miután ki-ki csupán a saját egzisztencia megteremtésére irányuló munkában nyerheti, vagy veszthetti el Önmagát, Kertész elutasítja a túlélő lététől független objektív valóság létezését, mivel akkor „az emberi személyiség sem más – akár önmaga számára sem – mint objektum".[72] S hogy a túlélő léte önmaga számára ne tudat konstituálta tárgy, hanem egzisztencia legyen, Köves Gyuri mintájára tudnia kell – a saját élet leküzdhetetlen idegenségének tudatában – túlélőként életben maradnia. Ezért szólnak Kertész művei azon szuverén ontológiai pozíció létrehozásáról, melyet a túlélő magányos Önmagára-utaltságában alakít ki, hogy ennek révén az lehessen, aki 'mindenkor én magam vagyok'. Heidegger megállapítása – miszerint a jelenvalólét mindig csak *egzisztálva* Önmaga[73] – Kertész esetében azt jelenti, hogy a sorstalan tömegléttel szemben a túlélő az „egzisztenciális föleszmélés" révén kaphatja vissza saját életét.[74] Csak így jön ugyanis létre az a különbség, ami az „egzisztáló önmaga önmagasága" és a tudatfenomenológiát jellemző „élménysokféleségben állandó Én identitása"[75] közt feszül. A tárgyiságában determinált tudat produktív meghaladásával Önmagaként egzisztáló túlélő Kertész szövegeiben a saját nyelvén mondja el magáról, hogy sikerült – a képzelet révén és művi eszközökkel – „alannyá változtatni örökös tárgyiságomat, névadónak lenni megnevezett helyett".[76]

---

[70] A belső élményszubjektivitástól mentes tiszta tudatot mint „rólam való tudatot" Kertész a *Kaddis* című regényében a túlélő létezésének eredetcentrumaként írja le: *„ez a tudat a legvégső magja talán a létemnek, amely ezt az egészet, mármint a létemet létrehozta és kifejlesztette"*. Ez az állandó szenvedés (a tragikum) forrását jelentő tudati létmag a túlélő számára csak az „éber álom" „addig még sosem érzett 'idegenségérzése'" által értelmezhető. In KERTÉSZ: *Kaddis a meg nem született gyermekért.* Magvető, Bp., 1990. 93.

[71] A túlélő egzisztencia ipszeitása és a közösség tudatvilága közti ellentétet Kertész *A száműzött nyelvben* a nemzet tudatvilágát objektiváló anyanyelvhez való viszonyán keresztül a következőképpen fogalmazza meg: „minél idegenebb vagyok a nyelvben, annál hitelesebbnek érzem önmagamat". KERTÉSZ: *A száműzött nyelv.* 334.

[72] KERTÉSZ: *Heuréka! A stockholmi beszéd.* 374.

[73] HEIDEGGER: *Lét és idő.* 143. (Kiemelés az eredetiben.)

[74] KERTÉSZ: *Heuréka! A stockholmi beszéd.* 377.

[75] HEIDEGGER: *Lét és idő.* 158.

[76] KERTÉSZ: *A kudarc.* 103.

V. Egzisztenciális sorsalkotás és tragikus létértelmezés

A Kertész esszéiben felvázolt létértelmezés egyik legfontosabb attribútumának a túlélés alaphangoltságát kifejező tragikus modalitás tekinthető. Kertész tragikumfelfogásnak ez a sajátos történeti jelentése leválaszthatatlan az emberi egzisztencia problémájától, mivel a tragikusként elgondolt emberi állapot alapvetően a tudat ontológiai destrukciójára vezethető vissza. Ennek jelentősége pedig úgy foglalható össze, hogy a túlélő számára létének egzisztenciális értelme kizárólag *a tudat tárgyainak teljes hiányában* férhető hozzá. A tudat tárgyakhoz való intencionális relációban létrejövő pozícióját[77] mindig megelőzi a tudat saját létéhez fűződő alapvetőbb viszonya, s ahogy arra korábban rámutattunk, az individuumnak ezt a tárgyiságot nélkülöző, Önmaga egyediségét szavatoló önállítását jelöli az egzisztencia kifejezés. Egzisztenciális értelemben tehát a tárgyaktól megfosztott emberi tudat saját létezésében válik kérdésessé, így az új kérdésfelvetés tétjét immár annak eldöntése jelenti, hogy *létezik-e* egyáltalán az alany a tárgyakhoz való intencionális viszony hiányában, illetve annak leírása, hogy miként képes egzisztálni az ember a negativitás ezen új formáját. A létkérdés ilyen egzisztenciafilozófiai megújítása az embert szembesíti a létezésének szívében fészkelő semmivel, újra aktuálissá téve a 'miért létezik egyáltalán valami, miért nincs inkább semmi?' metafizikai kérdését.

Az ontológiai semmi problémájának kifejezetten az ember létére irányuló egzisztenciális értelmezése rendelkezik azzal a megkülönböztető sajátossággal, hogy a nemlét kérdését metafizikai jelentőségében fogja fel. Az egzisztencialista metafizika kiindulópontját az a felismerés képezi, hogy az ember léte eleve beletartott a semmi szférájába, amelyben a létező – adott tárgyként – nem ragadható meg. Ez a kitüntetett ontológiai hiányállapot az egzisztáló alany számára elsősorban a szorongás tapasztalatában nyilatkozik meg. A szorongás legfontosabb vonása, hogy a félelemtől eltérően nincs meghatározott tárgya, ebből adódóan az emberi egzisztencia ontológiai alapproblémája úgy írható le, hogy az ember azért nem férhet hozzá saját létéhez tárgyként, mivel a szorongásban épp ez a létezőként felfogható tárgy az, ami hiányzik. A tárgy elvesztésének pozitív hozadéka viszont, hogy megnyitja azt a Kertész által a létezés mélységi dimenziójaként értelmezett egzisztenciális mezőt, ahol feltárulhat az individuum létének alapnélküli semmissége. A semmi eltörli a tudat tárgyakhoz kötött élményéletét, hogy a helyén egy olyan világnak adjon helyet, amelyben semmi sincs előre adott létezőként készen, így az embernek saját (Ön)magának kell mindent az egzisztálás révén létrehoznia. Hogy ki miként Önmaga, egyedül az dönti el, hogy létének semmijéből – szorongásából, undorából, közönyéből, végességéből – milyen világot képes megvalósítani. Kertész esetében ez az egyedül a túlélő lététől függő valóság Auschwitz megközelíthetetlen realitását jelenti. A létkérdés a semmi összefüggésében így tehet szert metafizikai jelentőségre, miután

---

[77] „Bármilyen tárgy csak a valóságos és lehetséges tudat tárgyaként létezhet számunkra." Edmund Husserl: *Kartéziánus elmélkedések. Bevezetés a fenomenológiába.* Fordította Mezei Balázs. Atlantisz, Bp., 2000. 79.

a túlélő csak a nemlét szorongástapasztalatát egzisztálva lehet Önmaga – Heidegger lapidáris megfogalmazásában: „A Semmi eredendő megnyilvánulása nélkül nincs Önmagalét [Selbstsein], és nincsen szabadság."[78]

Az a nyelv, amelyből Kertész esszéiben irodalmat formál, az egzisztencialista ontológiában leli meg metafizikai alapjait. Ezt támasztja alá az *A Holocaust mint kultúrá*ban olvasható megállapítás, amely az Auschwitzot kísérő „iszonyú szorongást" a következőképpen jellemzi: „ezt a szorongást kezdettől fogva szinte valamilyen metafizikai érzés hatja át, ami a vallásokra, a vallásos érzésre jellemző."[79] A holokauszt Kertész írói szemléletében olyan egzisztenciális sorsesemény, amelynek kalkulálhatatlan váratlansága a metafizikai, vallásos jelentőséggel felruházott, a túlélő létét semmítő szorongás tapasztalatában nyilvánul meg. S mivel az életben maradó nem képes arra, hogy uralja, vagy kiküszöbölje a létét semmítő szorongást, ezért a belőle származó tragikum modalitása szükségszerűen beépül az írói világszemlélet belső szerkezetébe. Mindez önmagában indokolttá teszi, hogy közelebbről is megvizsgáljuk, miként jön létre a Kertész írásmódját jellemző tragikus hangnem.

Az életet intencionális tudatélmények formájában feldolgozó fenomenológiai álláspont kritikájából származó tragikus hangnemnek különböző értelmezési alternatívái léteznek. Ezek közül elsőként a husserli tudatfogalmat hermeneutikai szempontból bíráló Ricœurt szükséges megemlíteni, aki azért tekinti a tanúság részének az „igazság tragikus sorsát", mert a szuverén tudat illúziójáról lemondani kész tanú így tudja integrálni sorsába azt az eseményt, amelyhez a „feltétlen függésen" keresztül viszonyul.[80] Talán ennél is fontosabb Albert Camus kapcsolódó gondolatait idéznünk, mivel Kertész gondolkodására az ő munkái gyakorolták a legnagyobb hatást. Camus az abszurd fogalmán keresztül írta le azt a sajátos helyzetet, amikor az életet épp azért érdemes élni, mert a tudat számára nincs értelme.[81] Ebből következően Camus számára Sziszüphosz mítosza „azért tragikus, mert tudatos a hőse", s Sziszüphosz csak akkor tekinthető tragikus szereplőnek, amikor tudatosan néz szembe értelmetlen sorsával.[82] A tudat krízisállapota és a tragikus létértelmezés két egymást feltételező mozzanata Kertész gondolkodásának is állandó eleme. Ennek megfelelően egyik esszéjében a huszadik század „boldogtalanságának" oka abban leli meg magyarázatát, hogy a korszak „nincs birtokában létezése világos tudatának". S ez az esszé éppúgy a század történelmi tapasztalataival való „tragikus azonosulás" révén végbevihető egzisztenciális öneszmélésben látja a kiutat,[83] ahogy *A Holocaust mint kultúra* is az emberi állapotot jellemző „egzisztenciális számkivetettség" „tragikus hordozójaként" fellépő túlélő tanúsítását tekinti megoldásnak.[84]

---

78 Heidegger: *Mi a metafizika?* Fordította Vajda Mihály. In *Útjelzők.* 115.
79 Kertész: *A Holocaust mint kultúra.* 68.
80 Ricœur: *A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása.* 156.
81 Albert Camus: *Az abszurd szabadság.* Fordította Vargyas Zoltán. In *Sziszüphosz mítosza.* Válogatott esszék, tanulmányok. Válogatta Réz Pál. Magvető, Bp., 1990. 242–243.
82 Camus: *Sziszüphosz mítosza.* In *Sziszüphosz mítosza.* 315.
83 Kertész: *A boldogtalan huszadik század.* 157., 160.
84 Kertész: *A holocaust mint kultúra.* 81.

A Kertész írói látásmódját illető „tragikus világtudás"[85] egyik megkülönböztető alapvonása, hogy az „élet súlyával"[86] terhelt. Esszékötetének címében a hagyomány egzisztenciális megújításának feladatát Kertész *Európa nyomasztó örökségeként* állítja az olvasó elé. Ezen kordiagnózis szerint a *súlyos* válság tehertételt jelentő hagyatékként nehezedik a holokauszt-túlélőre. Ahogy az egzisztáló szituációját jellemző faktikus élet létjellegéhez hozzátartozik, hogy nehezen viseli önmaga terhét,[87] úgy a túlélő számára is a tudat, hogy egyáltalán életben maradt – terhére van. Az egzisztencializmust a „meghívott halálként" értelmezett öngyilkossággal meghaladni kívánó Améry szerint az élet mint lét és mint ex-sistere is teher, amit az embernek egyszerűen *viselnie* kell.[88] Kertész többek közt *A kudarc*ban vet számot azzal, hogy a túlélő egzisztencia sosem szakadhat el „élete súlyától", míg másutt a magányos, „nehezebb életet" értelmezi úgy, mint a sorstalan történelemből való kilépés elkerülhetetlen következményét.[89] Az élet súlya elsősorban abból a szempontból bír alakító hatással az írói szemléletre, hogy nyomasztó teherként nehezedve a túlélőre, lehúzza a szorongás alaptalan semmijébe, akinek ezt a mélységet megismerve kell egzisztálnia létét. S ebből a szempontból az ember kétféle módon viszonyulhat létéhez: könnyelműen feloldódik a tömegélmények felszíni forgatagában, s elvesztve Önmagát sorstalanul szétszóródik a világban vagy magára véve létének terhét 'összeszedi magát', hogy magányosan nézzen szembe létének halandóságával. Az inautentikus létmóddal szemben, amelyben az ember nem önmagaként, hanem akárkiként érti meg az életét, Kertésznél az egzisztenciális összeszedettséget lét és semmi olyan kontaktusa garantálja, amely megnyitja a túlélő saját létében azt a tárgytudat által elzárt vertikális dimenziót, amely alapján „a létezésünk mélyén lappangó szilárdabb valóságra, a tulajdonképpeni egzisztenciánkra következtethetünk".[90] Kertész írói munkáinak ezért legfontosabb jellemzője lét és semmi egzisztenciális összekapcsolásában áll, ami megteremti annak lehetőségét, hogy a túlélő szemtanú sajátjaként vegye birtokba életét. Egy olyan életet, amely egyedül az egzisztenciának köszönhetően öltheti magára a sors egyszeri, személyre szabott alakját.

Kertész esszéiben az élményként felfogott életnek a holokauszt a nullpontját jelenti. Auschwitz kultúraalapító jelentőségéhez hozzátartozik, hogy „a holocaust mint élmény az európai tudat részévé lett",[91] a tudat élményélete viszont nyomasztó örökségként nehezedik a túlélőre, akinek így az „egyetlen beteljesíthető

---

[85] Kertész: *Hosszú, sötét, árnyék.* 63. A Kertész írásaival szemben gyakran megfogalmazódó érv, miszerint szövegeit a létértelmezés „tragikus akcentusa" jellemzi, annak ellenére is pontosnak tekinthető tehát, hogy nem párosul a tragikus alaphangoltság adekvát (irodalom)történeti jelentésének meggyőző kifejtésével. Lásd Szirák Péter: *Folytonosság és változás. A nyolcvanas évek elbeszélő prózája.* Csokonai, Debrecen, 1998. 86.

[86] Kertész: *A kudarc.* 394.

[87] Heidegger: *Fenomenológiai Aristotelés-interpretációk.* 9.

[88] Améry: *Az ember önmagáé.* 112–113.

[89] Kertész: *Heuréka! A stockholmi beszéd.* 377.

[90] Kertész: *K. dosszié.* 241.

[91] Kertész: *A haláltudat mint vitális erő.* In Kertész: *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt.* 205.

élményt" a kudarc jelenti.[92] Miután a szemtanú Auschwitz „tragikus világélményét"[93] nem képes pozitív élmény formájában feldolgozni, a kudarctapasztalat negativitása a sorsszerűség formájában találja meg magyarázatát. Az értelmetlen, ezért tehertételt jelentő élet súlyát viselő túlélő ezért – nem egyszerűen „saját halála" által, mint Nádas szenzualista prózájában, hanem – a 'saját sors' jelentőségében ismer önmagára: „A katarzis mindenkinek személyes ügye: én magam egy napon arra ébredtem, hogy a Holocaust megsemmisítő terhétől csak úgy szabadulhatok, ha pusztító erejét alkotó erővé formálom. Mindenkinek módjában áll, hogy saját személyét a megnyugtató kollektív tömegsorsból visszavegye, s azt, ami reá hárul, az egzisztenciájává, a vállalt sorsává tegye."[94]

A sorstalan tömegléttől a túlélőt – a „megsemmisítő teher" alkotói felvállalásával – az egzisztenciaként felfogott „vállalt sors" különbözteti meg. Kertész írásaiban sors és szabadság klasszikus filozófiai témája a felelősségvállalás azon egzisztenciális aktusával kapcsolódik össze, amivel a túlélő az „élet súlyát" magára veszi. Így tesz többek közt Köves Gyuri is a *Sorstalanság*ban, aki szabadságára feleszmélve ismer rá Önmaga egyedi, másokkal megoszthatatlan sorsára.[95] A túlélő szabadság és sors viszonyát saját létében kapcsolja össze, melyet folyamatosan egzisztálva teremti meg ipszeitását. A tudat élményszintjén a kudarc negativitásával terhelt túlélő a szabad sorsvállalás gesztusát nem intencionális tudataktusként, hanem szorongásból fakadó egzisztenciális revelációként éli meg.

A sors egzisztenciális értelemben vett alapjelentéséhez hozzátartozik az élet időbeli meghatározottsága is. Miután a túlélő szemtanú létének időbeliségét „saját sorsaként" éli meg, földi létezésével alapvetően mint eredendően véges létformával vet számot. Az időben élt élet sorskaraktere azonban nem valamiféle megváltoztathatatlan fátum, hanem annak a szabadság is nélkülözhetetlen részét alkotja. Ahhoz, hogy az ember időt kapott arra, hogy éljen, egyúttal annak lehetősége is társul, hogy szabadságában áll azt tenni az életével, amit akar és tud. Az emberi szabadság véges adottság, ami többek közt azt jelenti, hogy csak a sors által kiszabott idő keretei közt lehet vele élni. S még ha ennek a függetlenségnek a véges egzisztencia is az alapja, de mint saját sorssal *lehet vele élni*, boldogulni. A sorsát maga alakító, és ennek terhét egyedül viselő individuum ennyiben csak egzisztenciális értelemben képes arra, hogy ipszeitásánál fogva hiteles tanúja legyen az autonóm sorsformálás szabadságának. Ennek alapján a tragikus modalitás Kertésznél kidolgozott egzisztencialista jelentése egy olyan sorsvállalás aktusához kötődik, amely antropológiai specifikum, amennyiben a túlélő ennek köszönhetően ismer magára emberként. Kertész talán legfontosabb meghatározása Auschwitzról ezért is szólhat úgy, hogy „a Holocaustban én az emberi állapotot ismertem fel".[96] A holokauszthoz kapcsol-

---

92 Kertész: *Gályanapló*. 273.
93 I. m. 139.
94 Kertész: *Egy kiállítás képei*. 406–407.
95 „ha szabadság van, akkor [...] mi magunk vagyunk a sors." Kertész: *Sorstalanság*. 330.
96 Kertész: *Heuréka!* 384.

ható emberkép az embert mint halandó lényt fogja fel, aki számára az élet értelmét – a halállal való szembenézés révén – a *szabad sorsbeteljesítés* végső gesztusa jelenti.[97] A túlélő erről az egzisztenciális szabadságról tesz tanúságot, az embernek az élete felett gyakorolt önrendelkezési jogáról, annak lehetőségéről, hogy az ember azáltal Önmaga, hogy szabadságában áll bevégezni sorsát. Miután feloldotta a tudat tárgyainak hatalma alól, az élete egyedül a túlélőé, akinek így módja nyílik arra, hogy el is pusztítsa azt. Kertész ezért ismétli el több alkalommal, hogy számára egyetlen filozófiai probléma létezik csupán: az öngyilkosság kérdése. A „következetes sorsok"[98] tanúságát Kertész számára Améry, Celan, Borowski és Primo Levi képviseli, akik nem engedték át másnak, hanem önkezükkel végezték be sorsukat. A következetes önpusztítás mintapéldáival szemben a kertészi szemtanú annyiban mégis „kivételes és szabálytalan egzisztenciának"[99] számít, amennyiben a szuicídum aktusát nem fizikai értelemben, hanem az írói munka révén hajtja végre. Ahogy azt a *Felszámolás* író figurája Bé megtestesíti, írni Kertész számára olyan önfelszámolást jelent, amelynek eredményeként mindig a kész mű lép az alkotás során és által megsemmisített élet helyébe. A szemtanú valódi szerepe így arra irányul, hogy tanúsítsa: az ember egyedül műve által igazolhatja azt az önmagában elfogadhatatlan és szégyennel terhelt tényt, hogy Auschwitz után az ember mint túlélő egyáltalán életben maradt.

A Kertész írói teljesítményét irodalomtörténeti jelentéssel felruházó modern ontológia az élet tudati élményfolyamának megszakításával előálló hiányt az egzisztencia fogalmával megalapozó gondolkodásra épül. Ennek lényege, hogy az élet tudatélményeinek krízisével előállt tragikus helyzetet az individuum csak úgy képes túlélni, ha – alámerülve a semmi sötétjébe – a szorongás mélységéből képes újra felszínre hozni és egzisztálni autentikus Önmagát. Kertész minden írása erről szól: a tudatfolyam kontinuitására épülő élet végzetes megtöréséről, s a belőle származó kudarcélmény egzisztenciális tanúságtételként való feldolgozásáról. Ezen állításunkat alátámasztandó hadd idézzük *A száműzött nyelv* alábbi passzusait: „Azok a kevesek, akik egzisztenciájukat arra tették fel, hogy tanúságot tegyenek a Holocaustról, pontosan tudták, hogy megtört az életük kontinuitása, hogy életüket nem folytathatják a számukra, hogy így mondjam, társadalmilag felajánlott módon, s hogy tapasztalataikat nem fogalmazhatják meg az Auschwitz előtti nyelven. Ahelyett, hogy a felejtésre törekedtek, a normális emberlét melegét keresték volna, a megsemmisítő táborokban megsemmisített személyiségüket az e táborokban szerzett élményeikből építették fel újra: Auschwitz médiumaivá váltak."[100] A kizárólag negatív élménytapasztalatra alapozott önazonosság egy olyan tanúlét körvonalazását szolgálja, amelynek alapfeltétele, hogy az individuum „egzisztenciáját tegye fel" a tanúság

---

[97] „Képtelen vagyok innen elmozdulni, míg sorsom be nem telik, vagyis amíg végig nem élem azt az alapélményt, amiből a regényem, sőt én magam is keletkeztem". Kertész: *Gályanapló*. 157.

[98] Kertész: *A száműzött nyelv*. 327.

[99] Kertész: *K. dosszié*. 87.

[100] Kertész: *A száműzött nyelv*. 326–327.

megvalósítására. Szerkezetileg hasonló gondolatmenettel találkozhatunk *A boldogtalan 20. század*ban is, Kertész azon esszéjében, ami az élettudat krízisét a személyiségfejlődés „művelődési-egzisztenciális folyamatában" bekövetkező szakadásként ábrázolja. A cezúra az élményélet tudatra visszavezethető folytonosságában következik be, amit a törést átélő személyek elsősorban *saját életük* elidegenedésének tapasztalatán keresztül érzékelnek. A krízisesemény alanyai ebben a helyzetben „mintha nem is a saját életüket élték volna", s miután az áramló tudati élményélet hasadása nem integrálható a személyiségbe, ezért Auschwitz tapasztalata a túlélők számára – ahogy Kertész fogalmaz – „nem vált a személyiségük szerves részévé, folytatható, a személyiségüket tovább építő élménnyé". S az esszé végkövetkeztetése szerint a huszadik század tipikus élménye épp ez – az „élmények feldolgoz*hatatlanság*a"[101] –, amelyben alapvetően a tudatáramlásban konstituálódó élet destrukciójának egzisztenciális alaptapasztalata ölt testet.

Ahogy Camus írásában Sziszüphosz képes megmozdítani sorsának szikláját, úgy az egzisztenciális munka révén Kertész túlélője is képes tanúsítani önmagát. A tanúság történeti mintái közül Kertész írásaiban egy szigorú értelemben vett egzisztenciális tanúságtétel megalkotásával találkozhatunk, melyre érvényes Heidegger definíciója: „A tanúsításnak egy tulajdonképpeni *önmaga-lenni-tudást* kell értésül adni. Az 'Önmaga' kifejezéssel arra a kérdésre adtunk választ, hogy ki a jelenvalólét."[102] Az ipszeitás megformálása így ad lehetőséget arra, hogy az egzisztencia révén ontológiai megalapozását elnyert tanúság felmutassa ki ez a szinguláris túlélő a maga egyszeri, kivételes létezésében.

IV. A tanúságtétel szolgálataként felfogott írói munka

A Kertész esszéiben kimunkált írói valóságértelmezés alapállítása szerint Auschwitz után az ember létezésében bekövetkezett törés miatt – egzisztenciális értelemben véve – az élet tragikus jelentéssel rendelkezik. Ennek elsődleges és legfontosabb oka abban rejlik, hogy a konstituáló tudat élményvilágát a szemtanú túlélő csak létének idegenségtapasztalatán keresztül képes egzisztálni. Ebben a helyzetben – ahogy Arendt fogalmaz – az ember arra kényszerül, hogy igent mondjon a létre, amelyet nem ő teremtett és lényegi módon idegen tőle,[103] amihez Kertész esetében egy további, a népi-etnikai vonatkozásokkal szemben táplált idegenségérzés is társul.[104] A szemtanú túlélő kertészi típusát tehát elsősorban az különbözteti meg, hogy képes túlélni a tudat élményvalóságának elvesztését, s a tudatfolytonosság megszűnésével keletkezett ontológiai semmiben egzisztálva tanúságként felmutatni önmaga egyedi létét.

---

101 Kertész: *A boldogtalan huszadik század*. 132–133.
102 Heidegger: *Lét és idő*. 310.
103 Hannah Arendt: *Was ist Existenz-philosophie?* Anton Hain, Frankfurt am Main, 1990. 11.
104 *„minden népi, minden 'völkisch' idegen nekem, legyen akár zsidó, akár magyar vagy bármi más."* In Kertész: *A haláltudat mint vitális erő*. 178.

A túlélés vázolt alaphelyzetének értelmezéséhez hozzátartozik annak megvizsgálása, hogy milyen szerepet tölt be az író munka Kertésznél a holokauszt feldolgozásában. Az erre vonatkozó szerzői megállapítás szerint az írás legfontosabb motivációja a túlélő létének megismerésére irányul: „Annyira híján minden bizonyosságnak, valahogy meg kellett magam győznöm róla: mégiscsak létezem."[105] Ahogy jeleztük, a tanúságtétel egyedül a túlélésre vonatkozhat, így a tanúsítást szolgáló kertészi írásmódnak a túlélő *élete* egyszerre jelenti alanyát és tárgyát: a végességében szabad író-egzisztencia mint alany munkájának egyedüli tárgyát a tiszta tudat élményeként anyagiságában determinált élet (Auschwitz) ábrázolása képezi. A tudat és egzisztencia egymást feltételező fennállása az Auschwitz totalitárius determinációja és a túlélő öntörvényű szabadsága, a sorstalan tömeglétben való feloldódás és a szinguláris sors idegensége, a pusztulásra szánt kollektívum és a túlélésre ítélt individuum közti oppozícióban nyeri el megfogalmazását. Ennek az alapvető ellentétnek a tétjét pedig az élet olyan ontológiai újradefiniálása képezi, amely az ember véges, ezért tragikus egzisztenciájában leli meg sajátos létértelmét.

Kertésznél ahhoz, hogy a túlélő egyáltalán íróként ismerhessen önmagára, az egyedüli támpontot a tudat jelenti: „azt hiszem, a tiszta tudattal kezdődik, amelyben az ember társtalanul és alkotóként jelenik meg önnön tekintete előtt".[106] A tiszta – tehát élmény- és reflexiómentes – tudat nélkülözhetetlen alapfeltétele az írásnak, ami úgy állítja a magányos alkotó szerepébe a túlélőt, hogy annak egyedüli témáját ezen helyzet kreatív feldolgozása képezi. Az izolált alkotói szituáció fontosságát külön is hangsúlyozni szükséges, hiszen Kertész ennek köszönhetően képes arra, hogy figyelmét – minden empirikus-szenzualista anyagi mozzanatot redukálva – egyedül saját tudatának élményvilágára koncentrálja. Miután azonban az író saját tudatvilágát élményanyagként már feldolgozta, a kész mű létrejöttével egyúttal be is zárul előtte annak lehetősége, hogy a továbbiakban élmény formájában férjen hozzá múltjához. A tudat élményéletének egzisztenciális feldolgozása ezért a tudat élményvilágának „következetes elsorvasztásából"[107] áll, melynek során „megszabadulva a fölös sallangtól: az élettől", a túlélő végül eljut ahhoz a ponthoz, ahol végül elmondhatja: „személyét tárggyá változtatta".[108] A tiszta tudat fenomenális élményéletének destrukciója tehát feltételét jelenti annak, hogy az írás tárgyaként a tudat mint mű megformálható legyen. Erre vezethető vissza, hogy Auschwitz improduktív, sorstalan létre kárhoztatott totalitárius tudatával szemben a sorsának katartikus feldolgozását megkísérlő egzisztencia egyedül a negatívumból meríti inspirációit.[109] Az egzisztenciális munkaként értett írás „egyszerre negatív és kreatív",[110] ami azt jelenti, hogy a tudat intencionális életélményeivel való azonosulás tagadá-

---

[105] Kertész: *A kudarc*. 104.
[106] Kertész: *Gályanapló*. 173.
[107] Kertész: *A kudarc*. 84.
[108] I. m. 401.
[109] I. m. 131., Kertész: *A látható és láthatatlan Weimar*. In *Európa nyomasztó öröksége*. 105.
[110] Kertész: *A száműzött nyelv*. 330.

sa elsősorban arra irányul, hogy a tudatról teljes mértékben leválasszon minden élményszerű életmegnyilvánulást. Az „öntagadás mint alkotás"[111] ennek következtében egyedül azt célozza, hogy a túlélő az életéről leválasztott tudatot az írás tárgyaként – irodalmi műként – alkossa meg: „Végeredményben így is megfogalmazható: tiszta tudatot előállítani. Min alapulhatna ez? A demonstratív folyamaton, annak bemutatásán (és *felmutatásán*), ahogyan a tiszta tudat előállításáért folyó küzdelem zajlik: ez elegendő – és csakis ez az, ami elegendő. Az eredmény nem holmi megcáfolhatatlan igazság – dehogy, pusztán csak az ép elme funkcionálásának biztató lehetősége, pontosan: a tanúskodás e lehetőségről."[112]

Kertésznél az író munka az egzisztenciális tanúságtételben nyeri el végső értelmét, miután a túlélő megtisztítva szubjektív, önös élményeitől tudatát, irodalmi műként alkotja meg azt. A mű így lehet a tanúság egyetlen hordozója, ami a tiszta tudat létezésének kizárólagos bizonyítékul szolgál. A tudat műként való ilyen megalkotásához azonban a tudati élményélet érvényességét fenntartó husserli epokhé reduktív eljárása már nem elégséges, amit épp ezért az élményvilágot megsemmisítő szorongás egzisztenciális eseménye vált fel.[113] A totalitárius determináció tudata és a szabadság létlehetőségeivel bíró egzisztencia közt az írás szempontjából a legfontosabb különbséget az jelenti, hogy a tudat nem rendelkezhet alkotói kompetenciákkal, így nem társítható hozzá produktív teljesítmény sem. Amíg a tudat szintjén megragadott élményvilág a túlélés szégyenének nyomasztó súlyával terhelt, addig az egzisztencia szintjén értelmezett létezés rendelkezik az írás kreatív szabadságával. Kertész esetében az „egzisztenciális" kifejezés ezért is jelentheti azt, hogy „alkotó jellegű".[114] Az írásmódnak ezt a Kertészre jellemző egyéni irodalmi formáját az „egzisztenciális zsenialitás" kifejezés jelöli, melynek megkülönböztetett teljesítménye az átsajátítás, sajáttá-tétel műveletében áll, ami által „az ember képes rá, hogy az életét a saját életévé tegye".[115]

Kertész számára a tudat tehát nem evidens fenomenológiai önadottság, hanem olyan – az írás egzisztenciális munkája révén – megalkotandó mű, ami egyedüli tanújele a túlélő létének. Mindennek alapját az egzisztálásnak az ember létében végbemenő kétirányú mozgása képezi: az egzisztencia lefelé tartó mozgásában a tudat fokozatosan elveszti életélményeit egészen addig, míg magának a tudatnak a létezése nem válik kérdésessé. A vertikális átalakulás mélypontján a tárgynélküli szorongás semmijében bekövetkezik a tudaton belül lokalizálható, az élményeket megélő én halála. A tudat belső élményösszefüggéseinek külső eltárgyiasításával létrejön a tudat – ontológiai értelemben vett – tiszta állapota. A túlélő létének mélységi dimenziójában nyugvó „szilárdabb valóságként" leírt egzisztencia azonban mindaddig a semmi néma világának része, amíg az írói munka hozzá nem lát felszínre hozatalához. Az írás kreatív produktivitása révén beinduló felfelé tartó

---

111 Kertész: *Az angol lobogó*. 62.
112 Kertész: *Gályanapló*. 354–355.
113 Sartre: *Az ego transzcendenciája*. 75.
114 Kertész: *A boldogtalan 20. század*. 143.
115 Kertész: *Gályanapló*. 16.

mozgást nem a tudat intenciói, hanem a szorongásból erőt merítő egzisztencia eszközli ki, hogy az éntől megfosztott „tiszta tudat előállítása" végül a mű megalkotásával jusson el végpontjára.

A Kertész által reprezentált írói magatartás jellemzője, hogy az írás elemezett egzisztenciális mozgása a túlélő *saját létében* megy végbe. A kész írói alkotás így töltheti be azon rendeltetését, hogy hiteles tanúságot tegyen a magányos túlélő létezéséről. Ezt a túlélőt tehát mindenekelőtt az a tapasztalat különbözteti meg, hogy látta tudatának halálát, amit egzisztenciájánál fogva egyedül azért volt képes túlélni, mert az írás tanúságtételének szolgálatába állította azt. A lét egzisztenciális mélyvilágába, a szorongás éjszakájába alámerült tudat mint „megsemmisítő teher" folyamatosan azzal fenyegeti az individuum létét, hogy egzisztenciájánál fogva nem lesz képes önmagát kiemelni a lét szubliminális dimenziójából. Ennek megtörténtekor a semmi győzelmet aratna a lét felett: a túlélés megszűnne túlélés lenni, s az egzisztenciális munka felhajtóerejének elégtelensége folytán a tanúság felmutatása sem menne végbe. Ez a „következetes sorsok" útvonala, amelyet azok az öngyilkos rabok járnak be, akikkel szemben Kertész „egyszeri és kivételes egzisztenciája" – minden befejezett és lezárt műalkotás révén – egzisztenciális értelemben *önmaga teljesíti be halandó sorsát*. Ezért lehet a tanúságtétel letéteményese a mű, aminek igazsága abban áll, hogy felmutatja a tiszta, én nélküli tudat – Auschwitz – létrejöttének egzisztenciális folyamatát, a mélybe való alábukást és a magasba való kiemelkedés ciklikusan ismétlődő spirálmozgását. A kertészi írástechnikát jellemző kör ezzel bezárul, mivel a kész mű tanúként immár jót áll saját hiteléért: a tudat élményvalóságaként felfogott Auschwitz destrukcióját túlélt író létének megkérdőjelezhetetlen egzisztenciális igazságáról.

A szorongás tárgynélküli semmijén a túlélő *kizárólag* az írás egzisztenciális munkája lehet úrrá, azáltal, hogy létezésének ezt a semmijét valamiként – műalkotásként – formálja meg. Az író számára egyedül megírható témaként saját létezésének tudata, annak élményvilága adott, amelyet azonban ahhoz, hogy az írás tárgya lehessen, az alkotás során szükségszerűen le kell választani a szerző életéről. A tudat ily módon alakul át az alanyi élet élményvalóságából olyan tárggyá, amely ugyanakkor kész művi valóságában leginkább létrehozója számára bizonyul idegen realitásnak. A metafizikai kérdésre, hogy miért van egyáltalán valami, miért nincs inkább semmi, ebben az összefüggésben úgy adható meg a válasz: azért van valami, mert az ember a létét szorongással eltöltő semmit csak az általa megalkotott mű formájában képes *önmagán kívül* mint valamit megismerni. Amikor az egzisztáló kilép az életét elnyeléssel fenyegető szorongás nyelvtelen csendjéből, az eksztázisnak ez az aktusa szükségszerűen túlélő tanúként állítja őt a világ elé. A Kertész szövegeiben megszólaló alany számára, akit a tudathasadás traumája létezésének egzisztenciális mélységeibe taszított, az írás ezért a túlélés tanúsításának eszközét jelenti. Hogy ne eméssze fel a szorongás semmije, hogy ne pusztítsa el Auschwitz, Kertésznek írnia kellett, mert egyedül az írás az, ami életben tart, s egyedül az írói munka az, ami révén az ember a holokauszt tanújaként mutathatja fel egzisztenciájának elévülhetetlen igazságát. Az írásnak ez az egzisztenciális formája időlegesen megszabadítja a túlélőt a létét semmítő szorongástól, ezért lehet minden

irodalmi műalkotás olyan „emberi mű", amelyről a túlélő tudja, hogy csak „önmagával és a sorsával szembeszegezett szabadságként"[116] nyerheti el tanúsító jelentését. Kertész minden művében ezért tehet tanúságot arról, hogy az alkotómunka – *egyedül az elkészült mű révén* – képes szabaddá tenni a túlélőt Auschwitz totalitarizmusától. Az irodalom így járulhat hozzá egy olyan kultúra létrejöttéhez, amiről egyik interjújában Kertész a következőket mondta: „Az a kultúra, mely képes a halál tudatával élni, és azt vitális erővé alakítani, mindig erőteljesebb, de érdekesebb és bátrabb is lesz azoknál a kultúráknál, amelyek nem néznek szembe az ember nagy történelmi, erkölcsi és egzisztenciális kérdéseivel."[117]

Kertész írói teljesítményének behatárolható történeti jelenését az emberi egzisztencia ontológiai problémáinak esszéisztikus és fikcionális formában történő feldolgozásában határozható meg. A történeti periodizáció szempontjából ugyanakkor szükséges hangsúlyozni, hogy az egzisztencializmus az ötvenes évektől, a hidegháború beköszöntétől új kulturális, művészi, bölcseleti és irodalmi kifejezésformáknak adja át a helyét. Ezen folyamat egyik látványos gesztusaként jövendöli meg *A szavak és dolgok* zárásában Michel Foucault az emberi egzisztencia halálhírét, s jelöli ki Alain Robbe-Grillet a Sartre-féle „tragikus humanizmus" kritikáján keresztül az új regény irányvonalát.[118] Mindez azonban már az egzisztenciaprobléma kritikai hatástörténetéhez tartozik. Kertész irodalmi műveinek egzisztencialista karaktere azonban elsősorban haláltudat és vitális erő egzisztenciális feszültségéből és nem utolsósorban *etikai* pátoszából származik. Többek közt ezért sem lehet kétséges, hogy a kérdésre, milyen értelme lehet a holokauszt után az életnek, amikor az ember túlélő egzisztenciaként Auschwitz tanúsítására van ítélve, Kertész – ahogy Sartre írta Kierkegaard-ról – a „saját életével fogalmazta meg"[119] a maga nemében következetes és konzekvens írói válaszát.

---

[116] Kertész: *A kudarc*. 400.
[117] Kertész: *A haláltudat mint vitális erő*. 191.
[118] Alain Robbe-Grillet: *Természet, humanizmus, tragédia*. Fordította Réz Pál. In *A francia „új regény" II.* Tanulmányok – vita. Szerkesztette Konrád György. Európa, Bp., 1967. 69–92.
[119] Sartre: *Az egyedi egyetemes*. 296.

Évforduló

125 éve született Csáth Géza

2012. április 17-én a bajai Eötvös József Főiskola Neveléstudományi Kar, Pedagógusképző Intézete – Hárs György Péter szervezésében – *Csáth Géza Nemzetközi Emlékkonferenciát* rendezett Baján. A konferencia három plenáris előadás után négy szekcióban zajlott, és mintegy harminc referátum hangzott el. A konferencia idején kiállítás nyílt Csáth rajzaiból, és levetítették az *Ópium* című filmet is. Az itt következő tanulmányokat a konferencia anyagából válogattuk.

Kálmán C. György

A HAGYOMÁNYOS ÉS AZ ÚJÍTÓ CSÁTH

Vajon Csáth novellisztikája mennyiben hagyományos és mennyiben megújító? Ha szeretjük Csáthot – érdekel bennünket a személye, a novellái, a tudományos dolgozatai, a zenekritikái –, s ha valamennyiünk mást és mást emelni ki akár az életműből, akár a személyből (életéből, szenvedélyeiből, lelkialkatából vagy torzulásaiból), akkor az érdekeltség óhatatlanul arra csábít, hogy felfedezzük benne a különlegességet, az egyedit, a hasonlíthatatlant. Ezt a beállítódást szeretném – ha nem is megingatni, s különösen nem átalakítani, de – kicsit ellensúlyozni; hogy azt is vegyük észre, amiben Csáth nem feltétlenül eredeti, amiben részese kora konvencióinak és az elbeszélő hagyománynak.

Hogy erről beszélhessünk, erősen korlátozni kell a perspektívánkat – mintegy szemellenzőt kell felvennünk, és csakis arra összpontosítani, ami ezt az eredetiség/újdonság dimenziót közvetlenül érinti. El kell feledkeznünk arról – egyrészt –, hogy minden szöveg számos aspektusból szemlélhető, s ezért ítéletünk egyik vagy másik aspektusból nem feltétlenül érvényes akkor, amikor más aspektusokat vizsgálunk. Másrészt akkor, amikor felvesszük a szemellenzőt, éppen akkor döbbenünk rá, milyen széles volt a korábbi perspektíva.

Csáth Gézát mindenekelőtt mint irodalmi művek szerzőjét, s elsősorban mint novellistát tartjuk számon. Ám ha van valamilyen Csáth-képünk, azt annyira áthatja a novellákon kívüli Csáth-világ, hogy folyton-folyvást más szövegekre utalunk: részint az olyan, mondjuk így, főszövegen kívüli szövegekre, mint a naplók, zenekritikák, a pszichológiai-orvosi tárgyú írások, rajzok – bármi, amit Csáth írt, de nem a novellák vagy drámák körébe tartozik; részint olyan nem-szövegszerű szövegekre, mint Csáth élete, az életre történő legkülönbözőbb hivatkozások, visszaemlékezések, mindenféle nyomok. A perspektíva leszűkítése tehát felfedi azt,

mi minden heterogén, össze nem illő és széles spektrumú anyagból áll az a Csáth-világ, amely az értelmezőben él, még ha Csáth avatatlan, kezdő olvasója is. Ahogyan Z. Varga Zoltán fogalmaz – ez az előadás sokat köszönhet az ő kiváló kéziratos összefoglalójának –: Csáth „életrajza, legendákkal övezett személyisége szinte elválaszthatatlan szövegeitől, életművétől", „mintha Csáth életművéről nem lehetne, vagy nem volna érdemes másképp beszélni, mint legendává, mitikussá növesztett életét megidézve". Ha kicsit reflektálunk arra, honnan is támad az a tapasztalatunk, hogy Csáth merész, nem konvencionális, határsértő és megújító – akkor nagyon sokszor nem is a novellákhoz jutunk vissza, hanem például a prüdériát igencsak próbára tevő naplókhoz, vagy a nagyszerű és a modern művészet komoly megértéséről tanúskodó zenekritikákhoz, vagy éppen a szabálytalan élethez: a tudós, a profi orvos és a bohém novellista legalább hármas életéhez, s emellett a szenvedélybetegséghez, a nagyon intenzíven élt, önpusztító és korán véget ért élet képeihez.

A századforduló ideje a kispróza (novella, tárca, kroki stb.) nagy fellendülésének a kora – sokkal inkább, mint a regényé. Nem érdemes – bár lehetne – statisztikákkal bíbelődni; talán kiderülhetne ugyan valami (hipotézisem szerint az, hogy sokkal több rövidpróza született, mint terjedelmesebb regény), de hát hogyan is hasonlíthatnánk össze a kispróza- és a regény-termelést? Vagy a megjelent kötetek számát vessük össze? Ennek sem volna túl sok értelme. Nyugodtan hagyatkozhatunk ehelyett arra a mindannyiunk számára érzékelhető tapasztalatra, hogy a századforduló prózájából elég kevés regényt, annál több novellát (és novellistát) tudunk felsorolni. A magyar irodalmi hagyományban – mondjuk: hatástörténeti aspektusból – ezt a korszakot a rövidebb prózai műfajok határozzák meg. A regények többnyire kisregények, rövidebb terjedelműek, és kevés kiemelkedő, fontos, nagy hatású mű van (akár a kortársi befogadást, akár a későbbi fejleményeket vesszük a hatás mércéjének). A novella felvirágzása tehát – minden statisztikai, pozitivisztikusan felsoroló megfontolás ellenére, s annak ellenére, hogy néhány nagy regény azért született a korban – nyilvánvaló tény.

A kispróza előretörésének számos oka lehet: elgondolkodhatunk azon, milyen világképi rugói lehetnek; a nem átlátható, egyetlen pillantással, egy rögzített nézőpontból nem felfogható világ afelé hajthatja az alkotókat, hogy sok kis darabban, könnyen (vagy könnyebben) elmesélhető és felfogható történetekben próbálják megragadni ennek a világnak a működését. Összefügghet a kispróza tehát azzal, hogy az ember és a körülötte levő világ kiszámíthatatlansága így ábrázolhatóbb és átadhatóbb – mégsem líra, mégis valamelyes objektivitás látszatát kölcsönzi a megszólalásnak. De legalább ilyen erős lehet az a gyakorlati szempont, hogy az újságok (napi- és hetilapok) elképesztő módon elterjedtek, ezek lettek az információ terjedésének fő formái – és, tegyük hozzá, maga az információ-terjedés is egyre nagyobb jelentőséget kapott. Az irodalom is beköltözött az újságok hasábjaira, a legkülönbözőbb formákban – új műfajok alakultak ki, vagy erősödtek meg, a tárca, a rajz, az életkép és persze a novella. Szigorúan a lap terjedelméhez igazodva – ami egyúttal az olvasói befogadóképességet is figyelembe veszi. Ennek,

bármilyen profánul hangozzék is, poétikai következményei is vannak: vigyázni kell a szöveg áttekinthetőségével, befogadhatóságával, a szereplők számával, a nézőponttal, az idővel – magyarán: a megjelenés gyakorlatias korlátai valamennyire biztosan befolyással vannak az elbeszélés konvencióira is.

Csáth írásait érdemes ebben a közegben, kiváló novellisták és egyre szaporodó számú, hírlapokban megjelenő kisprózai írások környezetében nézni. Az ő máig tartó hatása éppen ezért magyarázatra szorul – vajon miért tudott kiemelkedni a nagyon erős mezőnyből? Vajon csak tematikailag (vagy másképpen) jelentett-e a Csáth-novellisztika újdonságot? Vajon a deviáns viselkedések ábrázolása (őrültség, különcség, tudatmódosító szerek) önmagában garantálja a Csáth-szövegek máig ható erejét – vagy elbeszélés-technikailag (narrációjában) (is) hozott-e újdonságot? A leírásokban, párbeszédekben, ezek arányában? Vagy stilárisan? Vagy mindez megmarad a hagyományos keretek között, és másutt keresendő az újdonság?

Hogy előrevetítsem előadásom konklúzióját: semmiképpen sem az elbeszélés újdonsága az, ami Csáth mai befogadásának a titka volna. Pontosabban: csakis annyiban, amennyiben az ő konvencionális elbeszélésmódja máig konvencionális maradt, s ez ma is biztosítja a gyors, könnyű, problémamentes befogadást – olyan vivőanyag, amely segíti az elsajátítást. Vegyük tehát fel az imént emlegetett szemellenzőt, és nézzük meg Csáth novelláit két szűk szempontból: az időkezelés és a nézőpont oldaláról.

És csakhamar abba is hagyhatjuk: egyik szempontból sem bizonyulnak a Csáth-novellák különösnek vagy újítónak. Ami az időt illeti: a Csáth-novellák időrendje általában egyenes vonalú, és nem jellemzők rá az anakronizmusok: vagyis nem ugrál az időben, sem előre, sem vissza, nagyon ritkán (és nagyon ellenőrzött, követhető módon) zavarja össze az idő egyenes vonalú folyásának ábrázolását. Az igaz, hogy gyakran kerete (vagy fél-kerete) van az elbeszélésnek (ami rögtön két időszintet implikál) – vagyis az elbeszélő jelzi, hogy a saját, elbeszélői ideje, és az elbeszélt idő között távolság van –, de ez sok évszázados konvenció, nagyon is bevett. Az elbeszélés – természetesen – mindig visszatekintő: tehát nem egyidejű vagy jövőbe tekintő.

Ami az elbeszélés idejének és az ábrázolt történés idejének kapcsolatát illeti, Csáth ebben is nagyon kiegyensúlyozott. Nem teng túl, nem uralkodik el sem a párbeszéd (ahol tehát az elbeszélés ideje egybeesne azzal, amit az elbeszélés ábrázol), sem az összefoglalás (ahol nagyon rövid idő alatt értesülünk hosszú ideig tartó valóságos eseményekről), sem pedig a leírás (ahol hosszú ideig tart annak az elmondása, ami nem is „zajlik" az időben – gondoljunk a tájak vagy tárgyak, arcok vagy ruházatok stb. leírására). Egyiknek sincsen kiemelt, feltűnő szerepe – Csáth mintha éppen arra törekedne, hogy ezeket az elemeket egyensúlyba hozza. Vagyis a jelenet az, ami talán a legjellemzőbb ezekre a szövegekre – kisebb kihagyások, kisebb összefoglalások, valamennyi párbeszéd, és így tovább: a lehető legkonvencionálisabb felépítés, ne szépítsük. Vannak persze érdekes kivételek, ezeket is számba vehetjük, sőt, ilyenkor mintegy rákényszerülünk az értelmezésre – hogy például *A varázsló halálá*ban miért van ott az a feltűnően hosszú rész, ahol csak

„a nők" megszólalásait halljuk, minden hozzáfűzött név vagy mondást kifejező ige nélkül.

Ami a gyakorítás szempontját illeti, vagyis azt, hogy az elbeszélő hang többször vagy egyszer mondja-e el az ismétlődő (vagy éppen az egyszeri) eseményeket – ennek elemzése sem vezetne messzire. Hozhatunk példákat arra, hogy Csáth nagyon tudatosan használja a gyakorító elbeszélést – például *A vörös Eszti* végén: „Eleinte nagyon rossz volt esténként magánosan hazamenni. Olykor soká elálldogáltam az utcán, azt várva, hogy Eszti mégis jönni fog. De nem jött, és hírét se hallottam azóta." Nem véletlen, hogy súlyponti helyen, hangsúlyosan szerepel itt az ismétlődés; ez azonban inkább ritkaságnak nevezhető.

A nézőponttal – legyen ez a szemellenzős vizsgálódás második pontja – már kicsit bonyolultabb a helyzet. Egyrészt itt is azt látjuk, hogy Csáth nagyon is illeszkedik kora konvencióihoz: az elbeszélő többnyire mindentudó, aki belelát hősei gondolataiba (és tetszőleges hőseiébe – tehát kedve szerint váltogathatja a nézőpontokat), és tetszőleges mélységig. Vagyis: amit akar, ami fontos, azt feltárja – máskor, másokkal kapcsolatban, megint más mélységet választ, akár titokban is tarthatja, kit mi mozgat, kit milyen gondolatok foglalkoztatnak. Ez olykor némi zavarossághoz is vezethet. Így például az *Apa és fiú* című elbeszélésben furcsálkodva figyeli az olvasó a főszereplő férfit, éppen ez a nem-értés, ez az idegenség, ez a bizarr gondolkodás adja a szöveg erejét – egy ponton aztán, teljesen váratlanul belelátunk mégis a „fiú" gondolataiba: „A csontváz fia néhány pillanatig azt hitte, hogy mondania kell valamit, azt hitte, hogy azt a különös kevert gondolat- és érzelemvihart, melyet a lelkében készülődni érzett, ki kell engednie."

A nézőpont tehát váratlanul belehelyeződik az eddig és ezután is csak kívülről szemlélt szereplőbe – csakhogy semmi érdekes, fontos, releváns információhoz nem jutunk hozzá. Amit a szereplő gondolatairól megtudunk, nagyon kevés, és semmi köze az egész eseménysorhoz.

Én ezt ügyetlenségnek, véletlennek gondolom – vagyis azt hiszem, Csáth nézőpontkezelése nem mutat következetesen egy bizonyos irányba; sokkal inkább átveszi a próza addig kialakult, korabeli hagyományait, és többnyire ezeket hasznosítja.

Amikor azt állítom, hogy Csáth az elbeszélő technikák tekintetében nem emelkedett ki a mezőnyből, nem különült el kortársaitól élesen, akkor ezzel azt is jelezni kívánom, hogy a narráció megújítása általában az egész korszakra, Csáth kortársaira sem volt jellemző. A novella felvirágzása, amiről a bevezetőben szóltam, nem az elbeszélésmód gyökeres felforgatását jelenti. De jelezném, hogy másoknál valamivel később mégiscsak volt ilyen: az idővel Krúdy már nagyon tudatosan játszott, és ha nem jelentett is a maga idejében forradalmat, ma már egyre inkább látjuk, milyen jelentős volt, amit tett; ugyanígy ő volt az, aki kiaknázta az ismétlődések vagy az egyedi történések elbeszélhetőségének trükkjeit (gyakran nem tudjuk nála, évekig minduntalan ismétlődő, avagy egyszeri, soha többé elő nem forduló eseményről számol-e be az elbeszélő). A nézőponttal való játékok talán Kosztolányinál váltak igazán fontossá; hogy ki mit tud, ki mit gondol, kinek

mik a motívumai – ezek a húszas–harmincas évek prózájában váltják fel a mindentudó elbeszélő addig egyeduralkodó pozícióját.

Mégis, ezen a ponton, a nézőpont környékén talán találhatók olyan kezdemények, amelyeket a későbbi próza kezd igazán tudatosan és máig érdekes módon kiaknázni. Lássunk egy példát.

A *Fekete csönd* című novella, az első kötetből, szerintem nem tartozik a legjobb Csáth-szövegek körébe. Biztosan ma is érdekes lehet sokak számára borzongató szüzséje, és nemigen figyel oda a mai olvasó, hogy azért valamiféle romantikus rémtörténet-klisék azok, amelyek ezt az érdeklődést fenntartják. A novella tobzódik az expresszív jelzőkben, igencsak élénk színekkel ecseteli a hirtelen nagyra nőtt és ijesztő fiatal férfi alakját – túlírtnak, vásárinak, rikítónak is nevezhetnénk, némi rosszindulattal. Mint talán emlékezetes, a történet annyi volna, hogy az elbeszélő öccse hirtelen ijesztő férfivá alakul, és fenyegeti az egész családot – az elbeszélő pedig nem tehet mást, meggyilkolja a fiút. Ám amikor a halott fölé hajol, „egy kis gyönge gyermeket" talál.

A novella annyiban – és talán csak annyiban – figyelemreméltó, hogy nézőpontja szigorúan egyetlen személybe rögzül, és onnan egyszer sem mozdul el; a nézőpont azé a gyilkosé, aki retteg a „fekete csöndtől", aki minden tettét, tettének minden motivációját elénk tárja, és a maga logikája szerint meg is magyarázza. Az értelmezés attól válik az olvasó számára érdekessé – egyáltalán: elvégzendő műveletté, s attól válik a szöveg maga interpretációra méltóvá –, hogy ez a nézőpont nagyon sajátos – hogy ne mondjuk: torz, beteges, idioszinkratikus – logikát mutat meg, s ez ütközik az olvasó saját nézőpontjával. Ezt a távolságot, ezt a feloldandó ellentmondást még meg is erősíti a novella nyitása – „Leírom ide, doktor úr, hogy miről van szó" –, és különösen a zárlata: az utolsó mondatok ugyanis nemcsak ehhez a bizonyos „doktor úrhoz" csatolnak vissza, hanem a mondatformálás esetlensége (ilyen eddig az egész novellában nem fordult elő!), a fejfájás ismételgetése egészen nyilvánvalóvá teszi, hogy akit eddig beszélni hallottunk, akinek a nézőpontjából az egész történetet megismertük: beteg. „Azt szeretném, hogy ne halljam többé ezt a kacajt, mert akkor fáj nekem a hátamban és a fejemben, és nem akarom látni a kis Richard sötét szemeit, amelyek a végtelenbe merednek; mert ez összeszorítja a torkomat, és sohase tudok aludni. Egyáltalán, doktor úr, nem tudok rendesen aludni."

Ez a következetes nézőpontszűkítés – vagyis az elbeszélés fókuszának leszűkítése egyetlen, az elbeszélő nézőpontjára – alkalmat ad arra, hogy mozgásba hozza az olvasó tapasztalatait, tudását, saját nézőpontját; voltaképpen azt ütköztetjük egymással, amit az elbeszélő (vagy főszereplője) tud, és amit mi tudunk, vagy tudni vélünk. Bevonja az olvasót az értelemadásba, erősen és látványosan; olyan fogás ez, amely nemcsak csírája lehet nagyon érdekes és máig elevennek ható narratológiai eljárásoknak, hanem világképi sugalmazása is bőven van. Akkor is, ha, ismétlem, ha maga nem is feltétlenül jó, érdekes, fontos szöveg összetevője – ahogyan a *Fekete csönd* nem kiemelkedő novella. A világképi sugalmazás például az *Esti Kornél* lapjain jelenik meg majd újra (de akár Bródy Sándornál, Krúdynál, a

huszadik század első felének számos nagy prózaírójánál bukkanhatunk a nyomára). A lényeg, röviden jelezve, annak belátása volna, hogy az emberek nagyon különféleképpen, olykor egészen sajátosan, a külső szemlélő számára torz, érthetetlen vagy félresiklott módon gondolkodnak, s tetteik ebből fakadnak; ha belelátunk ebbe a fura gondolkodásba, és ezt szembesítjük a sajátunkkal, elbizonytalanodunk – vajon nem éppen mi vagyunk azok, akik meghökkentő módon (vagy éppen túl szabályosan, vagy fontos szempontok figyelmen kívül hagyásával) gondolkodunk? Mindenkinek megvan a maga bolondériája – és akkor nyilván nekünk, olvasóknak is; mindenki zárt, és a maga speciális logikája szerint működő univerzum – ahogyan a szöveg szereplője az, úgy olvasója is. A *Fekete csönd* persze nem hagy kétségeket – aki a doktorhoz fordul, arról eleve feltételezzük, hogy valami „baja" van, és ez esetben nyilvánvaló, hogy mi, olvasók vagyunk fölényben Richard bátyjával szemben. Úgy érezzük, mi rálátunk arra, amit tesz, neki viszont hiányzik a belátása, a józan esze. De előfordulhat – és Csáthnál ez is megjelenik –, hogy a sajátos, különös, esetleg mániákus gondolkodás és a saját, olvasói tapasztalatunk egyenlőbb erőkként vívnak meg egymással.

Ilyen a kevésbé ismert *Katonai behívó* című szöveg. Lehet ezt szatirikus műnek, krokinak, humoreszknek tekinteni – én arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy talán kicsit több is kiolvasható belőle. Noha az időkezelés ismét teljesen konvencionális, itt talán túlságosan is az: az elbeszélő órára, félórára pontosan közli, mikor mit csinált – voltaképpen éppen ez beszámolójának a lényege, hogy a lehető legpontosabban számot adjon cselekedeteiről és a ráfordított időről. Főnöke elküldi elintézni egy látszólag egyszerű ügyet, de rengeteg bürokratikus akadályba ütközik, és végül dolgavégezetlenül jelentkezik a főnöknél. Mindezt a főszereplő-elbeszélő a helyek, helyszínek, nevek és időpontok aggályos felsorolásával mondja el, imitálva a katonai és a bürokratikus nyelvhasználatot és gondolkodásmódot.

Itt sokkal finomabban, visszafogottabban, s ezért többértelműen jelzi a szöveg, hogy elbeszélője, aki egyúttal a főszereplő, s akinek a nézőpontjából minden eseményt látunk, a maga zárt, furcsa működésű univerzumában él. Lehetséges olyan értelmezés, hogy a szöveg végére az elbeszélő megőrül, s ezt észlelik a külső szemlélők is: „De észrevettem, hogy két fiatalember megáll, néznek engem, és súg valamit egyik a másiknak." Sőt arra is utal a szöveg – éspedig kurzívval szedve, tehát kiemelve –, hogy az elbeszélőnek kényszerképzetei vannak: „A laktanyánál a sarkon egy katona állott, kezében mannlicher puskával. Mialatt tovább haladtam, *egyszerre fölemelte a fegyvert, és rám célzott.*" Igaz ugyan, hogy ezek a jelek csaknem a novella végén, tehát igen hangsúlyos helyen vannak elhelyezve, de több megerősítés nincs – fenntartható egy olyan értelmezés is, hogy csak a kánikulai forróság téveszti meg, zavarja össze az egyébként normális elbeszélőt.

Azt hiszem, ez az a Csáth, ami (aki) nagyon is érdemes a figyelmünkre. Egy többféleképpen értelmezhető, furcsa, idegen gondolkodásba pillantunk bele, talán valamiféle mániásság, megrögzöttség, kisiklottság nyomait véljük felfedezni – de nincs határozott támpontunk, nem lehetünk biztosak abban, mi is az, amit látunk, olvasunk, tapasztalunk. Sőt gyanakodhatunk magunkra: nem mi vagyunk-e

kicsavart gondolkodásúak, akik valami teljesen természetesben, ésszerűben, logikusban, megmagyarázhatóban látunk furcsaságot?

Azt szeretném ezzel jelezni, hogy – legalábbis ami az irodalomtörténeti helyet, a folytathatóságot, a hatást és égül is az irodalmi értéket illeti – Csáth ott érdekes igazán, ahol az olyan, esetleg felszínesnek tetsző poétikai eszközöket változtatja meg, mint az időkezelés (erre alig van példa), vagy a nézőpont (erre most próbáltam példát hozni). Ahol tehát az elbeszélés milyenségét változtatja meg valami érdekes módon, ott érezzük, hogy sok későbbi törekvés magva rejlik benne. Még ha ilyen kevésbé sikerült vagy különös művekben is, mint a *Fekete csönd* vagy a *Katonai behívó*.

Szeretnék még egy, nem különösebben híres, de ugyancsak érdekes novellát felidézni. A *Schmith mézeskalácsos* című novellában az elbeszélő olyan történetet mond el, amelyet a szemünk láttára, az elmondás közben kohol, talál ki – holott látszólag (s beszélgetőpartnere, a kerettörténet másik szereplője előtt ezt a látszatot tartja fenn) egy régi, megtörtént esetet idéz fel. A történet, amelyet elmesél, tehát egyszerre van is (hiszen partnere hallja, mi meg olvassuk), és nincs is (mert hiszen az elmesélés előtt nem létezett, éppen most találódik ki). Itt sem arról van szó, hogy maga az írás különösebben fontos volna a Csáth-életműben, hogy emlékezetes, nagyon furcsa vagy a jellegzetes Csáth-prózajegyeket viselné magán, hanem megelőlegez valamit, ami például Kosztolányinál lesz nagyon nagy jelentőségű.

A nem létező, rejtett, ismeretlen vagy kitalált szövegek – azok a szövegek tehát, amelyek számunkra, az olvasók számára nem hozzáférhetők – olyan fontos szerepet játszanak Kosztolányinál, hogy egész kis csoportjuk alakul ki. *A bolgár kalauz történeté*ben sem a főszereplő Esti, sem az elbeszélő, sem pedig az olvasó nem tudja, mi az a történet (vagy mik azok a történetek), amely(ek) a bolgár kalauz szájából elhangzik/elhangzanak – a novella lényege az, hogy ezen tudás nélkül is jól meg lehet lenni, sőt bensőséges kapcsolatot kialakítani. Egy másik novellában Esti olyan szövegről beszélget egy dilettáns, kékharisnya írónővel, amelyet nem olvasott, nem is tud róla semmit – de kivágja magát. Az emlékezetes szunyókáló elnök úr minden szöveget, amelyet hall, amely az ő felügyelete, elnöksége, irányítása alatt elhangzik, végigalszik, ezért soha egyik szövegről sem tudhat. És így tovább – igen sokszor, feltűnően gyakran szerepel ilyen vagy olyan változatokban ez a motívum néhány évvel később Kosztolányi novelláiban. Ezektől visszatekintve Csáth írása arról, hogy a nem létező (vagy legalábbis: az elbeszélő és az olvasó számára is örökre ismeretlen maradó) történet *helyett* hogyan lehet kitalálni Schmith mézeskalácsos lefejezésének szomorú históriáját, meghökkentő hasonlóságokat mutat Kosztolányival. Hozzátéve persze, hogy kicsit szentimentális, túlírt, távolról sem Kosztolányi-rangú írásról van szó.

Már le is vettük a bevezetőben emlegetett szemellenzőt; ezzel a novellával már nem az időkezelés vagy a nézőpont korlátozott szempontjait vizsgáltam, hanem – mondjuk így – a diegézisét: az elbeszélt történet és az elbeszélés viszonyát; itt már az a kérdés, az elbeszélő hogyan viszonyul az általa elmondott történethez,

mit mond el és hogyan. Vagy – befejezésként – vegyünk még egy, immár nem szigorúan poétikai elemet, amely nemcsak a négy emlegetett novellát köti össze, hanem talán fényt vet az egész életműre. A *Fekete csönd* esetében két ember – az elbeszélő és a szövegben csak megszólítottként jelen levő doktor – kommunikációjának vagyunk tanúi. Nem is tanúi, inkább kihallgatói, kilesői. Egy levélbe kukkantunk bele; voltképpen levéltitkot sértünk – először persze nem mi, hanem a szöveget elénk táró szerzői hang az, aki megsérti ezt a titkot. Ráadásul a levél írója is titkolózik; lehet például az a gyanúnk, hogy voltképpen magáról ír akkor, amikor öccséről beszél; hogy talán éppen ő volt az, aki azt a rengeteg borzalmat tette, és akit ezért bolondokházába vittek. Titkolózik tehát – még ha az igazság egy részét maga fedi is fel. Az *Apa és fiú* vagy a *Katonai behívó* esetében a főszereplő motivációja, tetteinek mozgatórugója ugyancsak titok marad – más és más értelemben, különböző fokon és terjedelemben, de hozzáférhetetlen az a belső világ, amely a csontvázat kikérő férfi vagy az értelmetlenül telefonálgató és nyüzsgő fiú cselekedeteinek a hátterében áll. Végül titok marad a mézeskalácsos valódi története – s hogy ez rejtve marad, azt paradox módon éppen az elmesélés, a nyilvánvalóan a helyszínen rögtönzött, koholt, nem-valódi mese teszi érzékelhetővé.

Elhallgatás, elrejtés, titok – mintha e fogalmak kapcsolnák össze a csaknem véletlenszerűen kiválasztott, és nagyon különböző színvonalú szövegeket. Mondhatja persze bárki, hogy ez nem más, mint játék a szavakkal, és ilyen alapon a titok szóra a világirodalom nagy része felfűzhető volna. Ebben biztosan van igazság. Mégis azt hiszem, Csáth novellisztikáját mégis érdemes innen megközelíteni. Z. Varga Zoltán így fogalmaz: „novellái az őrület, az erőszak és a szexualitás többnyire egymással összekapcsolt témáit dolgozzák fel", s írásaiban a „legtermékenyebb álom és valóság egymással párhuzamos világai közötti titokzatos kölcsönhatások ábrázolása, illetve az ödipális konfliktusok és a vérfertőző vonzalmak kutatása". Ha ez igaz – és én is így gondolom –, akkor mindezek a témák így vagy úgy összefüggenek a titokkal, az elhallgatással, a be nem vallással (vagy akár a felismerés és elismerés hiányával). A fenti novellákban mindez ártatlannak, ártalmatlannak, olykor egyenesen játékosnak tűnik – sokkal kevésbé azok néhány igazán súlyos novella esetében. De a titok, az elhallgatás, a kihagyás, a sötét folt, mintha Csáth egész életművének jellemző vonása volna – ezt azonban csak egy részletes, alapos áttekintés tudná igazolni.

Amihez hozzá tartozik a számadás arról, hogy mindebben, az egész Csáth-korpuszban mi a konvencionális, mi a valóban újító vagy előremutató elem. Összefoglalva tehát mondandóm lényegét: nem a narratív technikák azok, amelyek kiemelkedővé vagy megújítóvá teszik ezt a prózát. Csáth elbeszélésmódja legnagyobb részt konvencionális, megfelel a kor szokásainak. Ahol igazán újat hoz, az a különös rugóra működő, sajátos magánvilágok felfedezése, az eltitkolással és felfedéssel való játék.

Z. Varga Zoltán

NAPLÓ ÉS MEMOÁR KÖZÖTT

– Csáth Géza naplóinak néhány jellegzetességéről –

Csáth Géza naplóírói munkásságának valódi arányairól az olvasó egészen az utóbbi időkig aligha alkothatott pontos képet. A naplókat vizsgáló tanulmányok szinte kizárólag a botrányos 1912–1913-as naplóval foglalkoznak.[1] Az egyoldalú figyelmet nemcsak a naplók tartalmának különbözősége magyarázza: az 1988-as első közlést követően tizenkét évet kellett várni az 1914–1916-os naplókötet kiadására, majd 2005-től indult meg a fennmaradt önéletrajzi munkák megjelentetése. Máig, 2012-ig, összesen hat különböző naplókötet jelent meg, nem számítva az 1912–1913-as napló különböző kiadásait és idegen nyelvű fordításait, továbbá a szintén kiadott háborús emlékiratokat.[2] A kiadványok alapjául szolgáló

---

[1] Az 1912–1913-as naplók kultikussá válásának okait, valamint e naplófüzetek poétikai, irodalomtörténeti jelentőségét részletesen elemeztem *Az élet írója – Kultusz és önéletrajz Csáth Géza 1912/13 naplójegyzeteiben.* (Napút 2009/6. 62–72.), illetve *Az írói véna – Csáth Géza naplójegyzeteiről* (Üzenet 2001. tavasz, XXXI. évf., 145–159.) című tanulmányaiban.

[2] Csáth önéletrajzi szövegeit a következőképpen csoportosíthatjuk:

1) Publikált, de a kézirat lappang: *Napló 1912–1913 (Az 1912. évi nyár, Stubnyafürdő, Morfinizmusom története)* első megjelenés: Híd 1988 (Újvidék); második megjelenés: Babits Kiadó, Szekszárd, 1990; harmadik megjelenés: Windsor, 1995; negyedik megjelenés: *Napló 1912–1913* (új naplórészleteket kísérőtanulmánnyal közreadja Dér Zoltán (szerk.) [utószó] Hunyadi Csaba), Lazi Bt., Szeged, 2002 (kiegészítve 1913-as naplórészletekkel, elhagyva az 1918/19-es feljegyzéseket). Fordításai: *Tagebuch 1912–1913* / Géza Csáth; (aus dem Ungarischen von Hans Skirecki; mit einem Nachw. vers. von László F. Földényi), Berlin, Brinkmann & Bose, 1990. 143 p; *The diary of Geza Csath* / introduction by Arthur Phillips; translation from Hungarian by Peter Reich, Angelusz & Gold, Budapest, 2002. 178 p.

2) Publikált, kézirat a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárában. Jelzet: V. 2007/051/1–9.
Napló (1897–1899) / ifj. Brenner József (Csáth Géza). Közreadja, sajtó alá rendezte és az utószót írta Dér Zoltán, Szabadegyetem, Szabadka, 2005. 163 p (Életjel könyvek 116.)
Napló (1900–1902) / ifj. Brenner József (Csáth Géza). Szerkesztette Dér Zoltán, Szabadegyetem, Szabadka, 2006. 251 p (Életjel könyvek 117.)
Napló (1903–1904) / ifj. Brenner József (Csáth Géza). Közreadja Dér Zoltán, Szabadegyetem, Szabadka, 2007. 158 p. (Életjel könyvek 120.)
Emlékirataim a nagy évről: Háborús visszaemlékezések és levelek / Csáth Géza. Az előszót és az utószót írta Dér Zoltán; a szöveget gondozta Pap Balázs. Lazi Bt., Szeged, 2005. 246 p

3) Részben publikált, további kéziratok a Petőfi Irodalmi Múzeumban (jelzet: V. 2007/051/17., a teljes megjelentetett anyag, továbbá ugyanazokon a borító nélküli, fűzött noteszlapokon 1917. január 17-től október 17-ig terjedő, kiadatlan részek): *Fej a pohárban: Napló és levelek*

kéziratok zöme 2007-ben a Petőfi Irodalmi Múzeumba került, így alaposabb filológiai vizsgálatra is lehetőség nyílik. Az elhúzódó kiadás, a hiányzó filológiai áttekintés miatt sokáig úgy tűnhetett, hogy a naplóvezetés Csáth Géza munkásságában csupán alkalmi műfaj volt az alkotói és magánéleti válság leküzdésére. Mára világossá vált, hogy a napló Csáth számára az írással való megismerkedés első módja volt, mely kitartó, élethosszig tartó szokássá vált. Csáth, helyesebben az ifjú Brenner József tízéves korában, 1897-ben kezdi meg a naplóírást a naplófüzet belső borítójára írt „Isten segedelmével megkezdem", illetve „Jól esik visszaemlékezni az elmúlt időkre" (ez utóbbit más füzetekben is megismétli) felkiáltásokkal.[3] Ezt követően szinte egészen haláláig dokumentálta életét naplóiban. Naplófüzeteit forgatva látszik, hogy Csáth a lelkiismeretes, módszeres naplóírók közé tartozott, hiszen az akkurátus keltezések mellett, éves, de akár havi összegzéseket is tett élete folyásáról. A három gyermekkori napló időrendben egyenes vonalúan előrehaladó szerkesztésmódja arra törekszik, hogy teljesen lefedje egy élet történéseit. Ezek a történések egy kisvárosi, művelt, a művészetek, a történelem és a politika aktualitása iránt érdeklődő fiatalembert állítanak elénk, akinek életét – és egyben a naplóját is – jórészt a családi és az iskolai élet eseményei és rendje határozzák meg. A számos rajzot, kalligráfiát, beragasztott dokumentumot tartalmazó, iskolai füzetekbe, később noteszekbe lejegyzett szöveg egy élet időbeli teljességének megörökítését tűzi ki célul. A naptárral mérhető idő fontossága, a visszakereshetőség, az időbeli tájékozódási pontok kijelölése, a majdani újraolvasás jelentősége már ekkor Csáth naplóinak egyik sajátossága. A naplóírás a századforduló környékén már bevett polgári szokás, ám a bájos és konformista műfajt[4] Csáth 1904 őszétől, budapesti egyetemista éveinek megkezdésétől a személyiség alakulásának olykor fájdalmas, olykor extatikus, de mindenképpen szenvedélyes írásmódjává változtatja. Ettől az időszaktól kezdve megváltozik a naplóíró Csáth viszonya az időrendhez is. A családi kört elhagyó, a fővárosba kerülő fiatalembernek kevesebb ideje jut napi rendszerességű naplóvezetésre a zaklatottabb, rendszertelenebb új életvitel miatt, ráadásul a szépírói tevékenység is egyre fontosabbá válik életében. 1904. december 20-i bejegyzésében így vall erről:

1914–1916 / Csáth Géza. Sajtó alá rendezte Dér Zoltán és Szajbély Mihály, Magvető, Budapest, 1997. 326 p.

4) Publikált, a kiadványok szövegéül szolgáló kéziratok részben a Petőfi Irodalmi Múzeumban (V. 2007/051/10–13., részben . 2007/051/9.): *Napló (1906–1911)* / ifj. Brenner József (Csáth Géza). Szerkesztette Beszédes Valéria. Szabadegyetem, Szabadka, 2007. 221 p (Életjel könyvek 122.)

5) Kiadatlan kéziratok: 18. jelzéssel ellátott füzet a Petőfi Irodalmi Múzeumban (jelzet: V. 2007/051/18), mely a „Tarisznya / továbbá / Esti Edény /följegyzések" címet viseli: 1918. VII. 27-től X. 31-ig; V. 2007/051/19. jelzet: Naplójegyzetek, 1918. november 1.–1918. november 21; V. 2007/051/20 jelzet: Regiszteres füzet, ebből (szórványos) napló 1918. január 4.–1919. február 8., összefoglaló táblázatok 1917-ről, 1918-ról, Olgával folytatott szexuális életének leltárszerű összegzése (*Protocolle sexuelle de Olga* [sic!]).

[3] Az 1897–1899 évi naplókhoz írt utószavában idézi Dér Zoltán. A feliratokat a publikált naplók nem tartalmazzák.

[4] Az 1897 és 1904 között íródott naplófüzetek tulajdonképpen ennek az ideológiának feleltethetők meg, de ilyen napló Karinthy gyermekkori naplója is.

> Az olvasó – aki iró is egy személyben e följegyzéseket immár nagyon hiányosnak találja. Attól tart, hogy szakítania kell e könyvvel s arra szoritkoznia, hogy életének minden *nevezetes* mozzanatát nyomtatásba adja. Ezzel lebecsüli ugyan az ide irottakat, de a saját eddig nagyra tartott egyéni életét. Ez az egyéni élet hite szerint ezután értékben veszít is nyer is, de inkább nyer. A szűk látkör, melynek csekély kerületén finom (és eléggé komplikált) érzelmek is nagy vihart támasztottak eltünik, ami bizonyára kár. A látkör óriásira nő s az élet legnagyobb viharai bántják csak a tulajdonost, ami elvégre eldurvulást, öregedést, de hasznot is jelent.[5]

A napló befejezésének előrevetítése utóbb túlzásnak bizonyult, noha ettől az időszaktól kezdve a Csáth gyakran szünetelteti hosszabb-rövidebb időszakokra a naplóvezetést. A kimaradt időszakokat azután hosszabb, visszatekintő, elbeszélő szövegekkel pótolja, esetleg nagyobb naptári egységben (például havi bontásban) vázlatszerűen foglalja össze. Mindkettőre számos példát találunk a naplókban, sőt olykor párhuzamos alkalmazásukra is. A naplóvezetés előző idézetben előrevetített szüneteltetése a teljes 1905-ös évre kiterjed. A hiányt 1906 januárjában pótolja egy egyetlen szuszra megírt, hosszú bejegyzéssel, mely a következő szavakkal zárul:

> És most befejezem a visszaemlékezések rekonstruálását; s tisztán azért vezetem a naplót ezután, *hogy a mult értéktelen, – de a napi szemeimmel nem értékelhető impresszióit megrőgzitsem.* Elmémet velők tovább ne terheljem. Hiszen annyi üres hely szükséges a tudományom óriási emlékezeti tényhalmazainak beraktározására. Olyan volt ez az öszinte, gyors és brutális írás mámora, mint egy érvágás. 1906. jan. 23 Budapest este VIII.[6]

A két idézet egyben a naplóvezetés mentálhigiénés meghatározása is, hiszen a napok eseményeit mint terhes felesleget jellemzi, így a naplóvezetés funkciója az írás kevésbé értékes tartományába kerül.[7] Ugyanakkor érdekes megfigyelni, hogy az önéletrajziságot nem azonosítja az önéletrajzi műfajokkal (itt a naplóírással), hiszen „életének minden *nevezetes* mozzanatát nyomtatásba adja". A fentiekhez hasonló ingerültséggel szakítja meg a naplóvezetést 1906. október 31-én („Holnap reggel hétkor haza. Viszem ezt a könyvet is. Utamba van. Nyugalomba helyezem. Nem érek rá emlékezni."), hogy aztán később 1904-es naplófüzetének belső borítóin sietősen rekonstruálja a kimaradt éveket.[8] Az 1907 és 1908 évekről csak rö-

---

[5] Ifj. Brenner József (Csáth Géza): *Napló 1903–1904.* 131. A kiadás megtartja Csáth olykor hibás, olykor pedig a mai helyesírási elveinktől eltérő írásmódját.

[6] Ifj. Brenner József (Csáth Géza): *Napló 1906–1911.* 27.

[7] Vö. „A napló – az már nem belletrisztika" – írja háborús emlékiratainak egy változatában. Csáth Géza: *Emlékirataim a nagy évről – Háborús visszaemlékezések és levelek.* Lazi Bt., Szeged, 2005. 52.

[8] Csáth 1911-ig meg is számozta naplófüzeteit. Összesen 13, különböző formátumú számozott füzetről van tudomásunk, ezek közül egy, a tizenegyes számú eltűnt, melynek az 1906. október 31. és 1909. október 1. közötti időszak (egy része?) eseményeiről kellett tudósítania.

vid napló részletek maradtak fenn. A rendszeres naplóvezetés következő szakasza 1909 októberétől folytatódik és egészen 1911. április végéig tart. Ezután újfent zaklatott időszak következik: az 1913 januárjában megírt és a naplóba beillesztett[9] *Morfinizmusom története* az 1910–1912 végéig terjedő időszakot meséli el kifejezetten a morfinizmus témájára összpontosítva, ezt részben fedi az 1912-es nyári fürdőorvosi kalandok elbeszélése. 1912 szeptemberétől viszont nagyjából élete végéig folyamatosan vezeti naplóját, s ezzel párhuzamosan önállósodik memoárírói ambíciója. Az 1914 februárjában, majd később háborús memoárjának szerkesztésekor is megírja az 1913-as esztendő összefoglaló elbeszélését. Ezekre a memoárszerű betétekre az a jellemző, hogy Csáth írásmódja egy privát, magánjellegű és egy nyilvános írásmód között ingadozik. Míg a korábbi időszak nagyobb lélegzetű visszatekintő írásainak vezérszólama a két nagy tabutéma, ti. a nemi élet és a morfinizmus tárgyalása volt, addig a háborús emlékiratok hallgatnak e két témáról. Az 1913. október 8. és november 18. közötti naplófeljegyzéseiből, és az 1914. február 28-án lejegyzett, ugyanezen időszakra vonatkozó visszaemlékezéséből is egyértelműen kiderül, hogy ez idő alatt zajlott Csáth első klinikai elvonókúrája, melyet ezekben a szövegekben részletesen taglal. Ezzel szemben a háborús emlékiratok ugyanezen időszakra történő visszaemlékezésében már a következő, „hivatalos" változat szerepel: „Vakbélgyulladás okt. 8-tól–dec. 13-ig. Szanatóriumban feküdtem. Az operációt elkerültem. 10 hétig diétán éltem. Teljesen meggyógyultam. Azóta nem jelentkezett a betegség egyetlen symptomája sem. Jól érzem magam. Idegeim a házasság óta igen megnyugodtak."[10]

A hosszú visszatekintő betétek nemcsak az élettörténet teljes dokumentálását, naptári tájékozódási pontokkal történő lefedését szolgálták, hanem egy új műfaj, az emlékiratok életműbeli felbukkanását is jelzik. Az idők folyamán Csáth önéletrajzi munkásságában a napról napra vezetett feljegyzések a radikálisan privát szférájához kötődnek (a két nagy „titok", a nemi élet és a morfinizmus nyílt megjelenítésével), míg a visszatekintő részek mintha a nyilvánosság számára íródó, némiképp kozmetikázott, hivatalos élettörténetet adnának elő. Az 1914 és 1917 közötti naplók, valamint az *Emlékirataim a nagy évről* összevetése is ezt bizonyítja. Ezek az átfedések, egy-egy időszak többszöri nekifutásra történő, különböző szempontú újramondásai (ilyen például az 1913-as év bizonyos időszakainak elbeszélése, de a *Morfinizmusom története* visszatekintő elbeszélésének is létezik naplószerű változata) az élet, a „valóság" egyetlen objektív történetben való elbeszélhetősége ellen szólnak, de ami igazán meglepő, hogy épp két dokumentatív műfaj, a napló és a memoár alkalmazásával.

A memoárszerűen, visszaemlékező perspektívából megírt szövegrészek általában kedvezőbb én-képet közvetítenek. Az élethelyzet szintetizáló jellegű áttekintése, a javak számbavétele bizakodóbb véleményt fogalmaz meg a jelenről és a jövőről, mint a napi események erősebb érzelmi hatását tükröző „valódi", gyakran

---

[9] Bár a kézirat hiányzik.

[10] Csáth Géza: *Emlékirataim a nagy évről – Háborús visszaemlékezések és levelek*. 27.

konfrontatív jellegű naplóírás. A *Morfinizmusom története,* illetve a *Feljegyzések az 1912. évi nyárról* című betétek, valamint az 1913-as évre, a klinikai elvonókúra történetére visszatekintő nagyobb lélegzetű elbeszélő részek többnyire öntudatos figuraként örökítik meg a naplóírót. Ezektől a részektől nem idegen az idilli tónus, és gyakran előfordul, hogy gyakorító elbeszéléssel, hosszabb időszakok szokásszerűen ismétlődő cselekvéseiként mesélik el egy-egy nap történéseit. „Ma egy esztendeje különös életet éltem. Reggel 9 tájban ébredtem [...] Ebben az időben Olgát kis 16-18 éves buja zsidó lánynak képzeltem... stb."[11] Az emlékező betétek az élményhez közelibb naplóírásnál részletesebben foglalkoznak a tiszta érzéki örömök leírásával (kábítószer, nemi élet, evés, de különösen hangsúlyos az olvasás öröme!), olyannyira, hogy ezek a sorok néhol a morfinista életmód őszinte védőbeszédének tűnnek, nélkülözve az *Ópium* című novella egzisztenciális megfontolásait. Különösen igaz mindez az 1913-as év történéseit összefoglaló lapokra, ahol a sikertelen elvonókúra tanulságai után önmagával kompromisszumot kötő Csáth figurája jelenik meg. Itt Csáth tulajdonképpen annak a passzivitásnak, „igénytelenségnek" belső mechanizmusát tárja fel, amelyet Kosztolányi híres nekrológjában a morfinizmus tüneteként azonosít.[12]

> Minden lapot összevásároltam, és hallatlan kicsinyes, öreges érdeklődéssel – mint az az ember tesz, akinek nem maradt más semmi az életből, tehát élvezőképességét ide fordítja és kormányozza – követem a betűk folyását. Semmi se érdekelt nagyon, de viszont egyformán érdekelt minden. [...] Calligrafice rajzolva a betűket, szinte *kotolva rajtok* dolgoztam a legfinomabb merített és „Nelson"-papírosokra írva. [...] Mindez arra volt jó, hogy motoros nyugtalanságomat levezesse és másrészt a psychét megnyugtassa, hogy hiszen: dolgozom, foglalkozom, *élek*.[13]

Kosztolányi nekrológjából tudjuk, az írás materiális oldala, a rajzolt kézírás, a színes tinták, a kis rajzok, a gondosan megszerkesztett és kiszínezett táblázatok korábban is fontosak voltak Csáth számára.[14] A fenti sorok azonban némi önirónával szólnak a grafikus megjelenítés ezen szenvedélyéről, hasonlóan ahhoz, ahogyan korábban a naplóvezetés mentálhigiénés funkciójáról volt szó. Ténykedés, pótcselekvés, illúzió: a morfinista naplójában az ábrázolás olyan rendszere rajzolódik ki, amelyben az elbeszélés az életidő teljességét folytonosságként kívánja megragadni, az írás pedig testi, érzéki, esztétikai örömet nyújtó kézművességként jelenik meg.

---

[11] Csáth Géza: *Napló 1912–1913* (szerkesztette, az új naplórészleteket kísérőtanulmánnyal közreadja Dér Zoltán, [utószó] Hunyadi Csaba). Lazi Bt., Szeged, 2002. 138–139.

[12] „[...] figyelmét a nagyon is földi, nagyon is kézzelfogható jelenségek kötötték le, Úgy rémlett, hogy valami pszichofizikai célt tűz maga elé." Kosztolányi Dezső: *Csáth Géza betegségéről és haláláról.* Nyugat 1919. II. 16–17. sz. 1105–1109.

[13] Csáth Géza: *Napló 1912–1913.* 140.

[14] „Diákos szokásai, melyeket tízéves korából ismerek, tüntetően visszatértek. Leveleit kék, zöld, piros tintával színezte ki, minden mondatát apró rajzokkal kísérte. Egy-egy szót gyászkerettel vett körül." Kosztolányi Dezső: i. m.

A naplóírás része annak az elfedő stratégiának, mellyel Csáth morfinizmusához viszonyul. Az önmegfigyelés, a magyarázatok keresése, a leszokási vagy optimalizálási tervek készítése 1914-től fogva naplójának főszólamává válik. Ezzel együtt azonban ritkulnak az eufória megragadására tett nyelvi kísérletek, a próbálkozások, hogy az írás elkísérje és megfigyelje a testet az elragadtatás pillanataiban, melyek – hozzá kell tenni – korábban is a hosszabb távú visszaemlékezésekre voltak inkább jellemzők. A testtel való kísérletezés ábrázolása a kései, 1914 utáni Csáth-naplókban az írás érzéki oldaláról egyrészt a spekulatív okoskodás logikai szintjére helyeződik át, másrészt pedig azokba a jelekkel és kódokkal készített táblázatokba, ahol Csáth összegzi testi működéseit. E táblázatok rubrikáiban a napi kábítószeradagok elosztását, az oldatsűrűséget jelölő számok, az egyes adagok kiváltotta eufóriát skálaszerűen osztályozó betűk, a koituszokat és a defekációt jelző ábrák szerepelnek. A táblázatok meghökkentők, hiszen mérhetőnek, számszerűsíthetőnek tételezik az örömérzetet, és teljesen lemondanak az élvezet nyelvi, irodalmi megragadásáról, rekonstruálásáról. Ezekben a táblázatokban Csáth lemond az érzéki tapasztalat komplexitásának megírásáról, melyet egyes novelláiban és korábbi naplóinak visszaemlékező részleteiben oly érzékletesen, a végesség tapasztalatának melankóliájával rezonálva fejezett ki. A kódok, a jelek, a táblázatok ekkor már egyszerűbb, áttekinthetőbb rendszert kínálnak a fenyegető káosz ellen. A rögzítés, az archiválás, az „életoptimum" kimutatásai azt sugallják, valami mégiscsak megvan, hiszen dokumentálható „tények" sorává, elszámolássá alakult az élmény. Hasonló funkciója van a még kiadatlan, egyik kései noteszbe vezetett, pornográf rajzokkal díszített, hibás franciasággal *Protocolle sexuelle de Olga* címmel ellátott kimutatásnak, mely a feleségével folytatott nemi élet teljes, közel tíz év távlatát felölelő elszámolása. A félig franciául, félig magyarul lejegyzett írásban a közösüléseket vázlatosan, szakszavakkal, a pozíciók, a helyszínek megjelölésével idézi fel, sorszámozza meg. A kódok, jelek, az idegen nyelv használatának célja nem az, hogy titkosírást alkosson, hogy kizárja az idegen tekintetét a feljegyzésből, hanem a mennyiségi szemlélet érvényesítése. Ez a jelekre, kódokra, táblázatokra, felsorolásokra egyszerűsödő írásmód tulajdonképpen az *életoptimum* csáthi fogalmának végső kifejezésformája, hiszen formalizmusával azt sugallja, hogy az anyag pusztulásának nincs alternatívája, az egyetlen, amit szembeszegezhetünk vele, hogy minél több lehetséges élvezetmennyiséget csikarjunk ki a véges élettartalmú anyagból.

Bordás Sándor

VISSZHANG ÉS ÁTHANGOLÁS

– Mesehagyomány és figurativitás Csáth Géza prózájában, avagy két novella „áthallásai"[1] –

Michel Tournier írja a *Kékszakáll, avagy a mese titkáról* elmélkedve, hogy „félúton a novella brutális sötétje és a rege kristályos áttetszősége között helyezkedik el a mese. [...] ***áttetsző*** közeg, de nem ***átlátszó;*** tengerszín mélység, alakok rajzolódnak ki benne az olvasó szemének, de egészen megfoghatóvá nem válnak. [...] ***A mese novella, melyben kísért valami.*** És pedig olyan kísérteties jelentés..." ez a „kísérteties jelentés" az egyik sajátja Csáth Géza novelláinak is.[2]

A metaforikus próza jellemzői után kutatva a századforduló elbeszélőinél gyakran „olyan prózai fragmentumokra bukkanunk, melyek nem történetelvűek, hanem a szövegszerű jelleget hangsúlyozzák".[3] Többek között Csáth Géza és Szini Gyula novellisztikáját vizsgálva kitűnik, hogy a szöveg metaforikussága a mese műfaji jegyeivel, a *mesével* mint narratív formával szoros összefüggésben kínál egyfajta alternatívát, mondjuk az anekdotikus elbeszélői hagyományhoz képest. Az említett szerzők életművének részletes áttekintését ezúttal mellőzve az itt szereplő néhány szövegközpontú olvasat leginkább azt a tényt kívánja jelezni, hogy egy korábbi időszak elbeszélői törekvései, az alapvetően más szempontokat mozgató kanonizációjuktól függetlenül is tartogatnak meglepetéseket a metaforikus prózamodell szempontjából. A novellaíró Csáth Gézáról szólva figyelmeztet Dobos István még 1987-ben arra, hogy nála „a mese nemcsak fabula-alkotó elem. Másodlagos, metaforikus jelentést sűrít magába, s ennek révén a motivációs rendszerben is szerepet kap".[4]

---

[1] Jelen tanulmány egy nagyobb munka *A trópusok mesekertje - metaforikus prózaváltozatok a modernitás poétikájában* című PhD-értekezés része. (Lásd http://ebookbrowse.com/bordas-sandor-phd-dolgozat-pdf-d218613616) Ebben a formában a 2012. április 17-én, Baján az Eötvös József Főiskolán rendezett Csáth-konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.

[2] Michel Tournier: *Kékszakáll, avagy a mese titka.* In uő: *A vámpír röpte.* (Műelemzés és műkritika, a Trisztántól Grassig.) Fordította N. Kiss Zsuzsanna. Napvilág, Bp., 2001. 35. [Kiemelés tőlem – B. S.]

[3] Thomka Beáta: *Beszél egy hang.* (Elbeszélők, poétikák.) Kijárat, Bp., 2001. 12.

[4] Dobos István: *Racionalitás és misztikum.* (A novellaíró Csáth.) In Dér Zoltán (szerk.): *Emlékkönyv.* (Csáth Géza születésnapjának századik évfordulójára.) Életjel, Szabadka, 1987. 120–121.

Jelen írás címében jelzett két, látszólag különböző irodalomtudományi terület, a mese és metaforikus próza jelensége korántsem függetleníthető egymástól. Ha pedig a mesét orális hagyományként, prózapoétikai szempontból tárgyaljuk, a vele érintkező metafora sem egyszerűen mint trópus, retorikai elem érdekes. A metaforikusság megközelítésemben a szövegeken belüli áthelyeződés logikai művelete, olyan átviteli viszony, kapcsolat, amelyben a kulturális kontextus részeként kialakuló szövegtér, egy nyelvi úton megképzett és interpretatív módon befogadott narratívum.[5]

A mesének nyelvi, szocializációs szerepe mellett eleven irodalmi hagyományként elsődlegesen mégis asszociatív, felidéző funkciója, valamint az értelmezést inspiráló vonása az, amelynek nyomán az általánosabb prózapoétikai, metaforaelméleti kérdések is bevonhatók a vizsgálódások körébe. A mese mint narratív eljárás megítélésekor ennek műfaji jellemzői felvetik a metaforizáció tropológiai vonatkozásait, szemben például az alapvetően metonimikus szerveződésűnek elgondolt, kauzális viszonyokra épülő prózamodellről alkotott elképzelésekkel.[6]

A mese így nem azonosítható a történettel, és nem utalható problémátlanul a „mesehangulat", „mesei stilizáltság" típusú leegyszerűsítő kifejezésekkel a stilisztika vagy a gyermekirodalom körébe; hagyománytörténeti és beszédmódbeli sajátságai nagyban befolyásolhatják a vele kapcsolatba lépő (kis)próza-formák megítélését is. A vonatkozó szakirodalomnak pszichológiai szempontú, az egyes meseszövegek strukturális vagy motivikus elemzését elvégző része így ez esetben mellőzhető, s a mesetipológiától vagy a műmeséken belüli differenciálástól eltekintve jelen esetben a mese hagyománytörténeti, prózapoétikai vonatkozásai tekintendők elsődlegesnek.[7]

---

[5] A fogalmakról és ezzel a megközelítéssel kapcsolatban bővebben Bordás Sándor *„...árnyék rajtunk és bennünk" – mese, metafora, elbeszélés.* PhD-értekezés. i. m. 11–29.

[6] Ez persze nem jelenti a klasszikus retorika tipológiáját követő metafora kontra metonímia vita feleleventését, vagy semmilyen ezzel kapcsolatos sarkos állásfoglalást. Tény, hogy Jakobson szövege nyomán a hazai tudományos diszkurzusban is sokáig tartotta magát az a tény, hogy míg a líra és versszövegek metaforikus jellegűek, addig a próza, az elbeszélés elsősorban metonimikus szerveződésű. Ugyanakkor már a nyolcvanas években megindult ennek az álláspontnak az elvetése, és elsősorban Kulcsár Szabó Ernő, Thomka Beáta, Szegedy-Maszák Mihály, majd Odorics Ferenc igyekezett rámutatni a prózaszövegek metaforikus jellemzőire. (Lásd Thomka Beáta *Regényjelenségek, Új magyar regényjelenségek, Metaforikus folyamatok a regényben* című tanulmányait (in uő: *Narráció és reflexió.* Forum, Újvidék, 1980. 9–27., 34–48.), Szegedy-Maszák Mihály *Metaforikus szerkezet Kosztolányi* Caligula *és Krúdy* Utolsó szivar az Arabs szürkénél *című szövegében, és Az* Esti Kornél *jelentésrétegei* szövegeit (in uő: *„A regény, amint írja önmagát".* Elbeszélő művek vizsgálata. Tankönyvkiadó, Bp., 1980. 58–71., 103–151.); valamint Kulcsár Szabó Ernő *Metaforikusság és elbeszélés* címmel (in uő: *A zavarbaejtő elbeszélés.* Bp., 1984. 62–83. [Kozmosz Könyvek]; in *Műalkotás – Szöveg – Hatás.* Magvető, Bp., 1987. 57–93.) az 1980-as évek elején írt tanulmányait vagy Odorics Ferenc *Miképpen értünk meg metaforikus szövegeket?* című írását (Literatura 1985/1–2. 14–35.).

[7] E vizsgálat szempontjából így mellőzhetők olyan, egyébként alapvető, a mese témáját pszichológiai aspektusból érintő munkák, mint Bruno Bettelheim: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek.* Fordította Kúnos László. Gondolat, Bp., 1988 vagy Marie-Louise von Franz: *Az árnyék és a gonosz a mesében.* Fordította Orosz Magdolna, Zalán Péter. Európa, Bp., 1998.

Király Jenő például a borzalom esztétikájáról, az „izommozi", a vizuális (erő)szaknyelvről szólva jegyzi meg, hogy az „erőszak és erotika kettős uralma a populáris mitológiákban a fantázia logikájának szükségszerűsége. Szelekció és kombináció, válogatás és összekapcsolás, [...] rombolás és újjáálmodás hozzák létre, az érzéki képzelet anyagában tevékenykedve, a népszerű kultúra jellegzetes tematikáját. **A *két alapművelet, minden szellemi élet két elemi mozgásformája*** – szelekció és kombináció – képviselője a népszerű mítoszokban, szórakoztató műfajokban erőszak és erotika, halál és szerelem".[8] Szelekció és kombináció – metonímia és metafora, erőszak és erotika és már megint Csáth Géza novellánál járunk! Szövegei ma újraolvasva még inkább ellenállnak mindenféle tipológiának ugyanakkor a szaporodó elméletek felől is számos kérdést vetnek fel.

Mégis mi közük például Csáth novelláinak a meséhez? Netán a metaforikus próza mégsem az ismertebb unokatestvér, Kosztolányi Dezső nevéhez köthető és esetleg nem is későbbre datálható?

Mesék, amelyek rosszul végződnek!?

Az ebben a fordulatban – először a *Budapesti Napló*ban, 1906. június 7-én publikált Csáth-írásban, később pedig a Magvető Kiadó gondozásában megjelent összegyűjtött novellák kötet[9] címében – szereplő *rosszul* kifejezés különösen sokatmondó. Az ezzel a mondattal összefoglalt történetek mindegyike (miként a kötetben szereplő Csáth-novellák nagy része is) „rosszul végződik". Az alatta olvasható írások rendre ontológiai megsemmisüléssel, és/vagy a párválasztás meghiúsulásával érnek véget, rácáfolva egyúttal a népmesék „boldogvégződés"-követelményére.[10] A tematikus jellemzőkön túl, ezek a novellák formai és műfaji szempontból is árulkodóan hasonlóak. Egyaránt meghatározó az irodalmi hagyományt értelmező jellegük, valamint a mítosszal és mesével mint egyszerű formával, illetve a tradicionális elbeszélői mintákkal való szoros kapcsolatuk.[11]

Csáth novellisztikájának korábbi tipizálásához sajnos óhatatlanul az az elképzelés társult, hogy a kétféle elbeszéléstípus hátterét adó művészeteszmény és elbeszélői hagyomány is alapvetően különböző. Az emberi pszichikum mélyéről fakadó, tárgyilagos előadásmódú novellák inkább drámaiak, de *csúnyák*, míg a szecessziós meseelképzeléshez kapcsolt írások az elvágyódó, menekülést kereső ember közegét jelentik, vagyis líraiak és *szépek*. Ez utóbbi „meseelemekkel társult impresszionista-szimbolista novellák" egyik „hiányossága" Dér Zoltán szerint azonban az, hogy

---

[8] Király Jenő: *A borzalom esztétikája*. (Izommozi.) Filmvilág 1988/7. 25. [Kiemelés tőlem – B. S.]

[9] Csáth Géza: *Mesék, amelyek rosszul végződnek*. (Összegyűjtött novellák.) Szerkesztette Szajbély Mihály. Magvető, Bp., 1994. (A továbbiakban: Csáth 1994.)

[10] Vö. Nagy Olga: *Táltos és pegazus*. Holnap, Bp., 1993. 99.

[11] Csáth ezen írásai leginkább a *nyitott formájú* rövidtörténettel mutatnak rokonságot, mely „dialógust kezdeményez a jelképekkel, a mítosszal". Vö. Thomka Beáta: *A pillanat formái*. (A rövidtörténet szerkezete és műfaja.) Forum, Újvidék, 1986. 59.

„a szomjas képzelettel megalkotott álomvilág végül nemhogy kiforrná az emberi jelentést, inkább a mesés képzelgés természetéhez stilizálja".[12] Ilyenek volnának a *Szombat este* vagy *A varázsló kertje* című írások!?

Csáth „meséi" ebben a tekintetben is „rosszul végződnek", mivel felborítják a szakirodalom említett tipológiáját, melyben jól elkülöníthetők egymástól „a hűvös tárgyilagossággal és metsző logikával" jellemezhető „lidérces" novellák *(Anyagyilkosság)* és az „álom és valóság között lebegő mesei stilizáltságú" elbeszélések *(A varázsló kertje).*[13] A Csáth-szakirodalomban az említett kettősség ellenére is, mind az egyes elbeszélésekben érvényesülő stílusirányzatok, mind a beszédmód tekintetében bizonytalanság érezhető, főként, hogy – miként arra Dobos István rámutat – az eltérő változatokat már csak azért is érdemes együtt szemlélni, mivel Csáth „kísérteties novelláit egyidejűleg írja az álom és valóság senkiföldjén játszódó" lírai hangvételű történeteivel.[14]

A *tematizált meseelemeket* felvonultató, „mesei stilizáltságú" írásokhoz leginkább az olyan novellák sorolhatók, mint a *Szombat este, A Vörös Eszti, A varázsló kertje,* melyekben elsődlegesen valóban stilizáló eszközként jelentkeznek a mesék. A recepció is (szinte kizárólag) az ezek alapján kirajzolódó mesefelfogást érintette.[15] Nem kizárható azonban egyfajta jelkép(es) értékű használattal összefüggésben bizonyos szavaknak az interpretációban betöltött szerepe sem, melyek a meséhez kapcsolt összegző jelképként az egymással kontextuális[16] viszonyba lépő szövegek átfedési pontjai lehetnek.

Csáth Géza *Szombat este* című elbeszélésében például a Homokembernek és a bagolynak látszólag önkényes, ötletszerű összekapcsolása éppen Csáth egyéb, és nagyon különböző novelláinak egyes utalásai alapján érthető meg. *(Anyagyilkosság, Történet a három leányokról, A béka)*

Történet a három leányokról

A jelképes értékű, mesehagyományra utaló, de még tematikusan is értelmezhető meseelemek rétegzettsége, egyidejű használata leginkább a *Történet a három leányokról* című korai Csáth-novellában figyelhető meg.

A történet szintjén, hangulati közegként beemelt meseelemek kezdetben egy külön álomvilágban zajló „békességes élet" keretéül szolgálnak. A három lány közül a „legkisebb aranyszőke hajú" és persze – Csáthnál rendszeresen a mesei stili-

---

[12] Dér Zoltán: *Többszólamú epika.* In uő: *Ikercsillagok.* Forum, Újvidék, 1980. 271.

[13] Vö. Dobos István: *Racionalitás és misztikum.* In Dér Zoltán (szerk.): *Emlékkönyv.* (Csáth Géza születésnapjának századik évfordulójára.) Életjel, Szabadka, 1987. 60–61.

[14] Uo. 61.

[15] Vö. például Pomogáts Béla: *Búcsú az ifjúságtól* (*A Vörös Eszti* című elbeszélés szerkezeti elemei). In Dér Zoltán (szerk.): i. m. 105–111.

[16] A *kontextus* szó alapjelentése kiterjesztve több szövegre, kiegészítve a genette-i intertextualitás („két vagy több szöveg együttes jelenlétéből fakadó kapcsolat", illetve „egy szövegnek a másik szövegben való tényleges jelenléte") fogalommal. (Vö. Gérard Genette: *Transztextualitás.* Helikon 1996/1–2. 82–90.)

záláshoz kapcsolt helyen – kertben élnek az „őzikékkel meg az öreg, százéves baglyokkal, akiket nagyon szerettek mind a hárman".[17] E tematikus elemekkel keveredve a mese, egy orális hagyomány részeként felidézett cselekvés, a munkafolyamatot kísérő mesemondás szintjén is megjelenik. Jellemző módon a térbeli környezettel érzékeltetett időtlen, hermetikusan zárt világ az övék, miként a mesék kialakulásáé is. Érthető tehát, hogy nem hallott vagy olvasott mesékkel múlatják az időt (ami *természetesen* csak az évszakváltozásokkal mérhető a novellában), hanem maguk „teremtik" ezeket. „És mondtak gyönyörű hosszú meséket, amelyeket ki-ki maga gondolt ki."[18]

A történetét tekintve ez az írás valóban inkább mese, mint novella. Az „így múltak az esztendők..." meseformulával kezdődő rész egy-egy lány egy-egy éven át tartó szerelmének történetét ismerteti, melynek során nemcsak az egymással való korábbi, de a mesékhez fűződő viszonyuk is megváltozik.

A szöveg érdekességét inkább az adja, hogy az egész történet metaszinten a mesei fantasztikum realizálódását, a deszakralizációt,[19] az ősi egység megbomlását érzékelteti, valamint ennek következményeit a szereplők életében. A néhai egységes világlátás a három lány *egységében* jelenik meg. („Egy test, egy lélek volt ez a három leány, mert testvérek voltak, s nem volt titkuk egymás előtt, de még csak olyan gondolata se egyiknek is, amelyet a másik kettő ne tudott volna." Vagy máshol, zárójeles megjegyzésként: „(Még lélegzetet is együtt vettek)". Azonban nem csak ez kapcsolja egymáshoz őket, hanem az egységes mitikus világlátáshoz kötődő, abból táplálkozó szóbeli cselekvés is: „...s mesélték egymásnak a csodálatosan szép meséket". Illetve e kettő (a mesék közvetítette primitív világkép és az ebből merítő orális kultúra) kölcsönösen feltételezi egymást, ezért a történet szintjén a „nagy egységet", összetartozást a külső realitás hatására az *egy-ség* váltja fel, a lovag – aki, „(nem is volt még lovag talán, csak apród)" – csak egyenként, egyesével, mint egyszerű lányokkal tud érintkezni velük.

Mivel ily módon az ősi egység felbomlik, az ebből táplálkozó, ehhez kötődő cselekvés, a mesélés is elhalt, illetve mint epikus műfaj *realizálódik*. A mitikus világlátás helyét a realitás veszi át, a mesékét pedig a deritualizálódott „egyszerű elbeszélés". „Éjjel pedig, amikor a csendes szobájukban alszanak a százéves baglyok, [...] s a lányok beléunnak a fonásba meg a mesélésbe, némán néznek a gyertyalángba, s azután róla beszélnek, csak a lovagról..." Különösen érdekes a novellának az a megoldása, amelyben az említett két szint, a történeté és a „mögötte" meghúzódó mesehagyomány metaszintjéé, a mindvégig ez utóbbit képviselő, baglyok szerepeltetésével összekapcsolódik. A „bölcs baglyok" által jelképezett ősi, de néma tudás, ennek folyamatos jelenléte a lányok (korábbi) életében, vala-

---

[17] Az alábbi idézetek mindegyike: Csáth: *Történet a három leányokról.* In Csáth 1994. 12–15.

[18] A természet ciklikusságának az elbeszélőszerkezetben betöltött szerepéről lásd Jurij Lotman: *A szüzsé eredete tipológiai aspektusból.* In uő: *Kultúra, szöveg, narráció.* (Orosz elméletírók tanulmányai.) Szerkesztette Kovács Árpád, V. Gilbert Edit. JPE, Pécs, 1994. 83–85.

[19] A fogalmakkal kapcsolatban lásd Jeleazar Meletyinszkij: *Mítosz, mese, eposz.* In uő: *A mítosz poétikája.* Fordította Kovács Zoltán. Gondolat, Bp., 1985. 338–347.

mint a baglyok velük való szoros („testi") kapcsolata (velük esznek, alszanak) azt erősíti, hogy a szakrális, alapvetően a szóbeliségben meglévő mese, mesélés elképzelhetetlen valamiféle „ősi tudás" nélkül, elválaszthatatlan attól.[20]

Ezért, amikor a lányok élete és a vele járó irrealitás és misztikum a „valós élettel" való találkozáskor (lovag) reálissá vált, a baglyok csak „rosszkedvűen rázták a fejüket", illetve „mogorvák voltak mindig, amit különben nem lehet csodálni". A mindvégig meseként előadott novella zárósorában a narrátor, mintegy az orális hagyomány követője, önmagát mesélőként feltüntetve szólal meg: „Ez a régi történet a három lányokról".

Csáth Géza *Szombat este* című elbeszélésének sokat idézett passzusában olvasható: „... De mégsem árnyék az, hanem a Homokember. Olyan, mint egy bagoly, és éppen, mintha apa ágyának peremén ülne. Borzasztó ránézni, mert hatalmas, félelmetes és csúnya ő."[21] A Homokembernek és a bagolynak ez az említett „egymásra vetülése" Csáth azon novelláinak egyes utalásai alapján érthető meg, ahol a *bagoly* szó egyértelmű(bb)en a meséhez, a mesének mint epikus hagyománynak a jellemzőihez kapcsolódik *(Anyagyilkosság, Történet a három leányokról, A béka).*

Így a *Szombat este* értelmezésekor sem elég a szöveg mesékhez kapcsolt felszíni utalásainak lexikális, életrajzi vonatkozásait regisztrálni, mint azt példának okáért Lőrinczy Huba teszi *A homokember és Andersen bácsi* című tanulmányában.[22] A bezárt ajtók ellenőrzésének („Azután apa végigmegy gyertyával az összes szobákon. Megpróbálja, be van-e zárva az ajtó, visszajön.") a novella korábbi részében például az apáról adott jellemzésből nem következő megemlítése és a Homokember szimbolizálta gyermeki félelemérzés tematikusan (például az ott szereplő betörő, gyilkos manók bejövetelét akadályozandó stb.) *A varázsló kertjé*hez kötik a *Szombat estét*. A baljós sejtelmet éppen ezek: a bagoly mesei összegző jelképe és a tematikus kapcsolatok révén egymással kontextuális viszonyba lépő novellák (is) indokolhatják.

Az *Anyagyilkosság* és a benne a másik cím szerint felbukkanó Csáth-novella,[23] a *Szombat este* a szakirodalom szembeállító tipologizációja ellenére számos hasonlóságot mutat. Stiláris és narrációs különbözőségüknél így hangsúlyosabbnak tű-

---

[20] Egységes világlátás nyomairól, illetve mese és szakralitás kapcsolatáról lásd például Bódis Zoltán: *Mese és szakrális kommunikáció.* In Bálint Péter (szerk.): *A meseszövés változatai.* Didakt, Debrecen, 2003. 137–159.

[21] Az alábbi idézetek mindegyike: Csáth: *Szombat este.* In Csáth 1994. 38–41.

[22] A *Szombat este* központi motívumának, a Homokembernek az elsődleges forrásaként általa megjelölt *Der Sandmann* című E. T. A. Hoffmann elbeszélés szintén sokszorosan kapcsolódik a mesehagyományhoz és ennek alapvető jellemzői nem függetleníthetők a szöveg értelmezésétől. Így e szövegnek a *Szombat estét* tematikusan magyarázó, egyirányú összekapcsolásánál fontosabbnak tűnik mindkét írás esetében a mesehagyományhoz való dialogikus viszonyuk. Vö. Lőrinczy Huba: *A homokember és Andersen bácsi.* In uő: *Ambrustól Máraihoz.* (Válogatott esszék, tanulmányok.) Savaria University Press, Szombathely, 1997 (Isis könyvek, Eszmetörténeti könyvtár 4.)

[23] („...enni adott nekik, és tiszta alsót ***szombat***on ***este***") Szóelemek értelmezhetősége, jelentősége Csáthnál lásd Szitár Katalin: *Szó és történetképzés Csáth Géza novelláiban. Schmith mézeskalácsos; Palincsay; Dénes Imre.* In Gintli Tibor (szerk.): *Változatok a modernitásra. Tanulmányok a Nyugatról.* Anonymus, Bp., 2001. 178–191.

nik a *meséhez* köthető összetett viszonyuk, melyet tovább rétegez az E. T. A. Hoffmann *Homokember*ével létesíthető bonyolult intertextuális kapcsolatrendszer.[24] A *Szombat este*ben is meghatározó a *mesének*, a mesehallgatásnak a szocializáció folyamatában betöltött szerepe. A családi idill egyes szám első személyű elbeszélésébe beépülő tematizált meseelemek: a címükkel szereplő Grimm-mesék,[25] vagy a mesei számmisztikából ismert emblematikus számjegyek (három füstkarika, három mese, hét szem cukor) mellett azonban fontosabbnak tűnnek azok az elbeszélés- és szemléletmódbeli elemek, amelyek leginkább a *mese* mint egyszerű forma műfajspecifikumai felől közelíthetők meg. A novella egészére kiterjedő, reálist–irreálist szembesítő oppozicionális szerkesztésmód, a szöveg lexikai és stiláris jegyein túl (ilyenkor–máskor, szombat este–a többi napon) leginkább a „főhős" disszonáns mivoltában jelentkezik. Az imitált gyermeki látásmóddal indokolt, korlátozódott narrátori omnipotencia következtében a korábbi megnyugtató ellenpontozást bizonytalanságérzet váltja fel. „De mégsem árnyék az, hanem a Homokember. Olyan, mint egy bagoly, és éppen mintha apa ágyának peremén ülne. Borzasztó ránézni, mert hatalmas, félelmetes és csúnya ő. S olyankor a fülünkre húzzuk ám a takaróinkat. Csak néha hajtjuk le a paplan csücskét, és azon át egy pillanatra még kinézünk."[26]

A elbeszélő magabiztosságát indokló hangsúlyozottan kifinomult érzékelési, valamint aprólékos megfigyelési képességét és így a történetmondáshoz szükséges éberséget és tisztánlátást lassanként elhomályosítja a címadó figura. „Míg Julcsa a mesét mondja, ***hallgatom*** a muzsikát is; mert mindkettőt ***jól ismerem";*** másutt: „De nem jó elaludni mindjárt. Többször ***felnyitjuk a szemünket,*** mert a Homokember még nem jött"; továbbá: „***jól hallom,*** amikor apa később vizet önt magának", vagy a nagymama készülődésének leírásakor: „Hallani, amint kiveszi a cukortartóból a cukrokat. ***Megolvashatjuk,*** amint beledobálja a pohárba", mely utóbbi szóelem a megfigyelés textusbeli összetevőire (ti. történetté lesz) is rámutat. A korábbi biztonságot nyújtó percepciót felváltja a Homokembert kísérő kognitív dilemma. A hoffmanni előszövegből eredeztethető, ezen empirikus tapasztalatokat ellehetetlenítő jellege szempontjából meghatározó az a látszólag egyszerű megoldás, amely az alváshoz, az álomhoz kapcsolja alakját.[27] A Hoffmann-szöveget átszövő okuláris metaforika[28] és a látvány egyértelműségét felváltó alter-

---

[24] A *Szombat este* központi motívuma, a *Homokember* és a *Der Sandmann* című E. T. A. Hoffmann-elbeszélés szintén sokszorosan kapcsolódik a mesehagyományhoz, melynek alapvető jellemzői így nem függetleníthetők a szöveg értelmezésétől.

[25] Vö. Jakob Grimm–Wilhelm Grimm: *Die sieben Raben*, In *Kinder und Hausmärchen*. Reclam, Ditzingen 1984. Band 3. 25.; *Der Eisenhans*. In *Kinder und Hausmärchen*. Band 2. 233.

[26] A novellából vett idézetek mindegyike: Csáth Géza: *Szombat este*. In Csáth 1994. 38–41. [Kiemelések tőlem – B. S.]

[27] „Ha azt mondom nektek: jön a Homokember, csak azt akarom mondani, hogy álmosak vagytok már, leragad a szemetek, mintha homokkal hintették volna tele." E. T. A. Hoffmann: *A homokember.* Fordította Barna Imre. Európa, Bp., 1997. 104.

[28] Ezzel kapcsolatban lásd Sigmund Freud: *A kísérteties*. Fordította Bókay Antal, Erős Ferenc. In Bókay Antal, Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény.* Filum, Bp., 1998. 65–81.

natív valóságérzékelés interpretatív variabilitása[29] sokban rokonítható a csáthi megoldásokkal. A *Der Sandmann* felől különös hangsúlyt kap a nagymama azon intuitív beleérző képessége, mely a Hoffmannál tematizált alkímiát idéző rituális cukorégetéskor, az elbeszélő kizárólagosnak vélt percipiális adottságainak alternatívájaként a szemüveg levételében – a narrátor-féle, egyeduralkodó látási képességet relativizálva – mutatkozik meg. „A rum lilás rózsaszínű lángocskákkal ég, és kicsapkod néha a csésze szélén túl is, a nagymama meg leteszi a szemüvegét, és mosolyogva nézi."[30]

Mindezekkel összhangban az idő és értékszembesítő viszonyítottság jelen idejű tisztánlátását felváltja a jövőbeli beláthatatlanság: „...a Homokember a falon megnyúlik, megnő: most már mindenkinek aludni kell. Apa azt mondja: – Holnap reggel magam veszek a piacon kelvirágot. Anya mond rá valamit, de ***azt már nem lehet hallani.***" A korábbi biztosnak hitt narrátori percepciós képesség tehát felfüggesztődik, az empirikus helyét átveszi az imaginárius, a valósét a fiktív, az emlékezetét az álom.[31] A rekonstruált ismétlődő történetet megakasztja a Homokember figurájának elhatalmasodása: „A Homokember, az óriás Homokember, az ágy peremén a falhoz húzódva, komolyan figyelve gubbaszt."

Ebben az olvasatban a „főhős" jelenléte nem magyarázható kizárólagosan a mesehangulattal átitatott gyermeki szemlélet lírai hangvételű felidézésével, melyben „a gyermekkor tündéri világának írói újrateremtése nemegyszer a mese eszközeivel történt [...] a mesék csodálatos és varázslatos történetei révén" ezek segítségével „kifejezve azt a nosztalgikus érzést, amelynek tárgya a gyermekkor vagy éppen az álmok, a képzelet birodalma volt".[32] A *Szombat este* szövegszerű vizsgálatakor nem hagyható figyelmen kívül a mese poétikája szempontjából alapvető fontosságú, terminus értékű *emlékezet* szövegszervező funkciója. Walter Benjamin a mesemondás hagyománytörténeti jellemzőit tárgyalva utal a *mese* és az epikai emlékezet szoros kapcsolatára. Mnemoszüné mint a múzsák anyja, az epika szülője maga az emlékezés, mely megteremti a hagyományok láncolatát. „Valamenynyi mesemondóban él egy-egy Seherezádé, aki a lepergetett mese fonalába mindig új meg új mese szálát ölti. Ez az epikus *emlékezet*, ez a mese múzsai jellege",[33] mely egyben – tegyük hozzá – emlékezés magára a műfajra is, annak elbeszélői mintáira, szemléletmódbeli sajátságaira.

---

[29] Ezen szemléletmód teoretikus összefüggéseivel kapcsolatban lásd Virág Zoltán: *A szem erőpróbái és a tekintet üresedésrendje*. In uő: *A termékenység szövegtengere*. (A regényíró Brasnyó István.) Forum–Messzelátó, Újvidék–Szeged, 2000. 73–90.

[30] A látás, érzékelés és az álom, alvás halállal való tematikus összekapcsolása korán megjelenik Csáth gondolkodásában, *Naplójában*, halálos beteg kishúga állapotának leírásakor leginkább a lány bandzsasága, testi változásainak zavaró részletei foglalkoztatják. Mindez, mintegy hasonló szituáció szövegvariánsa felidézi a *Fekete csönd* idekötődő jellemzőit. Vö. ifj. Brenner József [Csáth Géza]: *Napló (1901–1904)*. Közreadja, szerkesztette Dér Zoltán. Életjel–A szabadkai Szabadegyetem, Szabadka, 2007. 28–32.

[31] Vö. Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius összjátéka*. In uő: *A fiktív és az imaginárius*. Fordította Molnár Gábor Tamás. Osiris, Bp., 2001. 273–291.

[32] Pomogáts Béla: *Búcsú az ifjúságtól* (*A Vörös Eszti* című elbeszélés szerkezeti elemei). In Dér Zoltán (szerk.): i. m. 106.

[33] Walter Benjamin: *A mesemondó*. (Gondolatok Nyikolaj Leszkovról.) In uő: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Bp., 1969. 111–112.

A Csáth-írásoknak a vágy és teljesülése kettőségében tetten érhető, emlékezésre épülő írói szemléletmódjára Bori Imre hívta fel a figyelmet: „...az emberi test tudományával való barátkozás közben a »lélekkel« tud elsősorban szembenézni, s mi nem *emlék* vagy nem *vágy*, azzal valójában nem tud mit kezdeni".[34] A *Szombat este* narrátora is folyamatosan korábbi szombat estékre emlékezik az egymásra következés metonimikus sora által szőve tovább történetét („Szombat este, ó, az *mindig* a legszebb").

Ezen emlékezethez kapcsolódó egynemű, metonimikus narratív eljárást éppen az említett idősíkok ütköztetésével párhuzamosan feltűnő, a *temporalizáló metaforikához* kapcsolódó Homokember figurával összefüggő más típusú szemlélet- és beszédmód ellenpontozza és ez eredményezi a novella végére kialakuló disszonancia-érzetet. Ezáltal pedig fellazul a *Szombat este* említett egyensúlyi, homogenitásra törekvő metonimikus szerkezete és ennek helyét átvéve kialakul a mesehagyományhoz több szinten kötődő, heterogén, metaforikus szerveződésű elbeszélés.[35] Miközben „a temporalizáló metafora az élő szó idejébe helyezi át mindazt, ami tőle eltérő".[36] A Homokember mint az idilli, harmonikus nyugalmi állapotra balanszírozó szövegteret beárnyékoló figura (alakzat) retorikailag éppen asszociatív jellegű súlytalanságával billenti ki a tematikus szinten egyeduralkodó harmóniát.

Az eldönthetetlenség és határhelyzet metaforikus alakjaként, alakzataként a Homokember bagolyszerű jellemzése és viselkedése korántsem ötletszerűen esetleges, relevanciája a hoffmanni előszövegen túl a Csáth-életmű kontextusa felől, többek között az *Anyagyilkosság* hasonló szövegjellemzői felől ítélhető meg.

Beszédmódjukban, illetve narratív és stilisztikai jellemzőikben jelentős különbségeket mutató írások kerülnek ebből a szempontból egymással szoros, esetenként szövegszerű kapcsolatba. Közös bennük a *mesének* a folyamatos beszédet, narrativitást a (szövegben)létezés ontológiai és textuális feltételévé emelő jellege, akárcsak az *Ezeregyéjszaka meséi*nek archaikus, orális műfaji hagyományában.

A béka című Csáth-írás, akár az *Anyagyilkosság* stílus és előadásmód tekintetében is meglehetősen különbözni látszik, a címben vagy a témaválasztás miatt Csáth által meséknek titulált írásoktól. Ugyanakkor a mesélés, a mesemondás gesztusa, a mese szövegszerű tematizálása, az alvás, az álom beépülése szövegszervező elemként vagy történetegységként; valamint a bagoly mint központi jelkép előfordulása rokonítják egymással ezeket a más típusú szövegeket, így például *A varázsló kertjét* a *Szombat estét* és az *Anyagyilkosságot* vagy *A békát*.

A kérdés tehát mindenekelőtt az, hogy az elbeszélői távolságtartás, hűvös, részletező tárgyilagosság mintapéldájaként kanonizálódott novellákban miként értelmezhetők a mesére tett apró utalások, továbbá, hogy ezek kontextusa mennyiben befolyásolja a vele kapcsolatba kerülő szöveg értelmezését?

---

[34] Bori Imre: *A „homo novus" nagysága és tragédiája*. In uő: *Varázslók és mákvirágok*. Forum, Újvidék, 1979. 280.

[35] Vö. Kulcsár Szabó Ernő: *Metaforikusság és elbeszélés*. In uő: *Műalkotás – szöveg – hatás*. Magvető, Bp., 1987. 57–93.

[36] Thomka Beáta: *Beszél egy hang* (Elbeszélők, poétikák). Kijárat, Bp., 2001. 178.

Például az *Anyagyilkosság*ban „a fájdalom misztériumának" megismerését szolgáló, jól előkészített (rituális!) állatkínzások csúcsát miért éppen egy bagoly elkapása jelentette? Mint az kiderül: „A bagoly régen érdekelte őket. A feje olyan, mint két nagy szem. Az agyában ***csodálatos régi mesék*** vannak elrejtve. Száz évnél is tovább él... Bagoly kellett, kellett..."[37] Később pedig: „Arról beszéltek, hogy a madár tulajdonképpen csak egy ház, ahová a Kín beköltözött, és ott lakik, míg csak a baglyot meg nem ölik. De hol lakik? Minden valószínűség szerint a fejében." Vagyis ott, ahol a „csodálatos régi mesék" is, ez a ház, a korábbi üres hely együtt tartalmazza ezeket. Amit pedig *kiadott* magából „...a csontig ható, rémes hang, minden képzelőerőt felülmúlt". Ezután kap helyet a novellában a látszólag ettől idegen látomás elbeszélése, amit a nagyobbik Witman fiú ***„mesél"***, s amit majd ketten szőnek tovább. E (bagolyhoz kapcsolódó, onnan eredő, immár közös) „tapasztalat" után mennek föl együtt a lányhoz. Nagyfiúkként már eltávolodtak a „boldog" gyermekkor időszakától „amikor »mesével« korrigálni lehetett még a valóságot [...], s a vágy még meseként tudott realizálódni".[38] Vágykiélés így már nem a mesehallgatásban, hanem például a bagoly fejében lévő „mesékben", egy lány megkínzásában, vagyis ezek által önmagukban találják meg, de még mindig a „mesék" médiumán keresztül.

Az *Anyagyilkosság* részletesen elemzését ezúttal mellőzve,[39] annyi talán belátható, hogy a mesei archaikumban meglévő felfogásra tett utalás, melyben nem vált még szét a valóság és vágy régiója, egészen más megvilágításba kerül a novella eseményeinek írói indoklása, miszerint „ha szép és egészséges gyermekeknek korán meghal az apjok, abból rendesen baj származik".

Felidézhető ugyanakkor a mesét mint realista szemléletű művészetet tárgyaló felfogás is, mely szerint a mesei fantasztikum „jelképességével jól megfelel annak a művészi funkciójának, hogy a hallgató vágyait kifejezze, és pedig épp azzal, hogy nem a világot, hanem annak *ellenképét* tükrözi: a soha meg nem valósulható igazságot és rendet".[40] Vagyis nem a hétköznapi társadalom szokásrendszere által befolyásolt „realitásokat" közvetíti, hanem a teljes egészében soha meg nem ismerhető igazságot, a mesékben megjelenő ősi rendet, melyben az ösztönök, vágyak még nem korlátozódtak.[41] Ugyanakkor e reálisan előadott „irreális módon brutális" cselekménynek a történet szintjén meglevő kontrasztja, éppen a novella és a jelkép (bagoly) felidézte mesehagyomány közti kontraszttal támasztható alá.

Az *Anyagyilkosság*ban, a novellába ekként beépülő, illetve az általa *körülírt* mese műfaját érintő jellegzetes vonások (reális–irreális viszony stb.) csak jelzésként, az írói világképpel összefüggésben jelentkeznek. Mégis, a kettő kontextuális viszo-

---

[37] Az alábbi idézetek mindegyike: Csáth: *Anyagyilkosság*. In Csáth 1994. 109–117. [Kiemelések tőlem – B. S.]

[38] Bori Imre: i. m. 292.

[39] Az *Anyagyilkosság* fenti témához kapcsolódó részletes elemzését lásd Bordás Sándor. *Mesék, amelyek rosszul végződnek: Csáth Géza prózájáról*. PhD-értekezés. i. m. 55–65.

[40] Nagy Olga: *Táltos és pegazus*. i. m. 216.

[41] Vö. Slavoj Žižek: *Az inherens törvényszegés, avagy a hatalom obszcenitása* című tanulmányának reális-irreális ellentétére vonatkozó belátásaival, a reálissal ütköző oldal ehhez viszonyítva „irreálisabb", de ettől nem feltétlenül ez kevésbé a „természetesebb". Thalassa 1997/1. 116–130.

nyában az ősibb, mitikus hagyományhoz kötődő mesejellemzők a befogadás és az interpretáció tekintetében legalább olyan súlyúnak bizonyulnak, mint a novelláéi. Egy kizárólag tárgyilagos szemléletű megközelítésben komoly „fennakadást" okozhatnának azok az apró következetlenségek, amelyek – ha a mesei fantasztikum, vagy az álomlogika felől tekintünk a szövegekre – magyarázhatóknak tűnnek. Ilyen figyelemre méltó „apróság" az *Anyagyilkosság*ban, hogy miután a Witman fiúk a padláson „magukhoz vettek ***egy vésőt, egy harapófogót,*** megvizsgálták a ***lámpást,*** és mindezt zsebrevágták" és lefeküdtek „Mikor végre a toronyóra lassan elverte az éjfélt, készülődni kezdtek. Meggyújtották a kislámpát, a fiatalabb Witman ***fiú a harapófogót, a reszelőt és a lámpát*** vette magához, a másik csak a hosszú pengéjű nyitott zsebkést", vagyis a vésőből egy alapvetően más funkciójú, legfeljebb hasonló alakú eszköz lesz.[42]

Talán az sem véletlen, hogy hasonló „elírás" található a már idézett *Történet a három leányokról* című Csáth-írásban is. A novella kezdetén az elbeszélő a lányok közötti egyetlen különbséget említve felsorolja: „Az első ***fekete,*** a második ***vörös,*** a legkisebb aranyszőke hajú.". Majd nem sokkal ezután az első lány lovaggal való találkozásakor a fiú így köszön: „– Jó reggelt, te szép ***barna*** lány."[43] Ezt a következetlenség a lovag „színvaksága mellett" a novella fenti olvasata alapján is értelmezhető. Hiszen a nagy, mesei szemléletben meglevő ősi egység megszűnésével elsőként a fekete hajú lány kezdett korábbi önmagától és testvéreitől (el)különbözni, kiválni abból a rendből, amelyhez eddig tartozott.

A korpusznak ezt a reális–irreális kettősségére épülő jellegét hangsúlyozza Dobos István a már említett tanulmányában. Mivel magyarázható ez a kettősség?". A szerző saját felvetésére adott válaszában – kimondatlanul ugyan, de – éppen a mesék egyik jellemző vonását fogalmazza meg: „A lidérces elbeszélések valódi értelmét az a hátborzongató gondolati élmény adja, hogy a tapasztalaton túli szörnyűségek is az emberi lényeghez tartoznak. [...] a borzalom lényegében a mi létünkön alapul, tehát nem kísértet. Azért játszódnak a történetek lebegtetett valóságban, mert a feloldott tér- és idődimenziók érzékeltetik lényegüket."[44]

A *mese* narratológiailag inkább a *történet-elbeszélés* (a fabula/szüzsé, historie/discours) fogalompárral összefüggésben olyan terminusnak tűnik, melyben az *elbeszélésre* mint narratív szerkezetre jellemző módon – Thomka Beáta szavaival – „az alapforma deformációjával a diszharmónia válik a művészi hatás központi elemévé".[45] Mindemellett a *mese* a reális-irreális oppozíciójára, a fantasztikum felé hajló történetre vagy az álomlogikát követő működésmódra épülő jellemzőivel ezeknek a „torzszülött",[46] disszonáns szövegeljárásoknak egyik legitimáló közegét jelenti Csáthnál.

---

[42] Csáth: *Anyagyilkosság*. In Csáth 1994. 115. [Kiemelés tőlem – B. S.]

[43] Csáth: *Történet a három leányokról*. In Csáth 1994. 12–15. [Kiemelés tőlem – B. S.]

[44] Dobos István: *Racionalitás és misztikum*. In Dér Zoltán (szerk.): i. m. 61.

[45] Thomka Beáta: *A pillanat formái. (A rövidtörténet szerkezete és műfaja.)* Forum, Újvidék, 1986. 76.

[46] A kifejezés csáthi használatával és az azonos című esszé mesei párhuzamaival kapcsolatban lásd Csáth: *A torzszülöttek*. In uő: *Rejtelmek labirintusában*. (Összegyűjtött esszék, cikkek tanulmányok, újságcikkek.) Szerkesztette Szajbély Mihály. Magvető, Bp., 1995. 315–318.

A „mesék", „mese-novellák" stiláris jellemzői sem elszigetelten, sokkal inkább a beszédmódot meghatározó, a nyelvi, retorikai megoldásokat kísérő jelenségként ítélhetők meg. A látszólag különböző stílusú és hangvételű novellák közös jellemzője a disszonancia és határhelyzet nyelvi, poétikai formáinak megtalálása, melyek párhuzamba állíthatók a pszichoanalitikus gyakorlatnak és a mesélésnek, mesemondásnak a szoros kapcsolatával. Közös bennük a mesének az *Ezeregyéjszaka meséi*t és az ekként jelölt archaikus, orális műfaji hagyományt idéző jellege, melyben a történetmondás, a folyamatos beszéd a (szövegben)létezés ontológiai és textuális alapfeltételévé válik.

Csáth Géza mindeddig korlátozott „népszerűsége" olyan kanonizáción nyugszik, mely viszonylag kevés jelentőséget tulajdonít a szerző elmeorvosi-pszichoanalitikus, valamint zene- és irodalomkritikusi, teoretikus munkásságának. Ez alól örömteli eseményként kivétel az egyik legutóbbi Csáth-konferencia, és az ott elhangzó szekcióelőadások.[47]

A 20. század eleső felének irodalmát, irodalmi gondolkodását érintő legújabb kutatásokban sem véletlenül szerepel már a Csáth-életmű mindeddig kevésbé kutatott része. A Ráció–Tudomány sorozat egyik, a 20. századi magyar irodalomtudományt a műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás szempontjából vizsgáló kötetében így kaphatott helyet a csáthi alkotótevékenység. Sebestyén Attila a pszichofiziológiai művészet- és kultúraelmélet keretei között tárgyalja a „Csáth-jelenséget", mely szerinte egy médiaantropológiai megközelítésben felfogható „a különböző művészetek-médiumok *átlelkesítő/megelevenítő hatásának* folyamatos újrafelfedezéseként; míg a *több képességű alkat* tevékenységében kirajzolódó *határzónák* az említett megkapó hatást [...] biztosító *intermediális konfigurációkkal* rokoníthatók". Jó látja a szerző, hogy „a Csáth-életmű azt is példázza továbbá, miként teremtődnek mégis ötvöződések, kapcsolódások a (pszichofizikai többletekből kinövő) különböző formák és médiumok heterogenitásában, diszkontinuitásában".[48] Ezek a formák és médiumok mint nyelvi formációk, mintázatok és műfaji lenyomatok egyúttal poétikai szempontokat is implikálnak.

Ezen kapcsolódási pont alapján egymással és a mesehagyomány egészével kontextuális, intertextuális viszonyba kerülő novellák így leginkább a mese műfajspecifikumai felől tűnnek értelmezhetőknek. A szigorú szöveg- és műfajhatárok átjárhatóságát erősíti a Csáth-életműnek az a sajátsága, melyben az író a különböző művészeti területek (elsősorban az irodalom, a képzőművészet és a zene) együttes alkalmazására, jellemzőinek kölcsönös felhasználására tesz kísérletet.[49]

---

[47] A bajai Eötvös József Főiskolán szervezett Csáth-konferencia részletes programját lásdhttp://ntk.ejf.hu/wp-content/uploads/2012/04/Csath-Geza_programfuzet.pdf

[48] Sebestyén Attila: *Agyvelő-akrobatika. Egy pszichofiziológiai művészet- és kultúraelmélet keretei Csáth Gézánál.* In Bónus Tibor, Kulcsár-Szabó Zoltán, Simon Attila (szerk.): *Az olvasás rejtekútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban.* Ráció, Bp., 2007. 156. A kiemelések a szerzőtől, az idézetek belső hivatkozásai K. Ludvig Pfeiffer: *A mediális és az imaginárius. Egy kultúrantropológiai médiaelmélet dimenziói.* Fordította Kerekes Amália. Ráció, Bp., 2005. 21–22. szöveghelyére vonatkoznak.

[49] Vö. Szajbély: *Csáth Géza.* Gondolat, Bp., 1989. 134–143., Bori Imre: *A „homo novus" nagysága és tragédiája.* i. m. 287.

Nem véletlen, hogy Csáth éppen egy zenei tárgyú írásában, Grieg halála alkalmából idézi fel a norvég kultúrának és irodalmi-, illetve mesehagyománynak az e zeneszerző művészetét is meghatározó vonásait. Ibsen *Peer Gynt*jének és Grieg azonos című suite-jének közös hanghordozásáról szólva olyan mese-párhuzammal él, amely nemcsak például a *Szombat este* gyermeki látásmódjának szövegalakításába szűrődik be, hanem a mese hagyományozó, nemzedékeket és kultúrát összekötő „idegrendszerünkbe" férkőző vonásait is kiemeli.[50]

A *Szombat estében* is megfigyelhető ez a törekvés, érdekes módon éppen a mese műfaját érintő elemek alkalmazásával összefüggésben. „Míg Julcsa a mesét mondja, hallgatom a muzsikát is; mert mindkettőt jól ismerem. Nagyon szomorú zene, csak apa és anya szeretik. Mi nem." A főhős Homokemberhez fűződő disszonáns viszonyának megértésében tehát a jól ismert, cím szerint megemlített mesék és a „nem szeretem zene" „együtthallása" is nagy szerepet játszik. A különböző művészeti ágak ekként elgondolt kölcsönös, köztes viszonya, az *intermedialitás*[51] egyben ajánlatot tesz az ilyen típusú „szövegek" befogadására is. Ez pedig az „együtthallás", „összeolvasás".

Ehhez mindössze a mesei visszhang meghallása szükséges és a retorikai kategóriákat érintő némi áthangolás, áthangolódás, na meg némi ráhangolódás a Csáth-univerzum kísérteties jelenségeire, ahol is „a mese novella, melyben kísért valami."

[50] „A falon komor árnyékok osonnak el halkan. Óriási macskák, hollók árnyai – a mesékből talán, amelyeket Aase valaha régen elmondott a fiának. Titokzatos, idegen világ ez, amelyet Ibsenből meg se értenénk, ha Grieg muzsikájával a szívünkbe és az idegrendszerünkbe nem férkőzött volna." Vö. Csáth Géza: *Grieg*. In uő: *A muzsika mesekertje*. (Összegyűjtött írások a zenéről.) Szerkesztette és sajtó alá rendezte Szajbély Mihály. Magvető, Bp., 2000. 39–41.

[51] Az intermedialitás fogalma a mai irodalomelméleti gondolkodásban például Pethő Ágnes (szerk.): *Képátvitelek*. (Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből.) Scientia, Kolozsvár, 2002. A terminusról és a mások szövegeivel kapcsolatos felhasználhatóságáról bővebben Gyarmati Krisztina: *Esztétizmus és intermedialitás a századforduló prózájában*. In Eisemann György (szerk.): *A kánon peremén*. (Az irodalmi modernség alakváltozatai a XIX–XX. század fordulójának magyar prózájában). ELTE XVIII–XIX. Századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék, Bp., 1998. 61–71.

Rigó Gyula

FANTASZTIKUM MAGYAR MÓDRA

– Csáth Géza *A varázsló halála* című novellájának elemzése
Nancy H. Traill fantasztikum-elmélete alapján –

A 19. század végéig a fantasztikum alig van jelen a magyar irodalomban, meghatározó és jelentékeny vonulat a későbbi évtizedekben sem lesz nálunk. Tarjányi Eszter szerint azért, „mert a XIX. századi olvasóközönség kevéssé volt képes elmerülni a tiszta fantasztikum világában, lemondani az olvasás beidegződött szokásairól, módjairól".[1] Éppen az nehezíti a fantasztikum megjelenését Magyarországon, ami Todorov fantasztikum-elméletének egyik alapkövetelménye; a fantasztikus szöveg allegorikus (költői) olvasatának teljes elutasítása.[2] A magyar olvasóközönség nem képes a fantasztikum világába belemerülni. „Nehéz volt eltekintenie a példázatos, allegorikus történelemértelmezéstől és a históriai hitelességet követelő, a nemzettudat ápoló, valamint a politikumot kereső, a sorok között olvasó szövegértéstől […]."[3] Nálunk nincs pontosan meghatározható időpontja a fantasztikum születésének, mint más nemzeti irodalmakban.[4] Ha születnek is fantasztikus elemeket tartalmazó művek, rögtön a szórakozató irodalom csoportjába süllyednek, és hamar a feledés homályába merülnek. A 20. század elején erőteljesebben jelenik meg a fantasztikum, egyre több magyar olvasó kíváncsi és elfogadóbb a fantasztikus irodalom iránt, annak köszönhetően, hogy nemcsak ismeretlen, hanem ismert és közkedvelt szerzők is alkotnak ebben az irodalmi vonulatban.

---

[1] Tarjányi Eszter: *Utószó avagy fantasztikum magyar módra.* In *XIX. századi magyar fantasztikus regények.* Válogatta, a jegyzeteket és az utószót írta Tarjányi Eszter. Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Piliscsaba, 2002. 435.

[2] „[…] az allegória feltételezi, hogy ugyanannak a szónak legalább két jelentése kell, legyen; egyesek szerint az elsőnek el kell tűnnie, mások úgy vélekednek, hogy a kettő egyszerre van jelen. Másodszor ez a kettős értelem a műben *explicit* módon megjelenik; nem csak egy-egy adott olvasó (önkényes vagy sem) értelmezésétől függ. […] Ha az, amit olvasunk, természetfölötti esemény, ám a szavakat nem szószerinti értelemben kell vennünk, hanem egy másik értelemben, mely semmi természetfölöttire nem vonatkozik, nem beszélhetünk fantasztikumról. Egy sor irodalmi alműfaj létezik tehát a fantasztikum (mely a szó szerint olvasandó műfajokhoz tartozik) és a csak a másodlagos értelmét őrző tiszta allegória között." Tzvetan Todorov: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba.* Fordította Gelléri Gábor. Napvilág Kiadó, Budapest, 2002. 57–58.

[3] Tarjányi Eszter: *Utószó avagy fantasztikum magyar módra.* Uo.

[4] Például az angol irodalomban a fantasztikus művek nyitánya a gótikus regények megjelenése, Horace Walpole *Otrantói kastélya* a kezdet, a tudományos fantasztikus irodalom kezdete Mary Shelley *Frankenstein* című kisregénye, a németeknél E. T. A. Hoffmann és J. L. Tieck műveivel kezdődik a fantasztikus irodalom.

1917-ben *Éjfél*[5] címmel magyar írók misztikus (fantasztikus) novellái jelennek meg Kosztolányi Dezső előszavával. Többen fordítanak fantasztikus novellákat: Balázs Béla,[6] Babits Mihály, Karinthy Frigyes. A huszadik század elején sok művészeti irányzat van jelen hazánkban, erőteljes a szecesszió áramlata, amely Csáth Géza írásait is jellemzi. A szecesszió különös, misztikus, már-már fantasztikumba hajló atmoszférát idéz, a dekadencia erős nyomot hagy rajta, ennek köszönhetően a halálnak fontos szerep jut. A démon és a gonosz szerepeltetése jellemzi, amely sokszor női formát ölt és kísért. Nem véletlen, hogy a szecesszió kedvelt műfaja a mesén, lélekábrázoló regényen, misztériumokon kívül a fantasztikus elbeszélés. A huszadik század eleje a lélekelemzés fejlődésének kora. Magyarországon is terjed a Freud-kultusz, Csáth Géza és Kosztolányi Dezső ismeri a pszicho-analízis tudományát, foglalkoznak vele. Az írók többsége nem is valódi szörnyeket ábrázol, hanem a fejben megbúvó agyrémeket, félelmeket akarják megjeleníteni kísértetek formájában. A történetekben sokszor keveredik a valóság a látomásokkal, álmokkal.[7] Vannak írók, akiket a borzongások, a lélek félelmei, iszonyai és annak okai (is) érdekelnek (Csáth Géza, Kosztolányi Dezső, Szini Gyula), míg másokat (Cholnoky Viktor) nem érdekli a szorongások „mélysége", csak a varázslat, amelyet a borzongásokkal teremteni tudnak.[8] Eltűnnek a külső világ megmagyarázhatatlan rejtélyei, a természettudományok már oly magas fokra emelkednek, hogy kiirtják a titokzatosságokat. A novellákból eltűnnek a tudományos fejtegetések, és a természetfölötti jelenségek szakszerű levezetései. Hoffmann és A. E. Poe még sokszor a magnetizmus precíz és tudományos tapasztalataival próbálják meg hihetővé tenni hátborzongató novelláikat, de ez a századforduló magyar íróinak fantasztikus novelláiból már (sokszor) hiányzik.[9] Kosztolányi fogalmazza meg az *Éjfél* antológia előszavában: „Ma [20. század elején] újra viharos szellemjárás van az irodalomban. Magunkban hordozzuk a kísérteteket. Ebben a korban történt meg az új lélektan döntő felfedezése, az, hogy lelkünk jó részét egyáltalán nem ismerjük; azt az irdatlan területet, azt a népes, óriási birodalmat, mely küszöbe alatt nyúlik el, az elfeledett benyomások emlékét, észrevételek, kimustrált érzések és gondolatok ősi földjét most keresik fel a lélek merész conquistadorjai, hódítói és misszionáriusai. Nincsenek titokzatos szobáink, mint a középkori várkastélyokban. De a lelkünkben még mindig vannak ilyen szobák."[10]

---

[5] *Éjfél. Magyar írók misztikus novellái.* Kner Izidor kiadása, Gyoma, 1917. A kötetben közismert írók novellái is megtalálhatók: Babits Mihály: *Novella az emberi húsról, és csontról,* Kaffka Margit: *Szent Ildefonso bálja,* Karinthy Frigyes: *Északi szél,* Szini Gyula: *Daimonion,* Balázs Béla: *A másik tábor,* Kosztolányi Dezső: *Hrussz Krisztina csodálatos látogatása,* Csáth Géza: *A varázsló halála.*

[6] *Kísértet históriák. Idegen írók novellái.* Fordította Balázs Béla. Kner Izidor Kiadása, Gyoma, 1917.

[7] Cholnoky Viktor több fantasztikus elbeszélésében használja ezt a módszert *(Olivér lovag, A Bertalan Lajos lelke),* akárcsak Kosztolányi Dezső *(Az alvó),* Szilágyi Géza *(Éjjel a fogadóban),* vagy Nagy Zoltán *(Csak álom).*

[8] Lásd még Rigó Gyula: *Egy magyar kísértetlátó (Cholnoky Viktor fantasztikus novelláinak elemzése)* (rigorózus munka). Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara, Nyitra, 2010. 17–20.

[9] Cholnoky Viktor használja néhány fantasztikus novellájában ezt a romantikus hozadékot.

[10] Kosztolányi Dezső: *Előszó.* In *Éjfél. Magyar írók misztikus novellái.* 5–6.

A 20. század során sok irodalomtörténész foglalkozott a fantasztikum elméletével. Kimagaslik ezen elméletek közül Tzvetan Todorov *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* című műve.[11] Ebből az elméletből építkezik Nancy Traill fantasztikum-elmélete is, bár ő kitágítja Todorov munkáját, nem minden ponton ért vele egyet. Nancy Traill elmélete és tipológiája *(móduszok)* a lehetséges világok szemantikáján alapszik. Egy mű fantasztikus jellegét a mű fikciós világának szerkezete határozza meg, Lényeges, hogy milyen törvényeken alapszik a létrehozott világ, és a részei milyen módon rendeződnek el. A fantasztikus mű szerkezete két ellentétes területből áll, a természetesből és a természetfölöttiből. A természetes világban annak törvényei uralkodnak, a természetfölöttiben nem. Tipológiája öt móduszt különböztet meg:

1. *Választó módusz.* Ebben a móduszban a természetfölötti erők óriási hatalommal rendelkeznek, és beléphetnek a természetes „valós" világba, beleszólhatnak az emberek sorsába, helyzetébe. Ezek a természetfölötti erők lehetnek: manók, démonok, istenek, szellemek. A lények a természetes törvényeket nem tartják be, sokszor hasonlítanak az emberekre, és nem ritka, hogy valamilyen tárgy átalakulásával, megelevenedésével jönnek létre. A természetfölötti lényeket nem magyarázhatjuk álomként, hallucinációként vagy őrületként. A természetes és a természetfölötti terület a történet végéig párhuzamosan fenn áll. Ebbe a móduszba sorolható: Matthew Gregory Lewis *A szerzetes* című regénye, Nyikolaj Vasziljevics Gogol *Szörnyű bosszú* című novellája, Honoré de Balzac *Seraphita* című műve.

2. *Képzeletbeli módusz.* Ez egyben a *választó módusz* egyik alkategóriája, ahol a természetfölötti környezet kitölti az egész fikciós világ terét. A természetes tér teljesen hiányzik ezekből a művekből, vagy csak narrációs keretként található meg a mű bevezetésében (prológusában), vagy az utószóban (epilógusában), vagy mindkettőben, de nagyon körülhatárolt rendeltetésben. Nancy Traill ebbe a móduszba sorolja William Beckford *Vathek*[12] című gótikus regényét.

3. *Nem egyértelmű módusz.* Ezen módusz természetfölötti tere a „mintha" vagy a „lehet" szavakra épül. Az elbeszélő, elbeszélő-hős nem teljesen hiteles, ennek köszönhetően a narrációja kétértelmű. Todorov tökéletes fantasztikum fogalmával egyeztethető ez a módusz, mivel a befogadó a mű végéig hezitál a természetfölötti és természetes magyarázat között, és a mű befejeztével sem kap megnyugtató választ habozására. Ebbe a csoportba sorolja a szerző Henry James *A csavar fordul egyet* című kisregényét és Prosper Mérimée *Az ille-i Vénusz* című novelláját.

4. *Megmagyarázott módusz.* A természetfölötti tér hasonlóan van jelen a fikciós világban, mint a *választó móduszban*, de itt a történet végén a megmagyarázhatat-

---

[11] Tzvetan Todorov: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba.* Napvilág Kiadó, Budapest, 2002

[12] „Amint az alcím (arab mese) is utal rá, a történet a mesebeli Keleten játszódik, főszereplője Vathek kalifa, a testi örömök szenvedélyes elkötelezettje, akinek a tekintete különleges hatalommal bír: ha valakire ráveti rémítő pillantását, az rögtön rosszul lesz vagy éppenséggel meg is hal. Vathek anyjával, a szintén gonosz és félelmetes Carathis hercegnővel él, aki fiához hasonlóan perverz, ördögi szórakozásban leli kedvét. Végül mindketten a pokolba jutnak, hogy megbűnhődjenek gonoszságaikért, romlottságukért, gőgjükért, erkölcstelenségükért." Maár Judit: *A fantasztikus irodalom.* Osiris Kiadó, Budapest, 2001. 56.

lan dolgok, jelenségek természetes (leleplező) magyarázatot kapnak. Kiderül a furcsának, különösnek hitt jelenség(ek)ről, hogy álom, hallucináció, delírium, különböző ajzószerek, alkohol, drog által előidézett képzelgések. Magyarázat lehet a természetfölöttinek hitt eseményekre a félelem, az őrület, a hisztéria is. Todorov szerint ezek a történetek nem tartoznak a fantasztikus irodalomba, Nancy Traill szerint azonban igen, mert a magyarázatok sokszor túlságosan gyanúsak, a reális megoldások végkifejlete (álom, őrület, delírium, képzelgés) nem hihetők, a természetfölötti megoldások sokkal elfogadhatóbbaknak tűnnek. Ebbe a móduszba tartozónak tartja Traill Ann Radcliff *Udolphe rejtelmei* és *Az itáliai* című gótikus regényét, Jean Potocki *Kézirat* című regényét.

5. *Paranormális módusz.* Ebben a móduszban a természetfölötti és a természetes jelenségek kölcsönösen nincsenek kizárva. A természetes és természetfölötti kettőssége eltűnik, a természetfölötti csak egy címke a különös jelenségekre. A telepátia, jövőbe látás képessége jelenti a különös képességeket. A természetfölötti események átértelmeződnek és beépülnek a természetes paradigmába. A paranormális móduszban szerkezeti változás játszódik le: a természetes világ tere kitágul és magába foglalja azt a területet, amellyel azok rendelkeznek, akik különös képességekkel vannak megáldva. A természetes világ fizikai törvényei nem sérülnek, csak bővülnek, olyan jelenségek is beleférnek, amelyek a tudomány által nincsenek megmagyarázva. Idesorolja Traill Maupassant *Horla,* valamint Turgenyev *Álom* című novelláját.

Az első négy módusz a természetfölötti jelenségeket egy „másik világ jelenségeiként" magyarázza, amely teljesen különbözik a természetes „valós" világtól és annak törvényeitől, de a paranormális móduszban ez az ellentét megszűnik, és a természetes világ részévé válik a különös esemény.

Csáth Géza novellái helyenként meghökkentők, borzalmat árasztók, szokatlanok. Csáth és „Kosztolányi Dezső aligha ismerte azokat a kísértethistóriákat, amelyeket Henry James 1868 és 1909 között írt, ám ez nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy némi párhuzamot vonjunk az amerikai születésű szerzőnek és Csáthnak, illetve Kosztolányinak a művészete között. A halottak és az álom szerepeltetése mindhármuknál összefüggésbe hozható a lélektan korabeli megújulásával, melynek Freud előtti egyik kezdeményezője Henry James bátyja, William volt".[13] Csáth Géza ismerhette William művét, mivel Babits egy 1918-as nyilatkozatában elárulja, hogy már a század elején több magyar író ismerte William *The Principles of Psychology* című művét, ráadásul Szabó Dezső erről a munkáról értekezik 1912-ben a *Nyugat*ban. Az a novellája, amelyet elemzésem tárgyául választottam, első novelláskötetében *(A varázsló kertje)* jelent meg 1908-ban, és bekerült az 1913-as *Éjfél* című misztikus novellagyűjteménybe is. Szegedy-Maszák Mihály szerint nem véletlen, hogy ezt a novellát Kosztolányi *Hrussz Krisztina csodálatos látogatása* című elbeszélése követi, ahol szintén kísértetjárásról van szó; egy orvostanhallgatót halott kedvese látogatja meg,

---

[13] Szegedy-Maszák Mihály: *Kosztolányi Dezső.* Kalligram, Pozsony, 2010. 102.

fél óra áll rendelkezésükre a beszélgetésre, de ezt az időt sem tudják kihasználni, már tíz perc múlva unatkoznak. Kosztolányi elbeszélése valójában Csáth novellájának a kifordítása, s paródiájaként értelmezhető.[14]

Elemzésem során bizonyítani szeretném az elbeszélésről azt a megállapításomat, mely szerint Traill fantasztikum-elméletének tipológiájában a *választó módusz* kategóriájába sorolható a csáthi írás. A mű témája a halál, amelyet a cím is jelez. A főszereplő egy varázsló, eleve különleges légkört biztosít, ő az, aki különböző szemfényvesztő trükkökre képes, olyan dolgokat művel, amelyre a nézők nem találnak racionális magyarázatot. Képes a meghökkentésre, elvarázsolja az embereket. A novella naturalisztikusan kezdődik: a varázsló megérzi a halálát. *„Kétség nem férhet hozzá, hogy mire a nap felkel, már ki lesz nyújtózkodva, s maga is jól látta ezt."*[15] Megpróbál magán mindenféle varázslatot végrehajtani, de nem segít semmi. Haldoklása idején meglátogatják családtagjai, és ekkor kezdődnek a megmagyarázhatatlan események, ugyanis látogatói közül nem mindenki élő, többségük halott. Először az apjával találkozik. Kísértet volta eldönthetetlen: beszéde félrevezető, egyik alkalommal jelen időt, majd hirtelen múlt időt használ, amikor saját magáról beszél, s ez az olvasó hezitációjához vezet. Édesanyjáról, minden kétséget kizáróan állítható, hogy szellem. Az elbeszélő halottnak nevezi, ráadásul tipikus szellemleírást kapunk róla: *„Az anyja, egy sápadt, régen halott asszony, zsebkendőjével takarta el az arcát, és zokogva magához ölelte a varázsló fejét."*[16] Az anya szellemként képtelen a valós világ dolgaira hatni, képtelen a fizikai cselekvésre: *„A feleséged befogná a szemeidet. Én, látod, nem tehetem, mert halott vagyok."*[17] Itt jelenik meg a választó móduszra jellemző két világ síkja, amelyek egymás mellett, párhuzamosan léteznek. Az anya egy másik világ (másvilág) lénye, amely kapcsolatot teremt a valós, azaz a varázsló világával. A varázslót nem hökkenti meg halott családtagok látogatása. Nem találunk semmilyen nyugtalanító, különös, hátborzongató félelmet, amelyet egy ilyen találkozás esetén feltételezhetnénk. Nincsen nyoma a Cholnoky-féle halottak megjelenítésének, és az azzal járó rémisztő jelenségeknek. A következő szellem, a nagymama, aki a haldoklót meglátogatja. Neki már az életkorából is adódhat az a feltételezés, hogy halott, de erre konkrét utalást szolgáltatnak a szavai: *„– A síron túl még látjuk egymást – mondta a nagymama, hóna alá vette a gombolyítógépet, a kanárikalitkát, és imádkozva elment."*[18]

A választó móduszban a természetfölötti lények (esetünkben: szellemek) kapcsolatba kerülnek a valós világgal. Adódik a kérdés, nemcsak valamilyen érzéki csalódásról van-e szó? A különleges események vagy megtörténtek (halottak szellemével beszélget a varázsló), vagyis az események valóban lejátszódtak, és ez esetben a valóságot számunkra (befogadók számára) a varázslóval együtt ismeretlen törvények szabályozzák, vagy csak hallucinációról van szó, ebben az esetben viszont kizáródik

---

[14] I. m. 107.
[15] Csáth Géza: *A varázsló halála*. In uő: *Mesék, amelyek rosszul végződnek*. Magvető, Budapest, 1994. 102.
[16] Uo.
[17] Uo.
[18] I. m. 103.

a választó módusz és átcsúszunk a megmagyarázott móduszba, mivel a képzelgések okára leleplező magyarázatot kapunk. Mi okozhatja a képzelgést? A történet során többször elhangzik, ópiumot használt a varázsló. A nyitómondatban találunk rá utalást: *„A varázsló egy harmincon aluli férfi, akinek arca már egészen szomorú,ráncos és kisgyerekes volt a sok ópiumtól, cigarettától és csóktól – hamvazószerdán, kora hajnalban haldoklott."*[19] Az apa rosszalló szavai is elárulják az ópium használatát: *„– Megmondtam, hogy az ópiummal baj lesz. Hogy tönkre fog tenni."*[20] Maga a varázsló is beszél ópiumfüggőségéről: *„– Belátom, hogy az ópium és a sok rossz csók helyett jobb lett volna téged feleségül venni."*[21] Ezt viszont nem használhatjuk közvetlen bizonyítékként, hiszen a novellában nem hangzik el arra vonatkozólag semmilyen információ, mikor használt utoljára, illetve halála napján használt-e ópiumot. Azt sem feltételezhetjük, hogy a varázsló nem hiteles elbeszélő, mivel a történetet nem ő meséli el, hanem egy mindentudó elbeszélő, aki a történet és szereplők fölött áll. Álom sem lehet a különös látogatás, nincs semmilyen utalás arra nézve, hogy álmodna a varázsló.

A mű hajnalban játszódik, ami a fantasztikus művek kedvelt kronotoposza. Ebben az időpontban történnek a különleges, megmagyarázhatatlan események. Kosztolányi Dezső ezt az időpontot nevezi „határozatlan félórának,"[22] amikor minden megtörténhet. A családtagok látogatása után a varázslót volt szerelmei veszik körbe. A főhős alakja megfoghatatlan. Minden nő másnak látta őt az életben. Ez utal különleges, varázslatos alakjára. A varázsló olyan, mint egy kaméleon, senkinek sem mutatta meg valódi arcát. Ezután újra az apára terelődik a szó. Fiának rendelt egy érckoporsót. Az apa koporsóvásárlása teszi újra bizonytalanná az olvasót; nem tudja eldönteni, valójában élő-e, vagy halott az apa, mert a narrátor csak azt árulja el, hogy a koporsót egy temetkezési vállalkozótól vásárolta, de ez a vásárlás már régebben is megtörténhetett, mert az apa számolt fia korán bekövetkező halálával. Értelmezésem szerint az apa szellem, a koporsót még életében rendelte fiának, aki ezt tudhatta, meg is kapja a megrendelőtől, amikor haldoklik. A történet végén a varázsló befekszik koporsójába, felkészül a halálra. Még egy vendég látogatja meg; egy fiatal lány, egyetlen igaz szerelme – ő nem szellem. A novellában fontos szerep jut a szemnek és a tükrözésnek, ez is kedvelt fantasztikus elem.[23] A varázsló fekete szemüvege mögé rejti el a szemét, amelyben már megvillan a halál. A lány a szemüveget levéve meglátja a valóságot. Paradox módon a láthatatlan láthatóvá válik. A varázsló szemeiben a halállal találkozik a lány. Végül visszafekteti a koporsóba a varázslót, akinek a teste már kezd hűlni: *„A leány még egyszer megcsókolta a varázsló száját, amely már kezdett kihűlni, rátette a fedelet, és bezárta."*[24] A két világ megjelenését bizonyíthatja

---

[19] I. m. 102.
[20] Uo.
[21] I. m.104.
[22] Kosztolányi Dezső: *Az ismeretlen.* In *Kosztolányi Dezső elbeszélései.* Magyar Helikon, Budapest, 1965. 185.
[23] A tükröződésnek és a szemnek fontos szerepe van E. T. A. Hoffmann *A homokemberében*, Guy de Maupassant *Horlájában*, Kosztolányi Dezső *Lidérc*ében stb.
[24] Csáth Géza: *A varázsló halála.* 105.

az elbeszélő utolsó közlése, amelyben az állítja, hogy a fiatal lány és a rokonok nem voltak ismerősek: „*Azután elment, mert már jöttek a varázsló rokonai és testvérei, s azokkal ő nem volt ismerős.*"[25] Ez a kifejezést értelmezhetjük szó szerint, hogy a lány soha nem látta a varázsló rokonait, de jelentheti a lány világának rokoníthatatlanságát a családtagok (más)világával.

Ez a novella minden olyan kritériummal rendelkezik, amely Traill fantasztikum-elméletének választó móduszát jellemzi. Két világ létezik egymás mellett: a varázsló „valós" világa és a szellemek világa. A természetfölötti lények (a családtagok szellemei) képesek a „valós világba" belépni, képesek beszélgetést folytatni a „valós világ" lényeivel (a varázslóval), bár fizikai cselekedeteket nem tudnak véghezvinni. A természetfölötti esemény nem álom, hallucináció vagy őrület következménye. Csáth Géza művében igazi kísértetjárás szemtanúi vagyunk, ahol az élők és a holtak világa találkozik.

[25] Uo.

Nádor Zsófia

KÉTSZÓLAMÚ VARIÁCIÓK

– A heterogén narráció példái Csáth Géza novellisztikájában –

Csáth Géza novellisztikája nehezen megragadható egyetlen egységben, Hódi Éva szavaival élve: „az életmű egy része mindig kicsúszik a szokásos megközelítések alól."[1]

Ez nemcsak a szövegek heterogenitásából, hanem az írói személyiség szinte skizoid voltából is táplálkozik. Nagy a kísértés a Csáth-próza biografikus értelmezésére, hiszen a szövegek hemzsegnek az önéletrajzi elemektől, ráadásul ez az önéletrajz rendkívül érdekes, szinte kuriózumszámba megy. A gyógyítás és az elmebaj, illetve narkózis között ingázó figura belső ellentéte, feszültsége automatikusan kínálja, hogy a szövegekben is ezt a feszültséget keressük, sokszor egészen a pszichologizálás, az empirikus írói intenció és tudat fürkészésének ingoványos területére tévedve.[2]

Például Hódi Éva „az orvos objektív szándékú problémamegközelítésének" és „az érzékelhető hárítás", az „elfojtás vágyának" kettősségében látja az életmű és az írói alapállás jellegzetes meghatározóját, szerinte Csáth önigazolási vágya ad magyarázatot szinte túlzó empátiájára.[3] Hasonló gondolatmenetet találunk Thomka Beátánál is: „A vonzás és a taszítás dermesztő játéka az elme bizarr tisztasága és az érzékek értelmen inneni káosza között, [...] az elmegyógyász és az őrült, a két Én között folyik. A harc terepe [...] a művészi kreáció."[4]

Sokan taxonomikusan, tematikus, intencionális vagy más kettőségekben megragadva kísérlik meg egységbe foglalni Csáth szövegeit (ennek illusztrálására néhány cím az 1987-es Csáth-emlékkönyvből: *Vágy és realitás, Racionalitás és misztikum, Kétarcú vitalizmus, Szándék és valóság: az írói attitűd kettőssége*).

---

[1] Hódi Éva: *Szándék és valóság: az írói attitűd kettőssége Csáth műveiben.* Híd 1987/6. *(Csáth Géza évfordulójára)* 824.

[2] Még tovább erősíti ezt az irányt, hogy Csáth behatóan foglalkozott a pszichoanalízissel. Mivel szövegeinél sok esetben valóban rendkívül adekvát ez a megközelítés, hiszen a pszichoanalitikus nézetek szövegkonstituáló funkcióval bírnak, a műértelmezés sokszor válik „pszichografikus", az alkotói személyiségre koncentráló vizsgálattá.

[3] Hódi: i. m. 823-832.

[4] Thomka Beáta: *A kárhozat grammatikája.* In *Emlékkönyv Csáth Géza születésének századik évfordulójára.* Szerkesztette Dér Zoltán. Életjel, 1987. 48.

A szerzői biográfia alkalmazhatóságának kérdése az értelmezés során túlmutat ezen dolgozat keretein; annyit viszont leszögezhetünk, hogy kisebb-nagyobb eltérésekkel számos szakíró egyetért abban, hogy alapvetően - nagyjából a kétféle írói személyiségnek, az orvosnak és a morfinistának megfeleltethetően – kétféle *narrátori attitűd*, illetve *modalitás* jelenik meg a novellákban: egy empatikus-személyes és egy objektív-analitikus.

A két pólussal más-más arányban foglalkoznak az egyes szerzők: Thomka Beáta a rideg formafegyelemre, mértéktartásra összpontosít, a mondatok kívülálló pontosságára, „részvétlen arányosságára", melyek létrehozzák a novellák esztétikumát és lidércességét.[5] Ezzel szemben Hódi Éva az ellenkezőjét vizsgálja: a narrátor deviáns szereplői iránt tanúsított empátiáját, melynek oka, hogy az író maga is bizonytalan, önigazolást keres.[6]

Szajbély Mihály Csáth-monográfiájában[7] az életművet (az első novelláskötet, *A varázsló kertje* alapján megállapított) duális *narrációs technikák*, illetve *narrátortípusok* mentén rendszerezi, és megkísérli a két szempontot összekapcsolni, egymáshoz képest értelmezni. A novellák az elbeszélői nézőpont szerint két csoportra oszthatók: a külső, személytelen, azaz extradiegetikus elbeszélésűekre és az eseményeket átélt, a történet főszereplőjeként megszólaló, azaz intradiegetikus elbeszélőt alkalmazókra.[8]

A három ellentétpár (biografikus: orvos-morfinista, narrátori attitűd: analitikus-empatikus és narrációs technika: extradiegetikus-intradiegetikus) látszólag megfeleltethető egymásnak. Az analitikus, normatív attitűdöt általában extradiegetikus, míg az empatikus, vágyteljesítő attitűdöt általában intradiegetikus narrátorhoz

---

[5] *A béka, A varázsló kertje, Anyagyilkosság, Fekete csönd, Találkoztam anyámmal.* Thomka: i. m. 47-48.

[6] *A sebész, Muzsikusok, Ópium, Dénes Imre.* Hódi: i. m. 827.

[7] Szajbély Mihály: *Csáth Géza*, Gondolat, Budapest, 1989.

[8] *A toy, Történet a három leányokról, A kályha, Este, A költő megtérése,* illetve *Találkoztam anyámmal, Gyertyák, A kék csónak, A vörös Eszti, A varázsló kertje, Saját élet.* Szajbély szerint ez utóbbi írások narrátorai valójában azonosak, egyetlen személy beszél. Ez egységes epikai kompozícióvá szervezi a kötetet, és a személytelen, külső narrátorú novellák ehhez képest nyerik el funkciójukat: hogy a kötet a teljesség illúzióját keltse. (Szajbély: i. m. 150.) – Számomra nem teljesen meggyőző Szajbély értelmezése. A szövegek fölött lebegő szupernarrátor koncepciója ellentmond annak a célnak, hogy az objektív teljesség érzetét keltse az olvasóban, hiszen egy ilyen típusú narrátor éppen azt a funkciót szolgálná, hogy az elhangzó szövegeket egyetlen, többé-kevésbé rögzített szubjektív nézőpontból olvastassa. Ez ellen lehetne vetni, hogy talán Csáth azt a *folyamatot* akarta megjeleníteni, ahogy ez a narrátor *törekszik* a teljességre. Ehhez azonban szükség lenne az előbbivel azonosítható énnarráció rejtett jelenlétére, (sikertelen) rejtőzködési kísérletének jeleire az objektív szövegekben is. Ilyet véleményem szerint nem találunk, olyan szövegszervező elvet pedig nem szerencsés feltételezni, mely alapján a korpuszunk fele eleve koncepcionális hibának minősül. Ugyanakkor nagyon fontos, hogy Szajbély együtt vizsgálja és értelmezi a két hangot, kölcsönhatásukban, mivel, mint később látni fogjuk, nem csupán két elkülönülő csoportra osztják a novellákat, viszonyuk ennél jóval bonyolultabb.

kapcsolnánk,[9] azonban ez a viszony némileg bonyolultabb. A két hang sokszor együtt jelenik meg az egyes szövegekben, különböző szinteken, különböző módokon összekapcsolódva, nemritkán konfliktusban egymással. Dolgozatomban a viszonyukat vizsgálom néhány kiválasztott novella esetében, valamint ennek funkcióját a morális értékek relativizálásában és az őrültekkel, elesettekkel, kitaszítottakkal való együttérzés kialakításában.

Nézőpontváltás a novella végén: Apa és fiú, Fekete csönd[10]

Talán a legegyszerűbb viszony, amikor az utolsó pillanatban az egyik hang felülírja a korábbi, addig végig domináns hangot.

Az *Apa és fiú* című novellában egy férfi apjának csontvázát szeretné elvinni a klinikáról, hogy eltemethesse. A szöveg komikus-groteszk hatása ugyanannak a jelenségnek eltérő megnevezéseiből fakad: a testet a fiú *apának*, az anatómiai intézet dolgozói pedig *csontváznak, skelet*nek hívják, a két kifejezés a kétféle viszonyulást, szempontot tükrözi. Emiatt különösen jól nyomon követhető a novellában, hogyan alakul a két narrátori hang viszonya, hiszen csak a megnevezésre szolgáló főneveket kell megvizsgálnunk.

A narrátor végig a csontváz szót használja, akkor is, ha valamelyik dolgozó szemszögéhez közelít (*„Erre azután elhallgatott* [Mátyás]. *Egy ideig csöndben állottak ott, a csontvázra nézve."*), akkor is, ha objektív kívülállóként beszél: (*„A mérnököt a boncterembe vezették, ahol az egyik sarokban ott ált a »kérdéses« csontváz."*), sőt akkor is, ha a fiú nézőpontjához kapcsolódik: (*„A csontváz fia"; „Az idegen lehorgasztotta a fejét, és lóbálni kezdte a csontváz lábát."*) De a legutolsó megnevezésnél, mely egyben a novella utolsó szava is, hirtelen apára vált (*„A fiú az apját."*). A kitüntetett pozícióból (zárómondat) eredően mintha csak itt szólalna meg először az elbeszélő *igazi* hangja, amely felülírja összes korábbi megszólalását, egyúttal patetikus minőséget kölcsönözve az addig humoros, kabarészerű jelenetnek egyértelműen a fiú fájdalmát helyezve a középpontba.

---

[9] Érdekes megfigyelni, hogy a Csáth amoralitása, melyről sok szó esik a szakirodalomban, úgy tűnik, bármelyik narrátori hangból, bármelyik pólusból levezethető. Hódi Éva a deviancia iránti empátiájából eredezteti, hogy „még *A kis Emmában* vagy az *Anyagyilkosságban* sem becsmérel [...] novellisztikájára jellemző a megértés túlzása". Azaz a morális ítélet hiánya a teljes együttérzés eredménye. (Hódi: i. m. 827.) Ezzel szemben Pozsvai szerint erkölcsellenessége rendszerező princípium, a deviancia filozófiai motivációit is kutatta. (*Pista, Smith mézeskalácsos, Irén mama, Tálay főhadnagy, Anyagyilkosság*. Pozsvai Györgyi: *A Kosztolányi- és Csáth-novellák párhuzama*. In *Csáth Géza évfordulójára*. 851.) Ez utóbbi felfogás inkább a külső, analitikus narrátori személyiséghez és hanghoz köthető, az olyan mértékű objektivitáshoz, amelyet nem befolyásolnak kulturálisan meghatározott, tehát szubjektív prekoncepciói. – Vajdánál mindkét viszony megjelenik: egyrészt amorális, mert nemcsak hogy megérti, de egyenesen csodálja a gátlástalanságot, másrészt viszont filozofikus módon lép túl a morális-értelmi kategóriákon, a bölcsességet a vágyban és annak kielégítésében találja meg. (*Puli*, illetve *Irén mama*. Vajda Gábor: *Kétarcú vitalizmus*. In *Emlékkönyv Csáth Géza születésének századik évfordulójára*. 94., 98.)

[10] Csáth Géza: *Mesék, amelyek rosszul végződnek*. Magvető, Budapest, 1994. 83. és 9.

A *Fekete csönd*ben egy őrült monológját olvassuk arról, hogyan és miért ölte meg ártatlan, szörnynek hallucinált öccsét (tehát intradiegetikus elbeszélővel van dolgunk). Végig ő beszél, töredékes szövege nem nyújt külső, biztos pontot a történtek értelmezéséhez, a cselekmény az ő őrült logikáját követi, melyben minden rossz okozója a fekete csönd. Azonban mégiscsak megtudjuk, hogy őrült: a novella végén, miután megfojtotta Richard „állati testét", a test „hirtelen összezsugorodik" a kezei között, és az (őrült) beszélő így írja le, amit látott: *„Az ágyban egy kis gyönge gyermek feküdt"*, megismétli a novella elején említett tulajdonságokat (szőke, sötét szemű), jelezve ezzel a „normális" perspektíva visszatértét. Ráadásul a beszélő a novella végén megszólítja hallgatóját, egy orvost.[11] Ezen a módon is belopózik a normálisak társadalmához viszonyító szemszög – alattomban, anélkül, hogy valóban megszólalna egy ilyen külső hang. Tehát itt, ellentétben az *Apa és fiú*val a normatív hang írja felül az őrült hangját, pontosabban őrültnek bélyegzi azt (a szituáció ismerete megkérdőjelezhetetlenné teszi az értelmezést, miszerint őrültet hallunk). Ez azonban nem változtat azon a tényen, hogy *csak* az őrültet halljuk, hogy a hallgató-narrátor (az orvosi hang) nem szólal meg. Nem nyújt információt arról, mi is történt valójában, a hallucinált mozaikokból az olvasónak kell rekonstruálnia egy történetet, amely megfelel az általa ismert valóság törvényeinek. Így azt tapasztalja meg az olvasó, milyen, ha csak azokkal az információkkal bír, melyekkel az őrült, hogy néz ki a világ az ő szemével nézve. Talán nem túlzás azt feltételezni, hogy végső soron ez is a relativizálás, a másik nézőpont elfogadtatásának gesztusa; az orvos megszólításának funkciója pedig az, hogy elindítsa ezt az értelmezési folyamatot.[12]

---

[11] A novella legelején is megteszi ezt, de ez könnyen elkerülheti az átlagos olvasó figyelmét, véleményem szerint nem csökkenti a szöveg végén lévő megszólítás meghökkentő hatását az első olvasás során.

[12] A két hang viszonyától függetlenül felmerülhet egy kissé merészebb értelmezés lehetősége is, miszerint a történet nem egy testvérpárról, hanem egyetlen gyermek skizofrén énjeiről szól, s nem véletlen, hogy dühöngő gyilkos őrült éppen dühöngő gyilkos őrültnek hallucinálja az öccsét. Ezt alátámasztja, hogy csak az elbeszélő tudja, mi fog történni Richarddal, csak ő volt ébren, amikor Richard kiszökött éjjel, általában együtt mozog vele: *„elvittük Richardot az orvoshoz"*, *„bejött a szobánkba, ahol azelőtt együtt aludtunk"*. Ahogyan Richard sérüléseket szerez éjszakai útjai során, az elbeszélő is vérző fejjel fekszik – ezt szerinte Richard tette, de valójában a hallucináción kívül lehet az apa kirohanásának, a csendőrök lövésének vagy az ápolók durvaságának következménye is. Így a harc az egészséges és az őrült én közötti harccá válik, melyből a beteg kerül ki győztesen. Ebben az értelmezésben a halott kisfiú képe szimbolikus, az ok, amiért az orvos elé kerül, pedig az ispán lányának meggyilkolása, s a fekete csönd kacaja az őrült állapot állandósulásának metaforája.

A belső harc mint cselekményszervező elem: Szókratész, Hétfő, Bauer házassága[13]

Egy másik csoportban a két nézőpont nem közvetlenül a narrációban jelenik meg, hanem mintegy szuperegóként és ösztön-énként egyazon szereplőben működik,[14] és a cselekmény dinamikáját határozza meg.

Szinte azonos történetvezetési technikát találunk a *Szókratész*ben, a *Hétfő*ben és a *Bauer házasságá*ban. Mindhárom novellában a főszereplő vívódik: összeütközésbe kerül személyes vágya a külső, társadalmi normákkal. Szókratész szeretné megölelni a lányát, de fél, hogy az hetéra. Eöry Béla meg akarja kapni ifjúkori szerelmét, Malvint, de az már férjes asszony. Bauer elvenné a lányt, akit szeret, de az már nem érintetlen (az ő „hasadt" személyisége szövegszerűen is megjelenik: *„Kétségbeesett küzdelem folyt a két Bauer között."*). Mindhárom novellában személytelen, leíró narrátort találunk, azonban a narrátori modalitásokkal összekapcsolható két ellentétes erő (a külső norma és a belső vágy) szabályosan váltakozik. A szövegek ritmusa azonos, az expozíció után, körülbelül a novella felénél elkövetkezik egy hamis csúcspont, a vágy látszólagos győzelme, a végső megoldás megelőlegezése, tükörképe: Szókratész megöleli a lányt, mert részeg, és fogalma sincs róla, hogy esetleg a lánya, Bauer a rossz hír hallatán először összecsókolja a menyasszonyát, mert még nem gondolt bele a következményekbe. A *Hétfő*ben ez a csúcspont retrospektív: Eöry visszagondol arra a pillanatra, amikor *„érezte, hogy ha valaha, hát most az övé Malvin."* A hamis csúcspontok funkciója az, hogy a látszólagos beteljesüléssel kikapcsolják a velük kapcsolatos olvasói elvárásokat – mivel már megtörtént, nem fog még egyszer megtörténni. Ezután a novellák valóban olyan fordulatot vesznek, hogy a normakövető viselkedés kerül előtérbe: Szókratész elküldi a lányát, és folytatja a söprögetést, Bauer búcsúlevelet ír, a *Hétfő*ben az ismétlődő *„ez a nő az enyém"*-szólam mániákusan mondogatott nem-mé változik. Végül hirtelenül, váratlan módon mégiscsak győz az ellenpólus: a porfelhő eltűnése után megpillantjuk, amint Szókratész a lányával ölelkezik, Bauer összetépi a leveleket, megcsókolja az arcképet, Eöry pedig (kevésbé meglepő módon) szájon csókolja Malvint. Így a szereplők döntésén keresztül érvényesül a normákat semmibe vevő, a vágyat és annak kielégítését mindenek fölébe helyező elbeszélői attitűd.

---

[13] Csáth: i. m. 201., 318. és 325.

[14] Itt mindenképpen meg kell említenem Kontra Ferencet, aki a novellák egy szélsőségesebb tematikus csoportját jelöli ki, amelyek a főhős személyiséghasadásával foglalkoznak. Kontra szerint novellák a személyiség megoszlását pszichológiai determináltságában vizsgálják, a tragédiák motivációit kutatják. A történetek sémája: először bekövetkezik a személy belső izolációja, ennek hatására kábítószerhez, alkoholhoz nyúl, így próbál független, sajátos életformát találni magának. Lassan elidegenedik korától és környezetétől, nem képes többé megérteni az etikailag merev külvilágot. A belső leépülés során a tudat és a külvilág két különböző én-t regisztrál. (*Bauer házassága, Irén mama, Vasút, Fekete csönd, Szombat este, A kisasszony, Dénes Imre, Az erdő.* Kontra Ferenc: *Személyiségmegoszlás és énhasadás Csáth Géza novelláiban.* In *Emlékkönyv Csáth Géza születésének századik évfordulójára.* 90–94.)

A hallgatás empátiája: A sebész[15]

A szakirodalom egyöntetűen az empatikus novellák közé sorolja *A sebész* című, amely kedvelt példa Csáth elesettekkel, bolondokkal való együttérzésére. Ezt nem is vitatnám, csupán a narrátor sajátos leíró technikájára hívom fel a figyelmet, mely különlegesen finoman érzékelteti a két, egyszerre jelen lévő attitűdöt. A novella egy kocsmai beszélgetés leírása, ahol egy sebész kifejti elméletét a narrátornak az időről mint minden emberi nyomorúság okozójáról és arról, hogyan lehetne eltávolítani sebészi úton az időérzékelésért felelős agysejteket. A szöveg elején a sebész leírása hol lazább, hol szorosabb ellentétpárokból, paradoxonokból, meglepő képzettársításokból építkezik: kopott, de tiszta szalonkabát; kuszált bajusz és nagy, csillogó szemek; *„ennek a kopott embernek nemes eleganciája", „fantáziára hajló aprólékosság", „bámulatos, hogy […] mennyire megalkuszik az élettel".* Ezzel a technikával egyszerre érzékeljük a külső, a világ elítélő nézőpontját és a narrátor belső, megbocsátó hozzáállását. Csáth anélkül érzékelteti a kettő közötti feszültséget, hogy nyíltan utalna rá. Mikor a narrátor megpillantja a sebészt ivás közben, és rájön, hogy alkoholista, megváltozik a tónusa, a társadalom ítélkező hangján szólal meg: *„Most egy pillanat alatt világos lett előttem a szemének különös fénye, a vágy nélküli életkedve, kicsinyeskedő éleselméjűsége."* Azonban amint észreveszi, hogy ezt a változást a sebész is érzékelte *(„Láttam rajta, hogy […] szégyenli magát")*, azonnal átáll az ő oldalára: ő is abszintot hozat magának, szinte bocsánatkérésképpen ő is inni kezd. Ezután a sebész hosszú monológja következik, hagymázas elmélete az időről, melynek konklúziója alkoholizmusának igazolása. Miután befejezi, a narrátor ismét tesz egy rendkívül empatikus gesztust: nem szólal meg többé, a novella itt véget ér. Nem minősíti, nem ad utólagos direkt kulcsot az olvasó kezébe, hogy a szakember szemszögéből értékelje az elhangzottakat. (Ez hasonló technika, mint a *Fekete csönd* orvosának hallgatása.) Azért kisebb jelek utalnak arra, hogy a teória tarthatatlan: egyrészt a műtét leírásának túlzó aprólékossága, technikai pontossága (ugyanakkor a lényegi rész, az idősejtek kivágása egyetlen mondatban történik meg, mindenfajta magyarázat nélkül), amit az aránytalanul rövid és így az egész szöveget groteszkké tevő, megvalósítható megoldás követ: de addig is, igyunk. Másrészt jelzi egy korábbi szövegrészlet: *„Különösen feltűnt néhány pszichofizikai dolog, amelyet sehol se olvastam."*[16] Így utólag, a kifejtett elmélet fényében nyilvánvalóvá válik, hogy nem újszerűségük, hanem dilettáns, őrületbe hajló voltuk miatt nem olvashatta őket a szaklapokban.

A két narrátori hang szempontjából érdemes megvizsgálni az első megjelenés után tett szerzői szövegváltoztatásokat is. Ha Csáth ismételten közreadta valamelyik novelláját, azt sosem hagyta érintetlenül. A változtatás néha csupán stiliszti-

---

[15] http://mek.oszk.hu/00600/00634/00634.htm, letöltés dátuma: 2012. 04. 08.

[16] Ezt Szajbély eltérően értelmezi, az orvos tájékozottságának és műveltségének bizonyítékát látja benne. Lásd Szajbély: i. m. 120.

kai jellegű volt, de sokszor a novella teljes szerkezetét módosította.[17] Szajbély szerint ezek a változtatások szinte kivétel nélkül a lélektani hitelesítést szolgálják, és az író rendszerint a tömörítés, a húzás eszközeihez nyúl[18] – mindkét megállapítás kiválóan illik *A sebész* esetére. A novella első változata[19] a sebésszel való megismerkedés története helyett egy hosszú, elbeszélői önvallomással kezdődött, amelyben általánosságban jellemezte a sebészhez hasonló embereket és hozzájuk fűződő viszonyát: *„Szeretem az elzüllött embereket […] akik a piszokba süllyedve is emberek maradnak […] az iszákosokat, akiknek zavaros beszédjében nagy gondolatok, hiábavaló, de monumentális eszmék […] kergetik egymást. […] Szeretem és sajnálom őket."* Megfigyelhető a szövegben a társadalmi nézőpont nyílt dominanciája, melyet csupán érzelmek ellenpontoznak. A leírás direkt, didaktikus. Mennyivel finomabb, valóban empatikusabb a végleges változat, a kettős megítélés lehetőségére tett utalásokkal, ahogy az olvasót fokozatosan juttatja csak az információk birtokába, és legvégül lezáratlanul, pontosabban csak a sebész által lezárva fejezi be a történetet.

A groteszk és az irónia: A költő megtérése[20]

Végül pedig a két hang oly módon is keveredhet, hogy új minőséget hoznak létre: az iróniát és a groteszket, megkérdőjelezve ezzel bizonyos értékrendszereket.

Az irónia *A költő megtérése* című novellában a két hang egymást elbizonytalanító folyamatos játékából születik: a domináns egy végletekig túlzott moralista, ítélkező narrátor, azonban ebbe a szólamba egy játékos, könnyed hang vegyül, a másiktól szinte elválaszthatatlanul, az alakzatok, szókapcsolatok szintjén. Így jön létre a groteszk, mely végül teljesen hitelteleníti a moralizáló főszólamot, és értékrelativizálódáshoz vezet.

A novellában két világnézet ütközik össze: a „rossz élet", a hedonizmus és a teozófusok aszketikus, spirituális élete. A költő megtér, majd elbukik, visszabukik korábbi életvitelébe.

Az indítás *(„A fiatal költő évekig igen rossz életet élt.")* igen súlyos erkölcsi ítéletet tartalmaz, s ezzel rögtön ki is jelöl egy mindentudó és morálisan feddhetetlen narrátori pozíciót, a tanmesék, erkölcsi prédikációk elbeszélői pozícióját, aki hangsúlyosan előtérben marad, folyamatos kiszólásokon keresztül tartva a kapcsolatot az olvasóval, erőszakosan irányítva annak befogadását, ítéletét: *„Ezekből láthatjuk, hogy"; „Senki se fog csodálkozni, ha megmondom"*. Szereplőit szóhoz sem engedi jutni, a novellában nincsenek párbeszédek, ehelyett elnagyolt leírását találjuk csak a (vélhetően) legösszetettebb eszmecseréknek is: *„málnaszörpöt ittak, parajt ettek és az evangéliumról beszélgettek."; „ő azonban visszautasította ezt* [a cukrot] *és elmesélte, hogy erkölcsös életet fog*

---

17 *A tor, A béka, illetve A sebész, Mariska, Apa és fiú, A vörös Eszti, Gyilkosság.*
18 Szajbély: i. m. 119-129.
19 Uo. Szajbély teljes terjedelmében közli a korábbi bevezetést, az idézett részletek innen származnak.
20 http://mek.oszk.hu/00600/00634/00634.htm, letöltés dátuma: 2012. 04. 08.

kezdeni, s ugyanezt ajánlotta a lánynak is." A túlzóan explicit narrátori véleményt folyamatosan ellensúlyozzák a szöveg egyéb jellegzetességei, ezzel elbizonytalanítva, majd az ellenkezőjére fordítva annak morális ítéletét.

A költő önzését és kicsinyességét egy pillanatra sem tudja levetkőzni: mikor képtelen megfelelő szellemű verset írni, a régi alá odaíratja a dátumot, hogy az irodalomtörténészek hónapra pontosan (!) meg tudják majd állapítani fordulatának időpontját. Az elmélet lényegét meg sem értette, hiszen *„Különösen hosszan beszélt a szenvedély nélküli lét gyönyörűségeiről"* – ami már önmagában ellentmondás.

Miután a költő megtér, újra elbukik. El lehet-e dönteni, melyiket tartja helyesnek a narrátor? Látszólag igen (még akkor is, ha felfejtettük az irónia kódját, hiszen az visszájára fordítaná a nyilvánvalót): az elsőt elítéli *(„rossz élet", „az önzés egy különös, s ma már nem is szokatlan fajtája")*, a másodikat dicsőíti *(„a szép eszmék", „gyönyörű volt mindez"* stb.).

Ugyanakkor mindkét világnézet jellemzésekor a szöveg meghatározó minősége a groteszk – az emelkedett, komoly, patetikus elemeket kizárólag kisszerű, lényegetlen, komikus elemekkel találjuk összekötve, akár ok-okozatként, akár felsorolásban, jellemzésben. A költő hedonisztikus korszakában Nietzsche olvasásának következménye, hogy puszta kézzel nyúl a tálba, Ibsen után hipochonder lesz. Krisztus kritizálása egy szintre kerül a lányok ruhatári csókolgatásával. De a teozófusok se járnak jobban: az evangéliumról való beszélgetés közvetlenül a parajevés után kerül a felsorolásba; fő jellemzőjük hosszú hajuk, szentélyük tejszagú, mely a *Fehér liliomok illatoznak messziről...* kezdetű vers ihletője lesz. A nagy változás abban testesül meg, hogy a költő cigarettáit a rikkancsoknak ajándékozza, és abban, hogy Irén egyenesre állítja csálé kalapját. A költő önmegtagadása abból áll, hogy csak félig takarózik be éjjel.

Ezek a gesztusok a komoly, az emelkedett, az ideologikus ellen irányulnak, legyen az Nietzsche vagy a teozófusok ideológiája. Mindkét magatartás ugyananynyira nevetséges és szánandó, hiszen csupán elméletekből vezették le őket, melyek a megvalósítás pillanatában rögtön kisszerűvé és komikussá válnak. Csáth a novella végén finoman, a motívumok szintjén is jelzi a két létforma összekapcsolódását, azonosságát: a megtérés estéjén meleg az *alkony* – a költő *„Mámoros alkonyat"* című versére gyengül el Irén, akinek csókja hatása alatt annak idején a *Misztériumok*at írta a költő, amely címével viszont a spirituális világra utal vissza.

Reményeim szerint az elemzett novellák segítségével sikerült megmutatni, hogy a kétféle narrátori hang Csáth novellisztikájában jóval bonyolultabb viszonyban áll egymással annál, semhogy egyszerűen két kategóriába sorolhatóvá tenné a szövegeket. Harcukból általában az empatikus-személyes pólus kerül ki győztesen, s ezt a győzelmet, az attitűd meggyőzőerejét növeli a másik hang jelenléte, majd elbukása, felülíródása.

Műelemzés

Berkes Tamás

AZ ELGONDOLHATATLAN UTÓPIA

– Szathmári Sándor: *Kazohinia** –

Nemcsak a jól kifundált jövő, a *Kazohinia* műfaja is paradox: utópikus regény, amelyet antiutópiának olvasunk. Az ígéret földje, amelyet a szerző erőnek erejével felépít, tiszta logikával végigvisz, az ellentétébe fordul. A szerzői intenciót elhalványítja, legyűri a maga teremtette mű jelentéseinek hálózata. Friss szellemű, eredeti kísérlet, amely elkanyarodik a magyar irodalom bevett – esztétizáló vagy erkölcsi képviseletet célzó – mintáitól. Megoldatlansága, sikertelensége egyúttal nem jelenti azt, hogy kihullott volna a befogadásban működő hagyomány viszonyítási keretéből. Évtizedek múltán, a hatvanas–hetvenes években az egyidejűség izgalmával hat, beépülve a groteszk ábrázolás előképeinek sorába.

Szathmári Sándor 1935-ben kezdte el írni regényét, néhány évvel a *Szép új világ* (Huxley[1]) megjelenése után, amely világszerte a „negatív utópiák" felé fordította a szélesebb olvasóközönség figyelmét. A fantáziakép, amely a technika által uralt, megtervezett jövő látomásában a humanista ideálok pusztulását, a történelmi rossz diadalát vetíti előre, divatos témának számított az első világháború utáni években. Előképei ismertek a tizenkilencedik századból (elég csak Madách Falanszter-jelenetére utalni), de a negatív utópia (antiutópia, disztópia) csak a világháborús kataklizma és az ezt követő szociális forradalmak után vált önálló irodalmi műfajjá. Az utópikus gondolkodás kritikája ugyanakkor eszmetörténetileg változó ideológiai képletekhez kapcsolódik: az antiutópikus képzelet antik és középkori termékei nem a tökéletes társadalom megvalósításának borzalmas következményeit ecsetelik, nem a „paradicsom" vágyképe lepleződik le bennük mint „szörnyűséges hely".[2] A fordulat a felvilágosodás, a polgári racionalizmus ellenhatására következik be: az „ész forradalmát" elutasító konzervatív álláspont sze-

---

* Kiadások: Szathmári Sándor: *Gulliver utazása Kazohiniában.* Bp., 1941; Szathmári Sándor: *Utazás Kazohiniában.* Bp., 1946; Szathmári Sándor: *Kazohinia.* Bp., 1957. [1972, 1980, 1996, 2009]

[1] Aldous Huxley: *Szép új világ.* Fordította Szentmihályi Szabó Péter. Bp., 1982.

[2] A középkor végi haláltáncok az „őskeresztény pozitív utópiák negatív variánsai". Az utópiát eredetileg a „társadalom mellett létező szigetként" képzelték el, s fel sem merült, hogy „a paradicsom pokol is lehet, s hogy a reális földi élet pokla paradicsommá magasztosulhat az üdvözülés poklához viszonyítva". (Szilágyi Ákos: *Ezerkilencszáznyolcvannégyen innen és túl.* Bp., 1988. 26–27.)

rint a piaci logikára épülő liberális szellemi terv és politikai akarat megerőszakolja a társadalmi élet „természetes" rendjét, lerombolva annak történetileg létrejött, „organikus" életvilágát. A negatív utópia huszadik századi műfaja azonban fordít egyet a konzervatív ideológiai ajánlaton – immár liberális alapon tiltakozik az újabb keletű utópiák megvalósítása ellen. Amíg a tizenkilencedik századi konzervatív antiutópizmus elveti az individuum kiterjesztésének emancipációs tervét, a piac és a demokrácia intézményeit pedig a káosz szinonimájának tekinti (vö. Madách *Londoni szín*), a huszadik századi változat a személyiség szabadsága nevében tiltakozik a társadalom államosítása ellen (a központi tervezés minden formáját a totalitarizmus rémképével azonosítva). Mindkét antiutópizmus közös jellemzője, hogy a jelen társadalmának fennálló valóságát – legyen az bármily tökéletlen is – védelmezni, sőt eszményíteni kényszerül az utópiát megvalósító tökéletes társadalom fenyegető perspektívájával szemben. Ezen alapul a negatív utópiák szatirikus szerkezete: az elképzelt jó szükségképpen a megvalósult rosszal azonos, az ésszerűség diadala egyúttal az irracionalizmus tombolását jelenti.[3]

A világirodalmi minták sorában Jevgenyij Zamjatyin (1884–1937) *Mi* (1921) című kevésbé közismert regénye tekinthető a műfaj első jelentős alkotásának, amelyet betiltottak a szerző hazájában, ezért angolul jelent meg először 1924-ben. Mint ősminta azért is megkerülhetetlen, mert nyilvánvalóan hatott Huxley és Orwell[4] negatív utópiáira. A távoli jövőbe helyezett mű, amely nem utal közvetlenül az oroszországi körülményekre, a matematikai ésszerűség által szervezett Egységes Állam elgépiesedett, hermetikusan zárt falanszter-világának látomását építi fel. Az emberek csak számok, uniformisban járnak, lakásaik áttetsző üvegből készülnek, ami lehetővé teszi folyamatos ellenőrzésüket. Az állameszme a tökéletes „boldogság" megteremtését, fenntartását és univerzális kiterjesztését szolgálja, ám ennek alapvető elvi feltétele, hogy az egyéni szabadság minden formája, atavisztikus maradványa kiirtásra kerüljön. A regény szaggatott cselekménye a D-503-nak nevezett mérnök naplószerű jegyzeteiből bontakozik ki, aki teljes mértékben azonosul a hivatalos állami ideológiával: „Elpusztíthatatlanul élnek az emberekben a bűnös ösztönök. [...] Az egyetlen eszköz, hogy az embert megszabadítsuk a bűntől, ha megfosztjuk a szabadságától. [...] Vagy boldogság szabadság nélkül, vagy szabadság boldogság nélkül; harmadik lehetőség nincsen".[5] A rendszer lényegéhez tartozik a személyes tudat felszámolása és az életfolyamat szigorú szabályozása. A Rend-Tábla percre pontosan megszabja a munkavégzés, a kötelező séta, az étkezés, illetve a jegyre igé-

---

[3] Szilágyi: i. m. 12–29. Szilágyi Ákos a marxista filozófiai hagyomány egyik rétegére hivatkozva amellett érvel, hogy a negatív utópiák emberellenes valósága nem a racionalitásból, nem is az utópiából, hanem a polgári racionalitás ész-utópiájából következik. A negatív utópia konzervatív burokban az ész egyik történeti-ideologikus alakzatát bírálja. Ésszerűtlenség és esztelenség mindig is létezett, de a polgári korszakban az ész formáját öltötte. A polgári ész démoni oldalát tárja fel Sade márki politikai-filozófiai regénye, amely a polgári racionalitást mint a személyiség haszonelvű ésszerűsítését leplezi le. Eszerint az egyes személlyel bármi megtehető, ami ésszerűnek találtatik a formális ész szempontjából. (Szilágyi: i. m. 30–32.)

[4] George Orwell: *1984*. Fordította Szíjgyártó László. Bp., 1989.

[5] Jevgenyij Zamjatyin: *Mi*. Fordította Földeák Iván. Bp., 1990. 37., 61.

nyelhető szexuális együttlétek idejét. A főhős lázadása éppen azzal kezdődik, hogy valódi szerelemre lobban az I-330-as számú nő iránt, aki a titkos ellenállási mozgalom ügynöke. A puszta szexualitást felváltó „érthetetlen" szerelmi érzés Huxley és Orwell regényében is a fennálló rendbe beilleszthetetlen erő, amely a lázadás, egy-egy kitörési kísérlet elindító vagy kísérő motívuma. A lázadáshoz reményt kölcsönöz, hogy a totális rendszer még nem képes maradéktalanul uralma alá hajtani az ember természettől adott életvilágát. Ez a fajta kontraszt és kétosztatúság a negatív utópiák műfajilag kódolt jellegzetessége. Huxley regényében létezik a vademberek rezervátuma, ahol az emberek még ismerik a szerelmet, a vallást és a művészetet, miként Zamjatyinnál is a fennálló rend ellenpontját képezi a Zöld Üvegfalon túli szabad, kaotikus, éhség és betegség sújtotta, boldogtalan régi világ. (A *Kazohiniá*ban ennek a behinek telepe felel meg.) Ugyanakkor az *Ezerkilencszáznyolcvannégy* lapjain a politikai terror már elérte azt a fokot, hogy az elnyomó gépezet a stabilitás érdekében kénytelen maga megszervezni az ellenállási mozgalmat – vagy legalábbis fenntartani ennek mítoszát –, hogy igazolja saját létjogosultságát. (Később ugyanerre a képletre épül Mrożek első abszurd drámája, az 1958-ban publikált *Rendőrség* is.)

A három klasszikusnak számító antiutópia összevetéséből kitűnik, hogy a köztük lévő párhuzamok, egyezések vagy direkt kölcsönzések elsősorban műfaji kötöttségekből fakadnak, melyeket a konstrukciót alkotó gondolati sémák kényszerítenek ki. Zamjatyin *Mi*-jében rituális ünnepség keretében a nép évről évre újraválasztja az államot irányító Jótevőt, akinek Orwellnél a Nagy Testvér felel meg (Huxley regényében hasonló funkciót lát el a tíz Világellenőr). Mindegyik műben kitüntetett helye van egy-egy nagyjelenetnek, melyekben a főhőst meghallgatja a legfelső hatalom képviselője, aki a Nagy Inkvizítor (Dosztojevszkij) szerepében feltárja előtte az egyén önértékét tagadó új rend logikai szükségszerűségét. (A *Kazohiniá*ban ezt a funkciót töltik be Gulliver és Zatamon vitái.) A személyes tudat megtörése, a lázadás bukása a negatív utópiák elengedhetetlen kelléke: D-503-nak műtétileg alakítják át a tudatát – kioltva a képzelet és a vágy központjait –, s ezután feladja összeesküvő társait; a *Szép új világ* vademberé részt vesz a „boldogságot kondicionáló" tudatmódosító szertartáson, majd öngyilkos lesz. A bukás betetőzéseként Zamjatyin és Orwell hőse egyaránt elárulja szerelmét: D-503 közömbösen szemléli, amikor az Üvegharang alatt kínozzák I-330-at, Winston Smith leszíjazva a kínzóteremben azt kiáltja, hogy helyette Júliát vessék az éhes patkányok elé. A manipulált „helyes tudattal" szembeszegezett „tiszta szív" erkölcse pusztán szentimentális óhaj marad, amelyet maga alá gyűr a démoni racionalitás.

A *Kazohiniát* keresztül-kasul átszövik a negatív utópiák visszatérő motívumai, bár a szerző úgy nyilatkozott, hogy könyvének írásakor nem ismerte művének világirodalmi rokonait.[6] Szathmári céhen kívüli, lényegében egykönyvű író, akinek

[6] „Tekintve, hogy a Kazohiniát a Szép új világ megjelenése előtt írtam, nem is tudtam tökéletesen utánozni." Szathmári Sándor: *Mit akartam mondani a Kazohiniával?* Magyar Út 1941/28. 3. – Ez az ironikus megjegyzés tényszerűen nem helytálló, mert a szerző 1935-ben kezdte el írni a Kazohiniát, Huxley regénye pedig 1932-ben jelent meg angolul, 1934-ben magyarul.

életútját a matematikai érdeklődés, a gépészmérnöki hivatás, illetve az eszperantó mozgalom szegélyezi. 1972-ben publikált sci-fi elbeszélései, valamint a halála után kiadott fiatalkori *Hiába*-trilógiájának *Jövő* (1991) alcímű zárókötete a műkedvelő irodalom körébe tartozik, amelynek művészi értéke nem üti meg a kanonizál(ha)t(ó) hagyomány mértékét. A *Kazohinia* ugyanakkor beilleszthető Karinthy fantasztikus szatíráinak sorába: az *Utazás Faremidóba* (1916) és a *Capillária* (1921) a regény közvetlen előképei közé tartozik. Nem csupán azért, mert mindkettő gulliveriáda, de világképük természettudományos alapozású, technicista rétege miatt is. (A *Capillária* Strindbergre, Weiningerre utaló nőképe sem ellentétes a *Kazohinia* nőalakjaival.) Ráadásul Karinthy a szerző legfőbb mentora is volt, kéziratban olvasta a regény első változatát. Kapcsolatukra Szathmári így emlékezett: „Őt én mindig szellemi apámnak tekintettem. [...] Ő volt az első ember, aki a Kazohiniát teljesen átértette. Mialatt beszélt, az volt az érzésem, hogy én magam beszélek, szavaim a legbensőbb agysejtjeimből hangzanak. Soha senkivel nem volt annyira tökéletes szellemi kapcsolatom, mint vele."[7]

A regény kiadástörténete nemcsak kalandos, de összefügg a mű jelentésének formálódásával is. A *Gulliver utazása Kazohiniában* a háborús cenzúra körülményei között, „kényszerű átdolgozások után, egy sértődött sznob cenzor jóvoltából" jelenhetett meg.[8] A cenzúra két helyen nyúlt bele alaposabban a szövegbe. A kerettörténet nyitó lapjairól törölték a „baráti" fasiszta Olaszországra tett ironikus megjegyzéseket, illetve kihagyásra, vagy átdolgozásra ítélték Gulliver és a hin nő szerelmi kapcsolatának „pornografikus" jeleneteit. A második kiadásban (*Utazás Kazohiniában*, 1946) a szerző helyreállította az eredeti szöveget, melyet megtoldott két új fejezettel is.[9] Ekkor egy terjedelmes utószót is illesztett a regényhez *(A szegény csepűrágó dala)*, amely meghökkentő, helyenként zavaros kitételeket tartalmaz, de vezérfonalat nyújt a szerző szándékainak megértéséhez. Szathmári itt azon sajnálkozik, hogy művének gondolati magvát (a „kazo" filozófiáját) félreértik az olvasók, mert inkább az európai kultúrember nézőpontját képviselő Gulliverrel azonosulnak, jóllehet a regényben megalkotott „hinek" társadalma képviseli az emberiség kívánatos jövőjét. A harmadik, immár definitív kiadás (*Kazohinia*, 1957) csak apró stiláris javításokat tartalmaz a korábbi szöveghez képest, de nem közli az – ideológiailag kínosnak vélt – 1946-os utószót, amely egyetlen későbbi kiadásban sem szerepel. Ennyiben az államszocialista korszak kultúrpolitikája is rányomta bélyegét a regény befogadásának történetére, hiszen az utószó hiánya elhalványítja azt a nyilvánvaló ellentmondást, amely a szerzői szándék és a befejezett műalkotás között feszül.

---

[7] Idézi Tófalvi Éva: *A hazatérő író: Szathmári Sándor.* Confessio 1991/2. 57.

[8] Keresztury Dezső: *Utószó Kazohiniához.* In Szathmári Sándor: *Kazohinia.* Bp., 1980. 380. Keresztury Dezső utószava az 1958-as kiadástól kezdve kíséri a regényt; itt és a következőkben az 1980-as kiadás lapszámait idézem.

[9] A ma is közkézen forgó végső változat 13. és 14. fejezetét, illetve az 5. fejezet néhány új passzusát Szathmári az 1946-os kiadás számára készítette, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy nyomatékosítsa a regény kvázi-filozófiai üzenetét.

A *Kazohinia* jelentésbeli szerkezete összetett konstrukció, amely látszólag egyszerű képletre épül. A szigeten, ahová a főhős vetődik, két tökéletesen ellentétes társadalom él egymás mellett, nincs köztük átmenet, egymásnak fordított tükörképei. Az egyik a tökéletes racionalitás, a másik a tiszta irracionalizmus megtestesítője, mintegy kettéhasítva az emberi természet szétválaszthatatlanul keveredő két komponensét. A hinek gépies, matematikailag kimódolt és technikailag tökéletes világot építenek fel, amely azonban üres és lélektelen, hiszen az érzelmek és az önálló személyiség teljes kiiktatásán alapul. Ezzel szemben a behinek, akiket születési hiba miatt kizártak a hinek közösségéből, a szélsőséges egyéni önkény hóbortos szabályait követik, a „megkergült metafizikák"[10] fogságában élnek. Ugyanakkor a két inverz világ nem csupán reflektál egymásra, hanem az elbeszélő – az angol középosztályi orvos – szemszögéből ítéltetik meg. Gulliver azonban nem a szerző szócsöve, hanem maga is ironikus bemutatást nyer. Ezt a képletet bonyolítja tovább, hogy a könyv első fele hagyományos utópia, amely a szerzői szándék ellenére antiutópiába csap át, míg a második rész csupán metsző szatíra, amely a groteszk humor eszközeivel keserűen figurázza ki az európai kulturális hagyományt. A regény két része tehát műfajilag nem tükörképe, de nem is inverze egymásnak.

A gulliveri kerettörténet szigorúan követi a swifti[11] elbeszélés hagyományos motívumait, retorikai fordulatait (az önmagát hibáztató szerző mentségei, családjának képmutató viselkedése, a tengeri út viszontagságai, stb.). Swift ironikus alaphangját idézve már Karinthy is szellemesen karikírozta a kimondott szó és az adott kontextus egymást érvénytelenítő hatását. Az *Utazás Faremidóba* nyitóoldalán Gulliver fogadkozik, hogy soha többé nem hagyja el hazáját: „Igazi angol alattvaló jobban teszi, ha sohasem lépi át határtalanul szeretett hazánk határait, mert hiszen csak oktalan és céltalan keserűséget okoz magának, nem gondolva meg, hogy egyszer mégiscsak vissza kell térnie forrón szeretett szülőföldjére".[12] Vagyis csak akkor érné meg, hogy elutazásával keserűséget okozzon magának, ha többet nem térne vissza. Ám néhány sorral lejjebb még egyet fordít a szavak ironikus értelmén: „a hajó orrából beugrottam a tengerbe afölött való elkeseredésemben, hogy erővel vissza akarnak hozni Angolországba, amely alkalommal csaknem életemet vesztettem". Itt már azért nem szabad utazni, hogy „az ember rá ne ébredjen, [...] hazájában a halálnál is rosszabb élete van".[13] Az elbeszélő azonban úgy tesz, mintha nem értené korábbi szavainak ellentétes jelentését: „Ha itthon maradok, soha nem kerülök vala ilyen helyzetbe."

Éppen ezért Szathmárinál sem egyértelmű, hogy Gulliver az európai civilizáció biztos viszonyítási pontját képviseli-e, hiszen nézetei a regényen belül folyamatosan megkérdőjeleződnek (részben saját elbeszélése, részben a kontextus által). Beszélhetünk tehát szatíráról? A szerző intenciója szerint a biztos értékelési pozíciót a

---

[10] Szathmári Sándor: *Utazás Kazohiniában*. Bp., 1946. 335.
[11] Jonathan Swift: *Gulliver utazásai*. Fordította Szentkuthy Miklós. Bp., 1960.
[12] Karinthy Frigyes: *Utazás Faremidóba. Capillaria*. Bp., 1972. 7.
[13] Kelevéz Ágnes: *Gulliver újabb utazásai*. In *Valóság és varázslat*. Szerkesztette Kabdebó Lóránt. Bp., 1979. 218.

„kazo" filozófiája jelöli ki, ennek alapján éri megsemmisítő kritika a behinek – s a velük lényegileg azonos – emberi társadalmat. A szépirodalmi szöveg azonban nem szolgálja maradéktalanul a szerző céljait, sőt menet közben érvényteleníti azokat. Az elmélkedés, mihelyt bekerül a regénybe, lényege szerint megváltozik: a bölcseleti fejtegetés epikus történetté alakul át, a fikció része lesz. Mivel a szöveg jelentései végül úgy rendeződnek össze, hogy a szerző által sugallt eszmeiség elveszti kitüntetett értékét, a szatirikus ábrázolás szükségképpen alárendelődik a különböző pólusokat kioltó groteszk világképnek, amely a befogadás során képződik meg az olvasói tudatban.

A regény öndefiníciója szerint Kazohinia szigete nem más, mint „az emberi lét tiszta valóságát ismerők országa". (57.) A „kazo" jelentését Gulliver számos alkalommal igyekszik meghatározni, de csak homályos körülírásokra képes, jóllehet ezeknél a passzusoknál az iróniának nyomát se találjuk. Eszerint a „kazo" az „egyén lehető legnagyobb jólétét és kényelmét" megteremtő matematikai tiszta értelem, amelyből hiányzik minden „érzelmi jelleg". (52–53.) Semmi köze sincs az erkölcshöz, tudásbeli állapotot jelöl, és akinek az elméje ép, automatikusan betartja. (56.) A „kazo" tulajdonképpen nem is „felfogás", hanem maga a „létező világ valósága" (uo.). A „kazi" viszont a fentiek ellentéte: ép ésszel senki nem követ el „kazi dolgokat", mert az nem erkölcstelen, hanem „abszurd". Szathmári eszméje, amelyet tudatosan sulykol, nagyon közel áll Zamjatyin regényének hivatalos állami ideológiájához. Matematikai alapozású, természettudományos tételekből vezeti le a társadalmi élet szabályait, melyeket a formális logika eszközeivel támaszt alá. A logikai szükségszerűség pedig azt diktálja, hogy az egyéni boldogság csak akkor teremthető meg, ha a társadalmat a „közös lélek ereje tartja egyensúlyban". (85.) Ez azonban kötelezően előírja, hogy az önálló személyiség, a lelki élet – sőt minden érzelmi megnyilatkozás – felszámolásra kerüljön. A hinek életében ez már megtörtént, tehát nincs szükség a mindenható állam elnyomó gépezetére. Hogy az átváltozás, amely új emberfajt hozott létre, miként volt lehetséges, csak a regény végén derül ki, amelynek meglehetősen naiv magyarázatát a szerző Zatamon, a bölcs hin szájába adja. Biológiai mutációról van szó, hiszen a sziget őslakói valamennyien behinek voltak. Agyuk, mint minden emberé, „önrezgést" bocsátott ki, amely keveredett a „nap kozmikus sugaraival". Ez a (szubjektív–objektív) kettősség az oka, hogy a behinek ragaszkodnak az egyéniség kimutatásának szenvedélyéhez. A mutáns lényekben azonban kifejlődött az „önsugárzás ellenszere": „az agyban villamos vezető rétegek alakultak ki, amelyek az önsugárzást leárnyékolták, azok tehát nem juthatnak ki, és nem zavarják a kozmikus sugarakat". (355–357.) A hineknél tehát az egyes ember „önrezgése" helyébe a kozmosszal való együttrezgés lépett. Ennyiben Szathmári utópiája közelebb áll a biológiai manipulációval kitenyésztett műember (a „robotok") fenyegető rémképéhez, amelyet Čapek *R.U.R.* (1920) című drámája[14] és a *Szép új világ* jelenített először meg, mint a technikát a totális hatalommal ötvöző Zamjatyin és Orwell negatív utópiáihoz.

---

[14] Karel Čapek: *R. U. R.* Fordította Zádor András. In uő: *Három színmű*. Bp., 1974.

A hinek világának ábrázolása annak ellenére groteszk irodalmi alakzatokat mintáz – s ezáltal negatív utópiába fordul –, hogy a szerző a kívánatos jövő intencióját építi a szövegbe. Már a partraszállás pillanataiban Gullivert szorongó érzések ragadják meg, hirtelen valami borzongatóan különös helyre csöppen. Pontosan illik helyzetére, amit a groteszk irodalom teoretikusa, Wolfgang Kayser mond: „A groteszk struktúrájához tartozik, hogy a világban való tájékozódásunk kategóriái csődöt mondanak."[15] Az egyformaság, a dísztelenség, a nyomasztó gépiesség, ami szenvtelen jóindulattal, de egyúttal néma, megközelíthetetlen ridegséggel párosul, a főhőst megfosztja biztonságérzetétől. („Az a benyomásom volt, mintha nem élnének"; „a szörnyű tökéletesség mögött nem volt tartalom" – 37.) A groteszk „halott világából" hiányzik a természetes elevenség, az emberek mint automaták vesznek részt egy külső hatalom által szabályozott együttműködésben. Gulliver számára minden érthetetlen, talányos, sőt valami fenyegető rejtettséget fejez ki, ami felforgatja megszokott világát, addigi tapasztalatait. „Ami betör, az megfoghatatlan marad, érthetetlen, személytelen. [...] A groteszk a »titokzatos valami« kifejeződésének formája."[16] Miközben ez a „valami", vagyis a „kazo" filozófiája lassan kirajzolódik a főhős előtt, a megértés kulcsa rendre kicsúszik a kezéből. A Zatamonnal folytatott végeérhetetlen viták rendre önmagukba záródó, körkörös érvelésbe torkollnak: „Hogy mi tartja fenn az egyensúlyt? Hát az egyensúly maga!" (103.) A hinek a kazo törvényeihez tartják magukat, de akinek a viselkedése nem felel meg ennek, azt nem nevezik hinnek. (53–54.) És így tovább: a megértéshez Gullivernek emberfeletti képességekre lenne szüksége.

Az alapos, de szükségképpen hiányos felkészítését követően Gulliver kilép a hinek mindennapi életébe, amely kiteljesíti groteszk élményeit. Ebben a szigorú koncepcióba zárt, fantasztikus, elidegenedett világban a főhős minden addigi értéke – a jól-rosszul képviselt humanista ideál – megkérdőjeleződik, semmibe foszlik. Tragikus értékvesztést él meg, amelyet a regény a komikum eszközeivel hatástalanít, ellenpontoz. „Képes volnál-e nemi munkára?" – kérdezi az a nő, akihez szerelemmel közeledik. (140.) Gulliver hiába igyekszik „lelket építeni" választott asszonyába, ahol nincs egyéniség, szerelem sem létezhetik. A kísérlet teljes kudarcba fullad, Zolema őrültségnek, ostoba fantazmagóriának tartja a szerelmet: „Ha tehát nálatok – mondotta – egy nő tisztességesen és becsületesen nemi munkára szólít egy férfit, ti ahelyett, hogy azt a való világ igazsága szerint kielégítenétek, »szívről«, »szeretetről«, »lelki társról«, »megértésről« és egyéb értelmetlenségről beszéltek neki." (151.) Az egyén önértéke és méltósága ebben a világban merő ésszerűtlenség. A hinek ugyan meg akarják szabadítani az embert a szenvedéstől, de a testnek csupán kémiai értéket tulajdonítanak. Ha sírva fakad, szemorvoshoz, ha énekelni kezd, idegorvoshoz viszik. A humor és a komikum tehát ott villódzik a sivár kulisszák között, megkérdőjelezve a „kazo" filozófiájának érvényességét is.

---

[15] Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung.* Oldenburg–Hamburg, 1957. 199.

[16] Uo.

Mi sem bizonyítja jobban, hogy a hinek társadalma groteszk bemutatást nyer, hogy Gulliver élete vigasztalan unalomba fullad. Úgy érzi, „holt vákuumba" került: „A semmibe voltam száműzve." (123.) Ezen a tapasztalaton, amely megegyezik az olvasó benyomásaival, mit sem változtat, hogy a főhős „józan angol felfogása" a nevetségesség határán billeg. Érthető tehát, hogy menekülőre fogja, átkéredzkedik a behinek fallal körülvett telepére, amely az előbbinek fordított tükörképe. A főhős azonban hamar ráeszmél, hogy a „világ legborzasztóbb tébolydájába" (182.) került, ahol az egyéni szabadság merő önkény, tomboló káosz, tiszta irracionalitás. A behineknek is vannak szabályaik, ám ezek atavisztikus ösztönökre, metafizikai rögeszmékre alapozódnak. A szerző szórakoztató példák sziporkázó sorozatában számlálja elő a behinek hóbortos eszméit, képtelen szokásait, nevetséges konvencióit. Köszönni úgy kell, hogy „pricc-prucc", miközben az ujjunkat az orrunkra tesszük, majd barátságosan megvakarjuk a másik fenekét. Nagyon fontos az illem, amelyet helyi nyelven a „ketni" szóval jelölnek – s ez szorosan kapcsolódik az érthetetlen szokások aprólékosan kidolgozott alrendszereihez. Ezek megnevezésekor az elbeszélő halmozza a komikus hangzású idegen szavakat, melyeknek állítólag nincs „angol" megfelelőjük. Az olvasó persze hamar ráébred, hogy éppen ellenkező a helyzet: a behin szokások csupán szélsőséges torzképei az emberi érintkezés képmutató európai illemszabályainak. A humor forrása éppen az, hogy egy kulturálisan rögzült, esetleges – kívülről nézve ésszerűtlen – európai konvenciót felcserél egy jellegében hasonló – de Gulliver szemében képtelen – helyi szokással: házasságkötés előtt a behin férfiak és nők nem magázódnak, hanem múlt időben beszélnek egymással. Ehhez hasonló szerkezetet alkot a tabuk felcserélése: étkezni ugyanúgy tilos a nyilvánosság előtt, mint európai közegben ürítkezni, vagy nemi életet élni. A bekineknél a nők étkezési szokásai analógiát mutatnak a szexualitást leplező európai konvencióval – az étkezést kihívó eufemizmussal nevezik meg: „szellemiséget végezni". Ez az írói fogás egyre mélyebbre szánt az európai hagyomány ésszerűtlen rétegeibe: kifigurázva a vallási-ideológiai fanatizmust, a nemzetek és társadalmi csoportok közti ellenségeskedést, az örökös harc és háború tébolyult ösztönvilágát. A humorosnak szánt jelenetek szaporítása azonban egyre fárasztóbb, monoton poétikai formákat ölt, a szerző – a maga pacifista eszméitől hajtva – túlfeszíti példáit, túlírja művét. Stílusának „kicsit esetlen hétköznapisága", „pongyolasága"[17] nincs összhangban fennköltt céljainak nyomatékos ismételgetésével. Igaz, ez a fajta erőltetettség „csupán arra szolgál, hogy az ellentét erejével még jobban kiemelje a tökéletes hinek életének szépségét és igazságát". (Uo.)

A regény végének legnagyobb paradoxona az, hogy Gulliver nem ismeri fel a hasonlóságot a behinek és saját társadalma között. Zatamon a szemébe is vágja, hogy az európai kultúra metafizikai fogalmaiban nem látja meg a behinek őrültségeit: „Nem ismertél rá a tieidre, mert kultúrátok *formában* különbözik. Az ő éle-

[17] Keresztury Dezső: Szathmári Sándor: *Utazás Kazohiniában*. Válasz 1946. 282.

tük más szavakkal pusztítja el magát, mint a tietek, pedig a kettő azonos: a behinség. [...] Értelmetek nincs. Atavisztikus, átmeneti fajta vagytok, melynek előbb ki kell küszöbölnie magát a létező világból, hogy a kazo kialakítsa a harmonikus formát." (361.) A regényt értelmező kritikai hagyomány általában készpénznek veszi a hin tudós verdiktjét, jóllehet ezek a szavak egy negatív utópia eszmei bázisán fogalmazódnak meg. A behin és az emberi világ hasonlósága persze kétségtelen, de a „lényegi egybeesés"[18] tételezése már nem állja ki a szövegen belüli jelentések kritikai elemzésének próbáját. Gulliver különbséget tesz a behinek gondolkodása és a józan ész szabályai között, s ez nem tulajdonítható valamiféle csökönyös vakságnak. Az európai emberiség gondolkodásában az értelem és az érzelem – a racionalitás és a metafizika – kiegészíti egymást, s ez a keveredés bizonyára szerencsétlen, káros, sőt katasztrofális konfigurációkat is képes létrehozni. Ám az emberi kultúra korántsem hozható közös nevezőre a behinek „disztópiás" világával, amely a tiszta irracionalitást testesíti meg, s amely a „bölcs hinek" negatív utópiába záruló embertelen civilizációjának tükörképe. Belátható ugyanis, hogy a természet által kondicionált túltengő érzelem, indulat és erkölcsiség lehet ugyan ésszerűtlen, de ez nem jelenti azt, hogy hiányzik belőle a szubjektumhoz kötött racionalitás. Gulliver a hinek között felismerte társadalmuk gyakorlatias értékeiket, de minden korlátoltsága dacára – gyakran hibás érveléssel – helyesen mérte fel a tökéletes utópia és az emberi lét egymást kizáró jellegét. Ezt a konklúziót a regény szövege is alátámasztja, teljesen függetlenül az esendő Gulliver ironikus ábrázolásától.

A *Kazohiniá*ban Szathmári követendő programot akart adni az emberiségnek. Az 1946-os kiadás utószavában arról ír, hogy az ember biológiai lénye elmaradt a technikai fejlődés mögött, de a földi élet szenvedéseiért nem az értelmet kell felelőssé tenni, hanem a „lelki kultúra fantazmagóriáit". (1946, 340.) Az „abszolút materializmus" nevében, a tudás és technika fejlesztésével le kell győzni az emberiség atavisztikus harci ösztönöit, ami lehetővé tenné, hogy a kiválasztódás magasabb fokán megközelítsük a hinek társadalmát. (1946, 343.)

Egy kései kiadatlan írásában ugyancsak azt fejtegeti, hogy az emberiségnek – ha életben akar maradni – szükségképpen meg kell változtatnia ösztöneit: „az emberiség ösztönei vagy hozzá tudnak idomulni az új technikai környezethez, vagy önmagunk fogjuk elpusztítani magunkat saját technikánkkal".[19]

A megvalósult műalkotás azonban szerencsésen írja felül a szerző jámbor óhajait. Az emberi természet megváltoztatásának utópiáját leértékeli, majd kioltja a regény szövege, amelyben a jelentésvilág csomópontjait a távlat groteszk egysége szervezi meg. Ez a hideg szemlélet, amely a földi dolgokra mint üres bábjátékra tekint, a világkép szintjére emelve a teljes tagadásnak felel meg (s ennek hatálya alól a hinek és behinek mellett Gulliver sem vonhatja ki magát). A szerző ugyan kiinteget ebből a valóságból, de szavait, amelyeket hősei szájába ad, beszippantja

---

[18] Balázs Zoltán: *Utópia és disztópia*. Holmi 2006/9. 1176.
[19] Tófalvi Éva: *A hazatérő író: Szathmári Sándor*. 57.

a komikum és tragikum ütközőpontján egyensúlyozó szöveg. A regény poétikai értékeit Gulliver szerepeltetése emeli meg: a főhős „reflektív narrációja" nélkül a hinek világa csupán a klasszikus utópiák technikailag modernizált változata lenne.[20] A retorikai műveletek – és ezek nyelvi vetületei – teremtik meg a regény sajátos többletértékeit. A szerzői intenció tehát mégis érvényesül a prózavilág keretei között: a groteszk „titkos felszabadítóként hat",[21] néven nevezi a „sötét hatalmakat", felkínálva az olvasónak az elutasítás gesztusát, a nevetés örömét.

---

[20] Kappanyos András: *Utópia nyelve*. In *Múlt jövő időben*. Írások Bodnár György 75. születésnapjára. Szerkesztette Angyalosi Gergely. Bp., 2003. 157.

[21] Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. 202.

Jolanta Jastrzębska

„A BŰNÉRT BÜNTETÉS JÁR"[1]

– Szilágyi István *Kő hull apadó kútba* című balladás regénye –

Az alábbi írás célja Szilágyi István regényének szövegközpontú elemzése, amely feltárja a műben teremtett ballada és a regény kölcsönhatását. Az alkotás architextuális alapja (Genette) egyfelől a regény, különösen annak társadalmi és pszichológiai változatai, másfelől a ballada, annak nemcsak magyar, hanem európai hagyománya is. Szilágyi regényében a ballada átfogó, értelmet teremtő szerepet játszik, a szerző felhasználja annak szerkezetét, több motívumát, stílusát, és érvényesíti a balladára jellemző erkölcsi meggyőződést, mely szerint „a bűnért büntetés jár". Ugyanakkor mű egésze nem veszíti el realista jellegét.

A címként használt idézet Adam Mickiewicz *A liliom* című balladájából származik; a mondatban tömören megfogalmazott népi bölcsesség akár az *Ágnes asszony*ból is levonható (a későbbiekben erről bővebben), de a lengyel romantikus költő alkotása olyan másfajta motívumokat is tartalmaz, amelyek Szilágyi szövegében is szerepet játszanak, és amelyekre majd hivatkozni fogok. Először röviden ismertetem *A liliom* tartalmát.

A ballada hősnője, a hűtlen feleség megöli a háborúból hazatérő férjét, eltemeti, sírját pedig liliommal ülteti tele, azt énekelve: „»Nőj, nőj, virág, magasra, / mélyen fekszik a gazda: / amily mélyen a gazda, / nőj te olyan magasra!«".[2] Az idő múltával a férj öccsei udvarolni kezdenek az asszonynak, aki férjhez akar menni, de nem tudja eldönteni, melyik férfit válassza. Az öreg Remete, akinek a nő bevallotta a gyilkosságot, azt javasolja, hogy a 'vőlegények' az esküvő napján fonjanak koszorút, és helyezzék el az oltáron. Amelyik koszorú megnyeri a nő tetszését, annak készítője lesz a férje. A nő az oltár szélén elhelyezett, liliomból font koszorút választja, de kiderül, hogy van még egy másik koszorú, szintén liliomból; a férfiak összecsapnak, hiszen mindkettő be tudja bizonyítani, hogy az erdőben, egy sír peremérről szakították a virágot, és mindegyikük úgy véli, az övé az asszony. A zűr-

---

[1] Adam Mickiewicz: *A liliom. Ballada.* Fordította Szabó Lőrinc. In uő: *Örök barátaink.* Szépirodalmi, Budapest, 1964. 1. kötet. 414.

[2] I. m. 408.

zavar közepette kinyílik a templom ajtaja, belép a meggyilkolt férj szelleme, és kijelenti, hogy mind a koszorú, mind az asszony az övé. A templom összedől, és mindenkit maga alá temet.

A műfajok szimbiózisa

Szilágyi István 1975-ben megjelent *Kő hull apadó kútba* című regényét a kritika nagy elismeréssel fogadta, de úgy, ahogyan ez a közép-európai térségben annak idején, még a nyolcvanas években is szokásos volt, azaz mint minden műnek, elsősorban társadalmi-történelmi jellegét hangsúlyozva. Majdnem húsz évvel később Kulcsár Szabó Ernő 1993-ban megjelentett magyar irodalomtörténetében megjegyezte, hogy a mű gazdag jelentésrétegei még mindig nincsenek feltárva.[3] A 2003-ban megjelent, Szilágyi munkásságának szánt tanulmánykötetben[4] tizennégy írás a fenti regényről szólt és az addig megjelent kritikákat, tanulmányokat tartalmazta. Nincs szándékomban az ott közölt, illetve később megjelent írásokat ismertetni, vagy vitatkozni velük, ha hivatkozom is bármelyikre, akkor teszem, amikor a mondanivalóm szorosan kapcsolódik hozzájuk.

Az eddigi szakirodalmat tekintetbe véve, meglepőnek tartom, hogy a kritikusok nem kísérelték meg a regény balladai fogantatását elemzés tárgyává tenni,[5] noha maga a szerző adott ilyen irányú útbaigazítást. A regény tervezett megfilmesítésekor részletes utasításokat írt sokatmondó és a regény jellegére utaló címmel: „Balladás-keserves ámokfutás."[6] Regénye balladás jellegét ugyan nem fejtette ki, de a szöveg vizuális vonatkozásaival foglalkozott, az ábrázolt világ konkrét, realista aspektusaira összpontosította figyelmét. Értelmezésemben a ballada poétikája felől közelítem meg a szöveget, különösen Ilka alakját és tetteit.

A ballada mint műfaj jellemzésénél általában három, szervesen összekapcsolt tulajdonságot szokás kiemelni: a líraiságot, az epikus meg a drámai jelleget. Az elmondott történet különleges eseményről szól,[7] amelyben élesen meghatározott,

---

[3] Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története. 1945–1991.* Argumentum, Budapest, 1993. 82.

[4] *Tanulmányok Szilágyi Istvánról.* Szerkesztette Márkus Béla. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2003. (A továbbiakban: *Tanulmányok)*

[5] Csupán szórványosan találni utalásokat a regény ballada-ihletésű jellegére, például: „»Ágnes asszony a patakban fehér lepedőjét mossa.« Valahogy erre rímel a regény története is." Kabdebó Lóránt: *Pontos látomás egy kisvárosról.* In *Tanulmányok.* 81. „A regény elején a sötétség veszi birtokba Szendy Ilka házát: sosem oszlik szét többé – csak balladai-szimbolikus jelek villámaitól izzik fel egy-egy pillanatra – ez a homály." Czére Béla: *Kő hull apadó kútba.* In *Tanulmányok.* 100. „A társadalmi tabló olvasási retorikájához ugyanis a ballada »közbeiktatott műfaja« (Bahtyin) és a megokolás (megokolatlanság) mélylélektani revelációja társul." Szirák Péter: *Példázatok a szabadság nélküli rend fokozatairól. A Szilágyi-olvasás.* In *Tanulmányok.* 152–153.

[6] Szilágyi István: *Balladás-keserves ámokfutás.* Megjegyzések a *Kő hull apadó kútba* filmezéséhez. In *Tanulmányok.* 53–67.

[7] "Most of the best ballads have as their subject a tragic incident, often a murder or accidental death, generally involving supernatural elements." M. H. Abrams (ed.): *The Norton Anthology of English Literature.* Vol. 1. W. W. Norton&Company, New York–London, 1979. 389.

konfliktusos karakterek szerepelnek.[8] A ballada hőse különleges személyiség, sorsa tragikus, de tragikuma nem az antik jellegű *fátumból* ered, hanem az alak jellemének, szenvedélyének és szabadon választott cselekedeteinek eredménye. A balladai elbeszélő többnyire távolságot tart az eseményektől, mintha nem akarna mindent részletesen elmondani; ez az eljárás a szöveg rejtelmességét, töredékességét eredményezi. A ballada szövege inkább sejteti, mint elmondja a történet minden részletét, ennek következtében szinte programszerűen elhallgatásokat és kihagyásokat tartalmaz. A balladában gyakoriak a rendkívüli események, amelyek részben a népi hiedelmekkel és a fantasztikummal függenek össze, a cselekmény dinamikus, a szöveg gyakran párbeszéd formájú, a leíró részek pedig lírai jellegűek. A ballada narrációját (sokszor refrénszerű) ismétlések és anaforák (előreutalások) jellemzik. Gyakoriak az erkölcsi jellegű intelmek, a népi fogantatású bölcseleti megfigyelések, figyelmeztetések (például a *Tengeri-hántásban:* „Ne tegyétek, ti leányok!").

A regény tartalmának és struktúrájának balladás elemei

Szendy Ilka büntetése a téboly, amely a balladai erkölcsi rend szerint sújtja. Ilka sorsa hasonlít Ágnes asszonyéra, aki – habár nem egyedül és nem saját kezűleg öli meg a férjét – felelős annak meggyilkolásáért. A börtönben Ágnes nem tudja elviselni bűne terhét, és megőrül. A bírák szabadon is engedik, úgy vélik, a nő már megkapta a büntetést, és, mint tudjuk, Ágnes élete végéig mossa a lassanként cafatokká széteső lepedőt. A „nyomok eltüntetésére" való igyekezet, valamint a megbánás teljes hiánya jellemzi mindkét nőalakot, s ebben az értelemben a lengyel „férj-gyilkos asszony" tökéletes hasonmásuk.

Szilágyi regénye azzal a jelenettel kezdődik, hogy Ilka meggyilkolja Gönczi Dénest, testét pedig a már kiszáradt kútba dobja. Az elbeszélő tárgyilagosan megjegyzi, hogy a gyilkosságot soha sem fedezték fel. Az írót saját bevallása szerint éppen az érdekelte: „mi történik a bűnössel, ha annak tettét a társadalom (igazságszolgáltatás stb.) – mert esetleg nem derült fény rá – nem torolja meg [...]."[9] Idekívánkozik Arany János megállapítása: „Természete a balladának (s annál inkább, minél népiesb), hogy *nem a tényeket, hanem a tények hatását az érzelemvilágra,* nem a szomorú történeteket, hanem annak tragikumát fejezi ki, mennél erősebben."[10] (kiemelés tőlem – J. J.) A regény ezt a folyamatot boncolgatja.

---

[8] Ortutay a híres balladaszakértőre, Greguss Ágostra hivatkozva mondja: „[...] *a ballada drámai műfaj,* az epikusan elbeszélt is drámai formákat kap, ahol *az egyén tragédiája,* ütközése, elhatározása a *tengely,* ezért mélyebb a lélektana, nagyobb a feszültsége." *Magyar népballadák.* Szerkesztette és bevezetőt írta Ortutay Gyula. Szépirodalmi, Budapest, 1968. 38.

[9] Szilágyi István: i. m. 53.

[10] Idézi Ortutay: i. m. 22.

A legtöbb kritikus Dénes meggyilkolását lázadásnak nevezi, hangsúlyozza a fiatal nő különleges jellemét, kihívó és rendhagyó viselkedését, büszkeségét és magányát. Élete döntő fordulata, a kritikusok szerint, a szexuális kapcsolat, amelyet a „kisasszony" egy napszámossal folytat. A kritika ezt a viszonyt mindenekelőtt társadalmi szempontból vizsgálja, ami nyilvánvalóan a lukácsi sztereotípiákból ered, amelyek szerint az emberi kapcsolatokat elsősorban az osztályukhoz való tartozásuk határozza meg.[11] A regényben pedig mindkét alak magánéletének körülményei legalább annyi figyelmet kapnak, mint társadalmi helyzetük: Dénes nős ember, három gyermek apja, családja boldogulása érdekében Amerikába akar menni. Ilka elcsábítja a férfit, magához köti, megszervezi szexuális együttléteiket, s minden alkalommal érezteti Dénessel, milyen nagy megtiszteltetésben részesült, amikor szeretőjének választotta. A megválaszolandó kérdés az, mi ennek a viselkedésnek a háttere és oka. Ha elfogadjuk, hogy Szilágyi művének architextusa tényleg a ballada, akkor kapjuk meg a megfelelő választ: Ilkának múltja van, amelyet a balladai értékrend szempontjából nem lehet figyelmen kívül hagyni.

Az elcsábított és elhagyott lány

A jajdoni közösségben egyre halványabban élő emlékezet szerint Ilka egy rossz hírű család sarja, mind anyai (Simonffy), mind apai (Szendy) ágról. Az apai nagyapa halálának körülményei inkább gyilkosságra, mint balesetre utalnak, a közösségben pedig mindkettejüket gyűlölték. Ilka jóval korábban született testvérei mind meghaltak, ő az idős szülők utolsó gyermeke, s minden jel arra mutat, hogy vele kihal ez a család. A népi hiedelem szerint effajta származás nem ígér semmi jót, és a Biblia is azt mondja, hogy az apák bűnei a következő nemzedékeket is sújtják.

Ilka pszichikai fejlődése szempontjából nagyon fontos a Dénessel való kapcsolat előtti periódus, hiszen mostani személyisége akkor alakult ki. A fiatal nő erre az időszakra vonatkozó tapasztalatai leginkább a freudi pszichoanalízis fogalmaival írhatók le: serdülőkorában nagyon komoly sérüléseket szenvedett, kielégíthetetlen vágyait kénytelen volt szublimálni, szexuális ingerét elnyomni. Szilágyi nem diagnosztizálja Ilka állapotát, pszichikai sérüléseinek tüneteit nem nevezi meg,

---

[11] „Lehetőségek híján, a társadalomstruktúra hálójában vergődve – Ilka gyenge, képtelen marad valami pozitív megoldásra; kísérlete eleve baljós és kiúttalan. Szerelmével a társadalmi törvény ellen lázad, [...]." Bertha Zoltán: *Gond és mű*. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1994. 84. "Szilágyi István hitelesen és árnyaltan ábrázolja azt a lelki mechanizmust, amely a leányt szörnyeteggé teszi. De arra is rávilágít, hogy a szörnyetegsors nem pusztán a személyiség belső logikájából fakad, hanem az Ilkát körülvevő szociális környezet természetéből, jellemtorzító viszonyaiból is." Pomogáts Béla: *Kő hull apadó kútba*. In *Tanulmányok*. 94. – „Élesen kirajzolódik a regény kisvárosának társadalmi térképe, s az osztályviszonylatok nemcsak motiválják, hanem alapvetően meghatározzák a regény balladai erejű, szépségű tragikus szerelmi történetét." Czére Béla: *Kő hull apadó kútba*. In *Tanulmányok*. 99–100. „Ilka azzal a gesztussal, mellyel a »más rendhez gúzsolt szőlőkapást« magához vonta, kitépte magát a rendből, ellenszegült a konvencióknak, a feszes szövésű jajdoni törvényhálónak." Thomka Beáta: *Gondolat és álom határvizein*. In *Tanulmányok*. 107.

hanem a balladából kölcsönzött narratív eszközökkel szemlélteti, a traumatikus élmények visszafogása az előbb említett elhallgatások és kihagyások révén jut kifejezésre. Így a ballada poétikája segíti a tartalom megjelenítését, erkölcsi rendszere pedig már az előtt meghozza az első ítéletet, mielőtt Ilka megölné szeretőjét.

Ilka serdülőkorának vége egybeesik egy fiatal lelkész elutazásával: „Abban az évben volt ez is, amikor konfirmált, s aztán első szerelme leáldozott." (178.)[12] A legátus pár hónapot töltött Jajdonban, gyakori vendég volt Szendyék otthonában, mind Ilka, mind szülei komoly udvarlónak és megfelelő férjjelöltnek tekintették. Ilka ezt a szerelmet tudatalattijába száműzte, ahonnan csak ritkán bukkant elő:

> „Abban az esztendőben történt minden, amire életében emlékezni érdemes. Azt az esztendőt mégis mindig kerülgette, az emlékezete elgyávult, ha csak közelébe ért." (192.)

Ilka visszaemlékezésének foszlányai szét vannak szórva a szövegben, nagy figyelemmel kell összeszedegetni őket, hogy kibontakozzon a múltban történt események sorozata; a retrospektív elbeszélőmód konzekvensen nem kronologikus. Először a messzi városba való utazásról esik szó, ezt követi az orvosnál tett látogatás (abortusz) leírása (178.), és csak jóval később tudjuk meg, hogyan is esett teherbe a fiatal leány. A legátus, akinek a neve soha sem jelenik meg a szövegben, kihasználta Ilka naivitását, az erdőn keresztül a városba vezető úton tette magáévá, és még aznap elutazott, hogy soha többé ne térjen vissza.

> „Ilka, amint kapkodva kutatja azt a konfirmációs nyarat, talán a pórusai emlékeznek rá, hogyan égtek akkor a mellei, miközben az idegen fiú kigombolta fölöttük a blúz nyakát. Pedig a fiú keze hideg volt, mint a vas, nagy csontos ujjai kékesszürkék, tenyere piros foltos, igen, most erre is emlékszik; amint hozzáért, dermesztett. [...] mikor a fiú magához vonta, bénultan engedett; az nem kért, nem szólt arról, mit tenni vágyott s tett vele." (188.)

A balladai értékrendszer szerint az a nő, aki megszakítja terhességét, „gyerekgyilkos"; az erdélyi balladagyűjteményekben például külön ciklus viseli a megbélyegző címet: *a gyermekgyilkos anya*, aki általában elcsábított és elhagyott leány. Architextuális értéke miatt a Szabó Annáról szóló egyik változatot választom példának, ti. Ilkát is „újmódi doktorhoz" viszik.

> „Szabó Anna azt gondolja magába:
> Gyilkojsa lesz négy hónapos babbának,
> Gyilkojsa lesz babbájának, magának,
> Bánatot hoz az egész rokonságnak.

---

[12] Szilágyi István: *Kő hull apadó kútba*. Kriterion, Bukarest, 1977. A továbbiakban minden idézet e kiadásból való; a lapszámot zárójelben adom meg.

Szabó Annától azt kérdezi az anyja:

»Hogy érzed még, édes lányom, magadat?«
»Édesanyám rojszul érzem magamat,
Vigyenek a csíkszépvízi doktorhoz.«"[13]

A regény nem értesít arról, ki, milyen körülmények között döntött a műtét mellett. Ilka, az idő távlatából, némi cinizmussal így kommentálja a szülői döntést:

„A vörösvári kiruccanás akkor öt mázsa bokszbőr árába került. *Még panaszkodjam, hogy nem áldoztak reám eleget. Öt mázsa bokszbőr árából nem egy tímárlányt férjhez adnak, egész csinos kis hozomány. Apámnak csak a jó hírem annyiba került.*" (179.)[14]

A terhességmegszakítása döntően befolyásolta Ilka sorsát és környezetéhez való viszonyát. Attól a pillanattól kezdve magatartását a harag, a bosszúvágy és a megvetés jellemzi. A kisváros felsőbb rétegei Ilkát értékelik ugyan, de csupán mint varrónőt, egyfajta szolgát. Ilka beléphet a szalonba, hogy odavigye az elkészített alsóneműt, vagy átvegye az új rendelést, de útja oda csakis a hátsó bejáraton át vezethet. Az Ilkára jellemző gyűlölet és irracionális, ösztönös bosszúállás különleges, erotikus játékban is megnyilvánul, amikor anyja halála után szabadon fogadhatja Dénest az ágyába:

„magára szedte a jajdoni hölgyelőkelőségek nála készülő fehérneműit, a rücskösre hímzett ingeket, csipkével szegett rékliket meg nadrágokat. Hogy azok közé a holmik közé bújjék Dénes keze, azokat érintse válla, ágyéka, melyeket majd a főjegyző lánya, a rektor úr meg az ügyvész úr neje hord."(171.)

Nyilvánvaló, hogy a „bosszúállás" kizárólag Ilka képzeletében zajlik le, Dénes nem is sejtheti, milyen szerep jutott neki, hiszen fogalma sem lehet a rafinált női alsóneműkről. Ilkán ekkor még nem hatalmasodott el a zavarodottság, de játéka kegyetlen, tudatlan eszközként kezeli a férfit. Miután Dénest megöli, a leány fel is mond az uraságoknál, és nem varr többé.

Ilka még a szüleitől is teljesen elidegenül. Az a bánásmód, amelyben az anyját részesíti, és amelynek a legkirívóbb példája az, hogy a szomszédos szobában haldokló öregasszony mellett Dénessel szeretkezik, ahelyett, hogy az anyja ágya mellett virrasztana, annak a kifejezése, hogy képtelen megbocsátani a szüleinek, amiért először belekergették a legátus karjaiba, majd „gyermekgyilkos anyát" csináltak belőle.

---

[13] *Balladák könyve. Élő erdélyi és moldvai magyar népballadák.* Gyűjtötte Kallós Zoltán. Sajtó alá rendezte Szabó T. Attila. Magyar Helikon, [Budapest], 1973. 530.

[14] Ha külön nem jelzem, a kurzív kiemelések a szerzőtől származnak. Szilágyi gyakran alkalmazza ezt a módszert, amikor egy regényalak belső monológját ki akarja emelni.

Ilka elkeseredésének kezdeti szakaszában képzeletbeli világba menekül, és vigaszt is talál a fejedelem iránti elragadtatott vonzalmában. A magába zárkózó és saját társadalmi közegétől távolságot tartó lány érzelmi és szexuális vágyainak tárgyát az erdélyi fejedelem, II. Rákóczi Ferenc személyében találja meg, akinek képe Szendyék otthonában, mint sok más hasonló házban, ékesíti a szobát. A festmény drámai fordulatot hivatott ábrázolni: a fejedelem, nyilvánvalóan valami fontos nemzeti ügyben, éppen indulni készül, és „a talpig fehér ruhás nagyasszony" (60.) hiába nyújtja feléje a karját. A kép több részlete, különösen a fejedelem, de a mellékfigurák is, ismétlődő leírásokban (azaz refrénszerűen) bukkannak fel a regényben. A képhez intézett monológokból nyilvánvalóvá válik, hogy Ilka számára a fejedelem elsősorban jóképű, vonzó férfi,[15] és alakja felébreszti erotikus vágyait. Ilka mindenekelőtt szexuális lény: minden vágya, sérelme, tette az elfojtott szexualitásból eredeztethető. A fiatal nő nem ismerheti az antikvitás erotikus művészetét, sem a jóval prűdebb korabeli irodalom erotikus alkotásait, de ösztönösen ragadja meg a kép azon elemeit, amelyek őt örömmel töltik el.
A II. fejezet nyitójelenete Dénes megérkezése – özvegy Szendy Krisztina ekkor már haldoklik, a férfi pedig ezt látva távozni akar. Ilka nem hagyja elmenni, megöleli, áthúzza az ágyat, majd végső felajzottságában megáll a fejedelem képe előtt, úgy érzi „mintha az hirtelen magához parancsolta volna kopott tekintetével". (59.) A főrangú férfi és a valóságos paraszt szerető Ilka képzeletében felváltják és helyettesítik egymást, szeretkezés közben a nő a fejedelem alakját nézi:

> „tárhatta végre szemét a fejedelem-emberre, Gönczi Dénes gerendaválla fölött. Mert a valótlanul igazi közelgett rendületlenül, drága míves kardja himbálva kísérte [...]. Oly közel járt, ha karját érte nyújthatná, elérné talán. De szorítják Gönczi Dénes gyertyánkarjai. Vállánál, ahová az ember álla szegül, két apró roppanást érez, Gönczi Dénes megfeszülő nyakán a lenvászon ing gallérjáról lepattan két olcsó üveggomb[16] [...]. Mindez oly távol történik. Fölötte aranylik a fejedelem-ember világosbarna szeme; sötét bajsza szárnyas árnyék; érzi leheletét." (61.)

A fejedelem „leminősítése" csak jóval később történik meg, Marinak, Dénes feleségének véletlen és tudattalan, szimbolikus közbejárásával: nagytakarításkor Mari elejti a képet, összetöri az üvegét, és attól a pillanattól kezdve a konyhába kerül, Ilka pedig egyre kevesebb figyelmet szentel neki. De mielőtt még erre sor kerül-

---

[15] A leány fantáziadús elképzelései nem is annyira meglepőek, II. Rákóczi Ferenc nagyon vonzó férfi volt, éveken keresztül a híres Lubomirski arisztokrata családból való Elżbieta Sieniawska hercegnővel tartott szerelmi kapcsolatot, a képen szereplő hölgy, a fejedelem felesége pedig Bécsben raboskodott. Nem biztos, hogy Ilka mindezt tudja, de az elbeszélő utalást tesz rá: „[a fejedelem] valahol messze jár, [...] tán lengyel grófnékkal enyeleg." (170.)

[16] Dénes olcsó „üveggombja" később egy természetleírásban bukkan fel; itt csupán azt akarom jelezni, hogy a regény szövegében előfordulnak olyan apró, látszólag semleges elemek, amelyek később, más szövegkörnyezetben, új jelentéssel bővülnek.

ne, Ilka a fejedelem segítségével igyekszik elkerülni fojtó magányát. A büszke fiatal nő, aki Rákóczi méltó társának véli magát, tudatosan olyan férfit választ szeretőjének, aki minden szempontból alábbvalója, szolgája, akinek parancsolni tud. Ilka a cselédjét, a napszámosát választja, ezáltal ő maga is lealacsonyodik és ennek tudatában minden alkalmat megragad, hogy a férfit megalázza. Ilka és Dénes kapcsolata példaszerű szado-mazochista viszony,[17] főként az elején; Dénes eléggé passzív, azaz vállalja a nő által neki szánt szerepet. A regényben vannak utalások arra, hogy Ilka régóta ismerte Dénest, aki gyermekként meg-megjelent az apja műhelyében. Választása mégis váratlannak és ösztönszerűnek hat: egyszer csak kedve támadt a jóképű férfit nemcsak a szőlője művelésére, hanem szexuális szolgálatokra is magához rendelni. De az idő múlása az intim együttlétet majdnem szerelmi viszonnyá változtatja. A szöveg nagyon szubtilisan adja vissza ezt a folyamatot. Az elbeszélő a szerető tenyerét szemléletesen kenyérhez hasonlítja, és nyilvánvaló különbséget mutat az imént idézett legátus kezének leírásával:

> „Megtalálja maga mellett az ember kezét. Tenyere meleg – nem üvegszilánként karmoló, repedezett cserépmáz – *kenyérbél.*" [kiemelés tőlem – J. J.] (190.)

Dénes Ilkával való utolsó találkozásakor jóval nyíltabban beszél érzéseiről, bevallja, hogy az iránta érzett vonzalom miatt is döntött az Amerikába való kivándorlás mellett. Dénest lelkiismeret-furdalás gyötri feleségével, fiaival szemben, nem bírja a hazug életet, félti családja sorsát, néha elképzeli, hogy mire visszatér, faluja eltűnik, emlékszik egy régi mondára, amely szerint ott a környéken egyszer elsüllyedt egy falu. Bűnösnek érzi magát, fél a büntetéstől, amelyet nem a bírák, hanem természetfölötti erők szabhatnak rá. Ugyanakkor az Ilkával töltött intim együttlétek Jajdont elhagyva, valószínűtleneknek tűnnek számára. Hogyan is képzelhette, hogy az a „városi úri leány" az övé lehet.

Ilka gőgös, bántó megjegyzései elfedik a megrázkódtatást, amelyet Dénes tervezett elutazása okoz neki. Néha elhangzik egy-egy szelídebb szó, mint például a kivihetetlen kérés: „Ne menjen el, Dénes. Maradjon itt Jajdonban." (50.) Szeretője meggyilkolása viszont szenvedélyének egyértelmű bizonyítéka. Ilka nem akar, nem tud beleegyezni abba, hogy Dénes elhagyja, mindenáron meg akarja tartani, ezért öli meg. Tettét értelmezhetjük George Bataille-nak a szerelem extrém megnyilvánulásairól szóló fejtegetései alapján:

> „La possession de l'être aimé ne signifie pas la mort, au contraire, mais la mort est engagée dans sa recherche. Si l'amant ne peut posséder l'être aimé, il pense parfois à le tuer: souvent il aimerait mieux le tuer que le perdre."[18]

---

[17] Deleuze szerint ilyen viszony lehetetlen: lásd Gilles Deleuze: *Présentation de Sacher Masoch. Le froid et le cruel.* Avec le texte integral de *La Vénus à la fourrure.* Traduit de l'allemand par Aude Willm. Editions de Minuit, Paris, 1967.

[18] George Bataille: *L'Érotisme.* Les Éditions de Minuit, Paris, 1957. 27.

Az, hogy egy nő meggyilkolja a szeretőjét és a testét kútba dobja, a népi hagyománynak kétszeri kifordítása, hiszen a kétségbeesett (például elcsábított és elhagyott) nők követnek el öngyilkosságot kútba vetve magukat. A Szilágyi választotta megoldás a folklórelemek rendkívül kreatív kezelése.

A regény befejező része utal arra, hogy esetleg Dénes is meg akarta ölni Ilkát, bár a szeretők motivációja homlokegyenest ellenkező: a nő azért öli meg, hogy megtartsa magának a férfit, a férfi azért akarta volna megölni, hogy megszabaduljon tőle. De a kiváltó ok, a szenvedély mindkét esetben azonos.

A fokozódó őrület jelei

Ilka nem tudhatja, mit hoz a jövő, ezért igyekszik szeretője holttestét még jobban elrejteni. Valószínűleg tudatában (tudatalattijában) él a népi hiedelemből származó meggyőződés, hogy a bűn mindig kitudódik.[19] Ilka viselkedése egyes fázisaiban hasonló Ágnes asszonyéihoz: a lepedő mosása, illetve a kövek gyűjtése és az apadó kútba való hordása eleinte teljesen ésszerű eljárásnak tekinthető: a nyomok eltüntetéséről van szó. Csakhogy a Jajdon területén ritkán fellelhető kövek gyűjtése rögeszmévé, obszesszióvá válik, ráadásul lassanként Ilka egyedüli, minden más tevékenységét kizáró, fizikailag és lelkileg teljesen kimerítő 'munkává' lesz számára. Az idő múlásával egyre jobban erősödő belső kényszer, amellyel Ilka keresi, gyűjti és hazahordja a köveket, növekvő őrületét jelzi. Deviáns viselkedésének másik jele, ahogyan a malacokat gyermekként kezeli (fürdeti, öltözteti, eteti őket), amit nyilvánvalóan a lehetetlenné vált anyaság miatt érzett hiány vált ki belőle.

Ilka erején felül igyekszik folytatni megszokott életformáját, továbbra is művelteti szőlőjét, immár az új napszámosok segítségével, de az elfojtott bűntudat álmaiban is gyötri, ennek példája a bírósági tárgyalás rémálma és szkizofréniás kitörései. A lengyel ballada férj-gyilkos asszonyához hasonlóan nem tudja megállni, hogy meg ne 'gyónja' tettét, illetve mindazt, ami nyomja, torzítja a lelkét.[20] A 'bölcs Remete' szerepe anyai nagybátyjának, Béla bácsinak jut, akinek Ilkával folytatott beszélgetései szinte mindig a szexualitásra lyukadnak ki, akár bibliai motívumokról, akár Ilka valódi vagy elképzelt erotikus élményeiről esik szó. A fiatal nő az őrület okozta nemtörődömségtől vezérelve elmeséli neki a legátussal való esetét és terhességmegszakítását is. Azután „bűzös" szerelmesét is megemlíti, végül pedig a fejedelem képét hozza elő, és büszkén kijelenti, hogy ő is a szeretője volt. Befejezésül fenyegetésként idézi a megtörtént eseményt, a 'hűtlen' szerető büntetését:

---

[19] Vannak balladák, amelyekben a meggyilkolt sírján kinövő növények egyszer csak leleplezik a gyilkost. A lengyel balladában a liliomoknak jut ez a szerep, egy magyar balladában *(Jávorfácska)* egy furulyának.

[20] A lengyel balladában „a férjgyilkos özvegy" feldúlt lelkiállapotában azonnal felkeresi az öreg Remetét, és elmondja neki, hogy megölte a férjét: „Kiev ellen elindult / Boleszlóval a férjem. / Én, ifjan, ifjúsággal – / küzdöttem, erény a vággyal! / Hűségem oda már ... Jaj, / jaj fejemnek, szegénynek: / a megtorló királlyal / a hősök hazatértek!... / Óh, ha megtudja, véged! / Itt a kés, itt a vére: / vége már neki, vége!..." Szabó Lőrinc: i. m. 409.

„ha arra vetemedik, hogy itt hagyjon engem, és világgá kóboroljon, ha én, bátya, ezt megérzem rajta, akkor megölöm. Érti, bátya, akkor én az ollóval megölöm – fuldoklott a sírástól – és bedobom a kútba, és követ hordok rá a patakból [...]." (374–375.)

De Béla bácsi, a világot járt, Schopenhauert és Nietzschét olvasó férfi nemigen tudja a „bölcs" szerepét betölteni. Megriad Ilka nyílt beszédétől. „Az ilyeneket égették annak idején" (376.) – mondja, mert tulajdonképpen ugyanazt gondolja, mint a parasztfiúk, akik a bokorban rejtőzködő Ilkát boszorkánynak vélték.

A regény dinamikáját a Mari és Ilka közti tudatalatti, ösztönös versenyzés teszi izgalmassá. Dénes Amerikába kivándorolt ismerőseinek szánt, az analfabéta felesége által diktált leveleket Ilka megsemmisíti; s ennek nagyon praktikus oka, hogy a nő nem akarja, hogy kitudódjék, Dénes már Jajdonban nem szállt fel a vonatra, amellyel társai elindultak. De azt, hogy Ilka a kút fölé tolt malacketrecbe dobja a leveleket, csak az őrület 'logikája' vezérli, egyenesen a „címzettnek" juttatja őket. Ilka nem tud megszabadulni Dénestől,[21] egyfolytában képzeletbeli beszélgetéseket folytat vele, „neki dobja oda" a leveleket.

A regény vége felé fölerősödnek a balladás elemek; a fel nem tárt gyilkosság büntetése az őrültség, amelynek egyenes következménye a kényszerű kőhordás. Bár az Ilkát körülvevő személyek lassan gyanút fognak, mégsem tudnak, vagy mernek ennek hangot adni. A regény záróepizódjában felbukkannak a vérrel bemocskolt liliomok,[22] amelyek a „véres kendő" motívumra emlékeztetnek, és a balladákban a fenyegető balsorsot jelképezik.

---

[21] Az elbeszélő nagyon finoman érzékelteti ezt nyelvi/stilisztikai szinten is, amikor – nyilvánvalóan a hősnő perspektívájából – a külső körülményekről szól: „A mennybolt olyan színű lett, mint Dénes lenvászon ingén az üveggombok." (352.)

[22] Szilágyi Zsófia tanulmányában a keresztény ikonográfia alapján értelmezi a liliom-motívumot, annak ellenére, hogy eredeti célja szerint az összes motívumot csakis a regénybeli összefüggésben kívánja elemezni: „S bár a vizsgált motívum jelentését elsősorban regény belső párhuzamai segítségével tárjuk fel, a *liliom-motívum* regénybeli jelentése mindenképpen előhívja a keresztény világban e virághoz kapcsolódó képzeteket, amelyekben a liliom a szűzi tisztaság, ártatlanság jelképeként jelenik meg, a letört vagy összevérzett liliom pedig az elveszett, elrabolt szüzesség szimboluma." (Szilágyi Zsófia: *Motívumok a pusztulásra*. In *Tanulmányok*. 141.) Elemzésemben a liliom-motívum elsősorban és kizárólag balladajellegű, és a regénybeli jelentése az, hogy leleplező szerepet kap, tehát teljes mértékben eltávolodik a keresztény kulturális emlékezetben élő konnotációktól. Legalább két okom van erre az interpretációra: a keresztény ikonográfiában szereplő liliomok kimondottan a katolikus hagyomány jelei, Ilka meg Dénes pedig mindketten reformátusok, amely vallás a Mária-kultusz minden válfaját nélkülözi, beleértve a liliomot kezükben tartó Szűz Mária-alakokat is. Ezenkívül nem hiszem, hogy éppen a keresztény hagyományból kiindulva lehetne Ilka alakját a liliom szimbólumaként tekinteni, figyelembe véve a múltját (terhességmegszakítás) és a regénybeli jelenét (egy nős emberrel való szexuális kapcsolata). Ennek alapján a dal, amelyet Dénes Szendyné temetésén énekel, csakis a népi – éspedig nem a keresztény – hagyomány szerint értelmezhető, mivel a liliom a virágénekekben és népdalokban is előfordul fiatal, szép nők jelképeként. Igaza van Szilágyi Zsófiának, mikor azt állítja, hogy Dénes Ilkára gondol, amikor azt énekli: „Olyan voltál fekete gyászruhádban / Mint a fehér liliom / Mint a fehér liliom a pohárban." (148.) Dénes azt a népdalt énekli, amelyik az adott körülmények között eszébe jut fekete ruhás, magányos, „ő kisasszonyját" látva.

Szilágyi mesteri módon építi be a balladás elemeket a realista jellegű regénybe. A ballada csupán a háttérben érvényesül mint értékrend, amely nincs hatással a realisztikus eseményekre. Teljesen érthető, hogy Mari minden információt összegyűjt Dénes utolsó óráiról, és ennek alapján egyre nagyobb gyanakvással szemléli Ilkát, akiről kiderül, hogy ő volt az utolsó, aki találkozott Dénessel. Mari egyszerű, babonás nő, kétségbeesetten igyekszik kideríteni, hová lett a férje, nem zárja ki, hogy akár „csodálatos" módon megtudja az igazságot. Végül egy paptól kap enigmatikus útbaigazítást: Dénes ott van, ahol a fehér liliomok. Mari elmondja Ilkának ezt, aki kineveti, és ironikusan hozzáteszi:

> „Nézd meg, most kezd elnyílni – mutatott Ilka a tornáccal szemben a tűzfal tövére, a sűrű török tubarózsaágyás előtt ott kókadozott néhány szál fehérliliom." (428.)

Mari pontosítja a pap által mondottakat:

> „a pap azt mondta, ott van Dénes, ahol *a fehérliliom pirosra változik.*" (kiemelés tőlem – J. J.) (429.)

Addigra Ilka már olyan lelkiállapotban van, hogy szó szerint veszi a pap szavait, úgy érzi, veszélyben van, s ezért el kell tüntetnie a fehér liliomokat is:

> „hátrament a színbe, a gerendába vágva talált egy rozsdás sarlót, s azzal esett neki a liliomnak. Eleinte módszeresen, szálanként irtotta, de miután a sarló megvágta a lába szárát, elkezdte kaszabolni a liliomot [...]." (430–431.)

A feszültség, idegesség okozta balesetben nincs semmi természetfölötti, az eredmény mégis különleges:

> „Gondolta, fölnyalábolja a széttiport virágrendet, és hátrahordja a disznóknak, ekkor a halomban egy olyan liliomkelyhet vett észre, amelyet a sarló összevérezett." (431.)

A balladai jelrendszer szerint az összevérezett fehér liliom a gyilkos szimbolikus leleplezése. Ilka végül nem kerülheti el büntetését, a balladai erkölcsi rend szerint „halálért halál jár" (és nemcsak őrület), de az „igazságtétel" csakis a regény realista szintjén következik be: ő maga is gyilkosság áldozata lesz, gyilkosa pedig öngyilkosságot követ el.

Szilágyi epikájának stílusjellegzetességei

Szilágyi művének architextuális mintái, a regény és a ballada, nemcsak az alkotás tartalmában és struktúrájában tükröződnek vissza, hanem annak nyelvezetében

és stílusrétegeiben is. Az író messzemenő aprólékossággal írja le az ábrázolt világot, a közösség mentalitását, szokásait, életkörülményeit. Szinte *couleur locale*-nak nevezhető az a pontosság és korhűség s hitelesség, amellyel visszaadja az iparosok, a bortermelők, a parasztok, a napszámosok mindennapi tevékenységét. A regény alakjait szintén társadalmi hovatartozásuk nyelvén szólaltatja meg.[23] Ugyanakkor a mű igen nagy részét a balladából kölcsönzött, a fentebb említett líraiság jellemzi. A szöveg leíró részeiben igen gyakori a többféle poétikai trópus használata, amelyek akár a természetre, akár az alakokra vonatkoznak. Példaképpen említem a már idézett liliomokra vonatkozó részt, amelyben szembetűnő a poétikai eszközök sűrítése, és amelynek anaforisztikus jellege csak később válik nyilvánvalóvá. Első pillantásra a természetleírásban szereplő „vérragyogás" és „fehér mészvilágítás" keresett és mesterkélt metaforának tűnik:

> „a nap pár pillanatra megvackolt a fehér szilvavirág felhő mögött [...] a fény viaszragacsából nyers *vérragyogással* meg *fehér mészvilágítással* üvegpipacsszirmok és *húsos fehér liliomtollak* szabadultak el, s kerengtek kioldódott gyermekláncfű bordák körül [...]." (kiemelés tőlem – J. J.) (81–82.)

Jóval később jelenik meg a szövegben az Ilka kertjéről szóló neutrális információ:

> „A tűzfal alatt bimbózni kezd a töröktubarózsa, s maholnap elnyílik a fehér liliom." (381.)

A fenti közlés száraz tárgyilagossága erős ellentétben áll az első idézet poétikusságával, ugyanakkor előkészíti a végső jelenetet, azáltal, hogy kapcsolatot teremt a képzeletbeli „mészvilágítás" és a (fehér) tűzfal között, az elképzelt „vér(ragyogás)" pedig a Ilka lábszárából folyó vérben konkretizálódik.
Szilágyi felhasználta a balladára jellemző stíluseszközöket, például az ismétlést, amelyek refrénszerűen visszatérnek: a legfontosabbak a fejedelemre vonatkozó képek meg a kőhordással kapcsolatosak. Előbbiek kontemplációs, részletező-magyarázó jellegűek, utóbbiak sokkal aktívabbak, hiszen tényleges cselekményről számolnak be, ugyanakkor ezeknek a cselekményeknek az időbeli intenzitását is jelzik, ami tulajdonképpen az őrület fokozódását tükrözi vissza. Először neutrális, tárgyilagos közlések jelennek meg:

> „az udvaron a fáskosárba gyűjtött minden mozgatható követ, behordta az ólba, s a kútba zúdította." (211.)

---

[23] Mindamellett nagyon fontos Mester Béla megállapítása: „[...] nem szilágysági tájnyelven írott regényről, hanem a szilágysági tájnyelv művészi ábrázolásáról van szó a regényben, amelynek pontosan megkonstruált esztétikai funkciója van." (Mester Béla: *Szilágyi István. Hatalom, ember, technika.* Kijárat, Budapest, 2004. 80.

A leírások drámaisága fokozatosan növekszik. Egy alkalommal a fürdőző fiúk, nem látván Ilka rejtőzködő alakját, de megérezvén a jelenlétét, boszorkánynak vélik. Ilka egyik éjszakai kiruccanása alkalmából egy bagollyal találja szembe magát, ami teljesen kihozza a sodrából.[24] A (magyar) folklórban ez a madár sok mindent jelképez, például a halált jósolja meg, de a meghalt léleknek visszatérő megtestesítője is.

Szilágyi retorikájának fontos aspektusa, amelyre végül szeretném felhívni a figyelmet, a poétikus trópusok és az ábrázolt világ koherenciája: a konkrét, illetve elvont fogalmak soha sem lépik túl a természeti jelenségek körét,[25] illetve az ábrázolt közösség mindennapiságát, akár megszemélyesítésről („rakoncátlan kölyöktavasz, ott kóricál az erdő alatt, eszi a havat" [10.]), akár hasonlatról („arcán keserves mosoly villant, mint sebesült madár árnyéka" [49.]) van szó. Ugyanez érvényes általában a hasonlatokra, amelyek néha metaforával zárulnak: „Fekete szántás az éjszaka, a felhők barázdáiban nem csillan a szél ekéje sem." (25.) A poétikai megfogalmazás néha nyilvánvalóvá teszi az elbeszélő hősnő iránti rokonszenvét: „Törődött lelkében fénytelen béke fészkét kereste az álom gallyai között." (220.)

Szilágyi István *Kő hull apadó kútba* című művében a regény és a ballada olyan szimbiózisát sikerült megalkotnia, amelyben mindkét műfaj érvényesülhetett, egymást kiegészítve és gazdagítva. Szendy Ilka személyében pedig olyan nőalakot teremtett, amely az 1970-es évek magyar irodalmában egyedülálló, sőt annak utána is sokáig.

---

[24] A lengyel ballada hősnője, az elkövetett gyilkosság utáni rohanásban szintén egy bagollyal találkozik: „Csupa vér; lelke szörnyed; / fut a férjgyilkos özvegy, / réten át, át a bozóton, / hegyen-völgyönhegyen által; / [...] Valahol varju károg; bagoly huhog: Átok, átok!" (Szabó Lőrinc: i. m. 408.)

[25] Vö. Szilágyi Zsófia fontos észrevételével: „Szilágyi István egyik legérdekesebb eljárása az, ahogy a szereplők külső leírásain keresztül megmutatja, hőseibe mennyire beépült már a világ, amelyben élnek. [...] Béla úr külsejének leírásakor a regény több pontján *a környezet tárgyai szolgálnak hasonlítóként.*" (kiemelés tőlem – J. J.) (Szilágyi Zsófia: i. m. 138–139.)

A *Literatura* e-mail címe: liter@iti.mta.btk.hu

E számunk szerzőinek e-mail címe

Berkes Tamás: tomas.berkes@gmail.com
Bordás Sándor: sandorbordas@yahoo.com
Görföl Balázs: gorfolb@gmail.com; gorfolbalazs@freemail.hu
Horváth Péter: hoppefrequent@gmail.com
Jolanta Jastrzębska: joladanuta@hotmail.com
Kálmán C. György: kalman@iti.mta.hu
Nádor Zsófia: nzsofi@interware.hu
Rigó Gyula: rigogyula@freemail.hu
Tverdota György: tverdotagyorgy@yahoo.com
Z. Varga Zoltán: z.varga.zoltan@gmail.com
Veres András: veresand@t-online.hu

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó

Nyomdai munkák *mondAt Kft.* • www.mondat.hu

Literatura

XXXVIII. évfolyam

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA BTK (BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT) IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Főszerkesztő
VERES ANDRÁS

Felelős szerkesztő
BEZECZKY GÁBOR

Szerkesztők
KÁLMÁN C. GYÖRGY
SZOLLÁTH DÁVID

Technikai szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottság
POMOGÁTS BÉLA (elnök)
HAJDU PÉTER
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 279-2776
279-2777
279-2779

Ára: 1200 Ft

literatura

2012/2

XXXVIII. ÉVFOLYAM

Bozsoki Petra
Marta Fülöpová
Kalavszky Zsófia
Kappanyos András
Reichert Gábor
Sári B. László
Sófi Boglárka
Szabó Erzsébet

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/5.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

Balassi Könyvesbolt
1137 Budapest, Katona József utca 9–11.
Tel.: 212-0214

Írók Boltja
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645; 342-4336
Fax: 342-4311

Atlantisz Könyvsziget
1061 Budapest, Anker köz 1–3.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu
www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta

Magyar Tudományos Akadémia

Nemzeti Kulturális Alap

Literatura

Tartalom XXXVIII. évf. 2012/2.

Tanulmány

Szabó Erzsébet
A narratívák olvasásának kognitív modellálása 115

Műértelmezés

Sófi Boglárka
Csáth Géza az alkotói pótcselekvés igézetében
– A *Páciensek könyve* mint a Csáth-életmű tükre 126

Kappanyos András
Kassák Lajos: *A ló meghal a madarak kirepülnek* (1922) 142

Bozsoki Petra
Álmod(oz)ók: Weöres Sándor Gulácsy-álma(i) 158

Kalavszky Zsófia
Az ötvenéves *Rozsdatemető* 170

Sári B. László
A jól megírt regény: a *Harcosok klubja*
és a transzgresszió 184

Műhely

Reichert Gábor
A *Felelet* második kötetének korai recepciója 198

Szemle

Marta Fülöpová
Sipos Szilvia (szerk.): *Mikszáth Kálmán és kortársai – Regionalizmus a 19. század végén a közép-európai irodalmak kontextusában.* Szlovák Nemzeti Múzeum – A Szlovákiai Magyar Kultúra Múzeuma, Hagyományok és Értékek Polgári Társulás, Pozsony, 2011 213

Tanulmány

Szabó Erzsébet

A NARRATÍVÁK OLVASÁSÁNAK KOGNITÍV MODELLÁLÁSA

1. A kognitív poétika alapkérdése és alaptézisei

Az irodalomtudomány, s ebben semmiben sem tér el más diszciplínáktól, szűkebben vett tárgya, az irodalmi szöveg vizsgálatához, gyakran és hatékonyan használja fel más tudományok modelljeit és tudományos eredményeit. Az utóbbi évtized heurisztikai szempontból talán legmegtermékenyítőbb irodalomtudományi forráselméletként a *kognitív*, azaz a megismerési szempontot előtérbe helyező tudományok, különösen a kognitív pszichológia és a kognitív nyelvészet szolgálnak. Az ezen diszciplínák kutatási eredményeit felhasználó irányzatokat gyűjtőnévvel *kognitív poétikának (cognitive poetics)* nevezik. Az irányzat képviselői szerint a kognitív diszciplínák kutatási eredményeinek felhasználásával *szisztematikus magyarázat adható az irodalmi szöveg struktúrája és hatása közti összefüggésekre*. Az elmélet képviselői két alapállítást fogadnak el:

(1) Az irodalmi szöveg (mint minden nyelvi megnyilatkozás) *kognitív artefaktum*, vagyis olyan, ember által alkotta tárgy, mely megalkotottságában és befogásának módjában *alapvetően* függ az emberi elme architektúrájától és információfeldolgozó folyamataitól.

(2) Az irodalminak tekintett szöveg struktúrája és hatása közti viszony vizsgálatához szükség van a kognitív elméletek modelljeinek bevonására.

Az egyes kognitív poétikai elméletek közti alapvető különbségek az (1) állítás értelmezéséből, pontosabban az elme fogalmának definiálásához használt forráselméletek közti eltérésekből származnak. Annak függvényében, hogy az elme fogalmát *kontextusérzékenység* szempontjából hogyan definiálják, a kognitív szemléletű poétikai elméletek között jelenleg két irányzatot különböztethetünk meg:

(1a) Az egyik irányzat az elme *kontextus-független* működését tételezi. Azt állítja, hogy az elme architektúrája és információfeldolgozási mechanizmusa a gépekkel homológ. Olyan egységes szimbólumfeldolgozó rendszernek tekinthető, melynek működése elemi reprezentációkon (a természetes nyelv szavaira emlékeztető szimbólumokon) végzett algoritmikus eljárássokkal, szabály alapú számításokkal,

logikai műveletekkel értelmezhető.[1] Az ilyen típusú modellekre támaszkodó poétikai elképzelések ezért az irodalmi szöveg jelentésképzésének és hatásának leírása során elemi mentális sémákat (frameket, skripteket), műveleti szabályokat, feldolgozási szekvenciákat keresnek, és a szöveg szerveződésének sajátosságát többnyire a műveleti kreativitásban, szokatlan szabály- és elemkombinációk kialakításában, a gondolkodás automatizmusainak feltárásában és megtörésében látják.[2]

(1b) A másik irányzat szerint az elme architektúrája és az információfeldolgozás *kontextusérzékeny*, jelentősen függ egy változótól, nevezetesen az elme környezetétől. E gondolkodásmód szerint a mentális működést alapvetően meghatározza az elme testi beágyazottsága és a test környezete. Az irányzat képviselőinek többsége az elme *moduláris* vagy *konnekcionista* szerveződését tételezi. Míg a modularizmus hívei az elme működését evolúciósan (a környezet változásaiból adódó problémákra adott adaptációkkal és a természetes kiválasztódással) létrejött, feladat- és területspecifikus kognitív programok (modulok) sokaságának bonyolult összjátékaként határozzák meg, addig a konnekcionisták szerint az elme az idegrendszer analógiája segítségével értelmezhető és elemi ismertetőjegyeket kezelő elemekből és azok (dinamikusan változó) kapcsolataiból felépülő hálózatszerű rendszernek tekinthető.[3] Az ilyen típusú modellekre, különösen a modularista koncepciókra támaszkodó poétikai elképzelések a különböző recepciós magatartásokat – például az irodalomolvasást, az emocionális reakciókat, a figurák mentális megkonstruálását, az üres helyek kiegészítését, a félreértést stb. – irányító szövegjegyeken túl a szövegfeldolgozásra jellemző modulokat és a kialakulásukért felelős

---

[1] Például Pléh Csaba: *A természet és a lélek. Naturalista megközelítés a pszichológiában.* Tanulmánygyűjtemény. Osiris, Budapest, 2003. 8–12.; Richard C. Anderson–Davis Pearson: *A Schema-Theoretic View of Basic Processes in Reading Comprehension.* In David Pearson (ed.): *Handbook of reading.* Longman, New York, 1984; Marvin Minsky: *A Framework for Representing Knowledge.* In Patrick H. Winston (ed.): *The Psychology of Computer Vision.* McGraw-Hill, New York, 1975; David E. Rumelhart: *Schemata: The Building Blocks of Cognition.* In Rand J. Spiro–Bertram C. Bruce–William F. Brewer (eds.): *Theoretical Issues in Reading Comprehension.* Erlbaum, Hillsdale, NJ, 1980.

[2] Például Michael Toolan–Jean-Jacques Weber (eds.): *The Cognitive Turn: Papers in Cognitive Literary Studies.* European Journal of English Studies 9/2. (2005) 197–208. Peter Stockwell: *Cognitive Poetics: An Introduction.* Routledge, London, 2002; Manfred Jahn: *Frame, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives. Towards a Cognitive Narratology.* Poetics Today 18/4. (1997) 441–468.; Csúri Károly: *Zum Aufbau und Vergleich lyrischer Textwelten. Überlegungen zu einer strukturellen Komparatistik von Georg Heyms und Georg Trakls Dichtung.* (Kézirat, 2010). Elena Semino: *A Cognitive Stylistic Approach to Mind Style in Narrative Fiction.* In Elena Semino–Jonathan Culperer (eds.): *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis.* John Benjamins, Amsterdam, 2002. 95–122.

[3] Pléh Csaba: *A természet és a lélek.* 11k. Dan Sperber: *Metarepresentations in an Evolutionary Perspective.* In Dan Sperber (ed.): *Metarepresentations. A Multidisciplinary Perspective.* Oxford University Press, New York, 2000. 117–137. Leda Cosmides–John Tooby: *A Logical Design for the Mind?* Contemporary Psychology 41/5. (1996) 448–450.

kőkori környezeti (természeti, szociális vagy kulturális) tényezőket és adaptációkat is keresik.[4] Úgy vélik ugyanis, hogy egy-egy modul egy adott szituációban való bekapcsolása végső soron az ősi környezet adaptációs problémáival való (absztrakt) izomorfia elve alapján értelmezhető.[5]

Ezen a ponton két megjegyzést kell tennünk. Egyrészt látni kell, hogy a kognitív poétika sem tárgyát, sem magyarázó stratégiáját tekintve *nem empirikus*. Nem az egyes empirikus olvasó érdekli, hanem a kognitív architektúrától és az architektúra által megengedett információfeldolgozó mechanizmusoktól függő humán szövegbefogadás. E kérdés vizsgálatánál támaszkodik ugyan empirikus kutatási eredményekre (például a kognitív szemléletű pszichológiai irányzatokra, a neurotudományokra), de alapvetően elméleti magyarázatokat ad. Modelleket készít az irodalmi szöveggel való „interakció" során az elmében zajló folyamatokról. Másrészt: a fentiekből az is kiviláglik, hogy a koncepció *nem foglalkozik az irodalmi szöveg módszeres interpretációjával*. Nem fogalmaz meg lépéseket a szöveg egy lehetséges helyes értelmezésének elérése érdekében. A hagyományos irodalomtudomány szövegközpontúságát inkább korlátnak látja, és a szövegfeldolgozás kognitív modellezése mellett a befogadás egyéb elemeinek (emocionalitás, a szöveg abszorpciós ereje stb.) leírására is koncentrál.

A tanulmány alább következő szakaszaiban a kognitív poétika egyik legismertebb problémájával, a *fikcióolvasás kognitív modellálásának* kérdésével, azon belül pedig *a fikcionális narratívák olvasásának* kognitív leírásával foglalkozom. A napjainkban legelfogadottabb elme-modellhez, az elme moduláris felépítését tételező elképzelésekhez kapcsolódok és a kérdést Lisa Zunshine paradigmatikusnak tekinthető érvelését felhasználva tárgyalom. Először Zunshine háttérfeltevéseit, a kognitív elképzelések fikcióolvasásra vonatkozó hipotéziseit és a hipotézisek implikációit vázolom. Bár az elképzelések párhuzamosan sokféle változatban léteznek, nagyon heterogének és sokszor ötletszerűek, úgy vélem, hogy a kutatók túlnyomó többsége explicit vagy implicit módon – bár többnyire reflektálatlanul – elfogad néhány alapelvet. Ezeket és implikációikat egy keretelméletbe, *a fikcióolvasás kognitív keretelméletébe* foglalom, majd Zunshine elgondolásait tárgyalom. Mindkét pontban rámutatok az egyes hipotézisek közti ellentmondásokra és a koncepciók hiányosságaira is. A tanulmányt a kognitív poétikai elképzelések rövid értékelésével zárom.

---

[4] Például George Lakoff–Mark Johnson: *Metaphors We live by*. Chicago University Press, Chicago, 1980. Karl Eibl: *Animal Poeta. Bausteine einer biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Mentis Verlag, Paderborn, 2004.

[5] Cosmides és Tooby ezt az elvet a következőképp fogalmazzák meg: „Modern koponyánkban tehát kőkori elme lakik. Mai elménk működésének megértéséhez a kulcsot az a felismerés adja, hogy áramköreit nem a mai amerikai ember, hanem vadászó-gyűjtögető őseink napi problémáinak megoldására tervezték. [...] A viselkedést a jelenben olyan információfeldolgozó mechanizmusok hozzák létre, amelyek azért léteznek, mert problémákat oldottak meg a múltban – azokban az ősi környezetekben, amelyekben az emberi vonal kifejlődött." Vö. Leda Cosmides–John Tooby: *Evolutionary psychology: A Primer*. 1997. http://www.psych.ucsb.edu/research/cep/primer.html. Fordította és szerkesztette Lukács Ágnes; http://hps.elte.hu/courses/tudtort/cosmides.htm

2. A fikcióolvasás kognitív keretelmélete: a tudatelméleti modul, a metareprezentáció-alkotási mechanizmus és a lecsatolási rendszer

A fikcionális szövegek megértése során az egyik legtermészetesebb és legmagátólértetődőbb dolog, hogy bizonyos alapfeltételek – egészséges neurokognitív rendszer, a szerző által használt jelrendszer és a logikus gondolkodás szabályainak ismerete, a tapasztalati világra és az irodalomra vonatkozó alapismeretek – teljesülése esetén az olvasó minden különösebb energiabefektetés nélkül képes arra, hogy

(1) a szöveg által kifejezett propozícionális tartalmakat a valóságra vonatkozó ismereteitől elkülönítve, összetartozó egységként kezelje,

(2) és azokat ne a valós világra, hanem a szöveg fikcionális referenciavilágára vonatkoztassa.

Ha nem ezt tenné, ha a szöveg által kifejezett propozíciókat nem *egy* operacionális egységként kezelné, képtelen lenne arra, hogy a különböző kijelentések igazságtartalmát a szöveg által ábrázolt világ vonatkozásában értékelje. Ezt pedig minden nehézség nélkül megteszi. Franz Kafka *Az átváltozás* című elbeszélését olvasva könnyedén el tudja dönteni, hogy a „Gregor Samsa bírósági alkalmazott volt", a „Gregor utazó ügynök volt", vagy a „Gregor téved, mikor azt gondolja, hogy apja kíméletes lesz, ha szorosan az ajtó elé állva jelzi, hogy vissza kíván térni szobájába" kijelentések igazak-e, vagy sem az adott irodalmi szöveg világában.

A kognitív elkötelezettségű kutatók hipotézise szerint e jelenség elsődleges oka nem az, hogy az olvasó valamikor megtanulja, hogy a fikcionális szövegek, legyenek mégoly realisztikusak, nem a valóságra referálnak. A fikcionális szövegek által ábrázolt tényállások mentális reprezentációinak a valóságra vonatkozó ismeretektől való kognitív elkülönítésének *végső* (ultimat) oka a filogenezis során kialakult három egymással szorosan összefüggő kognitív adaptáció, az elme *tudatelméleti* modulja, *metareprezentáció-alkotási mechanizmusa* és *szétcsatolási rendszere*, melyek az olvasás során bizonyos ingerek hatására automatikusan bekapcsolnak.[6]

A tudatelmélet terminus – bár több interpretációja is létezik – a kognitív tudomány művelői körében többnyire azt a sajátos *interpretációs mechanizmust* jelöli, amely alapján minden különösebb energiabefektetés nélkül képesek vagyunk önmagunk és embertársaink cselekvései mögött különböző mentális állapotokat – vélekedéseket, tudást, vágyakat, érzelmeket és szándékokat – tételezni és a cselekvéseket azok ezen

---

[6] Írásomnak ebben a részében az alábbi, a kérdés szempontjából paradigmatikusnak tekinthető tanulmányokra hivatkozom: John Tooby–Leda Cosmides: *Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts.* SubStance Issue (2001) 94/95. 6–27. Leda Cosmides–John Tooby: *Consider the Source. The Evolution of Adaptations for Decoupling and Metarepresentation.* In Dan Sperber (ed.): *Metarepresentations. A Multidisciplinary Perspective.* Oxford University Press, New York, 2000. 53–115. Alan M. Leslie: *Pretense and Representation: The Origins of „Theory of Mind".* Psychological Review 94/4. (1987) 412–426. Michael Tomasello: *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition.* Frankfurt a. M., 2002; Lisa Zunshine: *Why We Read Fiction? Theory of Mind and the Novel.* Ohio State University, Colombus, 2006.

belső állapotokra való visszavezetésével értelmezni.[7] A feltételezések többsége szerint e magyarázatokat elménk metareprezentáció-alkotási modulja *metareprezentációk formájá*ban, azaz alapesetben egy előtagból („*B* úgy hiszi/akarja stb., hogy"), és egy *p* propozícióból („*D* elment"/„Az *s* mondat hamis", stb.), vagy propozíciók $[p_1\text{-}p_n]$ kötegéből álló szerkezeti egységként dolgozza fel.[8] A kutatás végül arra is rámutat – s ebben áll a harmadik kognitív program, a szétcsatolási rendszer szerepe –, hogy az újrareprezentálás kicsatolja $[p_1\text{-}p_2]$-t az elme-világ irányú referálási viszonyból, és *mint egészet* a „*B* úgy hiszi/akarja, hogy" hatókörének értékelési környezetébe utalja.[9] Ez könnyen belátható, ha arra gondolunk, hogy a „*B* úgy hiszi, hogy *D* elment és nem jön vissza" kijelentés igazságértéke semmilyen módon nem függ attól, hogy *D* elment-e, vagy sem. A kijelentés akkor igaz, ha *B* és $[p_1\text{-}p_2]$ között a hit relációja fennáll. Nyilvánvaló, hogy e csatolási mechanizmus az *igazságmegőrzéshez* kapcsolódik: az érvényességi határok fenntartásával, egy adott információ egy operátorhoz kötésével megakadályozza, hogy az egyes hatókörök alá tartozó propozíciók, propozíciókötegek érvényességük határain átlépve más, például hatókör nélküli (enciklopédikus) ismeretekkel keveredjenek, és következtetések kiindulópontjaivá váljanak. Lehetővé teszi a hatókörön belüli igazságmegőrző műveletvégzést, és a hipotetikus vagy gondolatkísérletszerű gondolkodást is.

A fenti hipotézisek elfogadásával a kognitív szemléletű gondolkodás iránt elkötelezett kutatók így szinte egyöntetűen azt tételezik, hogy bizonyos (textuális) ingerek és stimulusok hatására az elme

(3) a fikcionális szöveg mögött *automatikusan* egy szövegalkotót és egy mentális állapotot tételez és a szöveget a $\textit{Szövegalkotó}_{\textit{[mentális állapot]}}$, *hogy* $p_1\text{-}p_n$ metareprezentációs formátumban kezeli. Továbbá,

(4) a szöveg $[p_1\text{-}p_n]$ propozícionális tartalmát *mint egészet* az adott mentális állapot hatókörébe rendeli.

A fikcionális viselkedést, e három mechanizmus bekapcsolását kiváltó ingerek és stimulusok pontos meghatározásánál, működésük leírásánál a kognitív gondolkodás már rendkívül szerteágazó. Abban azonban szinte teljes az egyetértés, hogy mindkét képesség a *szociális életvitelből*, a szociális környezet megnövekedett komplexitásából adódó problémák megoldására szelektálódott. Erre az életmódra azok az egyedek váltak igazán alkalmassá, akik képesek voltak társaik viselkedését

---

[7] Robert A. Wilson–Frank C. Keil (eds.): *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. The MIT Press, Cambridge et. all, 1999. 541–543.

[8] E formátum a mentális reprezentációkon kívül nyilvános reprezentációk újrareprezentálására is szolgál. Sperber például a metareprezentációk négy típusát különbözteti meg: (1) mentális reprezentációkról készített mentális reprezentációk, (2) mentális reprezentációkról készített nyilvános reprezentációk, (3) nyilvános reprezentációkról készített mentális reprezentációk, (4) nyilvános reprezentációkról készített nyilvános reprezentációk. Dan Sperber: *Intuitive and Reflective Beliefs*. Mind and Language 12 (1997) 67–83.

[9] Cosmides–Tooby: *Consider the Source. The Evolution of Adaptations for Decoupling and Metarepresentation*. 9. Leslie: *Pretense and representation: The Origins of „Theory of Mind"*. 416. A szerzők megfogalmazása rendkívül homályos, nem tudható, kijelentéseiket milyen jelentéselmélet alapján teszik, így megpróbálom azokat a legáltalánosabb módon visszaadni.

kognitív fogalmakban értelmezni. A tudatelmélet, a metareprezentáció és a szétcsatolás képességei a *szociális interakció új formáit* hozták létre: növelték a kommunikáció sikerességét és az egyedek közti együttműködés hatékonyságát, képessé tették az embert különböző hipotetikus szcenáriók végiggondolására, mások viselkedésének megjóslására és „machiavellikus" manipulálására.[10] A legalapvetőbb kognitív mechanizmusaink közé tartoznak. E mechanizmusok fikcióolvasás közbeni bekapcsolásának tételezése így az alábbi következtetést engedi meg:

(5) Az elme a fikcionális szöveget automatikusan a szociális környezet elemének érzékeli, vagyis a szövegalkotó mentális tartalmai nyilvános reprezentációjaként fogja fel.

Lényeges továbbá, hogy:

(6) A feldolgozott propozíciók inputként szolgálhatnak más kognitív rendszerekhez és különböző válaszreakciókat (emóciókat, cselekvéseket) generálhatnak.

Látnunk kell, hogy e keretkoncepció hangsúlyozottan az ún. *fikcionális* (s nem az *irodalmi* vagy *poétikai*) szövegekhez való olvasói viszonyt írja le. Azt tételezi, hogy az olvasó elme érzékeli a szöveg fikcionalitását, nem ad azonban választ arra, hogy hogyan. Azt sem határozza meg, van-e különbség a jogi, irodalmi, elméleti, vagy a szóbeli és az írásos formájú stb. fikciók kognitív feldolgozása között. Így lényegében abból is kiindulhatna, hogy az olvasó a forrás vagy a mentális állapot ismeretlen volta vagy homályossága esetén automatikusan *fikcionális olvasásra* vált: a szöveget alkotó mondatok propozícionális tartalmát egy egységként dolgozza fel és a világra vonatkozó ismereteitől elkülönítve (operacionálisan igazként) tárolja. Lényeges, hogy a szöveg kognitív tárolásának és feldolgozásának ezen szintje az olvasók számára az esetek egy jelentős részében nem tudatosul. Vannak azonban az irodalmi szövegeknek olyan elemei, például az elbeszélő szövegbe illesztett hosszú tájleírások, logikai ellentmondások, szokatlan szinesztetikus szókapcsolatok, melyek a szöveg egy alkotótól való függését explicitté teszik, és a koherens megértésre törekvő „normálolvasót" arra késztetik, hogy egy-egy résznek erről a szintről adjon értelmet.

3. A keretelmélet Lisa Zunshine-féle interpretációja és az irodalmi narratívák olvasásának sajátosságai

Zunshine *irodalmi narratívák* olvasását modellező elképzelése, melyet szisztematikus a *Why We Read Fiction? Theory of Mind and the Novel* (2006) című írásában fogalmazott meg, az utóbbi évek egyik legkifejtettebb és legnagyobb hatású

---

[10] Vö. Leslie: *Pretense and Representation: The Origins of „Theory of Mind";* Simon Baron-Cohen: *Mindblindness. An Essay on Autism and Theory of Mind.* The MIT Press, Cambridge, 1995; J. Perner–Uta Frith–A. M. Leslie–S. R. Leekam: *Exploration of the Autistic Child's Theory of Mind: Knowledge, Belief, and Communication.* Child Development 60. (1989) 689–700.; Richard W. Byrne–Andres Whiten: *Machiavellian Intelligence: Social Expertise and the Evolution of Intellect in Monkeys, Apes, and Humans.* Clarendon Press, Oxford, 1988.

kognitív poétikai modellje.[11] A kognitív poétika megismerési érdekével összhangban az olvasó reakcióit vizsgálva azzal kapcsolatban fogalmaz meg feltevéseket, hogy miért olvas az ember ilyen típusú szövegeket. Látnunk kell ugyanakkor, hogy Zunshine nem definiálja vizsgálatának korpuszát: nem foglalkozik sem az irodalmiság, sem a narrativitás (sem a fikcionalitás) fogalmával, a fogalmak használatára, a vizsgálat tárgyát képező narratív irodalmi fikciók mibenlétére nézve utalásokat sem ad.

A könyv e definiálatlan korpuszra négy alaphipotézist fogalmaz meg. Az első két feltevést mindjárt két, egymásnak ellentmondó formában:

(1) Az olvasó elme az irodalmi narratívák mögött automatikusan egy szerzőt és a *kitalálás / színlelés* mentális állapotát tételezi és a szöveget a *SZERZŐ[kitalálta / színlelt]-hogy [p_1-p_n]* metareprezentációs struktúrában kezeli.[12]

(2) A szöveg által ábrázolt tényállásokat megjelenítő *[p_1-p_n]* propozícionális tartalmat egy műveleti egységgé kötegeli és mint egészet a *[szerzői innováció] / [színlelés]* mentális állapot hatókörébe rendeli.

(3) A tényállások rekonstruálásához alapvetően ugyanazokat a modulokat használja, mint amiket saját szociális környezete értelmezéséhez is: a *tudatelméleti*, a *metareprezentáció-alkotási*, és a *lecsatolási* mechanizmust.

(4) Az irodalom, különösen a narratív művek evolúciós funkciója a tudatelméleti és metarepreentáció-alkotási képesség ingerekkel való ellátásában (stimulálásában), hatékonyságának változatos tesztelésében és határainak (különböző mértékű) feszegetésében áll.

Könnyen belátható, hogy az első két állítás a fikcióolvasásra vonatkozó ismert kognitív hipotézisek inkoherens továbbgondolása. Mivel Zunshine mindkettőt érvek felvonultatása nélkül és egyszerre állítja, így a továbbiakban csak (3)-mal és (4)-gyel foglalkozom, amelyek egyébként is az írás központi hipotéziseit képezik, és melyeket érvekkel is megtámogat.

Zunshine gondolatmenetének kiindulópontját Virginia Woolf *Mrs. Dalloway* (1925) című regényének egy Zunshine szerint a narratívák olvasására nézve paradigmatikus jelenete képezi. A jelenetben a főhős épp a szobában ül, amikor közeledő lépések zajára lesz figyelmes. Meglepetésére fiatalkori szerelme, az Indiából nemrég hazatért Peter Walsh lép a szobába:

> "Who can – what can," asked Mrs. Dalloway [...], hearing a step on the stairs. [...] Now the brass knob slipped. Now the door opened, and in came – for a single second she could not remember what he was called! so surprised she was to see him, so glad, so shy, so utterly taken aback to have Peter Walsh come to her unexpectedly in the morning! (She had not read his letter.)

---

[11] Lisa ZUNSHINE: *Why We Read Fiction? Theory of Mind and the Novel.*

[12] Például: „The cognitive rewards of reading fiction might thus be aligned with the cognitive rewards of pretend play through a shared capacity to stimulate and develop the imagination." ZUNSHINE: i. m. 17.; illetve „if the whole emotiionally moving bundle or representation is stored with a source tag identifying it as an „invention" of somebody ..." (i. m. 67.).

> *"And how are you?" said Peter Walsh, positively trembling*; taking both her hands; kissing both her hands. She's grown older, he thought, sitting down. I shan't tell her anything about it, he thought, for she's grown older. She's looking at me, he thought, a sudden embarrassment coming over him, [...].
> Exactly the same, thought Clarissa; the same queer look; the same check suit; a little out of the straight his face is, a little thinner, dryer, perhaps, but he looks awfully well, and just the same.[13]

A szöveg sem itt, sem később nem közli, így Zunshine, miért remeg Peter Walsh. Ennek az az oka, hogy Woolf bizton számíthat arra, hogy az olvasók túlnyomó többsége az elvileg végtelen számú magyarázati lehetőség közül – „mert felidegesítették a lépcsőházban", „Alzheimer kórban szenved", „észrevett valamit Clarissa háta mögött, ami rossz emlékeket ébreszt benne" stb. – helyesen választ. A szöveget automatikusan a „remegés" *default* jelentésével egészíti ki, és Peter Walsh remegését az izgalom mentális állapotának jeleként értelmezi. Zunshine ezt (pár sorban) azzal magyarázza, hogy a narratív fikció minden valószínűség szerint olyan *evolúciósan kialakult színlelési forma (pretend-play)*, mely „on some level",[14] azaz valamilyen szinten képes az ember egyik legalapvetőbb, és folyton ugrásra kész kognitív mechanizmusának, a *tudatelméleti (metareprezentáció-alkotási) képességének* becsapására.[15] Az olvasó – jóllehet egy „másik szinten" meg igenis tudatában van annak, hogy a szöveg által ábrázolt világ csak fikcionálisan létezik – a narratív fikcionális világot a saját világához hasonló világként, a világokat benépesítő szereplőket pedig önmagához hasonló intencionális emberi lényekként gondolja el, és gondolatok, érzelmek, vágyak birtoklásának kimeríthetetlen lehetőségével ruházza fel. Elménk minden jel szerint örömét leli a szöveg által kínált minthajátékban és készséggel lép be a szöveg imaginárius világába. A szereplők viselkedését folyamatosan monitorozva rejtett motivációk, mentális állapotok után kutat, és feltevéseit metareprezentációs formában tárolva dolgozza fel.[16] Lényeges, hogy Zunshine a modult Barrett és Hirschfeld hipotézise nyomán több almodulból felépülő, kontextusérzékeny rendszerként tartja számon,[17] s azt állítja, hogy az olvasó az elmeállapot-reprezentációk explicit értelmezésének

---

[13] Kiemelés tőlem – Sz. E.
http://www.grabafreebie.com/EBook/MrsDalloway/MrsDalloway000020.html
A részlet magyarul: „– S *te* hogy vagy? – kiáltott fel Peter Walsh, aki a szó szoros értelmében reszketett;" Virginia Woolf: *Mrs. Dalloway*. Fordította Tandori Dezső. Magyar Helikon, Budapest, 1971. 80.

[14] Zunshine: i. m. 19.

[15] Vö. Zunshine: i. m. 8–10.

[16] Erről bővebben lásd Szabó Erzsébet: *A nézőpont kérdéskörének újabb narratológiai megközelítései: fókuszok, paraméterek és kognicióelméleti hozadékok*. In Szabó Erzsébet–Vecsey Zoltán (szerk.): *Nézőpont és jelentés*. Grimm, Szeged, 2010. 101–142.

[17] Clark H. Barrett: *Adaptations to Predators and Prey*. In David Buss (ed.): *The Handbook of Evolutionary Psychology*. Wiley, New York, 2005. 200–223.; Lawrence Hirschfeld: *Who Needs a Theory of Mind*. In Riccardo Viale–Daniel Andler–Lawrence Hirschfeld (eds.): *Biological and Cultural Biases of Human Inference*. Lawrence Erlbaum Associates, London, 2006. 131–160.

hiánya esetén – mint példánkban is – mindig a szereplők viselkedésének a saját szocio-kulturális környezete szerinti *default* jelentésével operál. Összegezve:

(5) A narratív fikcionális szöveg egy bizonyos szinten képes az olvasó tudatelméleti moduljának becsapására.

(6) Az olvasó az irodalmi narratívákat egymással interakcióban álló elmék reprezentációjaként érzékeli.

(7) A szereplők cselekvéseit mentális tudatállapotokra vezeti vissza, és „$SZERZŐ_{[kitalálta/színleli]}$, hogy $Y_{[mentális\ állapot]}$ t_1*-ben és* $l_{lókuszban}$, [...], hogy *p*"-típusú metareprezentációs formátumban tárolja.

Ebből a rövid ismertetésből is kiviláglik, hogy Zunshine (3) és (2) hipotézisei között némi ellentmondás feszül. Míg (3) a szöveg kiegészítésekre való nyitottságát, (2) annak kognitív zártságát tételezi. Ezen a tényen az sem változtat, hogy a szerző folyamatosan hangsúlyozza, hogy az olvasó „valamilyen szinten" tisztában van azzal, hogy szereplői csupán „verbális konstrukciók",[18] és ezen a szinten (2) és (3) koherensek.

A narratív szöveghez való kognitív hozzáállás ambivalenciája (4) kifejtésében is szerepet kap. Zunshine az ambivalenciát a narratívák, és általában a művészetek befogadásának *játéktermészetével* magyarázza. A befogadás – mondja Leda Cosmides pszichológus és John Tooby antropológus kutatásaira hivatkozva – olyan a játékkal releváns tekintetekben izomorf viselkedési forma, amely elménk evolúciós fejlődésében elengedhetetlen szereppel bír: ez is, mint minden játék, bizonyos adaptációk ontogenetikus fejlesztésére, az elme működésmódjának organizációs móduszban való megszervezésére, teljesítőképességének fokozására irányul.[19] A hozzá kapcsolódó örömérzet is erre utal. Az olvasás közben érzett öröm egyfajta „funkciónyugtázó öröm": egy olyan intrinzikus jutalmazó mechanizmus megnyilvánulása, amelyet egyes kognitív modulok működőképessége és hatékonysága miatt érzünk.[20] Ebben a magyarázó keretben az a tény, hogy a narratív szövegek olvasásakor épp a tudatelméleti és a metareprezentáció-alkotási modul aktiválódik, nem tekinthető véletlennek. A narratíva minden bizonnyal olyan kognitív eszköz, amelynek célja ennek a kulcsfontosságú modulnak az organizációs működési módban való tesztelésében, fejlesztésében és határainak feszegetésében jelölhető meg.

---

18 Zunshine: *Why We Read Fiction? Theory of Mind and the Novel.* 10., 19.

19 Vö. Tooby–Cosmides: *Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an evolutionary theory of Aesthetics, Fiction and the Arts.* Míg a funkcionális működésmód egy adaptáció „éles" használata, addig az organizációs móduszú működés az adaptáció fejlesztésére, szervezettségének és hatékonyságának fokozására irányul.

20 Eibl szerint – s ez a meglátás számomra plauzibilisebbnek tűnik – az olvasás közben érzett öröm olyan intrinzikus jutalmazó mechanizmus megnyilvánulása, amely egyes kognitív modulok működésének közvetlen haszonnal nem járó (ám hosszú távon kifizetődő) működtetését jutalmazza. Vö. Karl Eibl: *Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Ein evolutions- biologischer Zugang.* In Thomas Anz–Heinrich Kaulen (Hg.): *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Aspekte. Beiräge zum Deutschen Germanistentag 2007.* Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2009. 19–33.

Zunshine e hipotézist két empirikus megfigyeléssel támasztja alá. Egyrészt saját és George Butte szövegelemzéseire hivatkozik,[21] mikor kimondatlanul is azt állítja, hogy az irodalmi narratívák, különösen a regény története, kognitív perspektívából a folyamatos „eszköztökéletesedés" jegyeit mutatja. Évszázados története során e műfaj egyre újabb intencionális szinteket hódított meg. A késő 18. században, többek között Austen, Richardson, Sterne regényeiben, az addig többnyire másod-harmadrendű intencionális beágyazást megvalósító struktúráról egy harmad-negyedrendű intencionális struktúrára, a 20. század első felében, Virginia Woolf, George Eliot, Henry James, James Joyce es Vladimir Nabokov regényeiben pedig ötöd-hatodrendű – az emberi elme komfortos információfeldolgozási szintjét jóval meghaladó[22] – beágyazásokra váltott, azaz hatékonysága egyre nőtt. A fikcióolvasás, különösen a fikcionális narratívák olvasásának a tudatelméleti modullal való ultimát összekapcsolása mellett másrészt egy ex negativo érv is szól. Azon pszichikai betegségekben szenvedők, melyek specifikumát a tudatelméleti modul hiánya vagy sérülése adja – autisták, Asperger-szindrómás betegek – nem élvezik, mi több, nem is értik az irodalmat. Miként arra Simon Baron-Cohen és Peter Carruthers vizsgálatai is rámutatnak,[23] nem is érdekli őket sem a fikció, sem a történetmondás. Összefoglalva:

(8) A regény egy évszázadok óta folyó kognitív kísérlet eszköze. Kognitív perspektívából nézve tudatelméleti modulunk működésének tesztelésére, fejlesztésére, határainak feszegetésére szolgál.

(9) A műfaj alapvető konstrukciós elve a tudatelméleti modulhoz köthető.

Ami a koncepció értékelését illeti. Leginkább talán Zunshine azon feltevése kérdéses, hogy tekinthető-e a regény mentális alakok között folyó szociális interakciók reprezentációjának. Hiszen ha ez a meglehetősen reduktív feltevés igaz lenne, akkor például azt is el kellene fogadnunk, hogy az olvasó által tételezett alakok kognitív mechanizmusaira is ugyanazok a magyarázó elvek alkalmazhatók, mint valós embertársainkra: az ő koponyájukban is kőkori elme lakik, melynek mechanizmusait a fiktív tér korábbi állapotaiban felmerült adaptációk szelektáltak. Intuitív módon is belátható, hogy ez az alaptézisekből következő állítás nem tartható. Egy más összefüggésben az a kérdés is felvetődik, hogy valóban megalapozottan állítja-e Zunshine írása fő tézisét, miszerint az olvasó kognitív tevékenységét elsősorban a tudatolvasás határozza meg. Az írás érvrendszere hiányos, a vizsgálat

---

[21] George Butte: *I Know That You Know That I Know: Narrating Subjects from Moll Flanders to Marnie.* The Ohio University Press, Columbus, 2004.

[22] Dunbar szerint a negyedrendű intencionalitás alatt az emberi megértés radikálisan, 60 százalékkal csökken. Vö. Robin Dunbar: *On the Origin of the Human Mind.* In Peter Carruthers (ed.): *Evolution and the Human Mind. Modularity, Language, and Meta-cognition.* Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

[23] Simon Baron-Cohen: *Mindblindness. An Essay on Autism and Theory of Mind.* The MIT Press, Cambridge, 1995; Peter Carruthers: *Autism and Mind-Blindness. An Elaboration and Partial Defense.* In Peter Carruthers–Peter K. Smith (eds.): *Theories of Theories of Mind.* Cambridge University Press, Cambridge, 1996. 257–273.

módszertani megalapozása hiányzik, empirikus bizonyítása pedig néhány egyetemi szemináriumi csoport olvasási tevékenységének megfigyelésén alapszik. A hivatkozott elméletek státusa, tudományos elfogadottsága ugyancsak számos kérdést vet fel. Úgy tűnik továbbá, hogy az elmélet nem tudja kezelni sem az irodalmi narratívák által ábrázolt világ szimbolikusságát, mentális tartalmakkal való összefüggéseit, sem azt a gazdag irodalmi és esztétikai hagyományt, melyben egy irodalmi szöveg ugyancsak benne áll, melynek megértése ugyanakkor a mű megértése szempontjából is nélkülözhetetlen.

4. A kognitív poétikai elméletek magyarázó ereje

A kognitív poétika nagyon fiatal diszciplína. Számos vita zajlott és zajlik körülötte mind angolszász, mind német nyelvterületen.[24] A kritikusok többnyire két dolgot vetnek képviselőik szemére, az egyik a koncepció magyarázó erejével, másik annak magyarázó stratégiájával függ össze. A magyarázó erő kapcsán a kritika azt próbálja bizonyítani, hogy az irodalom kognitív artefaktumként való leírása, a pszichológiai és az idegtudományok területéről származó tudásnak az irodalomtudományi vizsgálódásokba való (sokszor reflektálatlan) bevonása nem vezet új megismerésekhez az irodalomtudomány sajátos tárgya, az egyes irodalmi szövegek leírása tekintetében.[25] A másik kritika a magyarázó stratégia problematikusságát emeli ki. Képviselőinek gyakran szemére vetik, hogy hipotetikus státusú, és csak az explikálandó jelenséggel igazolható magyarázatokat ad.[26] Ez jelentősen befolyásolja magyarázatai magyarázó erejét, hiszen *ismeretlent ismeretlennel* magyaráz (ignotum per ignotius). A kognitív szemléletű irodalomtudomány ezért az utóbbi években fokozottan törekszik eredményei kísérleti megalapozására, a magyarázatok érvényének és általánosságának bizonyítására, valamint meglátásaik szövegmagyarázatokba való átvezetésére. Hogy milyen sikerrel, azt majd csak a jövő mutatja meg.

---

[24] Lásd erről Horváth Márta: *Új diszciplinaritás. A biológiai irodalom- és kultúraelmélet német változatai.* BUKSZ 2010/3. 252–258.

[25] Lásd például a *Journal of Literay Theory* lapjain újra és újra fellobbanó vonatkozó vitákat.

[26] Áttekintés Michael McGlone: *What Is The explanatory Value of a Conceptual Metaphor?* Language & Communication 27 (2007) 109–126.

Műértelmezés

Sófi Boglárka

CSÁTH GÉZA AZ ALKOTÓI PÓTCSELEKVÉS IGÉZETÉBEN

– A *Páciensek könyve* mint a Csáth-életmű tükre –

Az utóbbi években eddig publikálatlan naplókkal, naplótöredékekkel, tábori levelekkel és lapokkal, vényre írt végrendelettel, valamint rajzokkal, festményekkel díszített orvosi ambuláns naplójával, a *Páciensek könyvével*[1] egészült ki a Csáth-életmű. Ezen adalékok legtöbbjében szépirodalmi szándék is felfedezhető, hiszen készülőben lévő vagy tervezett szépirodalmi alkotásokról ezekben a levelekben, naplókban is találunk töredékes utalásokat,[2] így ezek a szövegek természetes módon kellene, hogy az életmű részét képezzék.

Ezek az „új" szövegek árnyalják a Csáthról kialakult képet, a *Páciensek könyvé*nek értékelése, életműben való elhelyezése azonban kérdéseket vet fel, hiszen láthatóan nem szépirodalmi alkotás szándékával jött létre: orvosi bejegyzéseket és rajzokat tartalmaz, így kívül rekedhet az irodalomtörténet-írás érdeklődési körén. A *Páciensek könyve* Csáth más naplóival és levelezéseivel szemben látszólag nem tartalmaz művelődéstörténeti adatokat, látszólag nem találunk benne irodalmi és művészettörténeti szegmentumokat, a szövegekben nehezen fedezhetjük fel az elbeszélő ént, és még csak a Monarchia korának kutatásához sem járul hozzá az orvosi napló. A kérdést bonyolítja az is, hogy a *Páciensek könyvé*ben a nem irodalmi célú írásbeli megnyilatkozásokat rajzok, kisebb festmények kísérik, amelyek végképp kívül esnek az irodalomtörténet-írás látószögén.

---

[1] Csáth Géza polgári neve Brenner József. Ezen a néven egy Hajdú-Bihar megyei kis faluban, Földesen dolgozott orvosként 1915 őszétől több mint két évig. Betegeiről, azok gyógykezeléséről rendszeres naplót vezetett, az életmű részeként az 1916. február 1-től július 8-ig vezetett 4-es számú orvosi naplójának részleteit pár éve adták ki. Ágoston Pribilla Valéria–Hózsa Éva–Ninkov K. Olga (szerk.): *„Csak nézni kell ezeket a rajzokat…"* Csáth Géza földesi naplórajzainak és rajzfüzetének atlasza. Városi Könyvtár, Szabadka, 2009. (a továbbiakban Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009)

[2] „Febr. 24. *Elfeledtem feljegyezni – pedig a háborús emlékiratomból nem szabad hiányozni Vögl Conrad kapitányné esetének. Talán febr elején volt. Hívtak hozzá. Öngyilkossági kísérlet után találtam. Szépen fejlett melankólia, bűnösségi téves eszmék stb.*" Csáth Géza: *Fej a pohárban.* Napló és levelek 1914–1915. Magvető Kiadó, Budapest 1997. 77. (a továbbiakban Csáth 1997) *IV. 1. CSÜT. Zöldcsütörtök […] Egy hadi szimfóniát tervezek.* Csáth 1997. 87.

Miért érdekes mégis számunkra a *Páciensek könyve*, bár úgy tűnhet, hogy elemzése, vizsgálata nem tesz semmit hozzá az életműhöz? A könyvben található száznál több művészi alkotást megvizsgálták már szerteágazó hatástörténeti,[3] valamint irodalomtörténeti[4] oldalról, s ennek alapján úgy látszik, nincs irodalmi hozadéka a naplónak. Igaz, ha az orvosi naplót összevetjük Csáth magánnaplóival és levelezésével, bizonyos helyeken megfeleléseket, egyezéseket találhatunk – például (1) az aktuális élethelyzetre vonatkozóan (naplójában ez áll: *„III. 25. Este *-kor jött a sürgöny Grószi haláláról"*[5] – rendelői naplójában egy nappal később ezt láthatjuk: III. 26. [szöveg:] *„A nagyanyám, Grószi ma halva fekszik"* [kép: fekete tussal rajzolt halottas kocsi és halottas menet halad a bordó ég alatt][6]); (2) pillanatnyi tájékozottságáról (naplója: *„IV. 6 8. […] megnéztük a Hermelint, Szomory új és zseniális darabját […]"*; orvosi naplója: IV. 10. [szöveg:] *„jó színmű és finom könyv, Szomory Hermelinje"*[7] [kép: vörös ellipszisben fehér ruhás, kezén galambot tartó férfi, az ellipszis felső oldalán négy futó hermelin]); (3) nehéz orvosi eseteit itt is, ott is leírja (naplója: *„IV. 27. Sorozáson az orvos mozgatással betegem sebét felszakította, akit 1 órakor nagy vérvesztéssel (6 deci) kaptam meg pulzáló artériás!? vérzéssel. Elkínlódtam véle este fél 10-ig […]"*[8] – orvosi naplója: [kép: egy alkar, amelyből sugárszerűen ömlik a vér][9]) stb.

Vajon milyen, számunkra valamit is jelentő irodalmi vonatkozása lehet a *Páciensek könyvé*nek? A kérdés megválaszolásához a következő pontok mentén érdemes végiggondolni az ambuláns naplót: (1) Csáth naplóírási tevékenységének jellemzői, (2) az ambuláns napló és a személyes napló szembeállítása, (3) művész és tudós szerepkörének csáthi vegyítése és ennek szimbolikus értelmezési lehetősége, (4) ábrázolási mód a szövegek és a képek szintjén, (5) testek és mezítelenség megjelenése novelláiban és az orvos naplóban.

A naplóíró Csáth

A *Páciensek könyvé*nek rátekintő elemzése előtt néhány dolgot érdemes fontolóra venni.

(1) Csáth magánjellegű írásos megnyilatkozásaiban feltehetően mindig jelen van a kívülálló olvasó képzete, aki nem azonos az íróval. Leveleiből, végren-

---

3 Ninkov K. Olga: *Csáth és a képzőművészet, 1897–1916.* In Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009.

4 Hózsa Éva: *Játéknak indult.* In Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 43–46.

5 Csáth 1997. 206.

6 149. nap. Március 26. In Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 70. A szerzőhármas könyve két nagy részből, tanulmányokból és a Csáth-féle orvosi naplóból közölt képekből áll. A kötet a képekre fókuszál, így nem láthatjuk teljes egészében a napló lapjait sem, a páciensek nevét kitakarták, a beteganyag nagy részét nem közölték. A továbbiakban amikor képekre utalok, a dátum az adott képen látható, Csáth Géza által írt dátumot jelöli, az oldalszám pedig a képnek a kötetben található helyét.

7 163. nap. Április 10. In Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 85.

8 Csáth 1997. 211.

9 180. nap. Április 27. In Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 102.

deleteiből úgy tűnik, hogy naplóit azzal a szándékkal vezeti, hogy azokat más is el fogja olvasni. Egyik háborús levelében így kéri feleségét: *„Édes jó kis Sonkám! Nagyon kérlek, vezess naplót most, mint én is teszem, ha azután hazamegyek, összehasonlítjuk."*[10] Azt, hogy ez az olvasási aktust megtörtént, bizonyítja, hogy 1915. január 18-án ezt írja naplójába: *„Febru jegyzeteim hiányoznak. Ezeket Olga kiszakította, mert három eset volt összegezve egy feljegyzésben, amelyek reá nem éppen előnyös fényt reflektálnak."*[11] Vajon ambuláns naplói rajzának készítésekor is számított egy kívülálló nézőre?

(2) Csáth egy időben több naplót is vezet, amiről végrendeletében így ad számot: *„A leltárban (amely egy vörös Könyv) a rendelő fekete szekrény = fiókban: megtalálsz feljegyezve mindent, ami az enyém. [...] Ezt kiegészíti: Walker naplóm, amit rakj össze (a Wertherin ládában Roth Kovácsnál) és egyéb szexuális naplóim. [...] Életem utolsó keserves esztendejének megírásához szükségesek azok a jegyzetek melyek a zöld csíkos rendelő könyvben és a Z. X. jelzésű könyvben vannak. [...] Az orvosi jellegű jegyzeteket külön gyűjtsd az utóbbiból és egyéb helyekről."*[12] Ahogy több naplója is volt egy időben, úgy lehetett esetleg több rajzos vázlatfüzete is?

(3) Levelezéséből, naplóiból kitűnik, hogy Csáth ugyanarról a dologról több helyen is vezetett egyszerre naplót. 1916. április 27-én ezt olvashatjuk személyes naplójában: *„IV. 27. HÉTFŐ. [...] a vérzés megindul. [...] S mialatt a vérzés helyét keresem kampóval, a vérzés fokozódik. [...] (Lásd Rendelőkönyvem a napi jegyzetét!)"*[13] Levelezésében is találunk utalást erre: *„Összes eddigi leveleid kezembe vannak. Hogy az enyémből melyeket koboztak el, nem tudom, mert leveleim tartalmáról csak a 13. levél óta vezetek naplót."*[14] Elképzelhető, hogy ugyanarról a témáról még rajzokat is készített?

(4) Gyermekkori naplóihoz a felnőtt Csáth lapszéli megjegyzéseket fűzött, hogy azok alapján írja meg novelláit.[15] Kortársak megemlékezéseiből és saját naplójegyzeteiből egyértelműsíthető, hogy novelláinak alakjai életének szereplői közül kerültek ki, a novellák történetének szálát pedig megtörtént események alapján bonyolítja. Meghatározó hangulatokat, érzelmeket szintén tudatosan jegyez le a naplóiba: *„Sárga levelek. Világoskék őszi ég. A szoba oly barátságos. Oly furcsa elgondolni, hogy ezek a szobák, ez a fürdő változatlanul áll és vár, mialatt künn olyan nagy változások történnek, gyilkosságok, kínlódások egész szimfóniája ordító f[orté]ban, és ... itt csend, nyugalom. Most nem tudom ezeket az érzéseket írói eszközökkel kifejezni. Ha valaha megírom ezt az évet, ezeket az élményeket és tanulságokat, akkor talán meg fogom találni a módot ezeknek az érzéseknek a kifejezésére."*[16] Vajon ambuláns naplójának rajzait is az emlékezés és a felidézés lehetőségének szándékával készítette?

---

[10] Csáth Géza – feleségéhez. 1914. VIII. 21. Csáth 1997. 246.
[11] Január 18. Csáth 1997. 76.
[12] Csáth Géza: *1000x ölel Józsi.* Csáth Géza végrendelete. (a továbbiakban Csáth: *1000x ölel Józsi*) http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/97/csath1.html
[13] 1916. IV. 24. Csáth 1997. 211.
[14] Csáth Géza – feleségéhez. 1914. VIII. 25. Csáth 1997. 249.
[15] Ifj. Brenner József [Csáth Géza]: *Napló (1906–1911).* Szerkesztette Beszédes Valéria. Életjel, Szabadka, 2007.
[16] 1914. október 26. Csáth 1997. 40.

A felmerült kérdésekre talán Csáth naplóiban, levelezésében megtalálhatjuk a választ.

(1) Csáth nemcsak irodalmi terveiről, aktuális munkáiról számol be levelezéseiben, de néhol festményeiről, rajzairól is: *„P. S. Az utóbbi napokban sokat festettem pastellel. Aktokat. Az egyik különösen finoman sikerült. Életnagyságú nő ingben, feltakart seggel cigarettázik."*[17] Az idézet alapján elképzelhető, hogy az ambuláns napló rajzainak készítésekor is számított egy kívülálló nézőre.

(2) Nemcsak több naplója, de több rajzfüzete is lehetett Csáthnak. Naplóiban magára a rajzolgatásra találunk utalást, valamint ránk maradt 1907–1909 között telerajzolt egyik vázlatfüzete is.[18] *„Elég jókedvűen megmosdok, sietek, mert arra gondolok, hogy a délelőtt odabenn a meleg hivatalszobában jól el fog múlani. […] így még fél órát olvasgatok, rajzolok vagy csevegek a szobában".*[19] *„[A]z ágyon járkáltam, mert a falon egy aktot festettem (pasztellel)".*[20] *„Pornográf képeket rajzolok. Bámulok, hogy milyen jó anatómiával dolgozom".*[21]

(3) (4) Az ambuláns naplóban láthatunk portrékat, általában valamilyen szöveg kíséretében. *„Pokol József gazda, habitus hysterycus masc.",*[22] *„Sz-né banya dühe",*[23] *„a mai napon ez a csapos leány aki 150 k lopása után megszökött és elfogatott – lett általam megvizsgálva".*[24] Magánnaplóinak jegyzeteiből sejthető, hogy ezek a képek egyfajta naplójegyzetnek, emlékeztetőnek felelnek meg az élményfeldolgozás mellett. *„Öreg banya, Szöllősyné (paranoiás háziasszonyunk) éktelen veszekedéseket csap. […] Rémes egy undok némber. Meg kell örökítenem. – egy regényemben még megcselekszem!"*[25]

„Végigtekintve a Csáth-oeuvre befogadástörténetén, talán az a leginkább szembeszökő, hogy abban, kortól függetlenül, ideológia és kulturális különbözőségeken túl, mennyire végzetesen egybeforrt a szerző élete és műve. Mintha nem is igen lehetne a Csáth-életműről másképp beszélni, mint legendává, mitikus nagyságúvá növekedett, sorssá vált életét megidézve, összekapcsolva műveivel."[26] Ahogyan novelláit általában naplójegyzetei felől közelítik meg, úgy próbálták a *Páciensek könyvét* is értelmezni, az egyes képeket életrajzi, illetve hatástörténeti adatokkal magyarázni.[27] Csak néhány kép erejéig működik ez az eljárás, nemcsak Csáth magánnaplóinak töredezettsége miatt, hanem mert nem lehet felfedezni a rajzok és a szövegek közötti összefüggéseket, direkt megfeleléseket. Ha Csáth novellisztikája, kritikai szövegei felől közelítjük meg a *Páciensek könyvét*, akkor viszont párhuzamokat vélhetünk felfedezni novelláinak hősei és a *Páciensek könyvének* karakterfigurái között, narratológiai eljárása és képszerkesztési megoldásai között.

---

[17] Csáth Géza: *1000x ölel Józsi.* (3.) http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/97/csath3.html
[18] Ninkov K. Olga: *Csáth és a képzőművészet, 1897–1916.* In Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 23.
[19] 1915. március 12. Csáth 1997. 78.
[20] 1915. július 23. Csáth 1997. 130.
[21] 1915. október 1. Csáth 1997. 165.
[22] 247. nap. Július 6. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 167.
[23] 188. nap. Május 4. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 109.
[24] 241. nap. Június 30. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 161.
[25] 1916. április 6. Csáth 1997. 207.
[26] Z. Varga Zoltán: *Az írói véna.* http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/53/varga.html
[27] Vö. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009.

Ambuláns napló vs. magánnapló

A *Páciensek könyve* a naplónak mint műfajnak különböző típusait mossa egybe: ambuláns naplóként páciensek nevét, betegségeiket, ellátásukat és az ellátásért kapott összegeket írja le, ugyanakkor magánnaplóra jellemző szövegeket is találunk itt: *„a nagyanyám – Grószi ma halva fekszik".*[28]

Ez a műfaji keveredés a szövegek szintjén is látható, hiszen az ambuláns naplókra általánosan jellemző száraz, adatokat jelölő szövegtörzs helyett néhol hétköznapi nyelven szólal meg, vagy már-már elbeszélői keretbe ágyazza az esetleírást: *„A mai nap legérdekesebb esete volt a 2268 sz. [xy nevű][29] gazdag parasztot pneumoniájából sikerrel gyógyítám ki. Ma eljött neje fizetni. Tizenhárom visit és szolgájuk torokkezelése és JK inj-ja terhelte számlájukat. Megjegyezvén, hogy az öreg gyógyulása 84 év mellett valódi csoda és orvosi remelkés, hogy minden vizitnél Chinin és olykor inj-t kapott, továbbá a szolgalegény erős torokfájása (esti) az első JK-tól elmúlt. Így 90 Kor-t számíték fel. A nő nagy töprengések között végre fizet és még letesz két Kor-t: ráadásnak. Tehát ezen törte a fejét. Küzdött magával. Végre győzött: nemes érzelem és én kaptam 2 Kor borravalót."*[30]

Gyakran a novelláiban is így tesz Csáth: szépirodalmi szövegeiben a narrátor (szerző) az orvos szerepét veszi fel, vagy utal orvos foglalkozására, mint például *A sebész*, *A vörös Eszti* vagy a *Johanna* címűekben. Szövegszinten is találkozhatunk novelláiban orvosi kifejezésekkel, szakszavakkal: *„Bámulatos – mondotta –, a betegünknél ez az újonnan fellépett téves eszme, amelyet illúziók és hallucinációk támogatnak. […] az épebb psyche mégiscsak mindenképpen megvédi magát [...], de azután megjelenik, mintegy automatikusan, a mentőeszme, egy badar és téves gondolatkör alakjában." (A kisasszony)* A Csáth által használt szakkifejezéseket (téves eszme, illúzió, hallucináció, épebb psyché, mentőeszme, téves gondolatkör) ugyan bárki használhatja, de a megfogalmazás, a szakkifejezések logikai sorrendben való felfűzése egyértelműen mutatja egy szakmabelinek, hogy a szöveget olyan ember írta, aki készség szinten használja ezeket az orvosi terminus technikusokat.

Csáth az ambuláns napló szerepét nemcsak a képekkel értelmezi át, hanem azzal is, hogy a naplónak könyv formát kölcsönöz. Díszes, színes betűkkel felírta: *„Negyedik könyv. 1916. Febr. 1-től. Páciensek könyve. MED. V. DR. JOS. BRENNER 1916."*[31] A könyvszerűséget erősíti az is, hogy – az orvosi naplóktól eltérő módon – mielőtt az adott dátumot, a megvizsgált betegek sorszámát, nevét, betegségeit, a kezelésért járó összeget leírná, előtte legtöbbször díszes fejlécet készít. A fejléc gyakran egyharmad-egynegyed részét is elfoglalja az adott lapnak. A fejléc rajzai sokfélék: életképek, csendéletek, tájképek, színpadi jelenetek, karakterfigurák, címerek váltakoznak, attól függően, hogy épp mi foglalkoztatja Csáthot. A fejlécbe

[28] 149. nap Március. 26. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 70.
[29] A nevet kitakarták a könyv szerkesztői.
[30] 148. nap. Március 25. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 69.
[31] Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 50.

a legváltozatosabb módon szerkeszti bele a dátumot, a Földesen eltöltött napok számát, gyakran az előző napi elszámolási táblázatot. Néhol kép helyett szöveg kerül a fejlécbe, képekhez fűzött megjegyzései azonban sokszor esetlennek, a képpel együtt is idegennek hatnak.

„A napló a legtöbb nyelven olyan műfaji meghatározás, amelyik fogalommá emeli az írás időpontját, azt, hogy a naplót napról napra írják."[32] Csáth nemcsak a dátumot írja fel ambuláns naplójába, hanem – mint börtönbüntetését töltő rab vagy szigeten rekedt hajótörött – azt is, hogy hányadik napját tölti Földesen. Ugyanazt a témát – a dátumot, az eltelt napok számát megdöbbentő változatossággal formálja, szerkeszti.[33]

Az ambuláns napló vezetése sokkal precízebb, pontosabb naplóírást követel meg írójától, mint a hagyományos napló. Ez a praktikumból fakadó, külső kényszer szinte felszólítja Csáthot, hogy minden nap rajzoljon valamit.[34]

Ahogyan a napló mint műfaj „nem folyamatos, összefüggő írás, hanem elliptikus, töredékes, mozaikszerű és rendkívül szubjektív",[35] úgy az ambuláns napló képeit sem tekinthetjük összefüggő képek sorozatának, témájukban, kivitelezésükben pedig igen változatosak. Látszólag egymásra nem reflektálnak a rajzok, nem fűzhetők fel sem történeti, sem logikai láncra. Ám ahogyan egy naplóban „[r]endkívül sokféle dolog lehet az, amit az ember naponta feljegyez, nincs e műfajnak semmiféle tematikai kötöttsége sem",[36] úgy Csáth is a legváltozatosabb témákat emeli be a képek szintjére.

---

[32] Görömbei András: *A naplóforma mai változatai.* Alföld 1993/2. 56. (a továbbiakban Görömbei 1993)

[33] Csáth közel harmincféleképpen szerkesztette meg az adott naphoz tartozó dátumot. A fejlécbe belekerült, hogy (a) hányadik napját tölti Földesen, (b) maga a dátum és (c) a hét adott napjának neve. A varianciát a következőképp éri el a szerző: (1) a dátum felírásának lehetséges formái: év/hónap/nap, nap/hónap/év, hónap/nap, nap/hónap, (2) a hónapokat római számmal/latin számmal/betűvel/betűvel, de rövidítve írja, (3) a hét napjait betűvel rövidítve/egészében kiírva/tájnyelvi kifejezéssel/idegen nyelven. Földesen való tartózkodását (4) római/latin számmal/betűvel. (5) Magát a nap szót magyarul/latinul/sehogy. (6) A betű alapú részeket hol csupa kisbetűvel, hol csupa nagybetűvel, hol vegyesen írja. (7) A három csoport (dátum/adott nap neve/eltöltött napok száma) egybeszerkesztése szintén növeli a variálási lehetőségek számát. Lássunk erre néhány példát: „V. 16 CIC. Kedd", „szereda 200 V. nap 17"; „csütörtök 201. nap. V/18"; „202. NAP PÉNTEK MÁJ 19." (8) E három (a, b, c) csoport elemeinek elhelyezése bárhol előfordulhat a fejlécen belül, az összetartozó információk egymástól távol is elhelyezkedhetnek, közéjük bármilyen rajzi/szöveges információ kerülhet.

[34] Valójában nehéz eldönteni, hogy a képeket mikor készíti: munka megkezdése előtt, közben vagy alatt. Több jel arra utal, talán a nap végén vagy napközben, szünetekben készítette a rajzot. (1) Bizonyos fejlécekbe „belelóg", hogy hány koronát kapott az adott betegtől, a fejléc kerete kikerüli magát a számot, vagy megszakad a fejléc vonalvezetése a szám előtt, majd folytatódik utána (például „Május 26." – 128.). (2) Néhol a fejlécben az aznap ellátott betegei közül a legérdekesebbnek az esetét írja, vagy rajzolja le, tehát a nap végiggondolása után kellett kitöltenie a fejlécet! (például „Március 25. *A mai nap legérdekesebb esete volt [...]"– 69.) (3) Naplóiból tudjuk, hogy munka közben is gyakran rajzolt. „Időnként ki kell mennem a szomszéd szobába, hogy egy-egy önkéntes jelentkezőt vagy elkésett prezentálót megvizsgáljak. […] Délben következik a második i[njekció] […] Így még fél órát olvasgatok, rajzolok, vagy csevegek a szobában […]"* 1915. március 12. Csáth 1997. 79.

[35] Görömbei 1993.

[36] Görömbei 1993.

Művos vagy Orvész? Egy művészetekkel (is) foglalkozó orvos

A *Páciensek könyvé*ben – szimbólumként is értelmezhetően – a művész és tudós jelentéskör összemosásával a világ megismerhetőségének két végpontját jelöli ki Csáth. Az orvos az élővel foglalkozik, közvetlenül tapasztalja meg a húst, a vért, az életet és a halált – az élet tőle függ. A művész, bár soha nem lehet élet és halál ura, mégis a lét egészének lényegét képes megragadni és megformálni. Ez a kettősség más összefüggésben is megmutatkozik, hiszen „a végletes kettősséggel jellemzett csáthi hősnek – ártatlanság és tisztaság az egyik, romlottság és pusztulás a másik oldalon [...]."[37]

A tudományok és a művészetek egyaránt a világ és az élet megismerésére törekednek, csak más módszerrel. Az orvos a testet, a pszichiátria az elme működésének zavarait vizsgálja, a művészet pedig a világ leképezésére törekszik. Csáth minden rejtélyek ismerőjeként egymaga akart a mindentudás birtokosa lenni, önmagán belül akarta létrehozni az emberi teljességet, hogy ezáltal az emberiség megértőjévé váljon.

Csáth gyakran tetszeleg levelezésében és írásaiban a mindentudó szerepében. (1) Kioktatja testvérét, Kosztolányit, Olgát, naplóinak képzelt olvasóját. *„Igazi férfi ne türjön semiféle rabságot. Ezeket a tanitásokat szintén gyűjtsd össze és add ki. [...] Margit majdnem olyan buja (bár sokkal kevésbé gonosz) nő mint O. Vele szakíts gyorsan!! Ez az utolsó kivánságom. Rendezkedj be Szabadkán és élj finom modaime életet. Foglalkozz üzletekkel!"*[38] (2) Szövegei narrátoraként biztosítja olvasóját arról, hogy ismeri a szereplők indítékait, a történet körülményeit, mint például az *Eroica* című novellájában *(„Valóban, amikor először nekem a bárót megmutatták, rögtön tisztában voltam, hogy nem tartozik a közönséges katonatiszt-báli-hősök típusába. [...] De erre csak akkor jutottam, amikor már mindent egybevetve tiszta és érthető lett előttem a báró alakja [...] Mindezt ő egy napon gondolta ki! Ez kétségtelen; [...] Ezt nem találtam ki, ennek igaznak kellett lenni").* (3) Néhány esetben a cselekmény szintjén mutatkozik meg a szereplőnek vagy magának Csáthnak a mindenhatósága, ahogy 1912/13-as naplójában ezt felismerhetjük: „a különlegesen potens hímet teszi meg hősévé, aki hódításainak elbeszélésével önmagát korlátlan nemi képességek, a fallosz, a tudás, a hatalom korlátlan birtokosaként írja le".[39] Ahogyan Csáth is a mindenség birtoklására törekszik, úgy „hősei Faust követői, akik a bűnt és pusztulást is vállalják a megismerés és a jelenlét teljesebb, az emberi kondíciókon túlmenő megtapasztalásáért".[40]

---

37 Z. Varga Zoltán: *Az élet írója.* Napút 2009/6. 62–76. (a továbbiakban Z. Varga 2009)
38 Csáth: *1000 x ölel Józsi.*
39 Z. Varga 2009.
40 Z. Varga 2009.

Ábrázolási mód a szövegek és a képek szintjén

Az ambuláns napló képi anyagának műalkotásként történő elemzése elsiklik afelett, hogy a képek Csáth írói tevékenységével is rokonságot mutatnak. Az orvosi napló képeinek elemzése segíthet abban, hogy elszakadjunk Csáth magánnaplóitól, és zavaró szövegek nélkül, önmagában tudjuk elemezni és értékelni a csáthi valóságot.

Csáth művészete a női test iránti szenvedélyes és beteljesíthetetlen (birtoklási) vágy jegyében formálódott, amely mögött az életbe kapaszkodás reménytelenül erőszakos megnyilvánulása fedezhető fel. A *Páciensek könyvé*ben makacsul ismétlődő és variálódó motívumai hívják fel a figyelmet erre az összefüggésre: meztelen testek, amelyek egyaránt tartozhatnak halott emberhez vagy meglesett fürdőző nőalakhoz, szentképhez vagy pornográf pozícióhoz. Mindenütt jelen van a vágyakozó én tekintete: beles női szentek csuhája alá, vagina finom redői közé, hajlongó meztelen alakok csinos zsírpárnái fölé, ugyanez a tekintet halottas menetet kísér, gyilkosságot lát, foltokba zsugorodott távoli házakat, szénaboglyákat pásztáz.

Novelláinak férfi szereplői is a női test igézetében élnek. A szereplők a nőt látva nem lelki tulajdonságokkal ruházzák fel őt gondolatban, nem az ő személyiségére kíváncsiak. Képzeletüket kizárólag a test köti le: *„Barnás, gömbölyű vállai és fekete haja, amely apró tincsekben bújt ki a kendő alól, gazdag mellei, amelyeket sárga lepel szorított le, meztelen formás karjai és széles csípői, amelyeket a guggoló helyzet rendkívüli szépségben mutatott be, egészen lekötötték érdeklődésemet. Hiányzott azonban vágyamból az a maró és nyomasztó íz, amely hasonló esetben az életben sohase marad el, s amely mindig abból az aggodalomból és félelemből származik, hogy a nő talán nem lehet, nem lesz a miénk, vagy ha lesz is, de nem mindjárt." (Egyiptomi József) „Most belátom, hogy elvégre ezzel az összeggel is elég jól el lehetett volna rendezni a házasságtörést, de akkor lehetetlennek látszott, hogy ezt a csodálatos és ezerszer vágyott nőt – hogy úgy mondjam – ne első osztályú módon tegyem magamévá." (Nervus Rerum)*

A test megérintésének vágyától a birtokbavétel pillanatáig egyre durvábbak és erőszakosabbak lesznek a férfi szereplők megnyilvánulásai, amint azt a következő néhány idézet is példázza. (a) A *Jolán* kamasz fiúi az ablakon keresztül nézik a lányt, fantáziálnak a lány testéről, de megérinteni nem merik – a lány testét más veszi birtokba: *„Nem tudtuk, hogy a szobában, ahonnan halványan derengett a függönyön át a rózsaszín ernyős lámpa fénye, és vánszorogva szűrődtek ki egy Chopin-mazurka méla hangjai, Jolán zongorázik, igen, zongorázik, de úgy, hogy valakinek az ölében ül. Hosszú selymes pilláit lecsukja, és hátrahajtja a fejét annak a valakinek a vállára, és finom ajkai, mint egy nagy, jószagú vörös virág szirmai, pihegve kinyílnak, és odaforrnak egy másik ajakhoz."* (b) A *Fekete csönd* Richárdja szintén az ablakon keresztül nézi az ispán lányát, ahogyan annak *„melle lassan emelkedik fel-le"*, a fiú itt sem érinti meg a lányt, de a ház felgyújtásával teszi magáévá, a tűz szimbolizálja a vágyakat, a beteljesülést: *„Azután belekap az ágyába a tűz. Az én tüzem. Tüzes ágyban ébred föl. És a fehér lábát sötétbarnára csókolja a piros tűz."* (c) A nőfaló Pista a meghódítandó lány ablaka alatt fütyörész, anyagi dolgokkal (selyemkendő, aranygyűrű, százforintos) halmozná el a lányt, de az

nem adja magát. *„[E]zelőtt egy héttel este kilenckor megfogtam az utcán. Rám jött a dühösség. Mit, mondtam neki, hát nem akarsz? Azt felelte: nem. Nem akarsz? – kérdeztem még egyszer. Nem, mondta, és lesütötte a szép szemeit. Odaugrottam, és ahogy csak bírtam, jobb kézzel képen vágtam. Eltakarta az arcát és a falnak dőlt, annyira megszédült. Nagyon megsajnáltam szegényt, de nem bántam. Bal kézzel is adtam neki még egy jó nagy pofont. De ahogy csak bírtam! Csak támasztotta tovább a falat, de nem sírt. Erre otthagytam, hazamentem, lefeküdtem."(Pista)* (d) Az idősebb Witman fiú is ablakon keresztül lát meg egy félig meztelen lányt, akit testvérével később állatias szexuális ösztönöktől vezérelve ütni kezd és összeharapdál. A két testvér anyjukat is megöli, hogy annak ékszereivel a lány testét feldíszítsék (megvásárolják). *„A nő kipirult arccal, mélyen aludt, kitakarták és megcsókolták, azután előszedték a zsebeikből a drágaságokat. Reárakták a hasára, a melleire, a combjaira." (Anyagyilkosság)*

A *Páciensek könyvét* lapozva a tekintet nem kerülheti meg a hangsúlyos szexualitást mint az élet megélésének metaforáját, és a halált mint az élni akarás szimbólumát. Képei általában zsúfoltak, legtöbbjén egymással interakcióban nem lévő karakterfigurák sorakoznak egymás mellett, sok a zavaró tárgyi elem, alig alkalmaz perspektívát stb. Ezek ellenére képeinek kompozíciója szinte kényszeríti a tekintetet, hogy az a díszletek és alakok között a meztelen testig vagy a betegségtől szenvedő arcig meg se álljon. A tekintet irányán túl a szemlélés időtartalmát is megszabja Csáth egy-egy váratlan képi elemmel, amelynek értelmezése odaragasztja a figyelmet a képhez: péniszt kezében tartó nőalak,[41] címeren megjelenő merev hímtag,[42] hímvesszőre hasonlító függönydíszek,[43] cirkuszi parádéra emlékeztető felvonulás hátterében akasztott ember és budi (WC),[44] Évára kést mutató Ádám,[45] kereszttel mennybe szálló Krisztus[46] stb.

Csáth novelláiban is vezeti az olvasó tekintetét. Legtöbbször az ablakon keresztül engedi láttatni a vágy tárgyát, a női testet, vagy ruhadarabon keresztül annak valamely érzékeket felkorbácsoló részét. *„Egy cipő-művész bámulatos lábbelit készített neki. Asztalos, mikor meglátta benne Erna bokáit, így nyilatkozott: – Nem tudom, mi történt ezzel a lánnyal. Más lábat csináltattak neki, vagy a régit átalakították, nem tudom, de az egész lány, most, ahogy van, elragadó, és megérdemli a legkényesebb ízlésű férfiak érdeklődését." (Erna)* A testeket tapintható távolságba hozza, de nem azonnal érinti meg azokat, mintha a valóságot látványként akarná megtartani. Tekintetünket végigvezeti a testen, és hagyja, hogy a képzelet elidőzzön a feltárulkozó látványon. *„A dús zöld fűben – mint valami nagy csodálatos gyümölcs szólóleveleken – ott feküdt érdeklődésének tárgya: egy nagy szőke asszony. Félig lecsukott szemekkel, mozdulatlanul, pompázatos meztelenségben. A bőr elefántcsont színét egyenletesen és gyengéden világította át a vér rubintjának rózsaszín fénye. A félig nyitott búzavirágszínű szemek*

---

[41] 206. nap. Május 23. A kép aláírása: „Kaffka M írónő". Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 125.
[42] 187. nap. Május 4. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 108.
[43] 165. nap. Április 12. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 87.
[44] 154. nap. Március 31. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 75.
[45] 153. nap. Március 30. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 74.
[46] 175. nap. Április 22. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 97.

alvást színleltek, egyszersmind azonban az égbolt végtelen távolságaiba is néztek, mintegy tükörbe kacérkodva. Az orr nemes és tökéletes rajza finomította meg a hatalmas testet, és kicsinyítette rubensi méreteit." (Hegyszoros)

Képei zsúfolva vannak szépirodalmi utalásokkal: illusztrációt készít Jókai *Rákóczy fia* című regényéhez,[47] az *1001 éjszaka*[48] olvasmányaihoz, Shakespearehez.[49] Bibliai hagyományokat idéző képei átértelmezik a hit magasztos tárgyait és erkölcsi tanításait: Jézus saját keresztjével emelkedik a mennybe,[50] Jézus nemi szerve kilátszik a gyolcsból,[51] a női szentek ruháján átlátni[52] stb. Tájképei sem a valós látványt adják vissza, nem is ember és természet viszonyát ábrázolják, hanem egybefüggő fekete masszák, kevésbé értelmezhető árnyéktömegek (fák, házak, vonat stb.) jelennek meg rajtuk.

Észre kell venni, hogy valójában nem maguk az ábrázolt testek és az általuk közvetített jelentés (a szexualitás), és nem is a meghódítandó táj ezeknek a képeknek a lényege, hanem a távolság, amely elválaszt a látványtól, és a néző, aki a távolság leküzdésére törekszik. A világ idegenségének új tapasztalatát közvetítik képei: teljesen közel hozza a látványt apró képi motívumokkal (has alatti zsírpárna rajzolata, vagina redőinek vékony metszése), ugyanakkor eltávolítja, elérhetetlenné is teszi azt (például színpadi kellékekkel, dátumokkal, betűkkel veszi körbe). Az ablakok nem a világra néznek, hanem a szereplők az ablakon befelé néznek, egy tág térből egy szűkített, keretek által lehatárolt térbe. Ez a keret a néző és nézett dolog közötti határt jelöli ki, és keretéül szolgál a leselkedő számára jelentéssel bíró kompozíciónak.

A kép nézője egyaránt érzékel közeliséget és távoliságot: Csáth ritkán használ perspektivikus elemeket, még ritkábban van térhatás a képein, de megteremti a távolságot a nézőpont kijelölésével. Sok képén ez a pont a színpadhoz tartozó nézőtéren van, ugyanis képeit színpadot megidéző kerettel veszi körbe (függöny, díszletek, ruhák, karakterek). A jelenlét képi illúziójának megteremtésével a néző maga is részese lesz a képnek.

A néző szerepében a *Páciensek könyvé*nek befogadója ki van szolgáltatva a „látványnak". Szabadon nézhet meztelen női alakokat, szenvedő, beteg embereket, halott testeket. A látványt mintegy ráerőlteti nézőjére Csáth, és a néző, bár tudatában van annak, hogy tabunak számít, amit néz, mégis képtelen elfordulni, s így válik Csáth képeinek áldozatává.

Novelláinak olvasója is ki van szolgáltatva a „látványnak". A befogadó a Csáth által felajánlott világban nem vehet részt, nem alakíthatja a történetet, nem irányíthatja a saját tekintetét, a Csáth által megidézett látvány azonban akaratán kívül is hat rá. A befogadóra izgatóan hathatnak a képi elemek, de akár szo-

---

[47] 147. nap. Március 24. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 67.
[48] 143. nap. Március 20. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 63.
[49] 223. nap. Június 12. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 142.
[50] 175. nap. Április 22. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 97.
[51] 150. nap. Március 27. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 71.
[52] 150. nap. Március 27. Uo.

rongással, ellenérzéssel reagálhat a látottakra, ami mutatja, hogy Csáth bevonja olvasóit a voyeur-szerepbe, rájátszik az olvasó voyeurisztikus fantáziájára. Csáth fokozatosan, apró képi elemekkel rántja be olvasóját a szövegbe, egészen közel hozza az olvasóhoz a nézés tárgyát, legyen az női test vagy szenvedő állat tekintete. Csáth nem engedi el olvasóit, olyan témákat kínál fel nekik, amelyek tabunak számítanak, tilosak vagy ön- és közveszélyesek, a bűn fogalmát merítik ki.

A testek és a mezítelenség megjelenése Csáth novelláiban és az ambuláns naplóban

A *Páciensek könyvé*ben Csáth különböző módokon közelít a testhez és a mezítelenséghez. Látszólag megidéződnek a test és lélek, a test működésének különböző motívumai, anya–gyermek, férfi–nő, nő–nő kapcsolatának árnyalatai, azonban a napló oldalain az azonos fejlécek szereplői általában semmilyen kapcsolatban nem állnak egymással, egymástól függetlenül vannak jelen, ritkán építhető köréjük történet. Látszólag a képek beteg testről, szenvedésről, halálról, a női testről, bibliai történetekről szólnak, ám valójában a képek mögött több van: halálfélelem, szexuális izgalmak, vallásos önáltatás.

A képek egy részén a hangsúlyt a test erotikus képességére, az érzéki vonzerőre helyezi Csáth. A test szépségéhez tartozik a has alatti redő,[53] a combon lágyan fodrozódó bőr,[54] a hajlongó meztelen testek zsírpárnáinak gyűrűződése (hajlongó nőalakok,[55] sportoló férfiak[56]). A test részeinek ábrázolásmódja nem a valósághű megjelenítést szolgálja, hanem szexuális vágyaival vagy épp halálfélelmével hozható összefüggésbe az általa kiemelt motívum.

A mezítelenség és a hozzá kötődő erotikus tartalom és szexualitás különböző fokozatokban jelenik meg a képeken. Több képén a mezítelenséget áttetsző ruhába bújtatja, nőalakjainak domborulatai átsejlenek a szöveten.[57] Nyakig szigorúan felöltöztetett, fátyollal eltakart arcú kalapos nő blúzán kivehetők mellének körvonalai, átütnek mellbimbói,[58] *A kút* című képen[59] a nőalak erőteljes körvonalai, köldöke, fanszőrzete, a has alatti redő élővé teszik az áttetsző fátyollal takart női testet. Az egyik kép táncosnőjének[60] piruett közben már kibuggyannak mellei köldökig szétnyílt ingéből.

A ruha és az alatta megbúvó test Csáth novellahőseinek fantáziáját is felkeltik, a ruha alatt felsejlő női test minden rezdülését bénítóan kívánják és vágyják. *„Szép. Ha láttam, feltámadt bennem a vadállat. [...] előttem öltözött [...] Lábujjhegyen mögéje mentem, és megcsókoltam a hátát." (Frigyes)*

---

[53] 210. nap. Május 27. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 129.
[54] 182. nap. Április 29. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 104.
[55] 236. nap. Június 25. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 156.
[56] 209. nap. Május 26. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 128.
[57] Például 150. nap. Március 27. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 71.
[58] 151. nap. Március 28. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 72.
[59] 210. nap. Május 27. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 129.
[60] 154. nap. Március 31. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 75.

Vannak aktképeket megidéző rajzai is, mint a *Füröszke!?* (a kádban nekünk háttal álló nőalak jobb lábát a kád szélére teszi, és arra ráhajol),[61] vagy a három nőalakot ábrázoló képe (egyik mérleget tart, másik félig térdepel, harmadik a kezét emeli, és közben lép[62]). Bizonyos képeken a meztelen testet ruhát viselő alakok közé helyezi mint a *Kaffka M. írónő* feliratú képén[63] is, ahol egy mellső hídban (fekvőtámasz-állásban) lévő felöltözött férfi hátán egy gyerek áll, velük szemben oldalról ábrázolva egy ruhátlan nőalak ül egy széken.

A *Délutáni álom* tükörszoba jelenete rímel Csáth több képére is: *„Hatalmas terembe léptünk, amelynek tükörfalai voltak. A grófkisasszony eltűnt mellőlem, de a tükrökben száz és száz más volt helyette. Szinte tolongtak, annyian voltak; egy egész sereg egyforma leány tekintett reám körös-körül. Mindannyi mezítelen. Itt fölemelt karokkal állt az egyik, ott a másik a háta megett fonta össze a kezeit. Mindannyinak másképpen csillogott a szeme és különböző volt a tekintete."* A *Páciensek könyvé*nek képein, ahogy a tükörszobában is, különböző pózban hajlonganak, ülnek, tevékenykednek az alakok, de mint ahogyan a lányok között sem teremthető meg kapcsolat, úgy rajzainak figurái sem kerülnek egymással kapcsolatba, hiába ugyanannak a fejlécnek a szereplői (sportoló férfiak, hajlongó nőalakok, két, felénk hátukat mutató, fekvő nőalak[64] stb.).

A legtöbb, meztelen testet ábrázoló képén nincs idő, zaj, tér. A mezítelen sportoló alakok, szoborszerű aktok körül nincs perspektivikus tér, nincs történet, semmilyen esemény. *Füröszke!?* című képén ugyan a nőalak egy fürdőkádban áll nekünk háttal, a kád alatt látható padlóra utaló vonalazás, de maga a kád üres térben áll, hiszen a fürdőkádban álló nőalak az ábrázolás célja. A hát, a fenék, a combok ívét azzal emeli ki Csáth, hogy a nő karját, és fejét a háttérrel egyszínűvé vonalkázza, szinte torzóvá alakítva ezáltal a testet. Maga a kép szövegszinten is visszatér, bár ide egy naplóidézet a legtalálóbb: *„Egy mellékszobába benyitva egy félmeztelen asszonyt láttam nagy világító, kipúderezett fehér háttal."*[65]

Az, hogy a tekintet biztosan fürkészhesse a testet, Csáthnak a megfigyelő kukkoló pozícióját kell felvennie. Hogy zavartalan legyen ez a kompromittáló voyeur-póz, Csáth „elfordítja" alakjai fejét, vagy nekünk háttal fekszenek, ülnek,[66] vagy tekintetüket fordítják el a lerajzolt figurák, mint *A kút* nőalakja, az aktok, a cirkuszi felvonulás alakjai.

Elbeszéléseiben szinte mindig találkozhatunk a leselkedő elbeszélővel, az ablak, mint ennek a pozíciónak motívuma, gyakran megjelenik írásaiban: *„A hátsó homlokzaton félig nyitva volt egy zöld zsalus, földszinti ablak. Benézhettem; a grófkisasszony az ablakban ült egy ingben, szemei az ég felhőit nézték, éppen úgy, mint amikor először láttam." (Délutáni álom) „Többször benéztem a bálterem ablakán. […] Láttam a bárót táncolni. […] Láttam, amint sorba szédültek el a parfümjétől, és részegen hunyták le a*

---

[61] 182. nap. Április 29. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 104.
[62] 170. nap. Április 17. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 92.
[63] 206. nap. Május 23. A kép aláírása: „Kaffka M írónő". Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 125.
[64] 195. nap. Május 12. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 115.
[65] 1915. március 17. Csáth 1997. 85.
[66] 195. nap. Május 12. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 115.; 118.

szemeiket, és hajtották hátra nyakukat. [...] A fák dideregni kezdtek, amikor vittük a bárót a rendőrszobába. A fasor végéről visszanéztem. A teremben, mint kisírt szemek, vörösen pislogtak a lámpák, halkan szólt a zene, és az ablakon fehér ruhás lányalakok bámultak utánunk." (Eroica)

Novelláiban fürkésző szavak nyomán születik meg a test imitációja. *„[S]zeretett egy leányt, igen, egy leányt, akinek szabályos és kerek volt a válla, izmos a háta (csak kevés, de anatómiailag igen jól elrendezett hájjal), fekete a haja és fekete a szeme." (Mesék, amelyek rosszul végződnek. Harmadik mese)* Novelláiban néha mintha nagyítóval venné szemügyre a női testet, erotikával átitatott szexualitást teremtve meg érzékletes képeivel: *„Ő ugyanis két varkocsba szokta fonni a haját, és ahogy hátul a nyakánál elválasztotta, sok látszott a meztelen, fehér bőréből, ahol már csak gyenge pihék maradtak meg a hajból." (Régi levél)*

A test leírásában nem az egészre, hanem a részekre irányítja az olvasó figyelmét, a lábra, kezekre, szemre, szájra, hajra, mellekre. *„Az ajkain és a szeme vonalaiban valami csiklandósan bágyadt, és intelligens érzékiség. Kétség nem férhet hozzá, hogy ez a szépséges nő a szerelemre termett és nem az anyaságra, mint az atyja eredetileg szánta." (A balerina apja)* Novelláiban gyakran elvész az alak mint egész, csak valamely részalakzat dominál, amellyel jellemzi, azonosítja az egészet. *„Jolánnak azért volt olyan szép a nagy, sötétszürke szeme, mert a szeme alatt, a fehér bőrben, két hamvas-lilaszínű karika kanyarodott." (Jolán) „Erna parfümje tudniillik olyan csodás valami volt, hogy minden egyéb női kellék hiányáért is kárpótolni tudta volna a férfit." (Erna)*

Csáth képein és szövegeiben is gyakran intim közelségbe invitálja nézőjét. Ezt az ideális állapotot azonban mindig megbontja, váratlan fordulattal torzóvá teszi. *„[K]ét varkocsba szokta fonni a haját, és ahogy hátul a nyakánál elválasztotta, sok látszott a meztelen, fehér bőréből, ahol már csak gyenge pihék maradtak meg a hajból. [...] Azóta már a fejével együtt levágták a nyakának ezt a részét is, és ha jól hallottam, a budai kapura akasztották ki." (Régi levél)*

Az érzéki ábrázolás mellett a pornográfia határát súroló képeket is láthatunk. Egy turbános, hosszú tunikában megrajzolt férfialak kezét széttárja, mellette kétoldalt a földön két négykézláb térdelő mezítelen nőalak, összezárt lábakkal tomporát mutatja nekünk. Kétoldalt felfogott függöny látható, amelyről férfi nemi szervekre emlékeztető díszek (?) lógnak le, illetve maga a „szoba" is egy férfi hímvesszőre, annak makkjára emlékeztet.[67] 1912/13-as naplójának ismeretében talán nem tévedés a kép motívumait ilyetén módon elemezni. „[A] Naplóban egy szélsőségesen maszkulin nézőpont artikulálódik. Az írás a különlegesen potens hímet teszi meg hősévé, aki hódításainak elbeszélésével önmagát korlátlan nemi képességek, a fallosz, a tudás, a hatalom korlátlan birtokosaként írja le. A nők birtoklásáért és a férfitársak legyőzéséért vívott 'nemi versenyben' a többi hímet a kasztráció különböző fokozataival jellemzi, míg saját képességeit mágikusnak,

---

67 165. nap. Április 12. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 87.

földöntúlinak mutatja be."[68] Ez a kasztrációs képzet köszönhet vissza képeinek férfi alakjain is, ugyanis amíg a női nemi szervek hangsúlyosak a képeken, gyakran fedi őket fanszőrzet, ha szemből ábrázolja, akkor megrajzolja a szeméremajkak vonalait is, addig a férfi nemi szervek alig kivehetők a rajzokon, értelmezésük néha kétséges, sőt néhol egyértelműen lemaradtak.[69]

Ambuláns naplójában nemcsak egészséges, de beteg testek is megjelennek, rajzaiban szimbolikusan vagy konkrétan is ott a meghalás témaköre. Ahogyan képein színekkel, megtört testek kontúrjával, szenvedők találó arckifejezésével ragadja meg a téma lényegét, úgy novelláiban szavak szintjén képes visszaadni képei hangulatát, mint például az *Eroica*ban is: *„Minden lánnyal táncolt. Láttam, amint sorba szédültek el a parfümjétől, és részegen hunyták le a szemeiket, és hajtották hátra nyakukat. Időnként kijött a báró a verandára, és kevés pezsgőt ivott, azután egy kicsit leszaladt az allée-ra, és lenézett a tóra. Abban a pillanatban jött fel a nádas sötétkék foltja mögött az újhold karcsú sarlója. A báró egy percig mozdulatlanul nézte. (Micsoda művészettel éli végig ez az ember utolsó óráit is. Kiélvezi a szeptemberi holdfeljöttét, mint egy egészséges – csak kicsit neuraszténiás – és az egyetemen bölcsészetet hallgató lírai költő.)"*

Csáth rajzainak egy részét halállal kapcsolatos témák határozzák meg, szimbolikusan vagy konkrétan jelenik meg a meghalás: temető,[70] temetési jelenet,[71] halott test,[72] betegség.[73] Ezeknek a képeknek a hangulata nyomasztó, fekete tus és lilás-bordó színhasználat jellemzi a képeket. Az elemzett időszakban Csáth több hozzátartozója, ismerőse meghalt,[74] orvosi praxisában több betegségből fakadó haláleset is előfordult. Naplójában kiütközik az elmúlástól való rettegése: sokszor áll a tükör előtt arcát vizsgálva, szagolja székletét, lejegyzi annak állagát, fejfájás, bélgázok gyötrik, és egy-egy járvány során újra és újra felfedezni véli magán a betegség tüneteit. Kényszeresen mosdik, ruháit egy-egy beteglátogatás után undorodva hajítja a földre. *„Íme, ide kellett jönnöm nyomorultul elpusztulni"*[75] – fakad ki naplójában.

Csáth személyes naplóiban folyamatosan hangot ad betegségektől való félelmének. *„Jól keresek, de rettegek, naponta többször percekre. Folyton mosdok. Gyakran rossz érzések gyötörnek."*[76] Szövegeiben is találkozhatunk beteg emberekkel, akik a halál árnyékában élnek. Legtalálóbb talán az *Eroica* hősét megidéznem: *„Ez az ember meg akarta élni életének utolsó napjait – mert csak hónapok voltak már neki hátra*

---

[68] Z. Varga 2009.
[69] A május 9-i képen trombitáló alaknak nincs ruhajelzése – tehát a test meztelenként értelmezhető, de sem mellei, sem férfi nemi szerve nem látható. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 113.
[70] 218. nap. Június 7. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 137.
[71] 149. nap. Március 26. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 70.
[72] 197. nap. Május 14. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 117.
[73] 181. nap. Április 26. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 101.
[74] *„Hogy pusztul a család"* 1916. március 25. Csáth 1997. 206.
[75] 1915. November 5. Csáth 1997. 173.
[76] 1916. október 20–25. Csáth 1997. 171.

– és kidolgozta magának a dolgot. Csupa kontraszttal. És mert az ő élete egy rémes elmúlásé volt – elment a nevető, az életkívánci lányokhoz. […] Parfümözni kellett magát, hogy ne érezze senki rajta a betegszagot. És ő kikereste a világ legfinomabb illatszerét, és azzal árasztotta el a ruháját. Nagy, bő bricseszeket viselt. A legutóbbi időben erősen vattáztatnia kellett a blúza vállait is, mert napról napra fogyott a húsa."

A tökéletes test ábrázolásával nemcsak a beteg test megjelenítése áll szemben, hanem a groteszk, karikaturisztikus alakok is. Ezeknek a figuráknak óriási a fejük, testük pedig kicsi, közel a fej méretével azonos méretű. Homlokuk magas, arcuk kicsi, hajuk gondozatlan, peckesen állnak.[77] A novellákban is találkozhatunk karikaturisztikus ábrázolásmóddal, gondoljunk például Johannára: *„Johanna csinos nő volt, fiatal és elvált, de … nagy homlokú, kis hajú, nagy kezű és német." (Johanna)*

Két, látszólag nem idetartozó naplótémát kell még megemlíteni: a stilizált képek és a gyümölcsök feltételezhető szimbolikáját.

A napló képei között találunk geometrizálásra törekvő, stilizált alkotást is. Ezeken a kör, közepén pöttyel[78] vagy ornamentikus alakzatok fekete kör alakú foltokkal visszatérő elemként fedik be a stilizált fejléceket, szétszórva, minden különösebb megfontolás nélkül töltik ki a teret. A napló rajzainak témáit, anyagát, és túlfűtöttségét figyelembe véve nyugodtan asszociálhatunk a női mellre, férfi és női genitáliára eme ábrák láttán.

Többször fordul elő a naplóban barack, alma, cseresznye vagy meggy, illetve körte[79] ábrázolása is. Vagy csendéletbe helyezve, vagy csak egymás mellé rajzolva, minden különösebb keret nélkül. Vajon a következő idézetet olvasván nem kapcsoljuk-e ezen gyümölcsök szimbolikáját is a női testhez: *„Száz és száz nő feküdt összevissza a magas fűben, mint égből hullatott almák és őszibarackok, vagy hirtelen kinőtt exotikus virágok?" (Hegyszoros)*

Összegzés

Az orvosi napló elemzésére tett kísérletek, dokumentumtörténeti és hatástörténeti anyaggal kiegészítve, rávilágítanak ugyan arra, Csáth milyen mélyen élt benne korában, milyen szerteágazó volt érdeklődési köre, műveltsége, de a napló értékét nem érzékeltetik kellőképp, mondván: az csak naplóinak tükrében értelmezhető valamelyest, irodalmi értéke nincs.[80] Így a napló jelenleg a nagyközönség számára rejtély, gyorsan átlapozható zilált képeskönyv, az irodalmárok számára pedig értéktelen adalék.

---

[77] 177. nap. Április 24. Három férfi és egy nő állnak egymás mellett, különböző színű háttérrel, illetve oszlopokkal választja el őket egymástól Csáth. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 99.

[78] 199. nap. Május 16-i színes képén különböző színű foltok között színes körök, bennük a fekete ponttal. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 119.

[79] 167. nap. Április 14-i képen cseresznye, körte, alma és barack látható a fejlécben egymás mellé rajzolva, de vonallal elválasztva. Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009. 89.

[80] Vö. Ninkov K. In Ágoston–Hózsa–Ninkov 2009.

Feltehetően az orvosi naplóban látható rajzok, látomások, színpadképek, alkotói pótcselekvésként értelmezhetők, és beleillenek Csáth önámító viselkedésrepertoárjába: már írásra alkalmatlan, de ezt egy másik alkotói aktussal, a rajzolgatással fedi el. Remélem, tanulmányommal rávilágítottam arra, hogyha ezeknek a rajzoknak az elemzésével nem is lehet lényegeset hozzátenni Csáth szépirodalmi életművéhez, a napló elemzésével közelebb juthattunk Csáth lényéhez: alkotói módszeréhez, árnyékalakjaihoz, félelmeihez, pszichés mozgatórugóihoz, beidegződéseihez, amelyek nagyban meghatározták nemcsak emberi, de korábbi írói tevékenykedéseit is, létrehozták novelláinak szereplőit, cselekményszálait. Az ambuláns napló képei felől – zavaró magánéleti szövegek kísértése nélkül – nyílik lehetőségünk Csáth szépirodalmi szövegeinek értelmezésére és elemzésére.

Kappanyos András

KASSÁK LAJOS: *A LÓ MEGHAL A MADARAK KIREPÜLNEK* (1922)*

Az irodalomtudomány és az irodalomtörténeti köztudat érvényben lévő konszenzusa szerint *A ló meghal a madarak kirepülnek* Kassák életművének és az egész magyar avantgárd mozgalomnak központi, reprezentatív darabja. A magyar avantgárd történetét és poétikai kondícióit feltérképezni igyekvő újabb, korszerűnek mondható kollektív vállalkozások rendre ezt a munkát helyezik a fókuszba, és egészen bizonyos, hogy a magyar irodalmi avantgárd egyetlen más terméke sem kapott hasonló figyelmet, egyhez sem fűződik hasonlóan számos értelmezési kísérlet.[1] Maga Kassák is ilyen értelemben nyilatkozik róla: „Gondolom, ez a munkám foglalja magában költészetem legtöbb »furcsaságát« és legjelentősebb értékét."[2]

A kitüntetett figyelemben (a költemény elvitathatatlan poétikai és történeti érdekessége mellett) szerepet játszik sajátos műfaja is. A szokványos lírai kereteket terjedelmükben meghaladó (rendszerint néhány száz soros), de a lírai beszédmódot alapvetően megtartó (tehát a drámai vagy epikai beszédmódba tartósan át nem lépő), az általánosabb összefoglalás, ön- és világértelmezés igényével fellépő költeményeket hosszúversnek vagy poémának szokás nevezni. Kassák művében természetesen fellelhetők epikai és drámai elemek is (ezek kibontása, szétszálazása is vonzó elemzői feladat), de a mindvégig alanyi, vallomásos-önelemző beszédhelyzet, valamint a szövegformáló gesztusok intenzitása a lírára hangolt olvasásmódot hívja elő. Erre a műtípusra (s főként ilyen sikeres megvalósítására) kevés példa akadt a Kassákot megelőző magyar irodalomban, azóta azonban számos követője támadt (például Weöres Sándor, Nagy László, Juhász Ferenc stb.), elmondható tehát, hogy a költemény műfaji kezdeményező szerepe is jelentős. (Kassák korábban is kísérletezett nagyobb formátumú mű-

---

* Fejezet egy készülő kézikönyvből.

[1] Lásd Hankiss Elemér (szerk.): *Formateremtő elvek a költői műalkotásban*. Akadémiai, Budapest, 1971 (a konferencia 1968 novemberében zajlott); Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő–Kulcsár-Szabó Zoltán–Menyhért Anna (szerk.): *Tanulmányok Kassák Lajosról* (Újraolvasó). Anonymus, Budapest, 2000.

[2] Kassák Lajos: *Csavargók, alkotók*. Magvető, Budapest, 1975. 38.

fajjal: a *Máglyák énekelnek* eposzi igénnyel íródott, de a sikeres eposzhoz szükséges kulturális és társadalmi feltételek hiányában – más hasonló próbálkozásokhoz hasonlóan – inkább a verses regény kissé megkopott műfajába illeszkedett: meglepő módon a *Ma* hasábjain is regényként emlegetik.) A hosszúvers a tízes és húszas évek nemzetközi avantgárdjának kedvelt műfaja volt. Kassák művével gyakran hozzák kapcsolatba Cendrars *Transszibériai expressz* vagy Apollinaire *Égöv* című költeményét mint közvetlen előzményeket,[3] és *A ló meghal* kortársai között említik Eliot *Átokföldje* vagy Pound *Mauberley* című munkáit,[4] de ugyanilyen joggal ki lehetne térni Majakovszkij több poémájára is. Kassák, aki ekkoriban már élénken, tudatosan figyelt a nemzetközi kulturális trendekre, válogathatott a minták között.

A versen Kassák minden bizonnyal már 1921-ben elkezdett dolgozni (hiszen az év végén már részleteket olvasott fel belőle[5]), de a végső forma valószínűleg csak 1922 nyár végére alakult ki. Az első megjelenés helye is kiemelt: a Németh Andorral közösen szerkesztett új folyóirat, a *2x2* első és egyetlennek bizonyult száma. Kassák költeménye az általa szerkesztett harminckét oldalas laprész negyedét elfoglalta (amiként Németh Andor is egy saját egyfelvonásosnak szentelte az általa gondozott laprész negyedét). Ebben az első verzióban Kassák még nem tördelte sorokra a verset, hanem blokkszedésben közölte, és a verssorfunkciójú szövegegységeket tipográfiai jelekkel választotta el egymástól (így fért el a költemény nyolc oldalon). A címet konstruktivista grafikába foglalta. Fontos megjegyezni, hogy a folyóirat címe is a poémából vett idézet.

Az 1922-es év második fele válságos időszak volt Kassák és a mozgalom életében. Ez nagyjából az öt éves, számos megpróbáltatást hozó bécsi száműzetés felezőpontja. A Bécsben újraindított *Ma* szerkesztésében az első két év során Kassák két legmegbízhatóbb segítőtársa a két helyettes szerkesztő, egyben két sógora, Uitz Béla és Barta Sándor volt (Barta Újvári Erzsi költőnőt, Kassák húgát vette feleségül). Uitz az év elején hagyta ott a lapot, Barta neve pedig a júliusi számon olvasható utoljára. Bár a szakításnak minden bizonnyal személyes összetevői is lehettek, a vita nyilvánosságra került részének tanúsága szerint komoly ideológiai különbségek álltak a háttérben: szinte pontosan ugyanazok az ideológiai különbségek, amelyek alig öt évvel korábban Komjáti Aladár, Révai József, György Mátyás és Lengyel József kiválását is motiválták. (Komjáték kiválásakor két lapszám maradt ki, az 1917. decemberi és az 1918. januári; Bartáék kiválásakor csak egy, az 1922. szeptemberi.) A távozók mindkét esetben kevesellték a lapban és a mozgalomban a pártpolitikai – nevezetesen kommunista – propagandát és állásfoglalást. Érdekesség, hogy Komjáték kollektív kötetéről épp Barta írt ledorongoló és kioktató kritikát az

---

[3] Ferenczi László: *Kassák és Cendrars*. In Csaplár Ferenc (szerk.): *Magam törvénye szerint: Tanulmányok és dokumentumok Kassák Lajos születésének 100. évfordulójára*. PIM–Múzsák, Budapest, 1987.

[4] Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő–Kulcsár-Szabó Zoltán–Menyhért Anna (szerk.): *Tanulmányok Kassák Lajosról (Újraolvasó)*. 83–84.

[5] Aczél Géza: *Kassák Lajos*. Akadémiai, Budapest, 1999. 95.

1918. novemberi számban, mondván „nincs semmi szükség arra, hogy jósvádájú röpiratokban és alapos készültségű könyvekben lefektetett tételeket *versekké* higgitsunk [sic]". Kassák, ahogy 1917-ben, úgy 1922-ben sem kívánta pártcéloknak alárendelni a lapot, sőt ezt még 1919-ben, Révai József (immár hivatásos kultúrpolitikus) nyílt ajánlatára sem volt hajlandó megtenni.[6] 1922-ben ráadásul úgy ítélte meg a helyzetet, hogy a világméretűvé táguló proletárforradalom egyáltalán nem áll a küszöbön, s ennek legközvetlenebb bizonyítéka éppen az 1919-es magyarországi kísérlet kudarca.

A folyamat, amely az 1922-es nyár végi válsághoz, a Barta–Újvári házaspár (korábban pedig Uitz, Kahána Mózes és mások) távozásához, valamint a Kassák morális és művészi önazonosságát kiáltványként kinyilvánító poémához vezetett, voltaképpen a bécsi újraindulástól kezdve követhető a *Ma* lapszámaiban. Ez a folyamat több tendenciából áll össze. Az egyik ezek közül (amelyet itt nem tárgyalunk részletesen) a közvetlen politizálás háttérbe szorulása. A bécsi emigráció sajátos, értelmiségi nagykoalíciót hozott létre, amelyben az „[e]gyetlen közös platform a Horty-ellenesség".[7]

A politikai deklarációk elapadása mellett ilyen tendencia a szerzőgárda nemzetközivé válása, a képzőművészeti érdeklődés térnyerése, valamint a dadaizmus irányában tett lépések. Ezek a tendenciák természetesen összefüggnek. Kassák azonnal ráérzett a nemzetközi kapcsolatrendszerben rejlő lehetőségekre: arra, amit mindez tájékozódásban és presztízsben rejthet önmaga, lapja és mozgalma számára. Ezzel a felismeréssel együtt járt annak belátása, hogy a vizuális kreativitás automatikusan átlép a nyelvi korlátokon: a magyar szövegek csak gyarló (és költséges) fordításokon keresztül érvényesülhetnek, míg a kiadványok tipográfiai kialakítása, vizuális arculata önmagában is híveket szerezhet a nemzetközi porondon. „Azt hiszem, ma egyike vagyunk Európa legszebb lapjainak" – írta Kassák egy 1921-es levelében.[8]

Talán nem túl elrugaszkodott feltételezés, hogy ez az impulzus indíthatta el Kassákot a tipográfiával, majd az autonóm képzőművészettel való kísérletezés felé. Az is inspirációt jelenthetett, hogy a *Má*ban prominensen megjelenő alkotók közül többen (például Schwitters és Arp) egyszerre, egyforma intenzitással működtek költő-íróként és vizuális művészként. A lap (és Kassák) képzőművészet felé mozdulásában egy technikai tényező is szerepet játszhatott. A budapesti lapszámokban és az első bécsi évfolyamban a szöveges lapokon csak kontúros fekete-fehér alkotásokat (jellemzően fa- és linómetszeteket) tudtak bemutatni. A festmény- és fotóreprodukciókat költséges, egyedi litográfiával, külön lapokon, mellékletszerű formában tudták csak sokszorosítani, ezért a legtöbb lapszám a címlapgrafikán kívül nem is tartalmazott illusztrációt. A nyugat-európai művésztársak azonban (kezdve épp Schwittersszel az 1921. januári számban) minden bizonnyal kész ofszet-kliséket küldtek, amelyeket a szedő egyszerűen beilleszthetett a szedéstükörbe. Ettől kezdve mind

---

[6] Kassák Lajos: *Egy ember élete*. I–II. Magvető, Budapest, 1983. II. 520–521.
[7] Ferenczi László: *Én Kassák Lajos vagyok*. Kozmosz, Budapest, 1987. 127.
[8] Illés Ilona: *A Tett (1915–1916), Ma (1916–1925), 2x2 (1922) Repertórium*. PIM, Budapest, 1975. 17.

jelentősebb szerepet kap a képzőművészet, 1922 októberétől (azaz a *2x2* megjelenésének idejétől) kezdve pedig a lap négyzetes, albumszerű formátuma is ezt tükrözi. Nyilvánvaló tehát, hogy a képzőművészet térnyerése hogyan függ össze a nemzetközi nyitással. Ezzel párhuzamosan megnő a képzőművészeti kritika és a művészetelmélet szerepe is (különösen Kállai Ernő 1921-es csatlakozását követően), ami a politika és ideológia további kiszorulásához vezet.

A dadaizmus befolyása némileg ellentmondásosabb kérdés. Visszatekintésében Kassák kijelenti, „Én sohasem voltam dadaista",[9] és ezt el is fogadhatjuk annyiban, hogy a dadaizmussal szervesen összekapcsolódó etikai és politikai-ideológiai kereteket – vagyis a nihilizmust és az anarchizmust – Kassák sohasem tette magáévá. Ugyanakkor a dadaisták által művelt, minden előzetes formakövetelménytől mentes, játékos, kreatív, szabadon kísérletező alkotásmóddal való találkozás felszabadítólag hatott rá. Ha nem épp a dadaizmus normákat eltörlő normája lett volna érvényben, akkor Kassák talán el sem kezdett volna képzőművészettel foglalkozni, s enélkül nem juthatott volna el későbbi konstruktivista korszakába sem. Ebben a folyamatban gyaníthatóan nagy szerepe volt Moholy-Nagy Lászlónak, aki röviddel korábban emigrált és távolabb (Berlinig) jutott, így még közelebb került az európai művészeti trendek centrumához. Moholy-Nagy nyilvánvalóan információkhoz és kapcsolatokhoz juttatta Kassákot,[10] miközben képzőművészeti próbálkozásait teljesen komolyan vette, adott esetben keményen meg is bírálta.[11] Moholy-Nagy maga is egy rövid dadaista korszakot követően jutott el a konstruktivizmusig, Kassákkal lényegében párhuzamosan, természetesen azzal a különbséggel, hogy ő (Berény Róbert tanítványaként) komoly képzőművészeti előélettel rendelkezett.

Kassák tehát – mint ez az egymást követő lapszámokon jól lemérhető – tudatosította a kulturális és politikai közeg megváltozását, és ennek megfelelően építette fel saját új művészi személyiségét. A folyamat tudatosságáról árulkodik az első számozott vers kezdősora, amellyel az 1921. februári szám kezdődik: „Kinek adjam ezt a könyvem első nekiszaladás az új Kassák felé s szívem alatt felnyitottam a mézeshordókat." A következő szám címlapján Kassák a sajátjával cserélte le az 1916 óta változatlan, szecessziós hangulatú tipográfiát (amelyet valószínűleg Máttis Teutsch János tervezett[12]), az alcím pedig a korábbi „aktivista művészeti és társadalmi folyóirat" helyett egyszerűen „aktivista folyóirat" lett. Ettől kezdve (a Schwitters-szám mintájára) jó darabig csaknem minden számot egy-egy képzőművész illusztrációi díszítenek: Archipenko (április), Grosz (június), Eggeling (augusztus), Moholy-Nagy (szeptember), Kassák (november), Puni (1922. február), Arp (március), van Doesburg (július). Ez a lista önmagában is jól mutatja, hogy a lap (és Kassák) érdeklődése mennyire az autonómnak felfogott esztétikum felé fordult, és mennyire eltávolodott a politikai-ideológiai meghatározottságú, azaz „elkötelezett" propagandaművészettől. Az ugyanekkor

---

9 Kassák Lajos: *Csavargók, alkotók*. 38.
10 Csaplár Ferenc: *Kassák körei*. Szépirodalmi, Budapest, 1987. 14.
11 Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy*. Corvina, Budapest, 1982. 361.
12 Vö. Illés Ilona: *A Tett (1915–1916), Ma (1916–1925), 2x2 (1922) Repertórium*. 10.

írt számozott versek (a szakirodalomban sokszor leírt módon) ugyanezt a tendenciát tükrözik. A Moholy-Naggyal folytatott együttműködés önálló terméke a (szintén 1922-es) *Buch neuer Künstler,* amely azt mutatja, hogy Kassákot már nemcsak félig-meddig működvelő művészként, hanem nemzetközi hatókörű rendszerezőként, kánonalkotóként is vonzza vizuális művészet világa. S másfelől az is sejthető, hogy ez az önreprezentációs igény szintén a dadaizmus példájából táplálkozik, olyan munkákból, mint Huelsenbeck 1920-as *Geschichte der Dada* és *Dada Almanach* című, a kánonalkotás erős igényével fellépő kiadványai.

Kassák – mondhatni, a tőle megszokott módon – csak akkor szervezte mindezt elméletté, amikor az elvek kikristályosodtak. Első kísérlete erre az 1922. májusi számban megjelent *Mérleg és tovább,* igazi szintézise azonban az augusztusi számban, már Bartáék távozása után, annak hatása alatt írt *Válasz és sokféle álláspont.* A szeptemberi szám kimaradt, októberben pedig csaknem egy időben látott napvilágot az új formátumú, programjában és tipográfiájában újrafogalmazott *Ma,* valamint a *2x2,* benne *A ló meghal a madarak kirepülnek.*

A poéma legszembetűnőbb tulajdonsága, amelyet első közelítésben *rétegzettségnek* vagy *többszólamúságnak* nevezhetünk. Az első olvasás azt a benyomást hagyja, hogy a költeménynek van egy teljesen érthető, referenciális, a valóságra mintegy közvetlenül vonatkoztatható, különösebb költői eszközt, szembeötlő retorikai vagy stilisztikai fogást nem is alkalmazó, úgyszólván „prózai" rétege: egy nyugat-európai utazás kissé szaggatott, de azért követhető elbeszélése. Ehhez a narratív alapréteghez más nyelvi regiszterbe tartozó további zárványok (illetve a narratíva linearitása szempontjából *kitérők*) kapcsolódnak: absztrakt, aforisztikus megállapítások; a hétköznapi tapasztalattól elrugaszkodott, irracionális látványok leírásai; helyenként pedig teljesen értelmetlennek látszó, halandzsaszerű szövegrészek. A befogadás nehézsége abból származik, hogy a váltás e rétegek vagy szólamok között bármikor bekövetkezhet: vannak jó néhány sorból álló „értelmetlen" zárványok, de olykor teljesen hétköznapi mondatokba ékelődik egy-egy szónyi „értelmetlenség", mintegy kiszorítva az odaillő értelmes mondatrészt. Ezek a váltások újra és újra az olvasási stratégia megváltoztatását, áthangolását igénylik, ezáltal a költemény olvasása valóban a szokottnál nagyobb erőfeszítést igényel.[13]

Egy költemény olvasása, értelmezése során rendszerint fontos szerepet kap az a mentális tevékenység, amelyet *racionalizálásnak* nevezhetünk: ennek során felfejtjük a metaforákat, kibontjuk a szimbólumokat, felismerjük a kulturális utalásokat (allúziókat), regisztráljuk az ismétlődő motívumokat, elvárásainkat hozzáigazítjuk a műfaji és stilisztikai jegyekhez, kitöltjük az *üres helyeket* stb., azaz elsajátított olvasási stratégiánkat, előzetes ismereteinket és képzelőtevékenységünket mozgósítva saját mentális képet alkotunk a szövegről, ezzel saját kulturális univerzumunk részévé tesszük, s egyúttal hatni engedjük magunkra. A Kassák-költemény olvasási nehéz-

[13] Erről részletesebben lásd Szegedy-Maszák Mihály: *Szintaxis, metafora és zeneiség Kassák költeményében.* In Hankiss Elemér (szerk.): *Formateremtő elvek a költői műalkotásban.* 419–437.

ségét abban ragadhatjuk meg, hogy az egyes részek racionalizálása igen különböző stratégiát igényel. A narratív alapréteggel nincs is különösebb dolgunk: ez úgyszólván hétköznapi, önmagában is meglehetősen racionális történetmesélés; ugyanakkor az értelmetlen(nek tűnő) szövegrészek racionalizálásánál szinte teljesen tanácstalanok vagyunk, értelmünk vaktában tapogatózik.

Vegyük először szemügyre a könnyebbnek tűnő részt, a racionális történetmesélést. A történet köztudomásúlag önéletrajzi alapú: Kassák 1909-ben gyalog elvándorolt Párizsba, társa előbb egy Gödrös nevű faszobrász, majd Szittya Emil, a nemzetközi kalandor (később festő és művészeti író) volt. Ezt a kalandos utazást minden Kassák-életrajz valós történetnek tekinti, és nekünk sincs okunk másképp tenni, noha a részleteket tekintve nincs egyéb forrásunk, mint Kassák saját elbeszélése. Az is köztudott, hogy az útról egy jóval részletesebb beszámoló is készült, Kassák legnagyobb szabású prózai művének, az *Egy ember élete* című, eredetileg nyolckötetes önéletrajznak a harmadik, *Csavargások* című könyve.

Aki magának az utazásnak a részletei iránt érdeklődik, bízvást fordulhat a prózai műhöz: megtalálja a poéma néhány enigmatikus kijelenésének kifejtett verzióját is. Például a költemény egyetlen sorának: „s megint visszaestünk Stuttgartba" az önéletrajzi regényben bő másfél oldal felel meg (vonaton, potyautasként akartak továbbhaladni, de rossz irányban indultak és négynapi gyaloglásuk veszendőbe ment[14]). Ez az összeolvasás voltaképpen a racionalizálás egyik kézenfekvő módja. Ha valakit a szereplők – azaz Gödrös (faszobrász), Szittya, illetve Jolán („a szeretőm") – jelleme, a főszereplőhöz (K.-hoz) való viszonyának változásai érdekelnek, szintén sok érdekes részletre lelhet a regényben.[15] Bár a két szöveg összevetése tanulságos eljárás, értelmezésnek még önmagában nem tekinthető. Kiderül, hogy a történet két elbeszélése között vannak apróbb eltérések (például a versben szeretője várja a pályaudvaron, a regényben K. csak napokkal később megy el hozzá), de ezek a tapasztalatok csak a faktuális igazság és a „költői igazság" közötti különbség némileg közhelyes nyugtázásához elegendők. S bár a regény előszavában Kassák így ír: „hangsúlyozom, hogy az én értelmezésemben most nem művészetet csinálok" (7.), semmi okunk adottnak venni, hogy a regény állításai kivétel nélkül valóban faktuális igazságok. Például mindkét mű súlyt fektet az indulás idejének pontos meghatározására: „1909 április 25",[16] illetve „Csütörtök délután hat óra volt".[17] Egy percbe telik csak megállapítani, hogy 1909-ben április 25. vasárnapra esett, tehát a faktuális igazság eszméjétől nyugodtan eloldhatjuk gondolatmenetünket. (Közbevetőleg: ismerünk olyan értelmezési kísérletet, amely magától a kronologikus narrációtól is megpróbál elszakadni,[18] s bár a

---

[14] Kassák Lajos: *Egy ember élete. I.* 340–341.

[15] A továbbiakban az egyszerűség kedvéért „regényként" és „versként" hivatkozom a két műre, az idézett helyeket csak a hivatkozott kiadások oldalszámával jelölöm, a főszereplőt pedig – a szerzőtől megkülönböztetendő – K.-ként említem.)

[16] Kassák Lajos *Összes versei. I–II.* Magvető, Budapest, 1969. (1977[2]) I. 200.

[17] Kassák Lajos: *Egy ember élete. I.* 296.

[18] Vajda Károly: *Gondolatok A ló meghal a madarak kirepülnek krononómiai értelmezhetőségéről.* In Kabdebó et al. (szerk.): *Tanulmányok Kassák Lajosról. (Újraolvasó).* 135–146.

korábbi elemzések naivitását eredményesen le lehet leplezni ilyen módon, magának a szövegnek a műfaji felszólításait, az egész beszédaktus kinyilvánított jellegét tudatosan figyelmen kívül hagyni mindenképp súlyos információveszteséggel, s így az értelmezés elsekélyesedésével jár.)

A regénynek a vers mellé állítása nem a kiegészítő információk megszerzésének lehetősége miatt tanulságos, hanem elsősorban azért, mert felhívja a figyelmet a versbe foglalt információk sajátos hézagosságára, s így Kassák munkamódszerére: például, hogy a versben nem írja le a Stuttgartba történt „visszaesés" anekdotáját, vagy hogy lényegében semmit sem ír az útitársakkal és Jolánnal való viszonyának bonyolult változásairól, kiismerésük folyamatáról. (Például míg a versben a faszobrász „gyalázatosan igazságszagú", a regényben egyik fő attribútuma a hazudozás, számos konfliktus forrása.) Ezek a különbségek főként arra mutatnak rá, hogy Kassáknak a verssel nem a történet (mint faktuális eseménysor) elmondása volt a célja, a művészi szándék elsődlegesen nem erre irányult.

Ha a regény nagyságrenddel terjedelmesebb történetmesélését ugyanazon életélmény-komplexum egy másik „lecsapolásának" tekintjük, akkor világossá válik, hogy *A ló meghal* narratív vázának megalkotásában a legnagyobb szerepet játszó eljárás a szelekció (azaz elhagyás), illetve a sűrítés volt. A regény (ha a vers elemzésének eszközeként használjuk) betekintést enged az életélmény-anyag elhagyott részeibe, s egyben Kassák tudatos szerkesztői fogásaiba. Ennél is tanulságosabb azonban, hogy a regényben szó szerint vagy csaknem szó szerint visszaköszönnek a vers sorai, jelezve, hogy az írás voltaképpeni anyaga nem az életélmény, hanem a nyelv (erre rövidesen visszatérünk). Íme néhány példa:

A ló meghal a madarak kirepülnek		*Csavargások*	
mert akkor már költő voltam megoperálhatatlanul	206	Már költő voltam megválthatatlanul.	425
egy szőke tóvárisi beszélt még egészen gyerek	209	egy szőke tóvárisi beszélt, még egészen gyerek	408
ha tripperem nem lenne most elmennék carszkoje szelóba hogy megölhessem a cár	210	Ha most nem lennék nemi beteg, elmennék Carszkoje Szelóba, és megölném a cárt.	409
ha csak megvakarhatnám a hátam nyöszörögte szittya / ki nem régen még Chilébe készült messiásnak	211	Ha csak megvakarhatnám a hátam – nyöszörögte Szittya, aki esteszédülettel leborult a beszélő orosz elé, és nemrégen még Chilébe készült vallásalapítónak	410

A ló meghal a madarak kirepülnek		*Csavargások*	
S mi megígértük, hogy Párizsból küldünk neki egy képeslapot két összefont kézzel és egy turbékoló galambbal.	419	s én megígértem / hogy Párizsból küldök neki képeslapot / két összefont kézzel és egy turbékoló galambbal	213
Lehet, hogy ez már az öregség jele.	7	ez már az öregség jele	215

A vers narratív váza jól definiált – bár gyakran diffúz határokkal rendelkező – jelenetekre oszlik. A könnyebb eligazodás kedvéért, íme egy – a határok kijelölésében némileg önkényes – lista:

1) Találkozó a hajóállomáson, szerető (Jolán), faszobrász (Gödrös)

2) Flashback (az asszociáció alapja a 21 éves kor): apai remények és intelmek, lakatosműhely, az apa lecsúszása

3) Búcsú Jolántól, hajóút, Bécs, éhség, belesüllyedés a csavargó-létbe, gyaloglás

4) Jolán levelei, éjszakai versírás, tetvek

5) Jelenet „a koldusok asztalánál", egy stájer paraszt beszél, elalvás, reggel a faszobrász nem megy tovább (beteg vagy részeg), K. egyedül folytatja az utat

6) A belga parasztok ellenségesek, K. találkozik Szittyával, Szittya prédikál, majd trippert kap és elveszti „az új vallás kulcsát"

7) Maison du Peuple, nemzetközi társaság, szocialista agitáció

8) Az oroszok gyűlése, „szőke továris", K. és Szittya lelkesednek

9) Letartóztatják és toloncházba zárják, majd kiutasítják őket

10) Párizsról álmodoznak, nem kapnak szállást, egy börtönőr-suszter szánja meg őket, felesége is barátságos

11) Párizsból nem látunk (K. nem lát?) semmit

12) Hazatérés, Angyalföld

E jelenetek egy kivétellel mind azonosíthatók a regényben is (az apát és a lakatosműhelyt felidéző emlék kronológiailag megfelelő helyén, az első, *Gyermekkor* című könyvben található). A kivétel a stájer paraszt szónoklatát és a Gödröstől való elszakadást tartalmazó jelenet (a regényben az elválás is másként történik, a faszobrász hagyja ott K.-t). Azt gyaníthatjuk, hogy itt a sűrítés a szokottnál intenzívebb, elsősorban mivel a versben a faszobrász statikus figura, s így a kettejük közötti ellentét lélektani hátterének felépítésére nincs mód és tér, ezért (mivel a narratív egység egyben tartása is fontos Kassák számára) a reális okokat egy jórészt homályban tartott misztikus élménysor helyettesíti: a stájer paraszt beszéde, a látomásos elalvás, majd az ébredés a faszobrász hisztérikus jelenetével. Alighanem ez a leghosszabb folyamatosan egybeolvasható narratív szakasz (és érzelmi intenzitás tekintetében az egyik csúcspont) a vers szövegében.

Az elsődleges narráció hozzávetőleges feltérképezése után megnézhetjük, mi van még ezen kívül a költeményben. Egy invenciózus elemző, V. M. [Kemény István] így ír erről: „A szövegben legalább négyféle szöveg van és ezek kombinációi: *útleírások, látomások, tanítások* és a *halandzsa.*"[19] Ez a képlet alkalmas egy nagyon általános, elvont mentális modell megalapozására: többé-kevésbé valóban azokat az olvasási stratégiáinkat kell működésbe hoznunk, amelyeket ezek a műfaji körülírások hívnak elő. Csak az a kérdés, mikor melyiket. Például az, hogy „mindenki sózza be az orra hegyét" (204.) vajon tanításnak, látomásnak vagy halandzsának számít-e? Vajon helyrehozhatatlan hibát követ-e el az az elemző, aki – figyelmen kívül hagyva Szittya Emil valóságos létezését – szimbolikus, illetve emblémaszerű figurának (azaz a tanítások vagy látomások szférájába tartozónak) olvassa „a szittya" alakját?[20] S vajon érvényes-e az az olvasat, amelyik az értelmetlen szavak között rálel a „thalatta" antik közhelyének visszhangjára, s szemantikai-kulturális jelentőséget tulajdonít neki, noha a tengernek éppoly kevés szerep jut a történetben, mint az ógörögnek Kassák ifjúkori műveltségszerkezetében?[21] És tévesek-e azok az olvasatok, amelyek véletlenszerű értelmetlenségnek vélik *anna kisasszony szelességét* vagy *a tiszta gatyamadzag varázshatalmát*, nem ismerve fel, hogy ezek közvetlen utalások Kurt Schwitters, illetve Richard Huelsenbeck egy-egy korabeli versére?

Természetesen egy értelmezés érvényessége nem omlik össze attól, ha valamely felhasznált ténynek, hivatkozott alkotóelemnek más (az értelmezésben fel nem használt) vonatkozására is fény derül. Az értelmezésnek elsősorban önmagával kell konzisztensnek lennie. Ugyanakkor ennél a versnél nemcsak a referencialitás és a „faktualitás" vagy „asszertivitás"[22] szintje változik igen sűrűn, hanem a művészi *szándékoltság*, az egyes szövegrészek *intencionáltsága* is minduntalan kérdéseket vet fel. A „latabagomár és finfi" (207.) sorban nyilvánvalóan alacsonyabb a szándékoltság szintje, mint a grammatikailag és logikailag ép, a valóságra vonatkoztatható, racionális és referenciális mondatokban, mint például „mi is az hogy civilizáció?". (201.) A „latabagomár" szót a versszöveg művészi egységének különösebb sérelme nélkül kicserélhetnénk például a „dzsiramári" szóval, ugyanakkor a „civilizáció" szóval nem tehetnénk hasonlót. De vajon valóban szándékolt kulturális refrencia-e a „thalatta", vagy puszta véletlen? S lehet-e egzakt módon bizonyítani a „gatyamadzag" intencionáltságát?

---

[19] Deréky Pál (szerk.): *A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve: Kommentált szöveggyűjtemény.* Argumentum, Budapest, 1998. 176.

[20] Csúri Károly: *A Kassák-vers embléma-szerkezete.* In Hankiss Elemér (szerk.): *Formateremtő elvek a költői műalkotásban.*. 481.

[21] Széles Klára: *A Kassák-vers szerkezeti vezérelve.* In Hankiss Elemér (szerk.): *Formateremtő elvek a költői műalkotásban.* 75.

[22] Vö. Bojtár Endre: *A Kassák-vers „tartalma".* In Hankiss Elemér (szerk.): *Formateremtő elvek a költői műalkotásban.* 357–363.

Ez a probléma már a vers második sorával jól demonstrálható. Az első sorról könnyen megállapíthatjuk, hogy a hétköznapi racionalitás körén belül nemigen értelmezhető, hiszen az *idő* elvont fogalom, a tapasztalati világban nem szokott nyeríteni vagy kitárni a szárnyait, tehát itt kétségkívül a „költőiség" valamilyen (a hétköznapi racionalitásénál toleránsabb) befogadói regiszterét kell működésbe hoznunk. Rögtön ezután „szeretőmmel [...] [aki] 3 gyereket cepelt a kétségbeesésben" (199.) – ez teljesen érthető, racionális szöveg, ráadásul a valóságreferenciája is azonosítható: Nagyné Simon Jolánnak valóban három gyermeke volt. Azonban a „fekete gyémántok voltak befalazva az arcába" ismét megakasztja a racionalizálás menetét: látomás ez vajon, vagy halandzsa? Valamely irracionális tudattartalom expressziója, vagy dadaista provokáció, megbotránkoztatás? A választ ezúttal maga a vers tartalmazza, hiszen néhány száz sorral később ezt olvassuk: „ó ha most ide tudnám kapcsolni a szeretőm gyémántszemeit" (209.) – vagyis az arcba falazott fekete gyémántok egyszerűen csak Simon Jolán híresen nagy fekete szemének metaforái (lásd Major Henrik karikatúráját). De a „megfejtés" csak ritkán van ilyen világosan megadva.

A műfaji kategóriák viszonylagos behatárolása tehát segít ugyan, de nem igazán mélyíti el megértésünket. Talán többre jutunk, ha egy komoly, filozófiai alapokon nyugvó rétegelméletet hívunk segítségül. Íme az irodalmi műalkotás rétegei Roman Ingarden szerint: „1. A szóhangzások és a rájuk épülő magasabb fokú *hangképződmények* rétege; 2. a különböző fokú *jelentésegységek* rétege; 3. a sokféle sematizált *látvány*, valamint látványkontinuum és -sor rétege, s végül 4. az *ábrázolt tárgyiasságok* és a velük történő események rétege."[23] Kassák műve mintha az általa nem ismert (először 1930-ban megjelent) Ingarden-elmélet illusztrációjának készült volna: megmutatja, milyen az, amikor a nyelv *csak* hangképződményeket, *csak* jelentésegységeket vagy *csak* látványokat hoz létre, a magasabbrendű rétegek ideiglenes kikapcsolásával, mellőzésével. Ingarden természetesen nem erre gondolt: nála ezek a rétegek egymás fölé épülő, összefüggő, de az elemzésben elkülöníthető rendezettségek. Kassák versének struktúrája – az Ingarden-elmélet fogalmi kerete felől nézve – úgy modellezhető, mintha a magasabb szintű rendezettségek időnként szünetelnének, s ezek a szakaszok betekintést engednének az alsóbb rétegek rendezettségei felé. Olykor a legalsó rétegig, a puszta hangzásig is „lelátunk". Az elképzelést talán zenei analógiával is megvilágíthatjuk: egy zenemű kísérő szólama rendszerint mindvégig jelen van, de figyelmünket csak a vezérdallam szüneteiben vonja magára.

Egy ilyen modell alkalmas arra, hogy segítsen az olvasói figyelem fókuszálásában, a műről kialakítandó mentális kép létrehozásában, de arra nem ad magyarázatot, hogy a szerző mi végre folyamodott ilyen szokatlan eljárásokhoz, s hogy az elkészült mű végső soron hogyan működik mint esztétikai gépezet. A magyarázat egyik kiindulópontját magánál Kassáknál találjuk. Ezek a

---

[23] Roman Ingarden: *Az irodalmi műalkotás*. Fordította Bonyhai Gábor. Gondolat, Budapest, 1977. 40.

sorok az *Egy ember élete* ötödik könyvéből valók: „A gép megcsinálásának az érzése az, ami boldogít és nagyon sokszor kielégít engem. [...] Úgy nyúlok a szavakhoz, ahogy annak idején a vashoz és acélhoz nyúltam. Azt szeretném, hogy olyan kemények és zártak legyenek a verseim, hogy kézzel megfoghassam és odaállíthassam az asztalra, mint valami szobrot. [...] Nem széplelkű költő vagyok én, amilyen a legtöbb ismerősünk, hanem egyszerű munkásember, aki szereti az anyagot, s úgy érzi, föl kell emelni azt a legmagasabb egységbe."[24] A nyelv tehát *nyersanyag*, egyrészt mint formázható massza, másrészt mint ügyes alkatrészek készlete. Az alkatrészek felhasználására fentebb hoztunk néhány párhuzamos példát a versből és a regényből. A Kassák által elgondolt megmunkálási módot különösen jól mutatja, hogy magukat a megmunkálás nyomait is számos esetben otthagyja a szövegen. Nem sok befejezett lírai műben találunk olyan explicit *helyesbítéseket*, mint ebben a versben: „Az idő nyerített akkor *azaz* papagájosan kinyitotta a szárnyait *mondom* széttárt vörös kapu" vagy „galambok bukfenceztek a háztetők felett / *jobban mondva* galoppoztak a napkocsin" vagy „a fák *alapjában véve* teherbe esett lányok / *de ha jobban megnézzük* a határkövek is teherbe esett lányok". De hasonló hatást hordoznak a megerősítések is: az ismétlődő „nyilván nyilván" és „hát igen" kommentárok.

A költeményt tehát a Kassák által felvetett analógia szerint olyan szobornak képzelhetjük, amelyről nem teljesen tüntették el az alakító szerszám nyomait, amelynek vannak tükörsimára csiszolt részei, de durva, rusztikus, sőt teljesen nyersen hagyott felületei is. A *Csavargások* fiatal Kassákjára Párizsban épp egy ilyen jellegű szobor tesz rendkívüli hatást, Rodin egészalakos Balzac-portréja: „hatalmas kőtömb, amiből jóformán csak kisejteni lehetett Balzac roppant bikafejét. Ez a szobor a maga elnagyoltságában olyan hatással volt rám, hogy sokáig minden szobrászati munkát hozzá hasonlítottam..." (405.)

A szöveg nyelvi változékonyságát már több módon is sikerült leírnunk, de ennek okával, racionalizációjával még adósak vagyunk. Ennek a műveletnek az első lépéseként nézzük meg, milyen szituációkhoz és milyen (hozzájuk tartozó, általuk kiváltott) tudatállapotokhoz tartoznak a „nem racionális" szövegrészek. Azt fogjuk tapasztalni, hogy ezek jellemzően megváltozott, „nem racionális" tudatállapotok. Felfokozott izgalom (a hajón); szélsőséges fáradtság és talán napszúrás (gyaloglás közben); az álomba merülő tudat bódult képzelődése (a stájer paraszt beszéde után); felfokozott lelkesedés (az orosz gyűlés után). Arra is felfigyelhetünk, hogy e „nem racionális" szövegrészek egymástól is jelentősen különböznek: a gyaloglás közben fellépő delírium szinte teljesen koherens, realisztikus jelenetet épít fel („a fák alapjában véve teherbe esett lányok" – 203.), amit csak az tör meg, hogy az irracionális aktorok maguk is irracionális kijelentést tesznek („a férfiak mind sánta kutyák"). Az elalvás delíriuma (204–205.) ehhez semmiben sem hasonlít: töredékes motívumok ismétlődnek és kombinálódnak (Mária és fia, a kert, a „mindenki" kezdetű felszólítások), a sorok (s így a gondo-

[24] Kassák Lajos: *Egy ember élete. II.* 30–31.

lattöredékek) egyre rövidebbekké válnak, és csaknem észrevétlenül csúsznak át a testi magányra kárhoztatott fiatal férfi erotikus képzelgésébe, majd végül a nyelv számára követhetetlen, kusza fogalmiságba, míg végül az ébredésbe torkollnak. Ennek a szakasznak az elalvásként való azonosítása nem is igényel különösebb fantáziát, hiszen maga a szöveg ad hozzá kulcsot: „tente baba hát tente / az ember elalszik". Az álomjelenet párhuzamát a *Csavargások*-ban is megtaláljuk, a hajón töltött éjszaka során: „A kertajtón most jött be Mária" (301.) (és gyaníthatjuk, hogy Jézus anyja helyett inkább Hegedüs Máriáról lehet szó, aki állapotos volt Kassáktól). Később ezt olvashatjuk: „éreztük, ahogy jön felénk sorsunk legnagyobb ajándéka, az álom". (322.)

A rációtól (vagy az „asszertív" beszédmódtól) való különböző irányú és mértékű eltérések különféle kihívásokat intéznek a befogadóhoz. A teljesen értelmetlen szósorok (*latabagomár, dzsiramári* és társaik, összesen legfeljebb tucatnyi szó) az idegen nyelv érthetetlenségének frusztrációját idézhetik fel (azt az érzést, hogy saját nyelvi kompetenciánk vált teljesen redundánssá), amelynek a *Csavargások* is több helyen szentel bekezdéseket: először amikor Bécsben kiderül, hogy Gödrös nem tud németül (305–306.), később, amikor a sikeresebb koldulás érdekében K. egy héber imát próbál megtanulni (383–384.). A racionalitás kisebb kilengései magának az emlékezésnek a pontatlanságára, a történet utólagos összeszerkesztésének eredendő abszurditására mutathatnak. Erre szintén találhatunk explicit utalást a versben: „mi mindennel gazdagodhatna az ember egy óra alatt / ha olyan okos lenne mint teszem egy fényképezőgép / de az ember mindig be van csukva a bőre fölött észrevétlenül elszaladnak a világok" (209.). Természetesen nem törekszünk arra, hogy a vers minden egyes szavát a ráció kereteibe illesszük: ez egy sokrétegű és sokszólamú, klasszikusan *nyitott mű*, elméletben kimeríthetetlen jelentéslehetőségekkel. Néha azonban a titokzatosnak tűnő sorokhoz kézenfekvő olvasatok társíthatók: „elvtársnő üljön a zongorához / föl / föl" (209.) – itt például nem szükséges az expresszionista versnyelv alig kifürkészhető törvényszerűségeire gondolnunk, elég, ha eszünkbe jut az *Internacionálé* kezdete.

Az emlékezés tökéletlenségére tett, fentebb idézett utalás felhívja a figyelmet a vers sajátos, kettős időperspektívájára. A nehézség itt is ugyanaz, mint az iménti esetekben: ahogyan a beszédmód irracionálisba fordulását nem jelzi semmiféle metadiszkurzív gesztus, éppúgy nem jelzi semmi, hogy mikor 1909-es, és mikor 1922-es a szöveg nézőpontja. Néhol mégis találkozhatunk árulkodó jelekkel: „szittya akiből azsan provokatőr és rendőrkém lett később" (210.) – ez nyilvánvalóan nem az 1909-es csavargó, hanem az 1922-es lejegyző tudása. Ugyanígy valószínűtlen, hogy az 1909-es Kassák már ismerhette volna Marinetti vagy Apollinaire nevét. Értelmezésünk következő lépcsőfokán erre az 1922-es perspektívára koncentrálunk.

Az elemzők többsége nem vitatja, hogy az 1909-es peregrináció története mellett a vers egy nevelődésregény (Bildungsroman) tömörített történetét is tartalmazza.[25] Ez voltaképpen Kassák költővé és (József Attila szavával) „meglett emberré" válását mondja el. Az erre vonatkozó idézetek kigyűjthetők és sorba állíthatók:

- „fáklyák lobogtak bennem és feneketlenségek" (200.)
- „nekem versek és hadzsura erdők kezdtek nőni a fejemben" (202.)
- „ilyenkor tehát a verseimen dolgoztam akik úgy jöttek / elő a fejemből mint valami aranygyapjas birkák" (202.)
- „még utóbb is költő lesz belőlem [...] tegnap két verset küldtem haza a független magyarországnak" (203.)
- „én költő vagyok / tehát csak tudom" (204.)
- „mert akkor már költő voltam megoperálhatatlanul" (206.)
- „én csak együgyű költő vagyok csak a hangomnak van éle" (211.)
- „bizonyos hogy a költő vagy épít magának valamit amiben kedve telik / vagy bátran elmehet szivarvégszedőnek" (215.)
- „én KASSÁK LAJOS vagyok" (215.)

Magától adódik a kérdés, hogy értelmezésünkben ezt az alig rejtett történetet vajon 1909-re, vagy 1922-re érdemes-e datálnunk. Egyértelműnek tűnik, hogy a zárlat nagybetűs deklarációja 1922-höz tartozik, hiszen a néhány sorral korábban látott, 1909-ben hazatérő K. éppen nem a megtalált önazonosság diadalában pompázik: „nagyon szégyelltem hogy / két nadrág van rajtam gatya nélkül". (214.)

A *Csavargások* második mondata így szól: „Másodszor indultam útra, hogy életemet kiteljesítsem." (299.) Az első útra indulás alighanem Sporni úr műhelyébe, majd Budapestre vezetett, minél távolabbra az apa által elképzelt kispolgári és kisvárosi létformától. A második indulás 1909-ben Budapestről Párizsba irányul, a művészi pálya kezdete felé, ez adja a *Csavargások* és *A ló meghal* narratív vázát. És ezután következik a harmadik indulás 1920-ban, Budapestről Bécsbe, amellyel az *Egy ember élete* nyolcadik kötete végződik, s amelynek következményeiről *A ló meghal* szubtextusa ad számot. Valójában ez az út, amelyet Kassák 1920 és 1922 között tett meg, az érett művésszé és meglett emberré válás útja. Ez az az út, amelynek végén Kassák elér költői, prózaírói, képzőművészi és szerkesztői pályájának csúcspontjára, ahonnan rövidesen elkezdheti előkészíteni 1926-os hazatérésének nagyszerű teljesítményeit, a *Tisztaság könyvét* (amelynek fő attrakciója éppen *A ló meghal*), illetve a *Dokumentum* című folyóiratot. Mindkét kiadványnak nyilvánvaló és deklarált célja, hogy a nemzetközi avantgárd tapasztalatait hazahozza és integrálja a magyar kultúrába. Ennek a heroikus (és a

---

[25] BOJTÁR Endre: *A Kassák-vers „tartalma"*. In HANKISS Elemér (szerk.): *Formateremtő elvek a költői műalkotásban*. 361.; ACZÉL Géza: *Kassák Lajos*. 97–98.

magyar kulturális közeg érdektelensége és értetlensége miatt sajnálatosan elbukott) szintéziskísérletnek az első előhírnöke a *2x2*, és az ehhez szükséges szellemi magaslat meghódításának erőfeszítéseiről ad számot *A ló meghal.*

Ez a harmadik utazás az előző kettőnél sokkal tudatosabb és sokkal szélesebb spektrumú tanulás, de Kassák lényegében mégiscsak ugyanazt teszi, amit lakatosinasként vagy világcsavargó mesterlegényként tett: figyel a mesterekre, ellesi és utánozza a fogásaikat. A mesterek azonban ezúttal házhoz jönnek: képeket és írásokat publikálnak a *Ma*ban. Kassák tudatosan és deklaráltan nem csatlakozik az izmusok egyikéhez sem, de mindegyikből elvonja magának, amit használni tud. A futuristáktól a dinamikus mozgás érzetének megragadását („a város rohant mellettünk / ide-oda forgott néha fölágaskodott"; „a házak hosszú taktusban a templomtorony felé hajlottak"; „a kártyatornyok hangtalanul összeomlottak"), az expresszionistáktól az indulatok és szélsőséges érzelmek formába rögzítését („eljött az idő és mi teljesek vagyunk mint a beojtott fák"), s persze szociális érzékenységet („ha ő elmegy én öngyilkos leszek") de legtöbbet a dadaistáktól: montázstechnikát, iróniát, a kreatív játék szabadságát, a heroikus pózok kerülését. Az ideák némelyike a vizuális tapasztalat közvetítésével épül be költészetébe: *A ló meghal*-ban megjelenített „sematizált látványok" gyakran egy-egy avantgárd kép (vagy elképzelt kép-terv) leírásának tűnnek. A mesterek közül Apollinaire és Marinetti név szerinti említést, Schwitters és Huelsenbeck alluzív idézetet kap a versben. Egyes elemzők felvetették a szürrealizmus lehetőségét is (volt, aki e koncepció érdekében át is datálta a verset 1924-re, erre a „csalásra" külön felhívja a figyelmet az összefüggést alaposan cáfoló Rába György[26]), ám ez csak mint pontatlan és megközelítő leírás jöhet szóba, mint például Chagall esetében. Kassáknak nem volt mozgalmi vagy ideológiai kapcsolata a szürrealistákkal (mi több, 1922-ben még nem is lehetett volna). Művészetelméleti ideái a konstruktivizmus és a Bauhaus felé vitték, mint ezt ugyanebben az időben a *Válasz és sokféle álláspont* kifejti. „...a ránk figyelő ember pszichéjéhez akarunk hozzá férkőzni és érzésein keresztül akarjuk belőle kiszabadítani a hozzánk hasonló társat. És nem akarunk neki többé okosságot prédikálni, ezt ő majd megkívánja és megszerzi magának, mint önmaga szükségletét – mi teremteni akarunk neki."[27] Kassák belátja a közvetlen politikai cselekvés időszerűtlenségét („egyidőre nyugodtan szögre akaszthatjuk jelszavakkal és jóslatokkal megtelt tarisznyánkat" (52.), és a Bauhaus-elvekhez csatlakozik: az ember környezetét, a lakásokat, a városokat, a tárgyakat kell funkcionalitásukban tökéletessé, és ezáltal jóvá és széppé, hazugságtól mentessé, tehát igazzá tenni: ha az embert csupa funkcionálisan szép tárgy és látvány veszi körül, akkor előbb-utóbb ráébred önnön helyzetére és társadalmi funkciójára: szociális emberré, új szociális tettek forrásává válik.

---

[26] Rába György [hozzászólás]. In Hankiss Elemér (szerk.): *Formateremtő elvek a költői műalkotásban.* 253–255.

[27] Kassák Lajos: *Válasz és sokféle álláspont.* Ma 1922. augusztus 30. 53.

A konstruktivizmusnak nem alakult ki önálló irodalmi hagyománya, formakészlete, de ha kialakult volna ilyen, akkor alighanem *A ló meghal* számos jegyét viselné. A vers maga sem teremtett hagyományt, nemigen találunk hozzá foghatót még Kassák életművében sem.[28] Ez alighanem a vers eredeti funkciójával függ össze: ez a vers Kassák pályáján a harmadik utazás, a harmadik tanulási folyamat összefoglalása, céhes mestermunka, belépő a nemzetközi jelentőségű újító művészek céhébe. Ilyenformán igaz lehet rá, amit T. S. Eliot a *Finnegans Wake*-ről állít:[29] nem is kell belőle több, a mű „megcsinál" valamit, amit többé nem kell megcsinálni.

Eddig a pontig eljutva már számot vethetünk az egész mű legnagyobb enigmájával: a cím és a zárósor értelmével. Rendelkezésünkre áll egy ló (aki meghal), holmi madarak (akik kirepülnek), valamint egy nikkel szamovár (amely elrepül a fejünk fölött). Az értelmezők ezt az interpretációs feladatot többnyire asszociációs játéknak, vagy valamiféle szimbólum-kirakósnak tekintették.[30] A madarak repüléséből és a lóból összeállítható valami Pegazus-féle, a madarak és a nikkel szamovár közös repüléséből kiolvasható, hogy ez egy fém (tehát gépi, modern) ló (ezt még alátámasztja az a sor is, hogy „de a modern lovaknak vasból vannak a fogaik"), a szamovár orosz kulturális kötődéséből kiderül, hogy mindennek a forradalomhoz (és a vele összekapcsolt technikai fejlődéshez) van köze, tehát körülbelül egy forradalmi gép-pegazussal van dolgunk, amely a vers végén diadalmasan szárnyra kel. Ehhez a konstrukcióhoz az értelmezésbe bevonható az első sor is, amely még nem része az „asszertív" narrációnak, hanem az absztrakt, műalkotásszerű látványok közé sorolható, ugyanakkor a cím kiterjesztésének, további taglalásának tekinthető. Az első sor két igei állítmánya – „nyerített" és „kinyitotta a szárnyait" – természetesen a címben megnevezett két aktánshoz, a lóhoz, illetve a madarakhoz kapcsolódik, afféle szemantikai vonzatként: a nyerítés a nyelvhasználatban kizárólag ló közeli kontextusban fordul elő, a szárnyukat is jellemzően a madarak nyitják ki. Ennek a két állítmánynak azonban ezúttal közös az alanya, mégpedig egy absztrakt entitás, az *idő*. A lóhoz és a madárhoz tartozó igék így az absztrakt – tehát közvetlenül nehezen vizualizálható – fogalomban egymásra vetítik a ló- és madárképzeteket, voltaképpen magát az *időt* felruházva a pegazus-attribútumokkal. Az *idő* szó sokféle lehetséges értelme közül itt leginkább az *elérkezett idő*, az *idők szava*, a valamilyen cselekedet esedékességét kijelölő *időszerűség* fogalma kerül előtérbe: egyrészt az útnak indulás ideje, másrészt a verskezdés, azaz a reflexió ideje, mint Vörösmarty „Midőn ezt írtam..." soránál. Az első sort tehát koherens képpé tudjuk rendezni: a modern gép-pegazus fanfárhangok közepette útnak indul a széttárt

---

[28] Szegedy-Maszák Mihály: *Szintaxis, metafora és zeneiség Kassák költeményében*. In Hankiss Elemér (szerk.): *Formateremtő elvek a költői műalkotásban*. 419.

[29] T. S. Eliot: *A kritika határai*. In T. S. Eliot: *Káosz a rendben: irodalmi esszék*. Szerkesztette Egri Péter. Fordította Várady Szabolcs. Gondolat, Budapest, 1981. 495.

[30] Lásd például Bernáth Árpád: *A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről*. In Bernáth Árpád: *Építőkövek a lehetséges világok poétikájához*. Ictus–JATE, Szeged, 1998. 79–106.; Szigeti Lajos Sándor: *Lócsere és költői szárnyalás: Kassák „hitvallása" és egy motívum „ars poeticája"*. In (Kabdebó et al. szerk.): *Tanulmányok Kassák Lajosról (Újraolvasó)*. 92–105.

vörös kapun át. (A vörös kapu és a nikkel szamovár közötti összefüggés már magától értetődő.)

Ebbe a fennkölt látványba azonban disszonáns elemek is vegyülnek. Először is az összetett mondat három tagmondatát két helyesbítés (azaz, mondom) köti össze, vagy inkább választja el egymástól: ezt a látványt igen nehéz így mentálisan összetartani. A harmadik tagmondat ráadásul hiányos, és épp az állítmánya hiányzik: „széttárt vörös kapu". És pegazusunknak nem is sasra vagy szeráfra hasonlít a szárnya: fennköltnek szánt mozdulata papagájosan (sőt eredetileg „papagályosan", azaz fennköltség tekintetében mindenképp aggályosan) sikerül. A pátoszt tehát kezdettől áthatja a groteszk elem.

A szimbólumoknak a pátosz felől elgondolt kibontásában természetesen vannak továbbgondolható, jó ötletek, s a szamovár orosz és forradalmi vonatkozását, a „szőke továris" alakjával való kapcsolatát maga Kassák is megerősítette.[31] Az értelmezés során azonban néhány további összetevővel is illene számot vetni. Első sorban azzal, hogy ez a ló *meghal*. Azután azzal, hogy a kirepülés, a fészek elhagyása nem feltétlenül örömteli esemény: az elszakadás fájdalmát is tartalmazza. S végül azzal, hogy a forradalom nikkel szamovárja nem érkezik el hozzánk, hanem éppenséggel *elrepül a fejünk felett*.

Idézzünk még egy mondatot a *Válasz és sokféle álláspont* bölcs és pontos soraiból: „Ugy látjuk, a világháboru által előkészített világforradalmi lehetőség a proletariátus morális terheltsége és még kifejletlen igényessége miatt egy időre beteljesitetlenül *átcsapott fölöttünk* és ujra egy előkészítő periodusba estünk vissza."[32] Ez Kassák legfontosabb érve Bartáékkal és az őket rövidesen befogadó Komját Aladárékkal (a *Egység* körével) szemben: a világforradalom nem áll küszöbön. A vers kettős időperspektívája talán ebben a sorban látszik a legvilágosabban: „azt hittük márciusok arany lobogói seregnek fölöttünk" (210.). Azt hittük akkor, 1909-ben, de ma, 1922-ben már nem hisszük. A világforradalom ügye 1922-ben egy *döglött ló*, amelyet a közmondás szerint nem érdemes megnyergelni. És Bartáék, a szegény, naiv kis madarak mégis *kirepülnek*. Ők ugyanazok a madarak, akik *lenyelték a hangot:* autonóm művészetüket feladva pártpropagandistának szegődtek. A fák (a Kassákhoz hű munkatársak) azonban tovább énekelnek, még akkor is, ha netán ez a rezignált ragaszkodás a folyamatos munka racionalitásához „már az öregség jele", amire rácsap a dadaista refrén: „nem jelent semmit". A megtalált önazonosság a további munka archimédeszi pontja, de ez nem forrófejű forradalmi diadal, és nem is a reménytelenség megtorpanása (mint az 1968 előtti elemzések gyakran feltételezték),[33] hanem a rezignált bölcsesség belátása: csak annyi biztos, hogy „én Kassák Lajos vagyok". Egy biztos pont, ahonnan szemmel lehet követni a tovaszálló szamovárt, mielőtt visszafordulunk a munkához.

---

[31] Kabdebó Lóránt [hozzászólás]. In Hankiss Elemér (szerk.): *Formateremtő elvek a költői műalkotásban*. 127., lásd még Kabdebó Lóránt: *Egy remekmű poétikai pozíciója: Kassák Lajos: A ló meghal a madarak kirepülnek* In Kabdebó et al. (szerk.): *Tanulmányok Kassák Lajosról (Újraolvasó)*. 78–91.

[32] Kassák Lajos: *Válasz és sokféle álláspont*. 52. (az én kiemelésem – K. A.)

[33] Vö. Bernáth Árpád: *Szemelvények az 1968 előtti Kassák-irodalomból*. In Bernáth Árpád: *Építőkövek a lehetséges világok poétikájához*. 375–378.

Bozsoki Petra

ÁLMOD(OZ)ÓK: WEÖRES SÁNDOR GULÁCSY-ÁLMA(I)

Szövegemben Weöres Sándor *Dalok Naconxypan-ból*[1] című versét, ennek tükrében pedig Gulácsy Lajos festészetének egy szegmensét értelmezem az álomszerűség szempontjának körbejárásával. A *Dalok Naconxypan-ból* a címmel, a szövegben megjelenő konkrét, valamint különböző stilisztikai eszközökkel a Gulácsy Lajos festő által (képzőművészeti alkotásaival és szövegeivel) megteremtett Na'Conxypan-világot idézi. Több elemző csupán a Gulácsy-birodalom másként értelmezését látja a versben: vagy Weöres felismerhetőségét hangsúlyozzák az utolsó strófában megjelenő versszületés gondolatából fakadóan,[2] vagy a képek humoros, egyben groteszk meseszerűségének elégikus hangnembe fordítását emelik ki,[3] az értelmezést azonban jóval árnyaltabbá teszi, ha a művet nem csupán a Gulácsy-világ másként- vagy továbbgondolásaként olvassuk. Gulácsy munkái nem egyszerű ihletadó, inspirációs forrásnak, Weöres verse pedig nem a képek „redukciójának" tekinthető,[4] hanem az időbeli egymásutániság ellenére a műalkotások között egyenrangú viszony is érvényesíthető, ezáltal azok kölcsönösen megvilágítják egymást.

A vers befogadásakor egyfajta fokozatosság érvényesülhet annak tekintetében, hogy az értelmező mely konnotációkat vonja be az elemzésbe. Egyfelől valóban olvasható a vers egy másik művész által már megteremtett fantáziavilág felidézéseként. A *Meduza* (1944) című kötet kompozícióját vizsgálva – amelyben a *Dalok Naconxypan-ból* is megjelent – megállapítható, hogy egy másvalaki teremtette biro-

---

[1] Weöres Sándor: *Egybegyűjtött költemények I.* Helikon, Budapest, 2008. 236–238.

[2] Szigeti Lajos Sándor: *„Nakonxipánban hull a hó, Egy menekülésmítosz története.* In uő: *Modern hagyomány.* Lord Könyvkiadó, Budapest, 1995. 67.

[3] Szepes Erika: *Ezredvégi menekülések – utópiák mítoszok, nosztalgiák.* Ezredvég 1996/6. http://magyar-irodalom.elte.hu/ezredveg/9905/99054.htm [2012-01-26]

[4] Vö. Kibédi Varga Áron: *A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei.* In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság.* Kijárat Kiadó, Budapest, 1997. 310–311. Kibédi „szó-és-kép viszonyok" egymásutániságát vizsgáló tanulmányában Bildgedichtnek nevezi az olyan költeményeket, „amelyek egy festmény vagy festő ihletésére keletkeztek". (Kibédi Varga: i. m. 311.) „A másodlagos szó-és-kép viszonyok rendszertanában" – ahol szó és kép nem egyszerre, hanem egymást követve jelennek meg – a később megjelenő elemről azt tartja, hogy „uralja az eredetit", ez az elem „minden esetben a régebbi tárgyról tett állítás, ezáltal annak redukciója"; ami tehát előrébb van, azt szükségszerűen egyedinek tartja. (I. m. 310–311.)

dalom megidézése természetes, sőt szinte magától értetődő mind Weöres költészetében, mind hangsúlyozottan a *Meduza* kötetben, ezáltal egyfajta láncszemként illeszkedik a más kultúrákat felelevenítő költeményeinek sorozatába.[5] Másfelől szükséges annak figyelembevétele, hogy Weöres Gulácsy ismert művészeti attitűdjét is megidézi, illetve reflektál rá. E tekintetben fontos kérdés, miért éppen Gulácsy festészetére esett a választás, kettejük művészete ugyanis több szempontból is hasonlóságot mutat mind poétika- és művészettörténeti,[6] mind elméleti szempontból.[7] Emellett (egyfajta „harmadik fokozatként") szükséges a képek és a vers szövegközeli értelmezése, azok aprólékosabb összevetése is. Ennek tükrében termékeny értelmezési szempontot kínál a mind a képek, mind a szöveg esetén igen nagy szerephez jutó groteszk esztétikai minőség vizsgálata. A legizgalmasabb jelentést a hasonlóságokon túl mégis a különbségek hordozzák. A vers ugyanis a groteszk dominánsabb érvényesítésével, annak más eszközökkel történő megjelenítésével; ember és természet viszonyának másként értelmezésével; valamint a mediális különbségek kijátszásával sajátosan tekint Gulácsy művészetére, egyben a saját magáéra is reflektál.[8] Ilyen másként és újraértelmezést hordozó elemnek tekinthető az a szempont is, amely szerint Weöres a Gulácsy-féle fantáziabirodalmat álomszerűvé írja át.

A szövegben e szempont részletesebb kifejtését végzem el, először amellett érvelek, hogy Gulácsy világa miért nem álomvilágnak, ehelyett inkább fantáziabirodalomnak, hallucinációnak, látomásnak tekinthető; ezt követően megvizsgálom – ezzel szemben – milyen sajátosságok alapján mondható Weöres verse álomszerűnek, álomvilágot konstruálónak; végül pedig megnézem, hogy ez milyen jelentéstöbbletet ad Gulácsy festészetének értelmezéséhez, s hogy az önreflexióval és az intermedialitással összekapcsolódva ez miképpen árnyalja Weöres poétikai magatartását.

---

[5] Az akkor frissen megjelent *Meduza* kötet kapcsán így írnak róla korabeli kritikusai: Weöres „nyugatnak, keletnek, északnak s délnek tanítványa, mesterei s mintái Babits és az észt népdalok, Katona József és perzsa költők, ritmusait antik kőtáblákról, városvégi cégtáblákról, játszótéri gyermekmondókákból gyűjti". Bóka László: *Weöres Sándor: Meduza.* In uő: Válogatott tanulmányok. Magvető, Budapest, 1966. 1523.
„Weöres egyik versével a babiloni mondában van otthon, a másikkal a japán teaházban, megérintik a daloló sztyeppek és szent őrületű művészek képzelt országai." Vajda Endre: *Weöres Sándor: Medúza.* Protestáns Szemle 1944/6. 180–181.

[6] A szakirodalom (természetesen számos egyéb, nem csupán poétika- és művészettörténeti szempont mellett) Weörest a költészetben (vö. Schein Gábor: *Weöres Sándor. Elektra,* Budapest, 2007. 5–7.), Gulácsyt pedig a festészetben bekövetkező újításáért méltatja (vö. Szabadi Judit: *A modernizmus sorskérdései [bevezetés].* Fekete Sas Kiadó, Budapest, 2008. 7.); tehát mindkettejük művészetében kiemelkedő szempont a radikális újítás.

[7] Rokon felfogásuk leglényegesebb kapcsolódási pontja a maszköltés, jelmezöltés aktusában érhető tetten. A Weöres kapcsán oly sokat emlegetett „próteuszi magatartás" nevet viselő alak-, szerep-, sőt (ha a *Psyché*re gondolunk) nem-váltás párhuzamba állítható a Gulácsy festészetében megjelenő maszkhúzással. (vö. Szabadi Judit: *Gulácsy Lajos önarcképei.* In uő: *A modernizmus sorskérdései.* 117–124.)

[8] Ennek kifejtésére most terjedelmi okokból nincs lehetőség.

A Gulácsy-szakirodalom legtöbbször a „fantázia", „látomás", „illúzió", „fantasztikum", „mese" fogalmakat használja a festő világára,[9] néhol viszont az „álom" kifejezést is megemlítik[10] – némi következetlenséggel – egyenrangúan, szinte szinonimaként kezelve olyan fogalmakkal mint „illúzió", „fantasztikum", „mese", „hallucináció". Szabadi Judit vélhetően inkább *álmodozást, fantáziát* ért rajta, hiszen többször is alkalmazza az „álmodozó" jelzőt is.[11] Álom és fantázia különbségének jelentőségére Meredith Ann Skura hívja fel a figyelmet, aki szerint bár a fantázia során is ugyanúgy nyilvánvaló a vágyteljesítés, mint ahogyan azt Freud megállapítja az álomról,[12] a fantáziák mégis felismerhető valóságot teremtenek, ellentétben az álommal, amely csupán annak kódolt változatát tartalmazza. Habár mindkettő a vágy tárgyát mutatja be, különbségük a bemutatás módjában, tehát az álommunka nyelvében érhető tetten,[13] amelyet Freud az álom lényegeként határoz meg.[14]

Gulácsy világára az *álom* helyett inkább a *fantázia, hallucináció, látomás* fogalom használata célszerűbb, képei inkább tűnnek *vágy*álomnak vagy látomásnak, ami mind képei *(Na'Conxypan közelről)*, mind művészeti magatartása *(A megélt Na'Conxypan)*, mind a *hallucináció* és az *álom* fogalmak pontosabb körüljárásával igazolható *(Hallucináció és álom)*.

Na'Conxypan közelről

A képeken az alakok, formák egyszerűen, határozottan kivehetők, a kontúrvonalak élesek, nincs átfedés, áttűnés, amely persze nem szükségszerű velejárója az álomnak, de olyan képeivel összehasonlítva, amelyek hangsúlyozottan a fes tészetben a szürrealizmusra jellemző álomszerű jegyekkel bírnak (például *Az ópiumszívó álma*, *Arte vita natura*), éles különbségeket mutatnak a megjelenítés

---

[9] Például „A káprázat, illetve a látomás – ezt avatta lelkében művészete egyetlen törvényévé Gulácsy." (Szabadi Judit: *Gulácsy-album*. Corvina, [Budapest], 1969. 8.); „Nakonxipán lehetett mese, fintor, komédia, a képtelenségek hermetikusan zárt világa [...] Avult és fantasztikus, mintha Gulácsy magánügye lenne. Együgyűen naiv, örökké a gyerekkorban vesztegelve." (Szabadi: *Gulácsy-album*. 12.); „varázslatos, meseszerű hangulat" (Marosvölgyi Gábor: *Gulácsy Lajos*. Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, Budapest, 2008. 159.); „a festészetet látomásként értelmezi [...] ez választotta el a többi társától (kivéve Csontváryt)." – (Szabadi: *Gulácsy-album*. 11.)

[10] „[M]esének, fantisztikumnak, álomnak" nevezték Gulácsy munkáit, „[á]lmai, hazugságai, illúziói" (Szabadi: *Gulácsy-album*. 7.); „A képeket fátyolszerűen ellepő vonások, pettyek – a kép álom, emlék, vízió voltát – hangsúlyozzák." (Keserü Katalin: *Gulácsy Lajos*. In uő: *Rippl-Rónai, Csontváry, Gulácsy*. Noran, Budapest, 1999. 15–16.)

[11] „Nakonxipan és a rokokó ráérős álmodozása eltűnt"; „álmodozó lovag" jelző (Szabadi: *Gulácsy-album*. 6.).

[12] Vö. „minden álom vágyteljesülés" (Sigmund Freud: *Álomfejtés*. Helikon, Budapest, 1985. 93.) Bár ezt Ferenczi Sándor úgy módosítja, hogy „minden álom [...] kísérlet a traumás élmények jobb elintézési útjának a fellelésére". (Ferenczi Sándor: *A trauma a psychoanalysisben*. http://vmek.oszk.hu/04900/04934/html/ferenczi0202/ferenczi0202.html/ [2012–03–31])

[13] Meredith Ann Skura: *Literature as Dream: Mode of Representation*. In uő: *The Literary Use of the Psychoanalytic Process*. Yale University Press, New Haven, 1981. 126.

[14] Freud: i. m. 199.

módját illetően. A térkezelés reálisabb, valószerűbb az álom teréhez képest, hiszen míg az álom tere „tér nélküli tér,"[15] addig a képeken inkább egyszerű gyermekrajzokat idéző, megalkotott városi környezet elevenedik meg bájos, egyben groteszkké torzított mesefigurákkal. Emellett az időkezelés is reálisabb, például a *Corso Na'Conxypanban* és *A púpos vénkisasszony régi emlékeit meséli Herbertnek* című képen megjelenik egy-egy óra – számlapjai jól kivehetők – amelyek az idő mérhetőként kezelését hordozzák, ráadásul a szerkezet négy órát mutat, ami egybecseng azzal a reális, valósághoz kötött szokással, hogy a vénkisasszonyok délután teáznak. Egy álomban is előfordulhat persze az óra-motívum, de a képeken többszöri előfordulásuk inkább a valós, hétköznapi, reális, megfogható, tisztán kivehető elemek jelenlétét jelöli. Ezzel szemben ugyanis az álom ideje „időtlen idő", „az álomban nincs nap, hónap, év, tartam vagy pillanat", nincs múlt, jelen, empirikus idő, amely mérhető lenne, de nincs „betelt idő sem, vagy az idők vége, még akkor sem, ha az alvó történetesen az utolsó ítéletről álmodik".[16] Valószerűbbé teszi továbbá a képeket az írás hangsúlyos jelenléte, amely ugyan nem mindenhol értelmes, de a feliratok általában tisztán kibetűzhetők, valamint a címadások is egy mesebeli kisváros kiragadott életképi jeleneteihez kötik őket.

A megélt Na'Conxypan

Ami leginkább igazolja, hogy a képeken megjelenő világot ne álomvilágnak tekintsük, Gulácsy művészeti attitűdjéből, a jelmezöltő magatartásból bontható ki. Gulácsy esetében fontos jelentésképző szereppel bír az az életrajzi sajátság is, miszerint osztálytársa elmondása alapján ő saját életében is valóságos jelmezeket öltött,[17] a jelmezt azonban nem egyszerű játékként fogta fel, hanem teljes lényével próbálta megélni, ezt bizonyítják egyrészt beöltözései, másrészt bohócképei, amelyek valójában egytől egyig önarcképek.[18] Gulácsy önarcképfestészetében csupán két ízben fordul elő, hogy maszk nélkül vállalja az arcát: legkorábbi, 1903-as, illetve 1908-as *Kalapos önarcképén*.[19] E darabokon kívül számottevők életművében a jelmezes önarcképek; hol szerzetesként *(Önarckép szerzetes ruhában, Abbés önarckép)*, hol dandyként *(Egy hivalkodó fiatalember / Cravate rouge)*, hol Don Juanként *(Don Juan kertje)*, hol reneszánsz jelmezben jelenik meg *(Önarckép virággal /*

---

15 Heller Ágnes: *Az álom filozófiája*. Múlt és Jövő Kiadó, Budapest, 2011. 88.

16 I. m. 74–75.

17 *„Öltözetem változott. Gyöngéd almazöld Watteau kabátka olvadékony selyemből, a porlepte gamásni helyett finom ivoár harisnya, ezüstcsatos magassarkú topán, á la Berger mell és mancsett régi veneziai csipkéből"* – írja *Tűnődés* című írásában olyan természetesen és egyszerűen, mintha nem is tehetne mást, mint hogy ténylegesen magára öltse „kedvencei" különböző ruhadarabjait. (Gulácsy Lajos: *Tűnődés*. Egyetemi Lapok 1909/október 28. 3–4.)

18 Szigeti Lajos Sándor: i. m. 59.

19 A képcímek a két, Gulácsyval igen behatóan foglalkozó művészettörténész (Szabadi Judit és Marosvölgyi Gábor) által szerkesztett albumokban nem minden esetben egyeznek. Szövegemben elsődlegesen Szabadi Judit címeit adom meg (vö. Szabadi Judit: *Gulácsy Lajos*. In uő: *Gulácsy-album*.) Marosvölgyi Gábor címvariánsait első említésükkor a főszövegben második helyen, a lábjegyzetben pedig zárójelben jelzem (vö. Marosvölgyi Gábor: *Gulácsy Lajos*).

Reneszánsz ruhás önarckép virággal). A gondolat fontosságáról vallott nézetét az az Oscar Wilde-idézet többszöri felhasználása is bizonyítja, miszerint „az ember legkevésbé önmaga, ha saját személyében beszél. Adjatok neki álarcot, és az igazat fogja mondani".[20] Ezt *Pauline Holseel* című írásába is beilleszti, a *Cevian Didó*ban pedig mottóként szerepel, sőt a festő *A Hét* nevű hetilapban is álneveket választott magának.[21] Életművének legjellegzetesebb darabjai pedig a bohóccá maszkírozott önarcképek *(Csapszék a Tökfilkóhoz; Bohóc, szájában szegfűvel; A bolond és a katona; Bohóc szegfűvel).* Mindez a na'conxypani képek[22] értelmezésére nézve is jelentős: ahogyan a na'conxypani történetekben a szereplők vissza-visszatérnek (ilyen például a cukrászdatulajdonos Bolboll anyó, Bamm, a házmester vagy Huttertonn, aki állandóan valamilyen kísérleten pepecsel a laboratóriumában), ugyanez a képeiről is elmondható. Bár az alakok a kontúrokkal, az eltérő testrészmérettel, ruhaviselettel egyértelműen elkülönülnek egymástól, az arcok mégis kidolgozatlanok, sőt néhol kifejezetten stilizáltak. Az emberek csupán jellegzetes, kézzel fogható, élesen eltorzított tulajdonságokban (orr mérete, alakja, testalkat, magasság) különböznek egymástól, finom vonásaik hiánya bizonyos szempontból egységessé teszi őket. Ezen jegyek, illetve a fent említett szempontok tükrében így akár bármelyikük egyfajta maszknak, álöltözetnek, jelmeznek tekinthető, amelyeknek bármelyikébe kedvére belerajzolhatta/festhette/képzelhette magát az alkotó.[23]

Gulácsy tehát egy reálisnak mondható, hétköznapi elemekkel igen hangsúlyosan átitatott fantáziavilágot alkot, mely fantáziavilág (a többi műalkotásából kibomló művészeti attitűdjének ismeretében) nem csupán egy elmében létező, elszigetelt birodalomként jelenik meg, hanem fantázia és valóság erőteljes oszcillációja érvényesül.

---

[20] Idézi Szabadi: *Gulácsy-album.* 17.

[21] Cséve Anna: *Lirizálódás mint összművészeti jelenség a századfordulón.* In *Ködlovagok. Irodalom és képzőművészet találkozása a századfordulón 1880–1914.* Szerkesztette és az előszót írta Palkó Gábor. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2012. 59.

[22] Egyetlen tanulmányban sem találkoztam egyértelmű kategorizálással, hogy pontosan mely alkotások sorolhatók „a na'coxypani vonulathoz," a jellegzetes emberalakok, ruhák, a jellegzetes kisvárosi környezet, illetve az alapján, hogy melyeket emlegetik a legtöbbször, az alábbi képeket sorolom ide, az elemzés során ezeket érintem: *Na'Conxypanban hull a hó (Egynapos hó)* 1913; *Sétálók Na'Conxypanban* 1909 (Gyxvilp 1910 körül); *Utca Na'Conxypanban* 1902; *Cökxpon* 1909 körül; *Na'Conxypan (Látomás Véronában)* 1910–1912; *A Na'Conxypan-i polgármester* 1909 körül; *Na'Conxypan-i jegyespár* 1903; *Vásárnap délután Comóban* 1911–1912; *Na'Conxypani utcarészlet (Acrobatmania)* 1908 körül; *A hídon bolondos, furcsa népség vonult keresztül* 1908; *A púpos vénkisasszony régi emlékeit meséli Herbertnek* 1911–1912; *Na'Conxypani alak (Deux Gulácsy)* 1909 körül; *Bohócok (Na'Conxypani alakok)* 1911–1912.

[23] Szintén ezt a feltételezést erősíti egy másik Gulácsy-interpretáció is: Groó Diana *Tarka képzelet: A virágünnep vége – Gulácsy álmai* című kisjátékfilmjében a Gulácsy *Na'Conxypanban hull a hó* című festményén megelevenedő alakok közül a háttérből elősétáló nő az asztalnál ülő férfit Lauis Golois-nak szólítja, s számon kéri, hol hagyta bolondos, furcsa emberkéit; ami egyértelműen a na'conxypani mesebirodalom szereplőinek megidézésére és Gulácsynak a képen ülő férfival való azonosítására utal. (*Tarka képzelet: A virágünnep vége – Gulácsy álmai.* Rendezte Groó Diana. Kísérleti kisjátékfilm, 2006.)
Sőt a festő a saját képeit „kis Gulácsyk"-nak nevezte. (Szabadi: *A káprázat festője: Gulácsy Lajos.* In uő: *A modernizmus sorskérdései.* 83.)

Hallucináció és álom

A hallucináció fogalma nem egyfajta pszichés betegség megnyilvánulásaként értendő,[24] hanem abban az értelemben, ahogyan azt Freud világosan elválasztja az álomtól: a valóságpróba lehetőségével, fogalmával védi ki azt, hogy az álom a hallucináció realitásának erejét kaphassa,[25] a tudatnak tehát „rendelkeznie kell egy motoros innervációval, amelynek segítségével meg tudja állapítani, hogy az észlelés megszűnik-e, vagy pedig továbbra is fennáll".[26] Annyiban hasonló ugyan az álomhoz, hogy mindkettő a rejtett vagy elfojtott vágyakat hozza fel a tudatba, de elkülönül abban, hogy beteljesültként mutatja be őket, és arra készteti az egyént, hogy higgye el teljes valódiságukat. A hallucináció tehát magával hozza a valódiságba vetett hitet is.[27]

Álomról pedig csupán a felébredés tükrében beszélhetünk, hogy az álomvalóság „csak" egy álom, az akkor derül ki, ha az álom a felébredésbe csap át. Az álmodó tehát a felébredés folyamán jön rá arra, hogy nem volt magánál, azaz egyfajta képi ekstázisban, a valóság hamis képében volt.[28] Az álomvilágot Freud különös lidércnek, „álomhallucináció"-nak nevezi, mely fogalommal a pszichotikus hallucinációval való hasonlóságot jelöli, tehát azt a tényt, hogy az érzéki élmény belső lelki folyamatok eredményeként jön létre; a különbség viszont az, hogy az álomhallucináció esetén egy külső szemlélet képes azt letagadni.[29] Gulácsy képein és szövegein nincs nyoma ilyesféle álomhoz szükséges „külső szemléletnek" vagy felébredési aktusnak, ezért tekinthető az általa megkonstruált világ inkább víziónak, látomásnak, ami a Weöres-verssel összehasonlítva még inkább igazolható.

A megálmodott Naconxypan

Gulácsy látomásos fantáziavilágával szemben a *Dalok Naconxypan-ból* című vers hangsúlyozottan álomvilágot teremt. Bókay Antal Artaud *A Gruffacsór* című Lewis Carroll-vers kapcsán tett kijelentései segítségével az irodalomban kétféle álomreprezentációt különít el; az egyik az álomtartalmak mentén építkezik, álmokat mond el, a másik annak retorikai formáinak használatával mintegy az olvasó előtt

---

[24] Bár életrajzilag igazolható, hogy Gulácsy valóban igen súlyos neurotikus betegségben szenvedett (vö. Gerevich József: *Patográfiai megjegyzések Gulácsy Lajos és Nemes Lampérth József betegségének vizsgálata kapcsán.* In *Kreativitás és deviáció.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984. 39–41.), ennek tekintetbevétele azonban – véleményem szerint – sem a képei, sem a vers kapcsán nem jelent termékeny értelmezési lehetőséget.

[25] Bókay Antal: *Az álom – a szubjektum teremtése és megismerése.* Műhely 2008/6. 121.

[26] Sigmund Freud: *Az álomtan metapszichológiai kiegészítése.* (1917. 126.) In *Sigmund Freud Művei VI. Ösztönök és ösztönsorsok – Metapszichológiai írások.* Filum, Budapest, 1997. 115–128.

[27] I. m. 124.

[28] Jádi Ferenc: *Az álomképek világa mint különös fikcionalitás.* Műhely 2008/6. 110.

[29] Jádi Ferenc szerint az álmodó valóságát kizárólagosan e fikciós világ képezi, ezért az álomhallucináció világát fikcionálisnak nevezi. (I. m.)

álmodik.[30] Weöres versében e kétféle álommegjelenítési mód egyaránt megidéződik, az álom tematizálódik is, és a retorikai eljárás is érvényesül. A tematikus megjelenítést egyrészt konkrét, fogalmi utalások jelzik a szövegben: *„E vers is valóság, akár az álmod"*, emellett gyakorisága miatt kiemelt jelentőségű az alvás- és álom-motívum *(„ott alszik a huszonnégy nagy madár", „de csőrükön az álmuk ki-be jár", „[k]utamban már vadrózsák alszanak", „[p]olcold föl lábadat s pihenj, aludj csak, / elfáradt szolgám. Majd fölkeltelek")*, sőt ugyanilyen motivikus utalás az alvás, álom napszakainak hangsúlyos jelenléte is *(„s heréltek bőgnek minden hajnalon", „azóta mennyit halványult az éjjel!", „s mindannyian zokogtunk reggelig", „erre futnak a régesrég elhamvadt reggelek", „a hegyszorosban megrekedt az éjfél")*. Önmagában a vers szerkezete is az álom folyamatára játszik rá: a második versszakban megjelenő csúszás képe *(„hosszú, függélyes, szűk fémcsőben")*, majd a kiérés *„az igazság elé"* az ébrenlétből a félálom fázisán át az álomba merülés, a gyakori álom előtti zuhanás képzetét érzékelteti, a harmadik versszakban az előző szakasz utazásképzetéhez képest a városba érkezés a mély álom fázisának kezdete, az álom mezejének képe lehet, a huszadik versszak *„[e] vers is valóság, akár az álmod"* felütése pedig az alvásból való hirtelen felébredés, felriadás hordozója. Másrészt, a kötetkompozíció hordozta jelentésből kiindulva, a *Meduza* kötet többi alkotásában is kiugró az éjszaka tematizálása vagy motivikus felhasználása (a *Hajnal a Holdban, A halott menyasszony, Éjszakai csónakok, Triptichon, A Vénus bolygóhoz, Harmadik szimfónia, Az éjszaka csodái* című költeményekben), az *Emlékezés a gyermekkori tájra* című vers nyitósora az éjszaka, az álom segítségét emeli ki az emlékezés folyamatában, amelynek tükrében a *Dalok Naconxypan-ból* álomjelensége az elvágyódásnak, egy másféle világ megidézésének lehetséges eszközeként, segítségeként értelmezhető. Az álomba merülés gesztusát erősíti a kötet mottójául választott Babits-idézet is az *Atlantisz, egy világ, amely lemosdatta életét* című versből. A *„Búvár leszek én"* vagy az *„és látok egy elsüllyedt várost, félig leomolva, némát, / egy holt mesevárost kéken a víz remegő üvegén át"* sorok, valamint a medúza víziállatra utaló kötetcím az alámerülés folyamatának, egy „meseváros" szemlélésének képi megjelenítésével a kötet egészére kiterjeszthető képzeletben, olvasmányokban, emlékekben történő alámerülési gesztust vetít előre. Efelől értelmezve a kötet verseiben megidézett külön világok a „meseváros" allegorikus kibontásának is tekinthetők.

---

[30] Egyrészt egy olyan századfordulós „technikáról" beszél, amely „az álmok képeihez, történeteihez hasonló metaforikus narratívákat hoz létre," vagyis amikor „a megírt szöveg kimondva vagy rejtetten álmot mond el, vagy az elmondás során álomi természetűnek bizonyul a megjelenített világ". Ilyen Csáth Géza *A varázsló álma* vagy az *Egyiptomi József* című novellája, a képzőművészetből idetartoznak Gustave Klimt képei. Másrészt álom–irodalom kapcsolatának egy későbbi, szikárabb és bonyolultabb változatáról beszél, amikor az álom keletkezési módjának retorikai technikái visszafordulnak az irodalmi ábrázolás folyamatára, tehát „maga a műalkotás válik álomszerűvé, keletkező álommá". Ebből a szempontból elsősorban James Joyce technikáját tekinti számottevőnek a Finnegans wake című írásában, a képzőművészetből pedig Salvador Dalí munkásságát sorolja ide. (Bókay Antal: *Álom-írás, álom-írók*. In Csányi Erzsébet (szerk.): *Csáth-járó át-járó*. Újvidék, 2009. 10–11.; illetve vö. Bókay Antal–Husz Mária: *Pszichoanalízis és szürrealizmus – Dalí látogatása Freudnál*. Tudományos Dialóg 1997/12. 44–48.)

Emellett domináns stilisztikai elemként funkcionálnak a szürrealisták automatikus írásmódját idéző retorikai eljárások; a szabálytalan idő- és térkezelés pedig ugyancsak az álomra jellemző bizonytalan idő- és térérzékelés nyelvi megnyilvánulása lehet. A megidézett világban szabálytalanul keveredik jelen, múlt és a jelen rendszerszerű ismétlődése, eldönthetetlen, hogy a vers jelenetei egyszeri élmény elmesélései *(„[a] költő-herceg várt rám a hegy ormán négy asszonnyal […] s mindannyian zokogtunk reggelig", „bujdosnom kellett zöld hinárokon", „[s]zép városodban tévedezve jártam", „[t]üdőd velem volt, míg én verekedtem")*, többször visszatérő esemény életképi jelenetei *(„a kis hidon mindennap vártalak")*, jelenben játszódó helyzetleírások *(„[p]olcold föl lábadat, s pihenj, aludj csak, elfáradt szolgám", „[k]is királynő, te árvácska-cipőjű", „[t]áncot tanít Furkó, jár könnyü lába", „[o]tt áll a halvány szurokfáklya-fénynél / egy vérző talpú szegény katona", „[c]sak egy sovány angyalka sír magába, mert ókulája elhagyta szegényt")*, vagy pedig általános, kimerevített jelen idő érvényesül, amelyben az ismertséggel, „tárlatszerű" bemutatással a beszélő rendszeres visszatérőként, látogatóként körvonalazódik *(„[a] városban, mit hét napig kerülhetsz", „[h]ol lila fák közt lankadoz a lélek", „[a]zt hinnéd, nem élnek, de csőrükön az álmuk ki-be jár", „a víz alatti házban éldegélek")*. Az időkezelés mellett a térkezelés is szabálytalanságot mutat. Amellett, hogy a tág tér megidézése után *(„e jeltelen világon mit akartok, míg ajzott húrként pendül a Tejút?")* a következő versszakban a hirtelen szűk tér megjelenítését *(„[h]osszú, függélyes, szűk fémcsőben éltem")* újra tágítás követi *(„[a] városban, mit hét napig kerülhetsz")*, a tér horizontális és vertikális irányú megidézése *(„körötte szétpancsolt vér és kidült szesz" – „[h]ol lila fák közt lankadoz a lélek")*, illetve a kozmikus távlat megjelenése is igen nagy hangsúlyt kap *(„[e]zer sugár találkozik az űrben")*, mely széttartást még inkább hangsúlyoz a makroelemek mellett *(„menny cafrangja," „[s]zemeddel az egész tengert halászod")* a mikroelemekre, apró motívumokra szűkítés is (öreg lámpás, nagyhasú kenyér, csöppke mézes-csésze, dió, galagonya, fanyar kökénybogyó).

A képek, a sorok egymást követésének időnkénti lazasága, az idő- és térkezelés szabálytalanságából adódó bizonytalanság olyan szürrealisztikus jegynek tekinthető, amely szintén a Weöres-féle Naconxypan-világ álomszerűségét erősíti. A szürrealisztikusság ugyan csak az *Elysium* (1946), sőt leginkább *A fogak tornáca* (1947) című köteteiben teljesedik ki, de csírájában már itt is megjelenik.[31] Szentkuthy Miklós Weöres „realizmusáról" és „szürrealizmusáról" írott tanulmányában kifejti, hogy szerinte Weöresnél „realizmus és szürrealizmus nem ellentétek […], egyik a másik nélkül nem ér semmit".[32] Realizmusáról azt írja: „Weöres nagyon

---

[31] Grendel Lajos: *Írók a körön belül – kívül: Weöres Sándor.* Irodalmi Szemle 2008/4. http://www.jogazda.sk/szemle/index.php?option=com_content&task=view&id=233&Itemid=50 [2012-01-21]
Weöres így fogalmaz 1943-ban Várkonyi Nándornak írt, sokat idézett levelében a Meduza darabjainak egybevilágatásakor: *„Most végre megtaláltam a csak versben közölhető tartalmat, mely a formától el sem választható: a gondolatok nem az értelem rendje szerint, hanem az értelemre mintegy merőlegesen jelennek meg. A verssorok az értelmüket nem önmagukban hordják, hanem az általuk szuggerált asszociációkban; az összefüggés nem az értelemláncban, hanem a gondolatok egymásra-villanásában és a hangulati egységben rejlik."* (Idézi Várkonyi Nándor: *Pergő évek.* Magvető, Budapest, 1976. 388–389.)

[32] Szentkuthy Miklós: *Elvek és arcok: Weöres Sándor.* Magyarok III. 1947. 608.

otthon van a hüllők, varangyok, kígyók, kocsonyás polipok, folyásos ebihalak, izzadó pép-állatok világában: elvégre ha realista, nem kezdheti másutt, mint ahol az egész Realitás, az egész Természet vette kezdetét."[33] (A *Dalok Naconxypan-ból* képei között is megjelenik a zöld hínár vagy a tengermélyi csillag.) A gondolatot úgy viszi tovább, hogy a költő „becsületesen naturalista" csak a szürrealizmussal lehet, ezen alkotási folyamat során ugyanis „a lélek elér egy olyan bonyolultsági fokot, hogy »józan értelemmel« már nem lehet hűségesen ábrázolni".[34] Ehhez pedig szorosan kapcsolódik az álom, hiszen „az igazán nagy művészi lélek legtermészetesebb élettani vonása, hogy minél mélyebben merül a való világ plasztikus ábrázolásába, annál több álom-kép is fog fantázia-korállokat hajtani belőle".[35]

A leglényegesebb álomszerű sajátság, amely élesen elkülönül Gulácsy világától, a versben érvényesülő felébredés aktusa. Az utolsó versszak *„[e] vers is valóság, akár az álmod"* sora kulcsfontosságú a freudi valóságpróba–felébredés tükrében (is), mert egyértelműen külső pozícióból történő megszólalást jelez az álom világához képest. A felébredést hordozhatja a sor azon nyelvi jelensége, hogy az eddigi versszakok hosszabb, rendszerint két-három-négy soros mondataihoz képest e versszakfelütés többitől eltérő rövid, szikár volta, ennek köszönhetően ereszkedő intonációs görbéje a hirtelen felriadás nyelvi megnyilvánulása lehet. Ugyanilyen alvás–ébrenlét aktusként értelmezhető annak tekintetbevétele, amelyre Heller Ágnes hívja fel a figyelmet: az álomban valóban nincsen sem múlt, sem jövő idő,[36] ezáltal azok a versszakok, amelyekben a vers beszélője múlt időben szólal meg, ébrenléti állapot tükrének is tételezhetők.

Az álommá írás szerepe – Az „ezerhangú" Weöres

Az álommá írás mind a Gulácsy-világ értelmezése, mind pedig a weöresi maszkköltés szempontjából jelentésképző szereppel bír. Már eleve az álomszerűség kétféleképpen értelmezhető: vagy önmagában álomként tételeződik a Gulácsy által megteremtett világ, vagy pedig álomszerűvé íródik át a víziós fantáziabirodalom. Bármelyiket követve, egyfajta reflektálást tanúsít mind Gulácsy művészetének, mind saját poétikai magatartásának irányába nézve. Mivel a hallucináció inkább a valóság és a fikció oszcillációja, az álom pedig a felébredéssel és a valóságpróbával egy lezárt egység, Gulácsy világa egy lezárt egységként konstituálódik, amely a részletezett művészeti magatartás tekintetében, a műalkotásoknak szinte valóságként kezelésére nézve ironikusan olvasható. Egy saját költészeti magatartásra történő reflektálás tételezése pedig az álom azon sajátságából kiindulva lehet releváns, amely szerint az nem más, „mint gondolkodásunk sajátos formája, mely

[33] I. m. 609.
[34] I. m. 610.
[35] I. m. 608.
[36] Heller: i. m. 74–75.

az alvás állapotának feltételei között válik lehetségessé".[37] Az álom ugyanis a belső értelemkeresés, az értelemteremtés egyik legjelentősebb eseménye, ahogyan Freud fogalmaz: „egy belső folyamat külsővé tétele."[38]

Ez a vers beszélőjének vagy *beszélőinek* vizsgálatával összefonódva válik jelentőssé, a vers lírai énje ugyanis nem is feltétlenül egyes-egyedülinek tekinthető. Bár jelenléte szinte mindegyik strófában állandó, mégis eltérő nyelvi elemek (hol deixisek, hol aposztrophé, hol igei személyragok, birtokos személyjelek) által válik hangsúlyossá. Ennek legszembetűnőbb példája a hatodik és hetedik strófa beszélőjének különbözősége: a hatodik versszakban a *„[l]átták kék vitorlám"* sorban a beszélő egyértelműen egy hajóval azonosul, a hetedik versben a *„szolgám"* megszólítás pedig azt a feltételezést hívja elő, hogy a lírai én az előző versszak *„költő-herceg"*-évei azonos. Ráadásul a versszakok számozása a strófák külön, lezárt egységként kezelését hívja elő, ezáltal az a kérdés is felmerül, hogy egy vagy húsz vers-e a szöveg: a számozás különálló négysoros költemények – ahogyan a cím is mutatja – dalok számozását vagy versszakok megjelölését jelenti-e. Emellett az egyes versszakok (versek) különböző beszélőinek feltételezését az egyes strófák eltérő tér- és időképzete, eltérő életképi jelenetei, szituációi is felerősítik. Ahogyan Gulácsy játszik a képein és a szövegeiben valós és fikciós szint elbizonytalanításával, ahogyan szinte belép a saját megalkotott világába, ezt a játékot Weöres a különböző hangnemváltással idézi meg a lírában, így az egyes versszakok megszólalói akár különböző weöresi hangokként is tételezhetők. Ezt egyrészt alátámasztja Weöres lírai alakjaira a szakirodalom által oly sokat emlegetett „próteuszi" vagy a „sokarcú", „ezerarcú" jelző. Másrészt itt válik fontossá az álommá történő átírás, az ahhoz kapcsolódó értelemteremtő, önteremtő gesztus, ahogyan Freud fogalmaz: „Az álmok teljes mértékben egoisztikusak, és az álomjelenetek főszereplőjében mindig magát az álmodót ismerhetjük fel."[39] Ahogyan tehát az álom főszereplője mindig az álmodó, az álomvilágot alkotó versben is különböző weöresi hangok jelenléte tételezhető, mintegy szétszóródott lírai énként. Ez pedig relevánssá teszi a saját poétikai magatartásra reflektálás gondolatát, tehát azt, hogy ez a fajta versbeli én-megsokszorozás nagyobb kontextusban, a saját költészetében megjelenő „ezerarcúság" megidézésnek is tekinthető.

Másfelől mégis egyfajta egység érzékelhető a versben, a strófákat ugyanis összetartja a cím: a *„dalok"* főnév egy zeneműhöz hasonló tétel–mű viszonyt hív elő; az utolsó versszak felébredés képzetét keltő, kijózanító hatású felütése pedig mintegy összerántja a fragmentumokat, ezáltal széttöredezettség és egység sajátos játéka jelenik meg a versben, mely szövegbeli kettősség gyönyörű szépen leképezi mikroszinten Weöres poétikai magatartását: egy ezerarcúság mögött rejlő egységes költői magatartásról ad számot.

---

[37] J. Trimethylamin Mehlman: *Notes on Freud's Specimen Dream.* Diacritics 6. 1. 1976. 43. idézi Bókay: *Az álom – a szubjektum teremtése és megismerése.* 123.

[38] Freud: *Álomfejtés.* 118.

[39] Freud: *Az álomtan metapszichológiai kiegészítése.* 118.

Az utolsó versszak felütése azért is jelentős, mert Gulácsy irányába nézve az irónia fokozásának hordozója lehet, mintegy önámításként tételezve a megkonstruált világot. Csupán a versre vonatkoztatva, önmegszólításként tekintve pedig a sor önirónia teli, amely egyrészt arra irányulhat, hogy valójában a fantázia-világ, a látomás álommá írása sikertelen. Másrészt a saját költőmagatartásra is vonatkoztatható, mintegy megkérdőjelezve ezáltal a weöresi mítoszteremtésnek, az eltérő kultúrák megidézésének mindent elfedő, mindenre segítséget nyújtó, minden esetben menekülésre, védelemre, vagy önmegismerésre, önteremetésre szolgáló szerepét és önmagától értetődő voltát.

Harmadrészt pedig nem csupán a számos más kultúra, ritmus, mítosz megidézése lehet önironikus, hanem az „ezerarcúság," a „próteuszi" magatartás is, amely a versben kijátszott intermedialitás jelenségével összefonódva válik értelmezhetővé. E tekintetben az álom azon sajátsága jelentős, amely szerint az „határhelyzeti jellegű", mégpedig azáltal, hogy eredetileg képi természetű, felidézése, elmondása viszont nyelvi.[40] Freud szerint abban rejlik ugyanis a különlegessége, hogy csak végső eredményében lesz nyelvi jellegű, alapjában véve képi: „A gondolatok – főként vizuálisan – képekké alakulnak, tehát a szóképzetek a nekik megfelelő dolgok képzeteire vetődnek vissza. Olyan ez, mintha az egész folyamatot az ábrázolhatóság szempontja vezérelné."[41] A különös az, hogy ezek a vizualizálódott indulatok aztán az álom elmondásakor nyelvivé transzformálódnak.

Az, ahogyan az álom jelenségében megjelenik szöveg–kép viszonya, a *Dalok Naconxypan-ból* ezt önmagában azzal a technikával is modellálja, hogy a vers képzőművészeti alkotásokra reflektál, tehát ugyanúgy, ahogyan az álomgondolatok az álomban képek formájában jelennek meg, majd az elmondás során verbalizálódnak, úgy Weöres is áthelyezte a hangsúlyt a vizualitás médiumáról a szövegszerűségre. Sőt a vers nem is csupán kettő, hanem három művészeti ágat von be a szövegbe, az explicit és implicit képzőművészetre utaláson túl ugyanis a címben szereplő *„[d]alok"* főnév egyaránt vonatkozhat a lírai és a zenei műfajra is; a mű zárlatában a *„vers"* szó pedig fogalmilag is utal az irodalomra. Ez az összeolvadás, a több médium megidézése mutatja, hogy Weöresnél valójában az összes művészeti ág központi jelentőségű; a művészetek, az emberi kultúra mögötti lényegkeresés az egyik eszköz, amellyel Weöresnél megvalósul az a költészet, amelyet Hamvas Béla úgy jellemzett sokat idézett *Meduza*-kritikájában, hogy „[e]bben a költészetben a világ visszatér az ősállapotába".[42] Ez jelzi, hogy a Weöres költészetéhez tapadt én-megsokszorozó, próteuszi jelleg ugyan valóban lényegi tulajdonságát képezi a weöresi poétikai magatartásnak, ez azonban nem kizárólagos és nem merül ki ebben,[43] az én-fragmentumokon túl inkább egy

---

[40] Bókay: *Az álom – a szubjektum teremtése és megismerése.* 121.

[41] Freud: *Álomfejtés.* 122.

[42] Hamvas Béla: *A Medúza.* In Domokos Mátyás (szerk.): *In memoriam Weöres Sándor. Öröklét.* Nap Kiadó, Budapest, 2003. 118.

[43] Ezt az álláspontot képviseli például Kulcsár Szabó Ernő, aki az én, a személyiség „dezintegrálásáról" beszél Weöres esetében (vö. Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991.* Argumentum, 1993. 82.).

központi maggal rendelkező, határozottan stabil énről beszélhetünk, amely az ezerarcúság mellett egyfajta általános egységet sejtet; olyan furcsa, paradox, mégis ezáltal összetett és izgalmas költői magatartásról ad számot, amelyet Kabdebó Lóránt így fogalmaz meg: „A sokarcú Weöres éppolyan fikció, mint Silene Octopusa, a nemlétező legendás nyolcfejű sárkány; és csakis értetlenségből fakadhat. Weöres ugyanis a legegyarcúbb költőink közé tartozik: költészete egy óriási variációsor egyetlen gondolati konstrukcióra."[44]

[44] Kabdebó Lóránt: *Kozmikus bukolika Weöres Sándor költészetében.* Tiszatáj 1970/9. 871.

Kalavszky Zsófia

AZ ÖTVENÉVES *ROZSDATEMETŐ*

Fejes Endre *Rozsdatemetőjét* ma, ötven évvel a szöveg megjelenése után különösen izgalmas a szoros szövegolvasás tárgyává tenni. A *Rozsdatemető* a 20. századi magyar irodalom egy fontos, kezdeményező – ha tetszik, „különutas" – regénye, mindazzal együtt, hogy a benne rejlő poétikai lehetőségek egy része kibontatlan maradt. A tanulmány a regény megoldatlanul maradt lehetőségeit két perspektívából tekinti át: egyrészt *narratológiai*, másrészt *műfajpoétikai* szempontból, amely vizsgálatokkal összefüggésben *motivikus szövegelemzést* is végez.

1. Műfaji többszólamúság? – Családregény, szociografikus szöveg, oknyomozó szöveg, apológia és idill

A Fejes-életmű legnagyobb teljesítményeként kezelt regény értékelésekor, értelmezésekor már a legelső kritikákban megtaláljuk a *műfaj* és/vagy a *hős*, illetve *a műfaj és a hős* kérdéseit.[1] A *Rozsdatemető* műfaját leggyakrabban *családregény*ként

[1] Fejes Endre 1962-ben, a Magvető Kiadónál megjelent *Rozsdatemetőjét* hatalmas olvasói érdeklődés és kritikai visszhang fogadta. A kötetről a kortárs recepcióban számtalan cikk született; az óriási sikert mutatja, hogy több egymás utáni kiadása szinte azonnal elfogyott, a legkülönbözőbb társadalmi rétegeket megszólító lapok hasábjain társadalmi vita folyt a regényről, amelyet számos nyelvre lefordítottak. A mű körül kialakuló látszólag merész, állítólag azonban jó előre „bekalkulált" irodalompolitikai vita, a szerző és a mű világképét ideologikus szempontból támadó, illetve védő, gyakran egymásra felelgető írások, amelyeket később Fejes Endre „válasz-esszéi" követtek, lényegében elmosták azokat az itt-ott elejtett esztétikai, poétikai észrevételeket, amelyeknek továbbgondolása lehetővé tette volna, hogy valóban elkezdődjék a szöveg vizsgálata. Dérczy Péter szerint, „amikor Cseres *Hideg napok*ja, Fejes *Rozsdatemető*je, Sánta *Húsz órája* megjelent, komoly történelmi, szociológiai vitákat kavartak, a regényekből társadalmi »ügyek« lettek, ám mindig és kizárólag a művek üzenetének, közvetlen közösségi leképezhetőségének szintjén" (Dérczy Péter: *Megszakítottság és folytonosság*. A magyar próza elmúlt négy évtizede. In uő: *Vonzás és választás*. Debrecen, Csokonai Kiadó, 2004. 12. [Alföld-könyvek]). Az 1962 és 1975 között született írások áttekintéséhez kiváló segítséget nyújt Józsa Péter és Jacques Leenhardt olvasásszociológiai vizsgálata. Kutatásukban kiemelik, hogy a korai recepció tematikus szempontból három csoportra osztható: az *ábrázolt világot*, a *regény stílusát* és a *„Hábetler-jelenség"* okait vizsgáló szövegekre. Józsa Péter–Jacques Leenhardt: *Két főváros – két regény – két értékvilág*. Olvasásszociológiai kísérlet. Gondolat, Budapest, 1981. (Martine Burgos közreműködésével) 71–84.

határozzák meg, ugyanakkor számos írásban jelennek meg e műfaji megjelölés kiegészítőjeként – a stílusra és a műformára utalva, vagy azoknak forrásait jelezni kívánva – olyan meghatározások, mint amilyenek a *riport*, a *riportázs-regény*,[2] a *dokumentum*,[3] a *jegyzőkönyv*[4] vagy a *krónika*.[5] Az előző csoporthoz képest ugyan kevésbé gyakran, de a regény szerkezetét, kompozícióját és tematikáját érintik az *oknyomozó regény*,[6] a *detektív-história*,[7] a *nyomozási jegyzőkönyv*[8] és a *bűnügyi nyomozás*[9] meghatározások. Végül a szöveg „tétszerűségének" és egy újabb, harmadik műfaji kódnak a jelenlétéről tanúskodnak a *védőbeszéd, vádbeszéd*[10] megnevezések. Az 1970-es évektől született írásokban is olyan meghatározásokkal találkozhatunk, amelyek a regény műfajának egyszerre több forrását jelölik meg: *detektívregény*,[11] *oknyomozó krónika*.[12] Dérczy Péter az *oknyomozó regény* és a *„proletár családregény"* jegyeit felmutató szöveget egyenesen „antiregénynek", formateremtő műnek nevezi.[13] Számos leíró fordulat utal a *Rozsdatemető* műfaji heterogenitására, a regény által egybeolvasztott különböző műfaji eredőkre: „hű krónika",[14] „újságírói tollal megírt riportsorozat".[15] Kránicz Gábor és Schein Gábor „a szociográfia diskurzusának" jelenlétét említi, Schein pedig kitér a *védőbeszéd* jelenlétére is: „egy bevallottan elfogult tanú elbeszélését" olvashatjuk.[16] Spiró György szenvedélyes, 2003-as rövid esszéjében, amelyben a mű elhallgatása, tabuizálása ellen emel szót, arra hívja fel a figyelmet, hogy a Fejes-regény az 1970-es évektől megsokasodó családregények, illetve a műfajt problematizáló, lebontó, újraíró szövegek szempontjából kitüntetett fontosságú, hiszen magának a családregénynek a műfaja – állítja Spiró – a *Rozsda-*

---

2 Illés László: *Fejes Endre: Rozsdatemető.* Kortárs 1963. 297–299.
3 Térfi Tamás: *Fejes Endre: Rozsdatemető.* Új Írás 1963. 249–252.
4 Bíró Ferenc: *Az emberi méltóság jegyében. Fejes Endre: Rozsdatemető,* Tiszatáj 1963. február, 8.
5 Térfi Tamás: *Fejes Endre: Rozsdatemető.* – Néhány körülíró megnevezés a korabeli kritikából: „családregény-csontváz" (Papp Tibor: *Nehéz egyensúly.* Magyar Műhely 1963/6. 63.), „családregények modorára emlékeztető leírás" (Ilia Mihály: *Tehetség próbája. Fejes Endre: Rozsdatemető.* Tiszatáj 1963. február, 8.), „zsugorított családregény" (Simon Zoltán: *A művészi stílus, avagy a stílus művészete.* Alföld 1965/6. 53.).
6 Ilia Mihály: *Tehetség próbája. Fejes Endre: Rozsdatemető;* Tóth Dezső: *Riportregény az illúziók bűneiről.* Népszabadság 1969. jan. 29.
7 Papp Tibor: *Nehéz egyensúly.*
8 Bíró Ferenc: *Az emberi méltóság jegyében. Fejes Endre: Rozsdatemető.*
9 Simon Zoltán: *Vita egy regény körül.* Alföld 1963/5. 90.
10 Farkas László: *Fejes Endre: Rozsdatemető.* Jelenkor 1963. 283.
11 Zappe László: *Fejes Endre, a Rozsdatemető írója.* Irodalomtörténet 1976/3. 604.
12 Pomogáts Béla: *Oknyomozó családregény.* In uő: *Regénytükör.* Kozmosz, Budapest, 1977. 177. (Kozmosz Könyvek)
13 Dérczy Péter: *Fejes Endre novellái és regényei.* Palócföld 1983/36. 58–59.
14 Bálint Éva-Veres András: *A sikerképtelenség környezetrajza. Fejes E.* Rozsdatemető, *Konrád Gy.* A látogató, *Kertész Á.* Makra [1974]. In Veres András: *Mű, érték, műérték. Kísérletek az irodalmi alkotás megközelítésére.* Magvető Kiadó, Budapest, 1979. 259.
15 Bán Zoltán András: *Rozsdatemető.* Beszélő 1997/5. 87.
16 Kránicz Gábor: *Prózatörténetek a magyar irodalomból. Fejes Endre: Rozsdatemető, Bálint Tibor: Zokogó majom, Kertész Ákos: Makra.* Bárka 2011/3. 64. Schein Gábor: *Fejes Endre. Rozsdatemető.* In Gintli Tibor (szerk.): *Magyar irodalom.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2010. 909.

temetővel vált jelenvalóvá a magyar irodalomban.[17] Spiró tehát egy regényparadigma kezdőpontjának tekinti a Fejes-szöveget, ezzel kiemeli az 1960-as évek prózájából, és azt a kortárs irodalom felől kitüntetett pozícióba juttatja. A legfrissebb irodalomtörténeti munkák közül a 2010-es Grendel-féle irodalomtörténetben a szerző kiemeli, hogy Fejes „eredményesen aknázza ki egyfelől a riportregény, másfelől a családregény adta poétikai lehetőségeket".[18] *A magyar irodalom* című irodalomtörténeti kézikönyvben – amelyben a regény külön fejezetet kapott – pedig Schein Gábor elsőként elemezte a kimondottan családtörténetként kezelt regény narratív struktúráját.[19]

Legfőbb állításom az, hogy ennek a műfajpoétikai problémának a tisztázása, pontosabban a kérdésnek a maga összetettségében való bemutatása teszi leginkább lehetővé a szöveg poétikai, jelentésképződési működésének leírását. Ugyanakkor nem pusztán műfajpoétikai problémáról van szó. A mű narratív struktúrája – amely keretből és főszövegből áll – és a benne kirajzolódó narrátori alak a regényértelmezés egyik lehetséges kulcsa. A narratíva jellegzetességeinek leírása során, az elbeszélésben megképződő narrátori pozíciók vizsgálatával rá fogok mutatni bizonyos műfajtörténeti hagyományok együttes jelenlétére, továbbélésére a regényszövegben, és arra is, hogy a különböző műfajokhoz tartozó elemeknek a jelenléte különböző olvasási stratégiák együttes jelenlétét generálja.[20]

Miközben nem vitatom, hogy egy *családregény*ről van szó, további három plusz egy műfaji eredet, „műfajemlékezet"[21] jelenik meg a *Rozsdatemető*ben. A regény keretében az erőteljes narrátori jelenléttel összekapcsolódva vethető fel a *védőbeszéd, az oknyomozó* és a *szociografikus szöveg*.[22] A további „plusz egy" műfaji eredet a regény főszövegében működő *idill*.

A legfőbb kérdés az, hogy ezek a műfaji „eredetek" egymás műfaji lehetőségeit mennyire aknázzák ki, termékenyítik meg, vagy éppen mennyiben gátolják,

---

[17] Emlékeztetőül: Térfi Tamás 1963-as kritikájában a családregénynek, „egy halottnak hitt műfajnak" az újrateremtéséről írt. Térfi Tamás: *Fejes Endre: Rozsdatemető*. 249.; Spiró György: *Negyven év múltán*. Tekintet 2003/4. 6–11.

[18] Grendel Lajos: *Az államosított irodalom korszaka I. A magyar epika formanyelvének megújulása*. In uő: *A modern magyar irodalom története. Líra és epika a 20. században*. Kalligram, Pozsony, 2010. 404.

[19] Schein Gábor: *Fejes Endre. Rozsdatemető*.

[20] A különböző műfaji eredők szétszálazása adhat választ az itt-ott, már a recepcióban is felbukkanó, „Ki a főhős?", „Van-e főhős?" kérdésekre is (lásd például Simon Zoltán: *Vita egy regény körül;* Rónay György: *Az olvasó naplója. Fejes Endre: Rozsdatemető*. Vigilia 1963. 302–305.).

[21] М. М. Бахтин: *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва, Советская Россия, 1979. 122.

[22] Nem könnyű feltárni a regénynek e több műfaji eredet felé való nyitottságát, hiszen a felsorolt műfajok több – taxonómiai, logikai – szempontból sem sorolhatók egy kategóriába. A *szociográfia* ugyanis átmeneti műfaj, amely azonban nem a szépirodalmon *belüli* műfajok közti átmenetet képviseli, hanem magának a szépirodalomnak a határterületén helyezhető el, történetesen a szociológiával határos területén. A fennmaradó négy műfaji eredet egymáshoz való viszonya sem egyértelmű. Tisztázásra szorul a viszonyuk, méghozzá saját genezisük felől, ugyanis amíg az apológia és az *idill* ókori műformából értelmeződtek át (a nevük jelentéstágításával) műfajjá, addig az *oknyomozó regény* és a *családregény* hozzájuk képest meglehetősen fiatal műfajok, amelyek soha nem rendelkeztek olyan kötött műformai (például retorikai) jellemzőkkel, mint a másik kettő.

szűkítik le azokat.[23] Munkahipotézisemben (azaz jelen elemzés erejéig) megkísérlem narratológiai és poétikai szempontokból szétválasztani és leírni az irodalmiság e különböző megjelenéseit. Tisztában vagyok természetesen azzal, hogy ezeket az irodalmi formákat és attitűdöket csak elméletben lehet vegytiszta módon egymástól külön kezelni, hiszen a *Rozsdatemető*ben műfaji hagyományok és szövegattitűdök „együttéléséről" van szó, és ugyanazon szöveg által előhívott több, különböző olvasási stratégia együttes jelenlétéről.

A regény értelmezésének története ugyanakkor arra is int, hogy a *családregény* definícióját is újraértelmezzem a szöveg felől. Ez azért látszik elkerülhetetlennek, mert amíg ez a fogalom elsősorban a 19. századi és a 20. század eleji, több nemzedéknyi polgári *család*ot mint közösséget bemutató elbeszélésen formálódott, addig Fejes munkáscsaládja esetében éppen e polgári, kulturális hagyományokon, szellemi és vérségi közösségen alapuló jellegét veszíti el (pontosabban el sem nyeri). A *Rozsdatemető* újraérti és új jelentéssel látja el a *család*ot mint létezési formát, és ez a folyamat szükségképpen új poétikájú irodalmi szövegben manifesztálódik.

2. A kerettörténet jelentősége és a műfaji kezdemények – A szociografikus szöveg

A regény egy szó szerint megismételt szövegrész és az abban visszatérő helyszín által keretes szerkezetű.[24] A gyár melletti géproncsokkal zsúfolt terület, a rozsdatemető leírásának refrénszerű megismétlése a művet körkörössé és önmagába zárttá teszi. A keretelbeszélés első részében leírt események hiátusa a keret második részében szűnik meg.[25] A keret ugyanakkor nem csupán a fikció világa szempontjából bír jelentőséggel, hanem azért is, mert olyan szöveghelyként van jelen, ahol az elbeszélés módja és a narrátor „személye" is problematizálódik. A keret tehát narratológiai és poétikai szempontból is kiemelt szöveghelyként funkcionál.

A fikció szerint az eset későbbi elbeszélője a rozsdatemetőben lesz a szemtanúja annak, ahogyan ifjabb Hábetler Jánost a rendőrök elvezetik a roncstelepről, ahol úgy megütötte sógorát, hogy az belehalt az ütést követő esésbe. Az eset a szemtanút arra készteti, hogy kutatni kezdjen az indítékok után: interjúkat készít Jani családtagjaival, ismerőseivel, adatokat gyűjt a fiúról és családjáról. Magát Janit is szóra akarja bírni, de kísérlete először kudarcba fullad, a fiú hallgat. Másodízben, amikor felkeresi a fiút a börtönben, a fikció szerint már Janit a fiú élettörténetének ismeretével (egy felépített értelmezéstörténettel?),

---

[23] A regény poétikai értelemben vett sikerültsége vagy kudarca épp a műfaji hagyományok közti feszültségek és ellentmondások eredménye. E műfaji hagyományok mégiscsak – a más és más hangsúlyok elhelyezésével – különböző befogadási stratégiákat implikálnak, miként együttes jelenlétük okozza, okozhatja a főhős személye körüli ingadozást is.

[24] A regény szövegére az alábbi kiadás alapján hivatkozom: Fejes Endre: *Rozsdatemető. A hazudós. Jó estét nyár, jó estét szerelem.* Magvető Kiadó, Budapest, 1979.

[25] Ugyanakkor a narrátor a keret második részében már nem jelenik meg, és tipográfiai szempontból sincs leválasztva a zárlat, azaz indokolt lehet Papp Tibor felosztása is, aki bevezetőre és egy „tulajdonképpeni regényre" osztja a szöveget. (Papp Tibor: *Nehéz egyensúly.*)

azaz „az életével »zsarolja meg«" (9.), aki ennek hatására beszélni kezd. Az olvasó, aki ezen előtörténet olvasásakor még semmit nem tud a Hábetler családról, a (család)történetet csak abból a narratívából ismerheti meg, amely a fikció szerint a narrátor által összerakott jegyzetekből, interjúkból és Jani állítólagosan elhangzott vallomásából áll össze. A fikció szerint tehát a később elbeszélővé váló szemtanú szociográfiai jellegű tudományos munkát – két nagyvárosba felkerült ember, később pár, majd család ötven évet átfogó története és jelene az 1960-as években – és szépírói munkát is végez egyszerre: bizonyos adatokból egy, a szociológia és a szépirodalom határán egyensúlyozó textust hoz létre. A Fejes-regény tehát narrátorának hangsúlyozott szerepjátszásával az 1930-as években megjelenő társadalomnéprajzinak minősíthető szépírói művek hagyományába lép be, ugyanakkor el is mozdul tőlük: „a szociográfia a fikció formájaként jelenik meg".[26]

Önmagában nóvuma a Fejes-szövegnek, hogy imitált szociográfiájának tárgyát nem a falusi, a paraszti életmód, hanem egy nagyvárosi „lumpenproletár"-család mindennapjai képezik.[27] A korabeli nagy visszhang tehát annak is köszönhető volt, hogy Fejes olyan közösség és a hozzá tartozó jelenségek „bemutatását" vállalta, amelyről addig nyíltan beszélni nem lehetett.

A szociográfusi attitűd természetesen nem abban jelenik meg, hogy az empirikus megfigyelést tudományos elemzés, geertzi „sűrű leírás" követi. A társadalomnéprajzi szemléletmód sokkal inkább a mű nyelvezetében, a nagy mennyiségű tényanyag felhalmozásában és a narrátor alakjában érhető tetten. Az első kettőre, a mű sajátos nyelviségére és világának gazdagon felvonultatott reáliáira a korabeli recepció is felhívta a figyelmet.[28] A narrátor alakjának vizsgálata azonban háttérbe szorult, noha maga a narrátor a megismerő-kutató alakját „ölti fel", kutatásának tárgya pedig a Hábetler család – köztük Hábetler Jani, aki ebben a relációban maga is csupán egy adatközlő. A néprajzi, szociológiai, antropológusi stb. munkához és módszertanhoz köti a narrátort a szituáltsága is – amely elbeszélői pozíció a Fejes-szöveg előzményeinek tekinthető Móricz-, illetve utóéleteként olvasható Tar Sándor-életmű egyes, a szociográfiával határos darabjaiban is tetten érhetők –, miszerint „»gyűjteni«, adatközlőket beszéltetni csak az odatartozás és a kívülállás nehezen fenntartható, sérülékeny egyensúlyának helyzetéből lehet".[29] Az elbeszélő-szemtanú, miként a keretből kiderül, szintén gyári munkás, sőt szakmája szerint forgácsoló. Az odatartozásnak és a kívülállásnak ez a kettőssége, amely a narrátor alakjában megtestesül, többszörösen jelentős. Ez az egyike ugyanis azon, a szövegbe beépített narratológiai eszközöknek, amelyek célja az olvasók meggyőzése arról,

---

[26] Szili József: *Szociográfia: irodalmi és/vagy tudományos műfaj?* In uő: *A poétikai műnemek interkulturális elmélete.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1997. 53.

[27] Balassa Péter szerint a regény „puszta megírása valódi, szociológiai jelentőségű felfedezés volt". Balassa Péter: *Fejes Endre: Jó estét nyár, jó estét, szerelem. Felmentés és kapituláció.* Kritika 1969/11. 38.

[28] Például Illés László: *Fejes Endre: Rozsdatemető.* 298.; Gyurkó László: *Fejes Endre.* Kritika 1964/4. 42.; Simon Zoltán: *A művészi stílus, avagy a stílus művészete.* 53. A regény stílusa, nyelve körüli vita a *Magyar Nyelvőr*ben indult 1964-ben Kovalovszky Miklós tanulmányával (Kovalovszky Miklós: *A Rozsdatemető stílusa avagy a stílus rozsdatemetője.* Magyar Nyelvőr 1964/4. 421–438.)

[29] Szilágyi Zsófia: *A továbbélő Móricz.* Kalligram, Budapest, 2008. 197.

hogy a szöveg „valósághűen" tárja fel az eseményeket. A kétnézőpontúság, amely a szociográfia módszertanának egyik fontos eleme, „a részvétel és a távollét retorikájának" együttes jelenlétéről vall.[30]

A narrátor alakja – a szépírói szociográfiák elbeszélőivel szemben, akik a kutatói szemlélettel a személyes élmények és emlékek feldolgozását gyúrták egybe – sokkal inkább az antropológus alakjának kettős látásmódja szerint látszik leírhatónak.[31] A narrátor kívülről lép Hábetlerék világába, ugyanakkor ismerősként mozog benne. Munkájának „főhőse" az egész család.

A regény kerete tehát, amelyben megjelenik egy olyan én-elbeszélés, amely a főszövegben átadja a helyét az egyes szám harmadik személyű elbeszélőnek, kitüntetett szöveghelye a műnek.[32]

3. Az apológia és a nyomozás

A *Rozsdatemető* értelmezhetőségét jelentősen leszűkítené a keretelbeszélés hiánya, hiszen Fejes narrátora nem egyszerűen csak „meg akarja ismerni [Hábetler János] titkát" (9.), nem pusztán csak egy elfogulatlan kutató. A regénykeretben megfogalmazza azt is, hogy e textus konkrét célból íródott: *védőbeszéd* kíván lenni. Schein Gábor szerint „egy *bevallottan elfogult tanú* (kiemelés tőlem – K. Zs.) elbeszélését olvassuk [...], aki arra készül, hogy főszereplője védelmére keljen a bíróság előtt. A tanú jó előre egyfajta ítéletet is megfogalmaz ifj. Hábetler Jánosról [...]. E szavakkal adja át az elbeszélő ifj. Hábetler János történetét a bíráknak, sajátosan performálva az olvasói beállítódást, mintegy arra szólítva fel az olvasót, hogy értelmezése az ítélet formáját öltse".[33] Tegyük hozzá, hogy a fikció világában is többszörösen hangsúlyt kap az *ítélkezés*, az *ítéletmondás* aktusára való felszólítás – annak motivikus ismétlődésével együtt (lásd Gróf és Klein párbeszédét) –, mindez egy olyan vádlottal szemben, aki nem tud védekezni, mert egész egyszerűen nem lehet vele beszélni. Nem csupán fizikailag nem lehet vele szóba állni (mert elvitték és letartóztatták): a vádlott nem *akar* megszólalni.

A szemtanú-narrátor lesz az, aki Hábetler Jani védelmében szöveget alkot, tulajdonképpen helyette szól. Esterházy Péter Tar Sándorról szóló mondatát parafrazeálva „szót ad annak, aki nem tud szólni", és teszi ezt annak ellenére, hogy Jani *nem akar* beszélni. A keretelbeszélés első és második részében is nagy hangsúlyt kap a hallgatás, Jani *nem-beszélése*, illetve az elhallgattatás: Jani a keret második részében, a regény zárlatában azt sem akarja, hogy a másik (ti. Zentay) beszéljen róla, róluk: „Hallgass!" (201., 202.), kiált fel háromszor is.

---

[30] N. Kovács Tímea: *Helyek, kultúrák, szövegek: a kulturális idegenség reprezentációjáról.* Csokonai Kiadó, Debrecen, 2007. 150.

[31] Uo.

[32] Azt gondolom, hogy csak(is) a keretelbeszélés figyelembevétele nélkül fogalmazódhat meg olyan nézőpont, amely „az elbeszélői pozíció egysíkúságát" emeli ki a regényben. Lásd Grendel Lajos: *Az államosított irodalom korszaka I. A magyar epika formanyelvének megújulása.* 405.

[33] Schein Gábor: *Fejes Endre. Rozsdatemető.* 909.

A narrátor itt tehát az *ügyvéd/védő*, Hábetler Jani a *védenc/vádlott* szerepébe kerül, az olvasó szempontjából a szövegben az *apológia* műfaji jegyei erősödnek fel, a szociográfiai feltáró munka pedig a *védelem*nek rendelődik alá.

A *szociografikus szöveg* és a *védőbeszéd* is a *valóságot* kívánja megmutatni –„kötelességem a tárgyaláson elmondani a való igazat" (9.), mondja a narrátor –, ám amíg az első a textualitásban rejlő narráció és retorika jelentésképző erejét a minimumra kívánja csökkenteni, addig a másodiknál a szövegiségnek épp ezek a működtetői kerülnek előtérbe.

A regénynek mint *védőbeszéd*nek a felépítése és az olvasónak az ítéletalkotásra való felszólítása nem választható el attól, hogy a narrátor azzal kecsegteti olvasóját: egy *bűnügy* feltárásának a folyamatába tekinthet be. Így válik a szociológiai feltáró munka egyben kriminalisztikai nyomozássá is. Ebben az oknyomozó szövegben a múlt lépésről lépésre való feltárásának technikája dominál, amellyel a megoldáshoz egyre közelebb kerül(het)ünk. Az ezen alapuló, erre épülő olvasói beállítódás Hábetler Jani központi szerepéből *(tettes)* indul ki – a narrátor a *nyomozó* vagy *kihallgató tiszt* szerepét ölti magára –, így az olvasás során külön hangsúlyt kapnak azok a szövegrészek, amelyekben Jani gyilkosságának vélhető előzményeit találhatjuk meg.[34] Az olvasás során így válnak a család történetének, múltjának egymást követő – elsősorban szociológiailag érdekes, a mindennapi élet monotonitását leíró – epizódjai a keretben megfogalmazott, preformált olvasói beállítódás (gyilkosság feltárása) következtében (indítékok keresése) mégis kalandszerűvé, a nyomozás fordulataivá.

Izgalmas ugyanakkor, hogy a keretben megjelenik a *narrátori szó* mástípusú hitelességének jelenléte is, amelyet nem a szociológiai-antropológiai igazságot hangsúlyozó narratológiai eszközök hordozzák: ez motivikus szinten tematizálódik. A kerettörténetben tudniillik megjelenik Janinak egy szövegattribútuma *(sárga szem)*, amely az *emlékezés bizonytalanságának* a tényezőjét jeleníti meg. A fikció világában ugyanis a hősök már közvetlenül Jani letartóztatása után sem tudnak megegyezni, hogy *sárgás* vagy *ibolyakék szeme* van-e az esztergályosnak. A rokonoktól, barátoktól, szemtanúktól begyűjtött adatok, a visszaemlékezések hitelessége ily módon megkérdőjeleződik, amely finoman utal arra, hogy az elkövetkező oldalakon mégiscsak egy erőteljes narrátori jelenlét, elbeszélői munka, koncepció által megalkotott *szépirodalmi* mű bomlik ki az olvasó előtt, amely *szövegnek* saját, a szociológiai valóságtól eltérő, önmagába zárt igazsága rajzolódhat ki.

Jani a *védőbeszéd* és az *oknyomozó szöveg* „műfaji" kódjait tekintve a regény főhősévé válik *(védenc* és *tettes)*, ráadásul a narrátor *(ügyvéd* és *nyomozó)* erőszakkal ráveszi: beszéljen, nyilatkozzék. A beszéd is – amely egyúttal történetalkotás,

---

[34] „Ifjabb Hábetler János egészséges, izmos gyerek volt, fékezhetetlen természetével gyakran okozott bajt a szülőknek" (53.); Janiról mondja az apja: „gyilkost nem nevel a családban" (53.); „Ifjabb Hábetler János nem volt szép, nem különösebben értelmes. Konok fajta, indulatában fékezhetetlen. Öklével belecsapott akár a szoba falába is, ha megvadították, ilyenkor ordított, ahogy a torkán kifért" (61.); Janiról állítja egy járókelő: „ezekből lesznek a hétpróbás gyilkosok" (68.).

értelmezés – elválasztja őt a családtagjaitól, kiválasztja őt a többiek közül, hiszen a beszédre való hajlandóság problémaként jelentkezik a regényben, méghozzá kétszeresen is. Egyfelől olyan hősöket látunk, akik a fikció szerint nem beszélnek magukról, még utalást sem találunk arra, hogy bármilyen ön- vagy másokat értelmező „narratívát", monológot alkotnának. Egymással beszélgetnek, énekelnek, de nem *beszélnek* és végképp nem *el*beszélnek. Másfelől úgy kell megalkotni a történetüket, egy *család történetét* és hősei identitását, hogy ők maguk nem szervezik történetté azokat. Nyelvet és formát, műformát kell kölcsönözni nekik. De mégis milyen pozícióból és milyen nyelven mondható el a történetük?

4. A főszöveg (I) Családregény – kegyetlen regény

Úgy vélem, hogy ezek az *irodalmiságnak*, az *irodalmi mű* felépülésének kérdései és az ezekre adott válaszok is témájává válnak a keretelbeszélésnek: témájává válnak, méghozzá úgy, hogy az eddigiekben már kiemelt narrátorszerep ebből a szempontból is problematizálódik. Hiszen annak a narrátornak, aki (a fent bemutatott munkahipotézis szerint) a regényben működő különböző műfajokban különböző szerepeket tölt be – az imitált szociografikus szövegben *szociográfus*, a védőbeszédben *ügyvéd*, az oknyomozó regényben *nyomozó-kihallgató tiszt* –, problémája az a *nyelv*, az a megszólalási mód, amelyen, és az a műfaj is, amelyben elmondhatja az általa feltárt történetet. Ezek a „hogyanok" pedig már a narrátornak mint *író*nak, a Hábetler család történetének megformálása folyamán *íróvá váló narrátornak* a kérdései. A szöveg motivikus szintjén ennek az igen összetett problémának az indexe a *kegyetlenség* lesz: „Ismertem az életét, titkát, megzsaroltam őt. *Kegyetlen* játék volt. A rozsdatemetőt kértem tőle, az utolsó felvonást." Ugyanitt, néhány sorral lejjebb olvashatjuk: „ezért *kegyetlenül* leírtam mindent" (9.).

Ám mit jelent a szöveg világán belül a *kegyetlen* nem morális, hanem narratológiai és poétikai értelemben? Milyen írásmódot, nézőpontot takar a „kegyetlen (le)írás"?

Egyrészt *kegyetlen*ként írható le a keretelbeszélést követő főszöveg narrátorának nézőpontja és narrációja, hiszen a személyességet, az érzelmeket nem nélkülöző kerettörténet után a főszöveg a *távolságtartó, objektív, érzelmek nélküli* narrátor alakjának megteremtésére tesz kísérletet, akit csupán a *szenvtelen rögzítés* szándéka vezérel, amely végeredményeként egyfajta dokumentum formájában tárhatja olvasója elé Hábetlerék történetét.[35]

---

[35] Néhány ezt érintő idézet a kritikákból: „klinikai precizitás, szenvtelenség" (Illés László: *Fejes Endre: Rozsdatemető*. 297.), „kemény közlésmód" (Térfi Tamás: *Fejes Endre: Rozsdatemető*. 249–252.), „programszerűen személytelen [narrátor]" (Bálint Éva-Veres András: *A sikerképtelenség környezetrajza. Fejes E.* Rozsdatemető, *Konrád Gy.* A látogató, *Kertész Á.* Makra 267.), „teljesen dísztelen, végletekig lecsupaszított [szöveg]" (Bán Zoltán András: *Rozsdatemető*).

Másrészt a család mindennapjainak, életeseményeinek kommentár nélküli *gépies, monoton* felsorolása is ide sorolható.

Harmadrészt Hábetlerék története a hallgatás ellenében jön létre. A forgácsoló épp azért jelöli ki önmagát elbeszélőnek, mert a hős nem tud, vagy nem akar narrátorrá – méghozzá önmaga narrátorává – válni. A regény így a *meg nem valósult én-elbeszélés (Ich-Erzählung)* története is. Ha Jani narrátorrá emelkedne, akkor elkezdődhetne Hábetlerék történelme, nyelvre tenne szert ez a világ, de ez nem következik be. Az *ilyen* hiány, a megvalósulatlanság lépteti színre, és konstruálja meg a kívülről érkező elbeszélőt. A megszületetlenségről szóló referátum ugyanis még nem válik születéssé. A *kegyetlenség* ennek is szól: Jani révén lettem író – azt a Janit felhasználva, aki a regény folyamán a beszéd helyett leginkább a kommunikáció más eszközeivel fejezi ki magát: *a fogát csikorgatja, röhög, ordít, ököllel hadonászik, villogtatja a szemeit.*

> „A rozsdatemetőt kértem tőle, az utolsó felvonást. Hallgatott. Majd megkérdezte, mit csinálok a jegyzeteimmel. Azt válaszoltam, nyilvánosság elé tárom.
> – És ha beszélek? – kérdezte.
> – Akkor elégetem. Elfelejtek mindent.
> Rám szúrta sárgás szemét. Elvigyorodott.
> – Csináljon, amit akar! Írja meg! Ugasson! Mit tud maga? Egy nagy semmit tud!
> Megcsikorgatta a fogát. Hangosan röhögött." (9.)

A Hábetler család a semmiből a semmibe, a nincstelenségből a nincstelenségbe zuhan.

A múltnélküliségen és nincstelenségen alapuló, metafizikai távlat nélkül élő család tagjává a biológiai kapcsolatok révén lehet válni.[36] Mindemellett lényegében a családhoz tartoznak a szomszédok, de a közeli koldus és annak lánya is. Hábetlerék életében a koherenciát a mindennapok ismétlődő rítusai (evés, születés, halál, ünnepek) és az idő múlásának az előbbiekkel szorosan összefüggő ciklikus természete teremtik meg. Motivikus szinten ezt a számos elemző által felsorolt és kiemelt olyan szövegkapcsolatok, „ismétlődésszerkezetek"[37] alkotják meg, mint a folyton velük költöző, változatlan állapotukban megmaradó „Taubinger Rezső főesperes ezredes úr bútorai", az aktuális lakás ismétlődő átrendezése vagy a családi ünnepeken előkerülő brügecsi bor, rántott hal és túrós csusza.[38]

---

[36] Papp Tibor: *Nehéz egyensúly.* 63.

[37] Vári Györgyöt idézi Szegő János: *Fejes-kérdések.* Litera.hu. http://www.litera.hu/hirek/fejes-kerdesek. 2009. november 22. A letöltés dátuma: 2011. augusztus 18.

[38] Külön elemzést igényelne, hogy Hábetlerék világában az étel mennyisége és milyensége hogyan kapcsolódik össze a társadalomban betöltött hely és öntudat kérdésével.

A történelmi és politikai változások csak halvány háttérként vannak jelen. A nagy történelem ugyan újra meg újra beleszól mikrotörténetükbe – id. Hábetler többször elveszíti a munkáját; a család férfi tagjai hol valamelyik háborúban harcolnak, hol börtönben ülnek; Reich Katót és lányát Auschwitzba deportálják stb. –, de ezek a „beavatkozások" végső soron a Pék Mária által irányított *rítusok* és valamiféle tehetetlenségi erő miatt erejüket vesztik. Ezzel az állapotszerű, időtlen világgal, amelyben nem telik a történelmi idő, az „újabb generációk pedig klónok csupán",[39] szerencsésen párosul egy egy-nézőpontból született, zárt narráció. E szűk elbeszélői horizont eredményeképpen pedig szövegtörténéssé is válik a *szegénység*, a *távlatnélküliség*, a *korlátok közé szorított élet* világa.

Fejes narrátor-írója, író-narrátora a személyes és a történeti múltat – az arra való emlékezést, illetve az annak felejtését tematizáló – *családregények*[40] és az *egzisztencialista regények én-elbeszélő* hagyományához visszanyúlva beszéli el.[41] E két jelentős regényhagyományhoz viszonyítva kell pozícionálnia önmagát, velük kénytelen valamiféle viszonyt létesíteni. Nehéz a dolga, hiszen az új, éppen létrejövő társadalmi réteget képviselő Hábetlerék az irodalmi, kulturális hagyomány szempontjából, vagyis tulajdonképpen elmondhatóságuk szempontjából is kifosztottak, pontosabban *nincstelenek*. A szöveg *családregény*ként definiált textuális szituáltsága tehát – egy családregény, amelyben megbújik egy egzisztencialista lázadás (elvetélt) története is (lásd az anya és Jani vitáját: 168–169.) – már korántsem problémátlan.

Amennyiben Vári György kétféle családregény-paradigmát felvázoló elképzelését vesszük alapul, akkor Fejes regénye sokkal inkább a ciklikus időszemléletű, dél-amerikai típusú családregényekkel, mintsem a lineáris időszemléletű európaiakkal tart rokonságot.[42] Természetesen, miként ezt Vári is hangsúlyozza, nincsenek tiszta ideáltípusok, inkább csak arról van szó, hogy az adott családregény inkább az egyik vagy a másik pólushoz áll közelebb. A *Rozsdatemető*ben is a kettő valamilyen mértékű „keverékét" látjuk: a kollektív, mitikus, „néma" létezést, ciklikus időfelfogást felmutató, rítusok által szervezett, matriarcha által irányított, törzsi jellegű idillben (dél-amerikai típus) Jani révén a lázadás *üdvtörténeti alakzata* is megjelenik (európai típus):

> „Anyám [...], ha traktort köt a lábamra, akkor is elmegyek ebből a disznóhizlaldából. Módom van a fiamból embert nevelni. És jogom is van hozzá." (169.)

---

[39] Vári Györgyöt idézi Szegő János: *Fejes-kérdések*.

[40] Vári György: *Szabadulás és ígéret, avagy a családtörténet hasznáról és káráról*. In uő: *„Az angyal a részletekben..."* Kalligram, Pozsony, 2004. 73.

[41] Rónay György: *Az olvasó naplója. Fejes Endre: Rozsdatemető*.

[42] Vári György: *Szabadulás és ígéret, avagy a családtörténet hasznáról és káráról*.

5. A főszöveg (II) Disznóhizlalda: az idill és az anyaregény

Spiró György szerint „ez a transzcendenciát nem elvesztő, hanem azzal eleve nem bíró létezés – amely felől minden utópia és minden hiedelem csakis nevetséges babona lehet – mégis bír valami otthonossággal, valami bensőségessel".[43] Ezt a világot, ezt a családot, így ezt a családregényt is részben az a Mihail Bahtyin által leírt, a regények egyik alappillérét alkotó, ősi műfaji előkép alkotja, amely az ún. polgári családregényeknél, nemzedékregényeknél egyetlen időszakasz állapotaként van jelen, majd a szétesés, a destrukció stációjában látjuk viszont. Az *idill* ősi előképe elevenedik meg és válik *tartóssá* a *Rozsdatemető*ben, torz és groteszk módon újraértelmeződve.

Bahtyin szerint az *idill*ben a nemzedékek életének egysége legtöbbször a *hely egységével* írható le. A hely egysége elhalványítja az individuális sorsok közti határokat, de befolyásolja az idő múlását is: elmosódottá teszi az egyes időszakaszok határait, ritmizálja, ciklikussá alakítja az időt.[44] Az *idill* önmagába zárt, szűk világa az élet olyan alapvető reáliáira korlátozódik, mint amilyen a születés, a halál, a házasság, a munka, az étkezés. „Az idill szűkös világában e reáliák között nincsenek éles határok, és egyenrangú eseményeknek számítanak (vagyis törekednek erre). Szigorúan véve, az idill nem ismeri a mindennapi életet, a hétköznapokat. Minden, ami hétköznapinak számít az egyszeri, biográfiai és történelmi eseményekhez képest, az itt az élet legfontosabbikaként van jelen."[45]

A *Rozsdatemető*ben a Bahtyin által leírt *idill*nek és a vele szorosan összefüggő, általunk már tárgyalt családregénynek több sajátosságát fellelhetjük. „A családregényben a család ugyan már nem idilli, hiszen el van szakítva a szűk feudális helyszínétől, természeti közegétől. [...] Az idill változatlan tere a legjobb esetben is mindössze a családi ház terére korlátozódik."[46] A főhősök, mielőtt családot alapítanak, kóborolnak, és anyagi javakra tesznek szert, állítja Bahtyin. A véletlenek őserejét kell legyűrniük, e viszonyok között léteznek egészen a család megteremtéséig. A valódi családi kapcsolatok létrehozása, a világról való leválás akkor valósul meg, amikor rátalálnak egy bizonyos helyre, és rátalálnak a velük rokon(lelkű) emberekre. A főhős a történet elején gyakran hontalan, nincstelen vándor, idegen földön, idegenek közt él, útját a véletlenek irányítják. Szerencsétlenségek és sikerek érik, ellenségekre és segítőkre tesz szert. „A regény mozgása afelé tart, hogy a főhőst, a főhősöket a véletlenek nagy, idegen világából a család otthoni kis világába vezesse, ahol nincsen semmi idegen, véletlen, érthetetlen, ahol helyreállítódnak a valódi, emberi kapcsolatok, ahol családi alapon helyreállítódnak az ősi kapcsolatok. Szerelem, házasság, gyereknemzés, nyugodt öregség, családi asztal – ez a világ lesz a vezérfonala és záróakkordja a regénynek."[47]

---

[43] Spiró György: *Negyven év múltán.* Tekintet 2003/4. 7.

[44] М. М. Бахтин: *Формы времени и хронотопа в романе. In М. М. Б.: Эпос и роман. Санкт-Петербург, Азбука,* 2000. 158.

[45] I. m. 159.

[46] I. m. 159.

[47] М. М. Бахтин: *Формы времени и хронотопа в романе.* 165.

Kétségtelen tény, hogy a regény első felében id. Hábetler János, vagyis az első nemzedék története bizonyos megszorításokkal leírható a fenti modell szerint. A hős állapotát jellemző kóborlás, sodródás és közben a „kalandok" (az első világháború történései, megismerkedés Pék Máriával) a bahtyini családregény-modell bevezető szakaszát idézi.[48] Az első világháború végén kezdődő történetben Hábetler Jánost az árva, vagyontalan férfit ide-oda veti a sors. Katonai szolgálata alatt megismerkedik egy cselédlánnyal, akit teherbe ejt, és ezért kénytelen feleségül venni. Mikor visszatér rövid szabadságáról („nászútjáról"), századát nem találja sehol. Lakásról lakásra, pontosabban szobáról szobára vándorol feleségével, miközben a család egyre népesebb lesz: Pék Mária hat gyermeket szül neki. Számtalan lakóhelyük és állásuk után szert tesznek egy szoba-konyhás lakásra a Nagyfuvaros utcában. Az itteni konyha válik a családi élet centrumává. A szerelem, a párkapcsolat-teremtés, az összetartás romantikus képe és a meleg családi fészek megteremtésére tett kísérletek jelentősen destruálódnak, miként az anyagi jólétre és a karrierépítésre vonatkozó stratégiák is groteszkké válnak a fent leírt bahtyini modell szempontjából.[49]

Természetesen nem létezik már a polgári családok szilárdságát, erejét jelképező családi birtok, családi ház sem. A karrier, a felemelkedés is viszonylagos: a sekrestyés, udvarsöprögető, múzeumőr-helyettes vagy altiszti, segédmunkási, kisegítő feladatokat végző, analfabéta Hábetler János végül nyugdíjba megy. Nyugdíját a gyermekei egészítik ki. A folklór-idill mitikus-proli „disznóhizlaldává" válik: az idill az értékvesztettség állapotába kerül. A család együttélését hiába zavarja meg Jani lázadása, majd annak egységes létét hiába mossa el Pék Mária halála és az a tény, hogy Janit börtönbe zárják. A lányok révén a folytonosság fennmarad, és a „disznóhizlalda" tovább él immár az egyik testvér lakásában. A regény a következő mondatokkal zárul:

> „Az öreg téblábolt valameddig, a tálalón heverő bronz Buddhát nézegette, letörölte hájas testéről a port. Majd kiment a konyhába, megtöltött vízzel egy tejesüveget, és locsolni kezdte a virágokat." (204.)

---

[48] Térfi Tamás szerint Hábetler János kalandjai a kópé- és pikareszkregények hangvételét idézi (Térfi Tamás: *Fejes Endre: Rozsdatemető.* 249–252.).

[49] Néhol kifejezetten hatásvadász és kínos elemei a regénynek, hogy Hábetlerék a Ringer elmegyógyintézeti szanatórium kerítéséhez járnak szórakozni – nézik az „új szerzeményeket" (54.) –, és hogy különböző lakhelyeiken a *halál* és a *halálhoz való viszony* bizarr formákban jelenik meg. Brügecsre akkor érkeznek meg, amikor a falu lakói a nyári forróságban egy helyi babona miatt nem temetik el a Forró család egyik gyerekét. Kólish ügyvéd lakásában az íróasztal *koporsó* alakú. Következő lakhelyük egy sírköves pince, ahol Stádinger Józsi „éjszakánként becsavarta testét egy pokróccal, beleült egy csukott szárnyú, szomorú, öt méternél magasabb angyal ölébe, és remegő hangon imádkozott" (24.). A tüdőbeteg orvos Wesselényi utcai lakásában, amelynek cselédszobájában három hónapig laknak, *koponya* áll az íróasztalon, amelyet Pék Mária nem mer letörölni. A Lenke úti barakk-lakótelepen eltöltött idő alatt meghal két Hábetler gyerek. István halálának megakadályozására tett kísérletben – a gyermek ruháinak elásása –, Hajni halálának pedig feldolgozásában – Gizike álma egy csontváz, kezében kasza, kereszt vagy alma – a brügecsi anyós babona sugallta tanácsait követik.

Az idill fő működtetője az anya. Pék Mária a regény egyik legkidolgozottabb alakja, akit nemcsak energikus, robbanékony természete és külseje (*horgas ujjú keze, kis termete* és az id. Hábetlerrel való találkozásakor leírt *fekete ruhája*), de szófordulatai is egyénítenek. Állandó tere a konyha, a lakás, az általa bevezetett és betartott rítusok pedig szervezik a család életét, és összetartják a családot. A család együttléte számára a legfontosabb érték.[50]

Beszédes és jelképes erejű, hogy Pék Mária alakját a keretelbeszélés mindkét része megidézi. Sőt: mindkét esetben maga Jani emlékezik rá, és ő emlékeztet másokat az anyjára. Jani ugyan nem beszél, de kvázi önértelmező, identitásteremtő szavak azért előbújnak belőle. Jani a *hallgatás* és a *beszéd* határán elszórt, elharapott mondataiból az *anya*, a családregény tulajdonképpeni főhősének központi alakja sejlik elő: annak az anyának az alakja, akihez azok a szófordulatok és ama egyetlen mondóka köthetők, amelyek ebben a múlt, nyelv és hagyomány nélküli családban idézhetővé, ismételhetővé, azaz saját mikromúlttá válnak.[51]

Pék Máriának a mű elején való megidézését az olvasó csak az újraolvasás során fedezheti fel, hiszen először enigmatikusnak tűnik Janinak azon a narrátornak odavetett mondata, miszerint „menjen csak a rákoskeresztúri temetőbe" (9.). (Azaz: itt van eltemetve az anyám, aki minderről mesélhetne, aki mindenről tehet.) Az olvasó ekkor még nem tudja azonosítani a szintén Jani által mondott „Úristenit ennek a replás életnek..." (9.) mondatban Pék Mária állandó szófordulatát sem. A regény végén, a keretelbeszélés második felében az addig Zentayt szótlanul hallgató Jani ezt mondja: „Anyám az ágytálat hordta alólad...", mire Zentay metatextuális kapcsolatot létesítve a keret első részével ezt válaszolja: „Anyádba kapaszkodsz [...] – Cset Pápáról pillangóra... ő is elment..." (202.). Ez a Jani számára morálisan és pszichológiailag egyaránt letaglózó válasz, amely által szó szerint és szövegszerűen is az „anyába kapaszkodik", „visszatér az anyához", és – ami így felemlegetve igencsak fájó pont Janinak – a szövegkohézió szempontjából is igen fontossá válik, hiszen a „replás" mellett Pék Mária másik szövegattribútumát, az állandóan visszatérő, vég nélkül énekelt altató szövegét idézi fel. Az iteratív dalszöveg meseszerű szüzséjének Zentay által való folytatása – „ő is elment" – annak mesei, mitikus világát kegyetlenül és cinikusan értelmezi: *Cset Pá-pá-ról pil-langóra, onnan me-gyünk Ko-máromba*, azaz a halálba.

Ebben a múlt nélküli családban, ahol még csak utalás sem történik bármiféle kulturális hagyomány szóbeli átadására a generációk közt, az altatódal az egyetlen olyan szöveg, amely a gyermekek és az unokák nemzedékének is alapélménye, és amely így, minimálisan ugyan, de összeköti őket. Hozzá kell tenni azonban, hogy

---

[50] Néhány idevonatkozó példa: mikor Eszter kijelenti, hogy ő nem fog férjhez menni, Pék Mária azt válaszolja: „Dehogynem, lányom [...], előbb te, aztán a húgod. Látni akarom a boldogságotokat meg az unokáimat" (93.); másutt kijelenti: „Szilveszterkor együtt kell lenni a családnak, akkor a következő évet is együtt töltik" (94.).

[51] A regény közvetlenül, szó szerint nem tartalmazza Jani vallomását, annak tartalmára olvasóként csak következtethetünk.

az altatódal (meg)idézése újfent csak az anya halálának megváltoztathatatlan tényét domborítja ki, amely egyúttal egy családi korszak végét is jelenti.

Nem pusztán Jani identitása épül tehát az anyá(é)ra (a fiú ezért sem tud kitörni a család „mitikus" világából): a regény egésze, szerkezete is értelmezhető az anya alakjának szöveggé válásaként. A ciklikusság, amely az idillt jellemzi, itt olyan zártságként is jelen van, amely gúzsba köti az embert.

6. Műfaji hagyományok rozsdatemetője

A szociografikus beszédmód és forma, a védőbeszéd, az oknyomozó regény és az idill műfaji elemeinek beemelésével azt *demonstrálja* a mű – és nem *„elmondja"* –, hogy a Hábetler-féle magyar közeg „leírására" a klasszikus családregény nyelve és hagyománya „importálhatatlan".

Ha mindehhez hozzávesszük a *Rozsdatemető* által egy másik segítségül hívott hagyományt, történetesen az európai (elsősorban francia) egzisztencialista regényét, amely fölfogható a klasszikus, 19. századi családregény drámaiságának viszonylagos dekonstrukciójaként, akkor kijelenthető, hogy a Fejes-mű a dekonstrukció importja helyett sokkal inkább az import dekonstrukciójáról szól. A Hábetler-világ ugyanis olyan „gazdaság", amely – hogy elbeszélhető legyen – szinte mindenben importra szorul, de épp *ezért* nem tudja „használni" az importált terméket.

A keretelbeszélés jelentőségét nem pusztán az teremti meg, hogy a regény narrációs játéka benne és általa létesül, hanem az is, hogy a rozsdatemető mint helyszín kizárólag benne, a keretben jelenik meg. A rozsdatemető a végül is használatlan, mert használhatatlan műfajok temetője. Ugyanakkor ez a szövegrész adja a *teljes* regénynek a címét. A *Rozsdatemető* – meglepő módon – autoreflexív cím is.

Fejes regénye a maga módján unikális kísérlet, hiszen szocreál témaválasztása mellett a műfajkeresésekkel viszonylagosan ugyan, de reflektál önmaga létmódjára: a szövegnek mindenképpen erénye, hogy benne a „műfaji tétovaság" révén is a regény minden rétegében föllelhető *megoldatlanság* problematizálódik. (Ha ezek a fogalmak nem lennének már foglaltak, azt is mondhatnánk, hogy az *egyszólamúság* poétikája felől megindul a *többszólamúság* felé.) A műfaji zavar, a műfaji inkompetencia aláhúzza a fikció világában megjelenő beszédképtelenséget is. A létező vagy nem létező műfaji hagyományban való benneállása éppen ugyanazt a zavart tükrözi, mint amelyben a szüzsé szintjén Hábetler János beszédképtelensége gyökerezik, és amelyből az elbeszélő kompetenciája és inkompetenciája is fakad. A *Rozsdatemető* a műfaji többhangúságon túl, pontosabban azzal összefüggve a szocreál regény alapsémáit is dekonstruálja: elsősorban a magát továbbképző, kultúrafogyasztóvá emelő munkás idealizált alakját.

Sári B. László

A JÓL MEGÍRT REGÉNY: A *HARCOSOK KLUBJA* ÉS A TRANSZGRESSZIÓ

Ellis *Amerikai pszichó*ja (1991) mellett a kilencvenes évek amerikai irodalmának másik jelentős transzgresszív regénye a *Harcosok klubja* (1996), melynek fogadtatása ha lehet még bonyolultabb mintázatot követ, mint Ellis harmadik regényéé.[1] Elsősorban arról van szó, hogy ugyan a *Harcosok klubja* Palahniuk első regényeként látott napvilágot, nem ezt írta legelőször. A *Láthatatlan szörnyek* kiadói visszautasítása után (a szerkesztőségben az irodalmi életbe való belépés szempontjából túlságosan zavarba ejtőnek találták a regényt) Palahniuk dühös reakciójaként született meg a sorban a harmadik, de elsőként megjelent *Harcosok klubja* (Palahniuk első regénye a máig kiadatlan *Insomnia: If You Lived Here, You'd Be Home Already*). A *Harcosok klubjá*nak megjelenését nem övezte különösebb kritikai visszhang; erre az 1999-ben bemutatott, David Fincher rendezte filmváltozat után került csak sor. Az ekkor megjelent kritikák és tanulmányok jó része is inkább a filmmel, semmint a regénnyel foglalkozott, illetve a film „értelmezése" alapján ítélte el a regényt: néha eldönthetetlen például, hogy egy adott kritikus a filmről vagy a regényről beszél-e írásának egy bizonyos pontján. Mi több: az adaptáció a mai napig nagyobb kritikai figyelemben részesült, mint a regény. A Jeffrey A. Sartain által szerkesztett kötetben összeállított bibliográfiában például jóval nagyobb számban szerepelnek a Fincher-féle filmadaptációval, mint a Palahniuk könyveivel foglalkozó írások, akár a címek listáját, akár az írások terjedelmét tekintjük.[2] Ennek alapján én is azokhoz a kurrens kezdeményezésekhez csatlakozom, melyek egyre hangsúlyosabban Palahniukkal mint regényíróval akarnak foglalkozni,[3] s a *Harcosok klubja* értelmezésén keresztül azt kívánom bemutatni, hogy egyfajta minimalista hagyományra építve Palahniuk prózája hogyan mozdul

---

[1] Erről bővebben: Sári B. László: *Az új irodalmi érzékenység: Az* Amerikai pszichó *és a transzgresszív regény kialakulása.* Kalligram 2010/5. 72–80.

[2] Jeffrey A. Sartain (ed.): *Sacred & Immoral: On the Writings of Chuck Palahniuk.* Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2009. 200–209.

[3] I. m.; Cynthia Kuhn–Lance Rubin (eds.): *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem.* Routledge, New York & London, 2009.

el a formai kísérletezés révén a transzgresszió Ellis által kijelölt irányától. A *Harcosok klubjá*nak formai értelmezése közben azonban nem tévesztem szem elől azokat a nyilvánvalóan politikai vonatkozásokat, melyek a regény fogadtatása során – a formai értelmezés hiányában – elsősorban politikai vádakként kerültek elő. Transzgresszív regényről lévén szó, nem is tehetném. Érvelésem lényege szerint ugyanis a *Harcosok klubjá*nak szövege *a forma politikája* révén ad választ számos ellene felhozott politikai kifogásra, vagy éppen a kultikus rajongótábor felől érkező „olvasatra". Úgy tűnik ugyanis, hogy mind a regényt (vagy éppen a filmet) élesen elítélő kritika, mind pedig a szövegből kiragadott mondatokat szajkózó kultusz túlságosan is szó szerint olvasta a *Harcosok klubjá*t, olyannyira, hogy a szöveg formai sajátosságainak figyelembe vétele a recepció vakfoltjának tűnik.

Palahniuk, a minimalista

Az értelmezés formai súlypontját már csak az is indokolja, hogy Palahniuk „minimalista" szerzőnek tartja magát: ez az önmeghatározás mind irodalmi témájú esszéiben, mind pedig az interneten keresztül tanított kreatív írás kurzusaiban jelentős hangsúlyt kap. A minimalista próza sajátosságai jól megfigyelhetők Palahniuk prózai szövegeinek stiláris és tartalmi vonatkozásaiban is: a nyelvi regiszterek mesteri lecsupaszítása mellett regényeinek közös vonása a kortárs egzisztenciális szorongás különböző eseteinek részletes kibontása, az elsősorban a vizuális médiából érkező hegemonikus üzenetekkel szemben pedig igyekszik visszanyerni az irodalmi elbeszélés autoritását, tágítani az irodalmi mezőben megjelenő (és megjeleníthető) kulturális tapasztalatok tárházát, valamint az irodalmi diskurzusban elmesélhető történetek plauzibilitását. Palahniukot a minimalizmus elsősorban az irodalmi hatás szempontjából érdekli, de fontos azt is észrevenni, hogy a minimalista elődökkel való foglalatoskodás során sokat magáévá tesz a minimalista próza korábbi időszakának kérdéseiből. Hogy ez mennyire így van, és hogy Palahniuk milyen mértékben tekinthető a minimalizmus kései folytatójának, az nagyrészt attól függ természetesen, hogy hogyan írjuk le és határozzuk meg magát a trendet. Az alábbiakban a minimalizmus általános jellemzőit összegző Cynthia W. Hallettnek Raymond Carver, Amy Hempel és Mary Robinson műveinek vizsgálata során kidolgozott definíciójára hagyatkozom, egyrészt általánossága és tömörsége miatt, másrészt azért, mert leírása egybecseng Abádi Nagy honi berkekben is ismerős gondolatmenetével,[4] harmadrészt pedig azért, mert Palahniuk szövegének értelmezéséhez további releváns szempontokat szolgáltat. Hallett szerint:

[4] Abádi Nagy Zoltán: *Az amerikai minimalista próza*. Argumentum, Budapest, 1994.

A minimalista rövidpróza különböző általános jegyei közül a legszembetűnőbbek a következők: (1) a szöveg nyers, vázlatos, a felszínen bonyodalmaktól mentes; (2) a szöveg tömör, és az egyéni alkotói jellegzetességeknek megfelelően a retorikai alakzatok összetett mintázatát építi fel, melyek első pillantásra hétköznapinak tűnő ügyekből vonnak le általános következtetéseket; (3) a szöveget a dialógusok uralják, és alig van nyoma a szerzői vagy a narrátori kommentároknak; (4) a történetek szereplői hétköznapi foglalatosságaik közepette ábrázolt hétköznapi emberek, akiktől távol állnak a hősies megnyilvánulások; (5) a szöveget belengi annak érzete, hogy a jelentős „események" a régmúltban játszódtak le, vagy még éppen a történet kezdete előtt, és a történet nem jeleníti meg őket; (6) a történet világa egzisztencialista vagy abszurd módon van ábrázolva, lehetetlenné téve a „valódi" kommunikációt, feleslegessé a szereplők cselekedeteit: a tiltakozás pusztába kiáltott szó csupán, az ellenszegülés pusztán a szereplő energiáit emészti fel: „jobb ha az ember nem mond inkább semmit sem, és még ennél is kevesebbet fecsérel tetteire"; (7) a szöveg annak felismerésére épül, hogy a szavak hasztalanok, mert a legtöbb fontos dologról egyáltalán nem lehet beszélni; (8) a történet ideje múlik inkább, mint telik, és a szereplők is inkább nézői, mint résztvevői saját életüknek, abból kifolyólag, hogy kijelentéseik és cselekedeteik az égvilágon semmit sem számítanak; (9) a szöveg univerzumában semmi sem rendelkezik önmagától értetődő fontossággal, minden érték mesterségesen, a szereplők egyéni értékrendje alapján tulajdonítódik a világot benépesítő létezőknek.[5]

Könnyen belátható, hogy Palahniuk a minimalista próza frusztrációjára (Hallett leírásának pontjai 5–8-ig) reagál igencsak sajátos módon, transzgresszív regényei pedig a minimalista novella formai jellemzőinek (Hallettnél az 1–3. kitételek) továbbfejlesztéseként értelmezhetők. A kapcsolatot a korábbi évtizedek jellemzően rövidebb lélegzetű szövegei és Palahniuk regényei között a szerző kísérleti jellegű novelláiban találhatjuk meg, melyek mindegyike regényfejezetként került átdolgozásra. Így van ez a *Harcosok klubja* hatodik és tizenhatodik, a *Láthatatlan szörnyek* (1999) harmadik, a *Survivor* (1999) harmincegyedik, a *Cigányút* (2001) huszadik és negyvenedik fejezetének esetében, illetve a *Kísértettek* (2005) szövegeinek java részével.[6] Ez utóbbi műfaji meghatározása egyenesen „regény történetekből" [„a novel of short stories"]. Palahniuk ráadásul explicit módon is hivatkozik minimalista szerzőkre, amikor feleleveníti saját, Tom Spanbauer

---

[5] Cynthia W. Hallett: *Minimalism and the short story – Raymond Carver, Amy Hempel and Mary Robinson*. Edwin Mellen Press, New York, 2000. 25.

[6] Chuck Palahniuk: *Harcosok klubja*. Fordította Varró Attila. Cartaphilus, Budapest, 2007; uő: *Láthatatlan szörnyek*. Fordította Tóth Benedek. Cartaphilus, Budapest, 2009; uő: *Survivor*. W. W. Norton, New York, 1999; uő: *Kísértettek*. Fordította Roboz Gábor. Cartaphilus, Budapest, 2011. A továbbiakban a *Harcosok klubjá*nak magyar kiadására hivatkozom, a főszövegben megjelölt oldalszámok segítségével. Ahol változtattam a fordításon, azt nevem kezdőbetűivel jelzem, és zárójelben megadom az angol szöveg oldalszámait is, a tízéves, szerzői utószóval ellátott jubileumi kiadásból: Chuck Palahniuk: *Fight Club*. Vintage, London, 2007.

kreatív írás szemináriumain eltöltött tanulóéveit. Amy Hempel prózájáról szóló jellemzése, valamint kreatív írás tananyaga jó eséllyel világítják meg saját szerzői gyakorlatát, még akkor is, ha az általa alkalmazott leírás nem tisztán elméleti, hanem sokkal inkább metaforikus, a szerző problémáit tükröző technikai szótárt használ. Ennek a leírásnak heurisztikus értéke van Palahniuk prózájának jellemzésében, és abban is segítségemre lesz majd, hogy a szöveg formai kísérleteinek jelentést tulajdonítsak, mind az irodalmi produkció, mind pedig a recepció kontextusában.

Amy Hempel prózájának – csakúgy, mint Katherine Dunn, Denis Johnson, Mark Richard, Nora Ephron, Joy Williams, Arthur Miller, Tennessee Williams, Truman Capote, John Steinbeck, F. Scott Fitzgerald, Ira Levin, Michel Houellebecq, Dorothy Parker és Nathaniel West írásainak[7] – nyilvánvaló hatása volt Palahniukra. Erről tanúskodik az először a napisajtóban „She Breaks Your Heart" [„Összetöri a szíved"], majd kötetben „Not Chasing Amy" [„Képtelen félremény"][8] címmel megjelent kultikus palahniuki Hempel-méltatás, mely részletesen beszámol arról, hogy hogyan tanulmányozták Spanbauer diákjai – köztük Palahniuk – a minimalista próza szövegbe kódolt hatásmechanizmusait Hempel prózájában. Ezek az írástechnikai fogások a *Harcosok klubjá*nak szövegében is megfigyelhetők. Az első ilyen fogás az elbeszélésen végigvágtató „lovak", a történet gerincét, a visszatérő témákat kijelölő, kórusszerűen ismétlődő kifejezések.[9] A *Harcosok klubja* esetében ilyen témának számítanak a halál jelenléte, a posztindusztrialista kapitalizmus egyénre nehezedő nyomása és az ennek történő ellenszegülés, az ellenállás akarásának a Másikban megnyilvánuló kínos jelenléte. A „lovak" általában néhány szavas, könnyen megjegyezhető és bármikor felidézhető kijelentések, melyek leginkább a reklámszlogenekre emlékeztetnek, de az elbeszélésben „a retorikai alakzatok összetett mintázatát építik fel". Például a mondat, miszerint „Bizonyos idő után minden ember túlélési esélye eléri a nullát" (17.) egyszerre állítja a halál elkerülhetetlenségét, vetíti előre, hirdeti ki és siratja el Mázsás Bob halálát. A „régi közhely", hogy „mindig elpusztítjuk, amit szeretünk" nemcsak Tylerre vagy az elbeszélőre vonatkozik, akik a történet végén egymást akarják elpusztítani, hanem az elbeszélő főnökére is. Az ő halála jelöli ugyanis az elbeszélésben, hogy a narrátor utolsó társadalmi kötelékétől is megszabadult – azoktól a társadalmi kötelékektől, melyek Tylert veszélyeztették. Vagyis, ahogy a narrátor megjegyzi, a közhely „fordítva is igaz. De még mennyire igaz" (13.). Az individualizmus és a fogyasztói kultúra ellenmondásait egymásnak ellentmondó kijelentések visszhangozzák az elbeszélésben. Egyrészről az olyan motívumok, mint hogy „[e]gyikünk sem egyedi

---

[7] Matt Kavanagh: *Of Failed Romance, Writer's Malpractice, and Prose for the Nose: A Conversation with Chuck Palahniuk*. In Sartain: i. m. 182–183.

[8] Chuck Palahniuk: *Not chasing Amy*. In uő: *Stranger Than Fiction*. DoubleDay, New York, 2004. 141–146. Palahniuk eredeti címe a magyar mozikban *Képtelen képregény*re magyarított *Chasing Amy* című filmre utal. Az írásban Palahniuk az irodalmi hatásiszony trópusára rájátszva kifejezi frusztrációját, hogy valaha is olyan jól írjon, mint Hempel. Innen a „félrefordítás".

[9] I. m. 143.

és csodálatos hókristály" és hogy „nem fogtam fel, hogy szent és különleges hókristály vagyok, egyedi, sajátos, megismételhetetlen csoda?" (159., 240.) az individuum egzisztencialista felfogását tükrözik. Az egyén meghatározásának másik végpontján a fogyasztói kultúra tagadása áll, mint például abban a mondatban, hogy „Több vagy nyomorult, sovány ka tárcádnál", annál a tárcánál, melyhez a narrátor is nyúl, amikor Marlának megvallja kettős énjét (180., 202.). Ezek az én meghatározására vonatkozó „kórusok" aztán a regényben egymással nem feltétlenül érintkező problémákat is egymás mellé rendelnek: mint a Káosz Brigád önkénteseinek én-feladása és Raymond K. Hessel Tyler halálos fenyegetésének hatására történő önmegvalósítási kísérlete. A két, egymással szöges ellentétben álló ideológiai töltetet megidéző szlogenek aztán a narrátor történetében – és a kritikai fogadtatásban – csapnak össze. Robert Bennett egzisztencialista érvelése például megkérdőjelezi Henry A. Giroux azon állítását, hogy a regény a reklámszlogenek egyszerűségével válaszol a fogyasztói társadalom problémáira. Giroux értelmezése szerint ugyanis a *Harcosok klubjá*ban az ellenállás csak elhatározás kérdése: „Just Do It!"[10] Bennett szerint viszont:

> Jack erőszakot alkalmaz [Raymond K. Hessellel szemben], hogy újrahumanizálja áldozatát és megszabadítsa a piac ideológiájától. Jack nem a „személyes indíttatást" vagy az „akarást" akarja felébreszteni Raymondban, hogy aztán ennek révén sikerekre tegyen szert a kapitalista gazdaságban, hanem megpróbálja Raymondot valamiféle egzisztenciális krízisbe taszítani, mely majd rádöbbenti őt a szabadság mélyebb értelmére.[11]

Bennettnek ez az értelmezése részben egybecseng a narrátornak a regény utolsó lapjain tett felismerésével, melyet éppen a fentebb idézett „kórusok" készítenek elő a történetben. Maga Palahniuk is hasonló funkciót tulajdonít a kórusok használatának internetes írói szemináriumának tananyagában, amikor azt mondja róluk, hogy megfelelő használatuk esetén „az átmenet eszközei, a történet különböző aspektusainak összeboronálásában van szerepük", „emlékeztetnek a felismerések, érzelmek, motivációk megnyilvánulásainak korábbi pillanataira", valamint jelzik „az idő egyhangú mozgását, a pillanatnyi szünetet, mielőtt a bárd lesújt".[12] Ezeknek a funkcióknak a jelentős többsége nem narratív: a „kórus" a hagyományos elbeszélő szövegben a leírások, és más, késleltető eszközök helyét foglalja el. Ám arra is akad példa, hogy az ismétlődő kifejezések a történet, vagy a megértés folyamatának alakulását jelzik előre.

---

[10] Henry A. Giroux: *Private Satisfactions and Public Disorders:* Fight Club, *Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence.* JAC: A Journal of Composition Theory 2001/1. 7.

[11] Robert Bennett: *The Death of Sisyphus: Existentialist Literature and the Cultural Logic of Chuck Palahniuk's* Fight Club. Stirring Still 2005/2. 70.

[12] Mark Vanderpool: *Chuk's Essays.* The Cult. Chukpalahniuk.net/workshops/cw/recaps.php (utolsó hozzáférés dátuma: 2007 Augusztus 17.)

A témákat bevezető és az elbeszélésben végig szem előtt tartó „lovak" nyelvi megformáltságát „a megégetett nyelv" technikája teszi változatossá: „a kijelentések módosulnak, sérülnek, lelassítva ezzel az olvasás folyamatát".[13] A „megégetett nyelv" módszerét a *Harcosok klubja* ráadásul igen korán beépíti a cselekménybe: „Fegyverrel a szájban, fémcsővel a fogsorok közt a szavakból csak mássalhangzók maradnak" (13.). Az ilyen és ehhez hasonló kifejezések aztán „a nyelv furcsa, költői használata révén lekötik az olvasó figyelmét",[14] és érzelmileg involválják őt a történetben, mivel szerepük az elfojtott, ám erős érzelmi hatások kommunikációja. A *Harcosok klubjá*nak szövegét át- meg átszövik a „megégetett nyelv" alkalmazásának példái: „Helló, én vagyok Apu Prosztatája", „Apu Izzó Epevezetéke", „Apu Csikorgó Fogsora", „Apu Tűzokádó Orrlyuka", „Apu Tenyérbe Vájt Körme", „Apu Görcsbe Rándult Gyomra" (66–72.). Az érzelmekről személytelenül beszélő testi metaforák aztán még inkább eltorzulnak, s a narrátor a saját forrongó érzelmeinek helyén álló szervekre redukálódik az olyan kijelentések révén, mint „[én]n vagyok Apu [Dühödt, Begyulladt Sértettsége]" (68., az angolban: 60.), „Apu Forráspontja" (68.), „Apu Vérszomjas Vigyora" (132.).

A „megégetett nyelv" technikáját foghegyről odavetett, tényszerűnek tűnő megállapítások egészítik ki, annak szellemében, amit Palahniuk „a rögzítő angyalnak",[15] vagy másképpen „háttérszólamnak" [„little voice"] nevez.[16] A „rögzítő angyalnak" tulajdonítható kijelentések „értékítélet mentesen közölnek": „az egymondatos bekezdések lassan csepegtetik" a történet megértéséhez szükséges információkat, és „a megégetett nyelv" technikáit használó mondatok közé rejtve „saját érzelmi reakciót váltanak ki", a felismerés „aha"-érzését idézve elő az olvasóban.[17] A „megégetett nyelv" technikája révén megteremtett erőteljes érzelmi kontextusok és a tényszerűnek tűnő, egyszerű kijelentések egymás hatását erősítik: a „szívre irányuló" és a „fejet megcélzó" mondatok gyors váltakozása teremti meg aztán az elbeszélő hitelét.[18] Azét az elbeszélőét, akinek jelenlétét a szöveg szinte teljesen eltünteti: Palahniuk az „'ÉN' elsüllyesztéséről" beszél, melynek lényege „az egyes szám első személyű közvetlenség fenntartásában, de az 'ÉN' szócskának a szövegből történő kiirtásában" rejlik.[19] Bár az olvasó formális megszólítása javarészt indirekt majd' minden Palahniuk-regényben, így a *Harcosok klubjá*ban is, a szövegnek mégis sikerül fenntartania a közvetlenség érzését. Ez pedig annak a módszernek köszönhető, melyet Palahniuk Gordon Lish és Tom Spanbauer nyomán úgy nevez, hogy „zsigeri hatás".[20] A „zsigeri hatás" kiváltásának biztosítéka az elbeszélői klisék elke-

[13] Palahniuk: i. m. 144.
[14] Vanderpool: i. m.
[15] Palahniuk: i. m. 144–145.
[16] Vanderpool: i. m.
[17] Palahniuk: i. m. 144–145., 142.
[18] Vanderpool: i. m.
[19] Uo.
[20] Palahniuk: i. m. 145.

rülése, illetve „a tapasztalat egységeinek a fizikai érzékelés szintjén történő megragadása, melyeket aztán a szöveg újszerű, közvetlenül módon épít bele az elbeszélésbe".[21]

Szinte bárhol felüthetjük a *Harcosok klubját*, hogy olyan bekezdést találjunk, mely kiválóan illusztrálja ezeknek a különböző technikáknak az együttes és hatásos alkalmazását az elbeszélés mikroszintjein. Álljon itt most csak egyetlen, az ökölharcok „élményének" leírásáról szóló példa arra, hogy hogyan működik a legapróbb részletekig kiszámított hatás Palahniuk prózájában. A narrátor a regény előtt már megjelent hatodik fejezetben – a társaság szabályait megszegve – a következőképpen írja le, hogy mi történik a harcosok klubjában:

> A harci klub második szabálya: senkinek egy szót sem a harci klubról.
> Talán a legközelebbi ebédnél az asztalunkhoz lépő pincér sötét óriáspandamonoklit visel majd, amit előző hétvégén szerzett a harci klubban, mikor szemünk láttára térdelt az arcába egy százkilós henteslegény, majd fejét a betonpadlóhoz szegezve módszeresen szilánkokra törte az orrnyergét; tompán puffanó ökölcsapásai áthallatszottak a tömeg üvöltözésén, és addig ismétlődtek, amíg a pincér elég levegőhöz jutott, hogy kipréseljen magából egy véres „feladom" szócskát. (54.)[22]

Ebben a monológban a narrátor közvetve, egyes szám második személyben, a személyes nézőpontot indirekten megjelenítve szólítja meg az olvasót, ahhoz hasonlóan, ahogy a *Fények, nagyváros* [1984] elbeszélője.[23] Az „ÉN" ügyesen tűnik el a sorok között, és csak a harc tapasztalatának leírásában megnyilvánuló részletes ismeretei révén jelenik meg. A „talán" és a leírás precíz monotonitása a felszínen még tovább növeli a távolságot narrátor és olvasó között. A „háttérszólam" és a „rögzítő angyal" működésének lehetünk tanúi, miközben a bekezdés nyilvánvalóan a „szívre irányul" és a „fejet is megcélozza". A harc folyamatának részletes leírása arról árulkodik, hogy az elbeszélő nagyon is tudatában van, milyen érzés ökölharcban részt venni, a szöveg ritmusának hullámzása pedig – az alá- és mellérendelő szerkezetek egymásra halmozásának következtében – a harc hevében elfulladó lélegzetvesztést imitálja, és a „zsigeri hatás" kiváltásának egyik biztosítéka. Ennek

---

[21] Vanderpool: i. m. Palahniuk egy interjúban az olvasás során fontos érzéki benyomásokat feszegető kérdésre azt válaszolta, hogy nem a szemnek vagy a fülnek ír, hanem az orrnak. Vö. Kavanagh: i. m. 186.

[22] Az eredeti szöveg, ha lehet, még hatásosabb a ritmust és a mondat lüktetését a magyarban megtörő vesszők hiányában: "The second rule of fight club is you don't talk about fight club. Maybe at lunch, the waiter comes to your table and the waiter has the two black eyes of a giant panda from fight club last weekend when you saw him get his head pinched between the concrete floor and the knee of a two-hundred-pound stock boy who kept slamming a fist into the bridge of the waiter's nose again and again in flat hard packing sounds you could hear over all the yelling until the waiter caught enough breath and sprayed blood to say, stop." (48.)

[23] Jay McInerney: *Fények, nagyváros*. Fordította Siklós Márta. Európa, Budapest, 1993.

megfelelően a szövegrészlet hatása leginkább hangosan felolvasva érvényesül, s Palahniuk maga is ragaszkodik a felolvasva érzékelhető ritmus szerepéhez a szöveg átdolgozásának fázisában.[24] Azonban minél hatásosabban jelennek meg az egyes jelenetek a szövegen belül, annál valószínűbb, hogy a hozzájuk rendelhető ideológiai tartalmat az értelmezők magának a szövegnek, vagy éppen a szerzőnek tulajdonítják. Nincs ez másképp a *Harcosok klubja* esetében sem. Giroux egyenesen azt állítja, hogy a regény „annak a személyesen és intézményesen megnyilvánuló erőszaknak a patológiáját tükrözi, mellyel oly gyakran találkozni Amerikában a gyűlöletbűnözés különböző formáitól kezdve a szélsőjobb által istenített félkatonai szervezetekig és protofasiszta szubkultúrákig".[25]

Giroux-nak nyilvánvalóan igaza van akkor, ha a szöveg egyes részleteit kiragadjuk a történet kontextusából. A *Harcosok klubja* kritikai értékelésekor gyakori eset például, hogy ugyanazt a szöveget a különböző értelmezők teljesen ellentétes előjellel olvassák, Palahniuk szerzői alakját pedig teljesen különböző, összeegyeztethetetlen szerepekkel ruházzák fel, attól függően, hogy a szöveg mely részleteit tekintik ábrázolásnak vagy performatívnak.[26] Egy biztos: a *Harcosok klubja* esetében különbséget kell tennünk a fentebb elemzett elbeszélői autoritás [narrative authority] megteremtése során alkalmazott eszközök használata, és az elbeszélő, illetve a különböző szereplők narratív cselekvőképessége [narrative agency] között. A korábban idézett Hallett leírása alapján ugyanis azt mondhatjuk, hogy a minimalista próza esetében az epifániák olyan történésekre vonatkoznak, melyekre a szövegek szereplői és elbeszélői nincsenek befolyással (Hallett ötödik pontja), míg a szereplők narratív cselekvőképessége (Hallettnél a hatostól nyolcasig terjedő kitételek) igencsak korlátozott. A *Harcosok klubjá*nak újítása nem csupán abban rejlik, hogy a minimalista elbeszéléstechnika kiterjesztését valósítja meg a regény műfaji keretei között, hanem arra is, hogy újragondolja a cselekvőképesség kérdését is a narrátor és Tyler között kialakult narratív munkamegosztás révén. Míg az előbbihez leginkább a korábban elemzett formai eszközök használata társítható, addig az utóbbi felelős a történetben lezajló események javáért és az ideológiai jellegű kommentárokért: az elbeszélő rendelkezik narratív autoritással, Tyler narratív cselekvőképességgel. Tyler hangja a „főszólam" [„big voice"], mely lehetővé teszi számára „a filozófiai és ideológiai nézőpontok kialakítását és kifejezésre juttatását", a narráció során „az átmenetek és a keret kijelölését", „a hangulatfestést és a hangsúlyok kialakítását", illetve „az idő múlásának jelölését".[27] Ez a munkamegosztás akkor borul fel, amikor a névtelen elbeszélő ráébred Tyler tetteinek súlyára, illetve arra, hogy Tyler ő maga.

---

[24] Vanderpool: i. m.
[25] Giroux: i. m. 11.
[26] Erről bővebben: Carla Freccero: *Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer: The Case of* American Psycho. Diacritics 1997/2. 44–58.
[27] Vanderpool: i. m.

Mindezek a történések olyan narratív ökonómia keretei között zajlanak, mely lehetővé teszi a kettős cselekményesítést, azt az egymásnak feszülő két narratív mintázatot, melyekre Palahniuk „beszédes alakzatokként" [„talking shapes"] hivatkozik, s melyek metaforikus megnevezése a „foltszőnyeg" [„quilt"] és a „nagy O".[28] Ez a kettős cselekményesítés Palahniuk legtöbb korai szövegére, így a *Harcosok klubjá*ra, a *Survivor*re, a *Cigányút*ra, a *Láthatatlan szörnyek*re és az *Altató*ra is jellemző, és számottevő elmozdulás a cselekményesítés módszerében csak a *Diary*-től kezdődően figyelhető meg pályáján. A *Harcosok klubja* esetében a másodiktól a kettővel az utolsó előtti fejezetig terjed a „foltszőnyeg", s ez a narratív mintázat a cselekmény irányaként azt a programot jelöli ki, melyet a regény a következőképpen fogalmaz meg: „Talán az önpusztítás a megoldás" (56.). Az első és az utolsó előtti fejezet időrendileg kapcsolódnak egymáshoz: ugyanannak a jelenetnek az elejét és a végét bontják ki. Az első fejezet az elbeszélő szituáltságát, az utolsó előtti pedig a történet végkifejletét részletezi, keretezve ezzel az „önpusztítás" érdekében munkálkodó Tyler és a „pusztítás" ellen tenni igyekvő névtelen narrátor „küzdelmét". A cselekmény íve visszatér önmagába, a kör bezárul. Ám az utolsó fejezet érdekesen kommentálja a „nagy O"-n belül lezajlott történéseket. Palahniuk – szokásához híven és a minimalista próza hagyományaihoz igazodva – elégikus kódát biggyeszt a történethez, melyben a narrátor egy egzisztencialista felhangoktól sem mentes monológban értékeli az egzisztenciális fenyegetettségre válaszul adott programot, vagyis „önpusztításának" történetét. Mindeközben a kórházi személyzet Tyler visszatérésének lehetőségéről pusmog a fülébe (240–241.). Azonban formailag még valami történik az utolsó fejezetben: az elbeszélő, aki a történet során végig megőrzi névtelenségét, kiegészíti a hatodik fejezetben már elkezdett önleírását (53.), és az olvasó előtt kirajzolódnak „arcvonásai": „A Tyler pisztolyából kilőtt golyó belülről átlyukasztja arcomat, a szám fültől fülig szakad, végre megvan a teljes mosoly. Akár dühös töklámpásnak, japán démonálarcnak is beillenék, vagy a Mohóság Tűzokádó Sárkányának" (240.). A narrátor arcán kirajzolódó sebhely a Káosz Brigád ténykedésének emlékét őrzi (138.). Ismét egy „beszédes alakzattal", jelesül az „ikonnal" [„thumbnail"],[29] a történetszerkesztés újabb eszközével van dolgunk. Ez a módszer az úgynevezett „ironikus epifániához" hasonló hatást produkál: Leypoldt szerint ugyanis a komikus epifániák ironikussá válása révén „a szereplők karikatúrákként születnek újjá", „és bevallják, hogy az erkölcsi problémákkal szembesülve nem sok mondanivalójuk marad, és inkább csak hallgatnak".[30] A *Harcosok klubjá*ban azonban a narrátor helyett a „karikatúrává" torzult arca „beszédes", amennyiben a sebhelyeiből kirajzolódó „ikon"

---

[28] Uo.
[29] Uo.
[30] Günter Leypoldt: *Raymond Carver's 'Epiphanic Moments'*. Style 2001/3. 541.

két regénybeli motívumot kapcsol össze: a fogyasztói „boldog tudat" kifejeződéseként értelmezett „smiley"-t, és a harcosok klubjának és a Káosz Brigádnak a működését. Ennek a kettőnek a vizuális megjelenítése íródik bele az elbeszélő arcába, s jelöli meg őt a fogyasztói kultúra termékeként *és* kritikusaként.

Vagyis a *Harcosok klubja* esetében a forma politikája válaszol a szöveg mintázata által megidézett ideológiai háború kérdéseire. Éppen ezért nehéz bármiféle direkt üzenetet tulajdonítani a szövegben megjelenő fogyasztás elleni „szlogeneknek", s komolyan venni, hogy a *Harcosok klubja direkt módon érvelne* a fogyasztói kultúrának történő aktív ellenszegülés lehetősége és sikere mellett. Egyáltalán nem meglepő módon, a regényt ért kritikák többsége éppen ezzel vádolja a szöveget. Mark Pettus például azt állítja, hogy „a *Harcosok klubjá*ban a fogyasztói kultúra elleni lázadás végső soron azért bukik el, mert újratermeli a rendszer modelljét és értékeit", és a szöveg azon törekvése eleve kudarcra van ítélve, hogy dekonstruálja a kulturális ideológiákat „azok parodisztikus újrateremtése révén [...], mert nem tudja a működésükhöz elengedhetetlen feltételeket megrengetni".[31] Pettus érvelése azonban a fikció és a valóság közötti kapcsolatot problémátlannak tételezi, s mindkettő értelmezését ugyanannak a domináns és hegemón ideológiai rendszernek a keretei között képzeli el. Érvelése azon a marcuse-i hipotézisen nyugszik, hogy „a domináns rendszerek hegemóniájuk fenntartása érdekében asszimilálják és bekebelezik a nekik ellenszegülő erőket a tapasztalat totalitását intézményesítve annak révén, hogy önmagukat határozzák meg az egyetlen utalási tartományként".[32] Pettus eleve egy olyan rendszert feltételez, melyben lehetetlenné válik a kulturálisan egyedi tapasztalatoknak a rendszeren kívül történő, vagy annak korlátain túlmutató értelmezése. Mindig azt kapjuk, amit már eleve tudunk. Ha a *Harcosok klubjá*nak van üzenete, akkor az az utolsó fejezet tanulsága szerint éppen annak az ellenkezője, amiért Pettus a regényt kárhoztatja. A szöveg ugyanis arra mutat rá, hogy az egyén képtelen a saját szubjektivitását meghatározó erőknek ellenszegülni anélkül, hogy elveszítené saját szubjektivitását. Erről tanúskodik a narrátor roncsolódott fizimiskája, és az a tény, hogy a regény utolsó lapjain egy elmegyógyintézetben találja magát. A *Harcosok klubja* az ellenállás kollektív formáinak hatékonysága kapcsán pedig mintha éppen azt mondaná, amit Pettus: *a formailag a rendszert imitáló* ellenállás eleve kudarcra van ítélve. A regény végére egyetlen, a szöveg által feszegetett probléma sem oldódik meg. Sőt, Tyler újra felbukkanásának lehetősége – mely nem csupán a kórházi személyzet pusmogásában, de az olyan közbeszólásokban is tetten érhető, mint „hazug", „csaló" (239.) – éppen az elfojtott visszatérésére figyelmeztet. Arra, hogy a kultúra előtti, azon kívüli, romlatlan maszkulinitás álmát, mely megteremti saját fasizmusának és a hozzá kapcsolódó társadalmi alakzatoknak az újjászületését nem sikerült kulturálisan magunk mögött hagyni. Peter Mathewsnak

---

[31] Mark Pettus: *Terminal Simulation: 'Revolution' in Chuck Palahniuk's* Fight Club. Hungarian Journal of English and American Studies 2000/2. 111.

[32] Uo.

valószínűleg igaza van abban, hogy rámutat a regény egyik lényeges sajátosságára: hogy „a *Harcosok klubjá*ban Palahniuk végig figyelmezteti olvasóit arra, hogy ne tévesszék szem elől az ideológia és materiális hatásának szükségszerű szétválását".[33] Ennek fényében úgy tűnik, hogy Pettus csak arra figyelmez, amit a szöveg „mond", és nem veszi észre azt, amit „mutat".

A Harcosok klubja *és az irodalmi (közeg)ellenállás*

A *Harcosok klubjá*nak eme „ideológiai hatékonysága" akkor válik igazán láthatóvá, ha a hasonló témákat feldolgozó kortárs irodalmi szövegek kontextusába helyezzük. Transzgresszív regényként nyilvánvaló összehasonlítási pontként a korábban elemzett *Amerikai pszichó* kínálkozik, de tartalmilag leginkább csak a különbségek tekintetében. Bár mind Ellis, mind pedig Palahniuk a minimalista próza követőinek tekinthetők, egészen eltérő módon alkalmazzák a minimalizmussal társítható elbeszéléstechnikai arzenált, és ennek következményei vannak történeteik tartalmi szintjén is. Elsősorban arról van szó, hogy Patrick Bateman passzív-reflexív karaktere ugyan hasonlít a *Harcosok klubjá*nak névtelen narrátorához, különösen annak inszomniás állapotában, „[a]mikor minden esemény [... a] másolat [...] másolat[á]nak a másolata" (22.; 21. [SBL]). Ám azt, amit Ellis az ábrázolás alapelvének tesz meg, Palahniuk tematizálja a cselekményben. Így a Bateman kontrollálatlan dühkitöréseinek megfelelőjeként funkcionáló Tyler is a fogyasztói kultúrának történő szervezett ellenszegülés mozgatójává válik, jelenléte pedig alkalmat szolgáltat arra, hogy a *Harcosok klubja* górcső alá vegye a cselekvőképesség etikai kérdését, egy olyan kérdést, mely Ellisnél fel sem merül, vagy csak negatív formában, a szöveg elé biggyesztett mottók révén.[34] A névtelen narrátor és Tyler így az eredetileg Norman Batesből (a *Pszichó* sorozatgyilkosából) és Batman figurájából (az arisztokratikus szuperhősből) összegyúrt Bateman privát és publikus énjének helyét elfoglaló hasonmás, melynek segítségével Palahniuk képes számot vetni a fogyasztó kultúra intézményeinek és ideológiájának pszichológiai következményeivel. Ellentétben Ellisszel, Palahniuk számára csak a történet kiindulópontja az a tétel, hogy „tárgyaink tulajdon[ainkb]ól tulajdonos[ainkká] le[tt]ek" (49.; 44. [SBL]).

A *Harcosok klubja* egy másik, az *Amerikai pszichó*val egy időben megjelent regény motívumait is újrahasznosítja. Douglas Coupland *X generáció* (1991) című regényéből lehetnek ismerősek a „kukákban a sebészeti központ mögött" turkáló kutyák, a „[félig-meddig eldobhatónak számító] IKEA-bútorok", a Mathew padlóján heverő „pornómagazinok kupaca", az a szlogen, hogy „Nem az [vagy ami] egód

---

[33] Peter Mathews: *Diagnosing Chuck Palahniuk's* Fight Club. Stirring Still 2005/2. 100.
[34] Erről bővebben lásd Sári B.: i. m. 74.

(vagy)", Arlo kék szemei, melyeket egy kolibri váj ki.[35] A *Harcosok klubjá*ban a narrátor és Tyler szappant főznek Marla „kollagén aranytartalékából" (107.), a fürdőszobában a pornómagazinokat az IKEA-katalógusok váltják fel (48.), Tyler végig a Coupland szövegéből származó jelmondat különböző változataival bolondítja a harcosok klubjának és a Káosz Brigádnak a tagjait, az elbeszélő főnöke pedig saját szemének árnyalatát választja a Microsoftnak tartott bemutatón az ikon színéül (55–56.). De Palahniuk regényében ezek a kulturális markerek nem csupán egy generáció tagjainak attribútumai, hanem az őket meghatározó ideológiáknak való ellenszegülés kontextusát építik fel. Míg Coupland huszonévesei a régi koloniális stratégiát követve Mexikóba távoznak a regény végén, hogy a „hazai" földön felgyülemlett szorongást és feszültséget a kulturális és gazdasági szempontból végvárnak tekinthető idegenben dolgozzák fel, ahol anyagi jólétük biztos hátteret szolgáltat az egzisztenciális problémákkal való magányos foglalatoskodásra, addig a *Harcosok klubja* elbeszélője és Tyler hazai földön próbálnak szembenézni mindezzel. A Coupland regénye által felkínált megoldás nem elégíti ki „Isten mostohagyermekeit" (167.), akik „nem élt[ek] át háborúkat és gazdasági válságokat" (176.). A Tyler által javasolt megoldás a *kulturális* javak elpusztítása és újraelosztása: csak azért akarja lerombolni a Parker–Morris-toronyházat, hogy az ráomoljon „a szomszédos Nemzeti Múzeumra", „Tyler valódi célpontjá[ra]" (14.). Ezt a tervet hiúsítja meg a kulturális javakhoz a végletekig ragaszkodó elbeszélő, amikor vatta és keserűsó keveréke helyett parafinolajat használ a robbanóanyagban a nitroglicerinhez keverve, hangoztatva, hogy „[n]ála a parafin még sohasem vált be, soha az életben" (237.).

Az összehasonlítás lehetőségét felkínáló harmadik szöveg Don DeLillo *White Noise [Fehér zaj]* (1984) című regénye, melynek központi motívumai ismét csak egybecsengnek a *Harcosok klubjá*nak témáival, annak ellenére, hogy Palahniuk saját bevallása szerint soha egyetlen DeLillo könyvet nem olvasott végig.[36] Ahogyan Mark Osten a regény kritikai kiadásához írt előszavában rámutat, a *Fehér zaj* a nukleáris családmodell válságával és teljes átalakulásával, a haláltól való félelemmel és a tőle való elragadtatással, a valóság szimulációjával és az információk áradatával, a fasiszta ideológiák feléledésével, és „a kapitalizmus ártalmas hatásaival, az elektronikusan közvetített képek hatalmával, a tudomány zsarnoki autoritásával és veszélyes melléktermékeivel, a fogyasztói kultúra és az erőszak szörnyű egybefonódásával, és a szekularizált világban a szent utáni vágyódással" foglalkozik.[37] A regény azonban mindezeknek az egybefonódását jelképező kultúrjavaknak a

---

[35] Douglas Coupland: *X generáció*. Fordította M. Nagy Miklós. Európa, Budapest, 2007. 11., 49., 53., 193., 170. A magyar fordítást a szögletes zárójelben szereplő kifejezés törlésével és a zárójelben szereplő betoldásával módosítottam. A számtalan helyen kifogásolható magyar szövegből kimarad az eredeti regény alcímének tolmácsolása is: „Tales for an Accelerated Culture" – „Mesék egy felgyorsult kultúra számára".

[36] Kavanagh: i. m. 182.

[37] Don DeLillo: *White Noise. Text and Criticism*. Szerkesztette és az előszót írta Mark Osten. Penguin, New York, 1998. vii–xii.

parodisztikus ünneplésével zárul: a szupermarket kasszáinál várakozó vásárlók számára „végső soron mindegy, mit látnak, vagy mit vélnek látni", mert a kijáratnál elhelyezett standokon pihenő bulvármagazinokban megtalálnak „minden szükségeset, ami nem étel vagy szeretet", „a természetfeletti és földönkívüli meséktől" „a híresség és halottak kultuszaiig".[38] A „kommunikáció extázisának" eme kísérteties ünneplése és kritikája[39] azonban maga is a hegemón kulturális diskurzus esztétikai kisajátításán és a *White Noise* szereplőinek, különösen a Hitler Stúdiumok professzoraként regnáló elbeszélőnek a passzív befogadói szerepén alapul. Jack Gladney egy emlékezetes jelenetben ébred rá a német nyelv szépségére,[40] melyet pozíciója ellenére képtelen volt elsajátítani. Némettudásának hiánya professzori tekintélyét ássa alá, s Gladney reakciója kimerül azt általa tanulmányozott és tanítási gyakorlatában imitált Hitler nyelvének csodálatában.

A *Harcosok klubjá*nak szövege annyiban lép túl a tömegkulturális javak esztétikai valorizációján, hogy rámutat a kollektív ellenállás forradalminak tűnő lehetőségeiben rejlő csapdákra. Ennek fényében egyáltalán nem véletlen, hogy a különböző politikai mozgalmak nagyrészt liberális értelmisége a *Harcosok klubjá*ban a saját törekvései ellen irányuló konzervatív reakciót, ellencsapást látott. Ahogyan azonban a regényt az egzisztencialista kritikai hagyomány kontextusában elemző Mathews rámutat:

> A *Harcosok klubjá*nak a politikai spektrumon történő elhelyezése azért ütközik problémába, mert a regény ügyesen kritizálja az összetett politikai diskurzusok reduktív modell alapján történő felosztását. Palahniuk művének alapvetése ugyanis éppen az, hogy a „baloldal" és a „jobboldal", a „haladó" és a „reakciós" kategóriái történetileg relatívak. A regény rámutat arra, hogy Krisztustól mind a mai napig a politika meghatározó vonása az, hogy a leginkább autoriter intézmények kivétel nélkül olyan mozgalmakból eredeztethetők, melyek eredeti célkitűzéseiket tekintve kimondottan forradalmiak és baloldaliak voltak. Éppen ezért nem szabad vakon megbíznunk napjaink haladó politikai mozgalmaiban – a feminizmustól az antiglobalizációs kezdeményezésekig, a melegjogi mozgalmaktól a vegetáriánus aktivizmussal bezárólag. Ezen mozgalmak mindegyike azt állítja magáról, hogy gyógyírt jelent a különböző posztmodern fasizmusokra. De ami ma orvosság, az holnapra lehet, hogy méreggé válik: a politika és a társadalom testébe juttatott vakcina esetében fennáll annak veszélye, hogy ez okozza majd az új betegség legelterjedtebb formáit.[41]

---

[38] Don DeLillo: i. m. 326.
[39] Don DeLillo: i. m. xii.
[40] Don DeLillo: i. m. 320.
[41] Mathews: i. m. 100–101.

Vagyis a regénynek az ellencsapás részeként való értelmezése egy olyan reduktív olvasaton alapszik, mely nem vet számot azokkal a politikai ellentmondásokkal, melyek a történet és a szöveg alapkérdéseiként jelennek meg. Palahniuk regényének jelentősége ezek szerint abban áll, hogy az *Amerikai pszichó*, az *X generáció* és a *White Noise* motívumainak újrahasznosítása és átdolgozása révén kritikailag képes értékelni a korábbi regények megjelenése óta eltelt időszak politikai fejleményeit – vagyis magát a visszacsapást. Azt, hogy a férfi nemi szerepek átgondolása és átalakulása az Egyesült Államokban sem történt meg a feminista mozgalmak hatására és azzal párhuzamosan, s ennek messzemenő következményei vannak mind az egyén életében, mind a férfi nemi szerepek irodalmi ábrázolásának történeti alakulásában. Ahogyan Dominick LaCapra a *History, Politics and the Novel* bevezetőjében megjegyzi: „a jelentős szövegeket, például az irodalmi 'klasszikusokat', nem pusztán tünetszerűen járják át saját kontextusuk erői (mint az ideológiák), hanem ezek a szövegek képesek feldolgozni, és legalább részben át is dolgozni – kritikusan vagy akár részlegesen át is alakítva – ezeket az erőket".[42] A *Harcosok klubja* a visszacsapás kérdéseinek feszegetése révén „az irodalom kritikai lehetőségét" aknázza ki tehát, melyet LaCapra az irodalmi művek elméleti és filozófiai kisajátítása ellenében az irodalmi szövegeknek „egyrészt a historiográfiához és a filozófiához, másrészt a 'valósághoz' (vagy a 'tapasztalathoz') fűződő bonyolultabb és egyben kifinomultabb"[43] viszonyának tulajdonít. A *Harcosok klubját* ugyan Palahniuk bevallása szerint „igaz történetek" ihlették,[44] de fikciós átdolgozásuk és közzétételük alapvetően megváltoztatja ezeknek a történeteknek a státusát, csakúgy mint közlésük a fikció keretein belül elmondható történetek plauzibilitását. Ennek megfelelően – és egyes kritikusok véleményével szemben – a regény is több mint realista beszámoló néhány elvetemült férfi elfajult csínytettsorozatáról, vagy éppen terrorista kézikönyv.

A jól megírt regényt nem ártana végre jól is olvasnunk.

---

[42] Dominick LaCapra: *History, Politics and the Novel.* Cornell UP, Ithaca and London, 1987. 4.
[43] LaCapra: i. m. 13–14.
[44] Palahniuk: *Fight Club.* 214.

Műhely

Reichert Gábor

A *FELELET* MÁSODIK KÖTETÉNEK KORAI RECEPCIÓJA

1. Bevezetés – a magyarországi irodalmi élet közhangulata a Felelet-vita előtt

A Déry Tibor hagyatékában fennmaradt 1952-es naptárnotesz tanúsága szerint az író *Felelet* című regényének második kötete napra pontosan 1952. április 22-én került a boltok polcaira.[1] Mind a szakma, mind pedig az olvasók részéről fokozott figyelem kísérte az eredetileg négykötetesre tervezett regényfolyam készületeit, hiszen az 1950-ben napvilágot látott első rész szinte egyöntetű pozitív fogadtatása nagy reményekre jogosította fel a szocialista realizmus magyarországi kiteljesedését óhajtó hivatalos irodalmi közízlést.[2] Köpe Bálint történetének folytatása azonban, mint ma már tudjuk, nem egészen azt a diadalutat járta be, mint amelyet szerzője eleinte (talán joggal?) remélt: közismert az az MDP Központi Előadói Irodájában szeptember végén, október elején lebonyolított „több felvonásos" vita, mely során Révai József vezényletével a teljes magyar irodalmi élet súlyos, esztétikainak álcázott ideológiai bírálatban részesült. Az ankét „fő vádlottja" Déry, a kritikák elsődleges célpontja pedig a *Felelet* második kötete volt. Bár a vita szem- és fültanúin kívül valószínűleg senki nem tudja, mi is történt pontosan a nevezetes üléssorozaton (hiszen az azt dokumentáló 1952-es, a Szikra Kiadó gondozásában megjelent „jegyzőkönyv"[3] egészen biztosan nem a valós eseményeket dokumentálja, inkább azok szalonképes átfogalmazásait – erre Botka Ferenc is felhívja a figyelmet[4]), több mint

---

[1] *Déry Tibor levelezése 1951–1955.* Sajtó alá rendezte Botka Ferenc. Balassi, Budapest, 2009. (A továbbiakban: *DTLev. 1951–1955.*) 89. Botka Ferenc cáfolhatatlan bizonyítékként tekint minden, Déry naptárnoteszeiből kiolvasható adatra, ami nem feltétlenül helyes eljárás – a *Felelet* II. kötetének megjelenését dokumentáló bejegyzés azonban megbízhatónak tartható, tekintve az író korabeli levelezése alapján is szembetűnő izgalmát és várakozását, ami a könyv megjelenését előzte meg.

[2] Persze hozzá kell tennünk, hogy Déryt már az első kötet után is érték ideológiai bírálatok a pártvezetés részéről, ami arról tanúskodik, hogy bár a regény első kötetét alapvetően sikerült indulásnak tartották, mégis bizonyos ideológiai fenntartásokkal kezelték mind az alkotást, mind pedig annak szerzőjét, lásd Révai József 1951-es pártkongresszusi felszólalását: „Szeretnénk, ha jelentős regényírótehetségünk, Déry Tibor sem maradna meg párton belüli útitársnak, aki kommunista létére is fenntartja bizonyos arisztokratizmusát alkotásaiban, magatartásában hangsúlyozza különállását, sőt különcködését." Idézi: Standeisky Éva: *Az írók és a hatalom 1956–1963.* 1956-os Intézet, Budapest, 1996. 21.

[3] *Vita irodalmunk helyzetéről.* Szikra, Budapest, 1952.

[4] „Vállaljuk a sarkított fogalmazást: mindez [ti. Révai József kötetben közölt beszéde] a ténylegesen elhangzottaknak szabályos meghamisítása." *DTLev. 1951–1955.* 126.

félévszázad távlatából nagy bizonyossággal megállapítható, hogy az 1950-es évtized irodalmát alapvetően meghatározó esemény zajlott ezekben a napokban.

A vita ma is tanulsággal szolgáló jelentősége a szakmai közmegegyezés szerint abban rejlik, hogy az hűen tükrözi a Révai-féle kultúrpolitika, rajta keresztül pedig a Rákosi-diktatúra művészet-, sőt emberellenes alapállását, a szovjet mintát követő (irodalom)politika irracionalitását. Ily módon a *Felelet*-vita mintegy önmagában szimbolizálja a kommunista diktatúra irodalmunk későbbi fejlődését nagyban befolyásoló erőszakos ideológiai közbeavatkozásait. Arra azonban kevesebb figyelmet fordított az utókor irodalomtörténet-írása, hogy mi minden történt a regény áprilisi megjelenése és a vita október 9-i[5] zárszava *között*: érdekes módon mind az irodalomtörténészek, mind a korszakra visszaemlékező írók, költők, szakemberek igyekeznek leegyszerűsíteni a *Felelet*-vitát az Előadói Irodában lezajlott szégyenletes történésekre, és nem vetnek számot azok előzményeivel. Pedig a regény legkorábbi (vagyis a nevezetes, a *Szabad Nép*ben és a *Társadalmi Szemle*ben is publikált Révai-tanulmány előtti) recepcióját vizsgálva jól láthatóvá válik, hogy a párt felől érkező elvi bírálatot megelőzően a *Felelet* második kötetének fogadtatása is túlnyomórészt *elismerő* volt.[6] Az őszi irodalmi ankét teljes megértése szempontjából pedig különösen fontos annak felismerése, hogy a könyvvel foglalkozó kritikák némelyike mintha újra az évtized elejére teljesen elhagyott irodalmi szakmaiság jeleit mutatná. Az alább ismertetett, a *Felelet*tel foglalkozó jelentősebb, mai szemmel is használhatóbbnak tűnő korai recenziók, bár természetesen nem nélkülözik teljesen a kötelező ideológiai lózungokat, amellett tanúskodnak, hogy a „felülről" távvezérelt révaista irodalmi paradigma 1952-ben már a következő év nyarától (vagyis Nagy Imre hatalomra kerülésétől) kezdődő, ideiglenes irodalmi liberalizálódást megelőlegező bomladozásba kezdett.[7] *Felelet*-vitán általában kizárólag az 1952 őszén megrendezett vitasorozatot szokás érteni, dolgozatomban azonban jóval tágabb értelemben használom a kifejezést: mivel szinte minden, 1952 áprilisa és októbere között megjelent, Déryvel foglalkozó cikk valamilyen módon összefügg az Előadói Iroda vitájával (hiszen annak tematikája, érvrendszere főképp a korábban megjelent kritikák gondolataiból kristályosodott ki), joggal tarthatjuk a könyv legkorábbi recepcióját is a polémia integráns részének.

---

[5] Déry naptárnoteszének október 9-i bejegyzésére („9 ó. Párt") hivatkozva valószínűsíti Botka a vita zárónapjának időpontját. Uo.

[6] Nem igaz tehát az az Aczél Tamás és Méray Tibor emigrációban írt négykezes memoárkötetében foglalt állítás, mely szerint a *Felelet* második kötetének megjelenésétől a nevezetes Révai-cikkig „[a] kritika hallgatott". Aczél Tamás–Méray Tibor: *Tisztító vihar.* JATE, Szeged, 1989. 101.

[7] Ebből a szempontból tehát nem értek egyet például Poszler György megállapításával, miszerint a Déry-vita bizonyíték lenne „[a]rra, hogy egy teoretikusnak-esztétikainak álcázott ideológiai-politikai procedúra befejeződött. Befejeződött és bizonyította: létrejött egy állapot". Poszler György: *Felelet? – mire? A „Déry-vita" dilemmái.* Tiszatáj 2003/3. 62. Már csak azért sem nevezhetjük befejezettnek a *Felelet*-vita után kialakult állapotot (ti. a diktatórikus, révaista irodalompolitikát), mert alig több mint fél évvel később ez az irodalompolitikai konstrukció „félhivatalosan" (Révai leváltásával) meg is szűnt. De – mint látni fogjuk – már a Révai-féle ledorongolást megelőző hónapok irodalmi életében is óvatos változások indultak meg, amelyeknek végül nem tudott hosszú távon gátat vetni a nyilvános megfélemlítés. (Tanulmánya végén egyébként Poszler is hasonló belátásra jut, ezzel némiképp ellentmondva dolgozata elején megfogalmazott állításának.)

A *Felelet*-vitának elnevezett polémia tehát jóval összetettebb annál, mintsem hogy kizárólag egy elnyomó hatalom irodalmi ízlésének erőszakos érvényre juttatását lássuk benne. A korszak irodalmi szereplőinek a Déry-regényről alkotott, egymásnak sokszor ellentmondó írásos vagy szóbeli véleményei, amellett, hogy a *Felelet*-vita árnyékában egy kritikai vitának is táptalajt adtak, jól ábrázolják azt a paradox helyzetet, amely egyszerre vezetett egy kivitelezhetetlen irodalmi paradigma elméleti „tetőpontjához" és egyben annak lezárulásához. Dolgozatomban a *Felelet* recepciótörténetének szakaszolásával, a vitához vezető út előzményeinek és következményeinek feltárásával arra teszek kísérletet, hogy alternatívát kínáljak ahhoz az irodalomtörténet-írásban évtizedek óta tapasztalható szimplifikált képhez képest, amely az 1950-es évek „hivatalos" irodalmi életét monolit, azonos mértékben elutasítandó képződményként láttatja. Ennek felvázolásához elengedhetetlen a *Felelet* megjelenését megelőző irodalmi hatásfolyamatok, a nagy valószínűség szerint Déryt is befolyásoló művészeti és politikai viták rövid ismertetése.

Rainer M. János *Az író helye* című kötetének bevezetője szerint „[a]z »irodalmi viták« színterei, az irodalmi élet működésének *szervezeti keretei* [...] 1949–1950 fordulójára alakultak ki. [...] Az irodalmi élet színterei közül nagy szerepre tettek szert a különféle vitaülések, elsősorban az Írószövetség, azon belül is a pártalapszervezet, a pártvezetőség, az elnökségi pártcsoport összejövetelei".[8] A politikaiközéleti színtér szovjet mintát követő átszervezését néhány éves késéssel követő irodalmi élet hangos volt az egymást követő művészeti vitáktól, amelyeknek kvázi betetőzéseként szolgált az 1952-es Déry-vita (persze az irodalmi bürokratizmus Révai leváltása után sem számolta fel magát, 1956-ig folyamatosan napirendre kerültek az irodalmat, a képző-, a színház-, a filmművészetet stb. érintő kisebb-nagyobb nyilvános ankétok). Poszler György a *Felelet*-vita előzményeit számba véve öt korábbi, 1949 és 1951 között lezajlott polémiát nevez meg, amelyek már Révai József „vezényletével" jutottak el végső konklúziójukhoz. Elsőként a Lukács György ellen indított 1949/50-es „koncepciós pert" említi,[9] amely a kialakult irodalmi mezőben először tisztázta a jövőben követendő irányvonalat. A megváltoztatott elvárásoknak nem felelt meg Lukács 1945 óta hirdetett irodalomkoncepciója, így a filozófust a „per" következményeként ideiglenesen félreállították a művészetpolitikai döntéshozók legfelsőbb köreiből. Déry és Lukács furcsa, „barátilag vitázó" kapcsolata, nézeteik hasonlósága közismert – Déry *A befejezetlen mondat*a, bár Lukács jócskán talált benne kifogásolnivalót,[10] mégis az általa felvázolt nagyrealizmus-koncepcióhoz legközelebb álló műnek tekinthető –, így joggal

---

[8] Rainer M. János: *Az író helye – Viták a magyar irodalmi sajtóban 1953–1956.* Magvető, Budapest, 1990. 18. (Kiemelés az eredetiben.)

[9] Poszler egy majd' három évtizeddel korábbi tanulmányában, amelyben kifejezetten a Lukács-vitával foglalkozott, használta a „per" kifejezést az esemény jellegének meghatározására. Vö. Poszler György: *A „Lukács-per" (1949–1951).* Irodalomtörténet 1985/2. 231–259.

[10] Vö. Lukács György: *Levél Németh Andorhoz Déry Tibor regényéről.* In uő: *Új magyar kultúráért.* Szikra, Budapest, 1948.

valószínűsíthetjük, hogy a filozófus meghurcoltatása az író alkotásmódjára, szemléletére is erős hatást gyakorolt.

1951-ben négy olyan vitát is műsorra tűzött a pártvezetés, amelyek nagyban befolyásolták a hivatalos művészeti paradigmát, Poszler szerint pedig Déry könyvének megítélésében is szerepet játszottak. Az MDP II. kongresszusán tett irodalompolitikai megjegyzések (a 2. lábjegyzetben idéztem Révai Déryről itt alkotott véleményét), az ugyanebben az évben megrendezett színház- és filmművészeti kongresszus, a szintén 1951-es építészet-vita és az I. írókongresszus közül azonban véleményem szerint leginkább ez utóbbi szolgálhatott a nagy 1952-es írói vita alapjául, ezért az alábbiakban ennek tanulságait szeretném röviden számba venni.[11]

Az I. írókongresszus lényegében a korábbi években kijelölt irodalmi csapásirány megváltoztatását célozta. Lukács nagyrealizmus-elméletének félretételével – Kalmár Melinda megfogalmazása szerint – „a kultúrpolitika eltörölte [...] a *»nagy irodalom«* nyomasztó követelményét, és ehelyett a fiatal irodalom, az úgynevezett derékhad klasszikusan sematikus irodalmát támogatta".[12] Annak elismerésével, hogy az új magyar irodalom – mivel minden téren a szovjet irodalmat tekinti követendő példaképének – szükségszerűen nem érheti el egyhamar a szocialista realizmus áhított magaslatát, Révai és a kultúrpolitikai irányítás tulajdonképpen szabad utat engedett a sematikus művek áradatának. 1951-re már felismerték az ezzel elkövetett hiba súlyosságát, és alig pár évvel korábban kinyilatkoztatott elvárásaiknak homlokegyenest ellentmondva az I. Írókongresszuson már a sematizmus felszámolását követelték.[13] A „derékhad" művészei (például Aczél Tamás, Devecseri Gábor, Karinthy Ferenc, Kuczka Péter, Nagy Sándor, Somlyó György stb.) joggal érezhették igazságtalannak az őket ért bírálatot, hiszen mindvégig abban a hiszemben alkottak, hogy írásaikkal a dolgozó nép, egyszersmind a párt érdekeit

---

[11] Az I. írókongresszus alapvetően a Lukács-vita során fölmerült problematikára próbált valamilyen módon megoldást találni, így e két polémia együttesen alakította ki azt az ellentmondásos elvárásrendszert, amelynek később a *Felelet* második kötete nem tudott megfelelni. Déry egyébként *Ítélet nincs* című 1967-es önéletírásában egyetlen fontos határkövet nevez meg, amely szerinte a *Felelet*-vitához, mellette pedig az ő (kérdéses, hogy tudatosan vállalt) művészi szemléletváltozásához vezetett: az 1949-es Rajk-pert. Révai József a Rajk-per idején tudósítást rendelt Dérytől a *Szabad Nép*be, amelyről az író önéletrajza első, *Kortárs*ban közölt változatában azt állította, hogy nem volt hajlandó megírni. Az *Ítélet nincs* kötetben közölt változatában azonban Déry lábjegyzettel látja el ugyanezt szövegrészt: „Rosszul emlékeztem, a kérdéses cikket mégis megírtam. Nemrég, még e könyv kinyomtatása előtt, a *Kortárs*ban történt folytatásos közlés során került elő a *Forum* szerkesztőjének [ti. Vértes Györgynek] titkos levéltárából..." Déry Tibor: *Ítélet nincs*. Szépirodalmi, Budapest, 1971. 261. Ez az (egyébként rendkívül korrekt – vagy csak álszent?) kiigazítás azonban kétségbe vonja a szerző azon állítását, miszerint ekkortájt bármiféle szemléletváltozáson ment volna keresztül...

[12] Kalmár Melinda: *A politika poétikája*. Holmi 1993/5. 718.

[13] „[A] támogatott sematizmus 1949 és 1951 között még ellátta ideológiai, normatív és propagandaszerepét, de ezzel küldetése befejeződött, autentikus korszaka lezárult. 1951-től már legitimálásra alkalmatlanná vált, ezért a mintateremtés egyszerű formáit bonyolultabbak kellett hogy felváltsák, s a szocialista realizmus meseirodalmát felnőtt irodalommá kellett átalakítani." Kalmár Melinda: i. m. 718.

szolgálják. Fontos megjegyezni, hogy a kongresszuson Déry is felszólalt, aki szintén élesen bírálta a sematikus irodalmat, a hibákat pedig egyértelműen a fent említett fiatal nemzedék számlájára írta.[14] A vita nyomán (többek között Déry türelmetlen álláspontja miatt is) még élesebbé vált az ellentét az egyes írói klikkek között, ami el nem ismert, s jórészt láthatatlan módon kettéválasztotta az irodalmi életet. Az I. írókongresszus tehát a „sematikusok" nyilvános megbírálásával még tovább mélyítette a problémákat, ahelyett, hogy megoldotta volna őket. A korabeli irodalmi sajtó kizárólag a sematikus derékhad és Lukács György követőinek (Mészáros István, Abody Béla, Eörsi István, Benjámin László, Zelk Zoltán, Déry Tibor stb.) ellentéteként kívánta ezt a nézetkülönbséget beállítani, valójában azonban a teljes szellemi élet érintett volt a problémában, még ha nem mindenki vallott is nyilvánosan színt.

Bár nincsenek róla információink, hogy Révai már a *Felelet* második kötetének megjelenése előtt tudta-e, hogy Déry regényét fogja a felgyülemlett feszültségek oldása érdekében kínpadra vonni, annyi bizonyos, hogy már hónapokkal az Előadói Iroda üléssorozata előtt eldöntött tény volt egy újabb, minden korábbinál nagyobb írói vita lebonyolítása. Erről tanúskodik Horváth Márton Révainak írt július eleji (vagyis két hónappal a polémiát előkészítő Révai-tanulmány előtti!) feljegyzése, amely a két irodalmi klikk közötti nézeteltérés tarthatatlanságáról értekezik: „Minthogy közösen támadják őket [ti. a „sematikusokat"], megerősödik közöttük a csoportszolidaritás: egymást nem bírálják, mert ennek őszinteségét úgysem hinné el senki, de nem is védik meg egymást, mert az rossz vért szülne. Az elvi álláspontok majdhogynem eltűntek a színről! Az a taktikájuk, minél kevesebb támadási felületet adni, *kiböjtölni az időt az irodalmi vitáig*, zavarba hozva a másik tábort, amelynek így nincs kivel hadakozni."[15]

A fent röviden összefoglalt előzményeket érdemes mindvégig szem előtt tartanunk, ha a *Felelet* recepciójának értelmezésére vállalkozunk. A regény ürügyén kibontakozott vita szorosan összefügg az irodalmi élet pattanásig feszült korabeli állapotával: e kontextus ismeretében kell értelmeznünk azt az ellentmondásos, alapvetően mégis pozitív fogadtatást, amelyben Déry könyve közvetlenül a megjelenése után részesült. A vita történetében két szakaszt érdemes elkülönítenünk egymástól, amelyek között a határvonalat Révai József már említett, *Megjegyzések egy regényről* című augusztus végi írása húzza meg.[16]

---

[14] „Kedves fiatal elvtársaim, barátaim, irodalmon kívüli eszközökkel lehet ideiglenes sikereket elérni, de hosszú távra semmi sem pótolja a tehetséget és a becsületet. Aki tízfelé bandzsít, ahelyett, hogy a munkájára nézne, az sohasem fog nagyot alkotni." Déry Tibor: *Beszéd az Írószövetség első kongresszusán*. In uő: *Útkaparó*. Magvető, Budapest, 1956. 234.

[15] *Feljegyzés az irodalmi élet jelenlegi helyzetének néhány jelenségéről*. Politikatörténeti Intézet Archívuma (PtIA) 276. f. 68/94. 5. Idézi Kalmár Melinda: i. m. 719. (Kiemelés tőlem – R. G.)

[16] Révai József: *Megjegyzések egy regényről*. Szabad Nép augusztus 31. 3 és szeptember 1. 3.; illetve Társadalmi Szemle, 1952. augusztus–szeptember, 741–761. Az alábbiakban a *Társadalmi Szemlé*ben közölt változat oldalszámaira hivatkozom.

2. Első szakasz – az írószövetségi „kisvitától" a Révai-tanulmányig

A *Felelet*-recepció első szakaszának központi eseménye az az Írószövetségben megrendezett május 21-i ülés, amely Déry frissen, alig egy hónappal korábban megjelent regényének értékeit és problémáit kívánta egy közös megbeszélés során világossá tenni. Az írószövetségi „kisvitához" három kritika adott kiindulópontot, amelyek már a könyv megjelenése utáni hetekben napvilágot láttak. Keszi Imre, Nagy Péter és Mészáros István cikkei részben eltérő értékítéletet hoznak a vizsgált kötetről, mégis elmondható róluk, hogy az ideológiai megjegyzések ellenére szövegközpontú érvelést érvényesítenek, a három írásban megfogalmazott észrevételek pedig nemcsak az írószövetségi „kis"-, hanem az őszi „nagyvitában" is visszaköszönnek (bár utóbbi alkalommal – Nagy Péter cikke kivételével – inkább úgy, mint az esztétizáló kritika reakciós mintapéldái).

Keszi Imre személyének és munkásságának napjainkban (és saját korában is, lásd Németh Andor 1953-as feljegyzésének nem túl hízelgő véleményét a *Szabad Nép* „rettegett kritikusáról"[17]) tapasztalható igen negatív megítéléséhez képest meglepően szimpatikus álláspontot képviselt mind recenziójában, mind pedig a teljes vitában – Révai később el is marasztalta kispolgári nézetei miatt. Az *Irodalmi Újság*ban közölt írásában Keszi nem kívánja hibátlan műnek láttatni a *Felelet*et (mint ahogy korántsem az), pro és kontra érveit azonban nem a szerző politikai alapállása, hanem a regénykompozíció és a szöveg poétikai megalkotottsága mentén vezeti le. Lényegében a regény minden gyengeségét a szerkezet nehézkességével magyarázza: „Déry könyve [...] két egymással csak igen lazán összefüggő félre, úgyszólván két regényre bomlik, Köpe Bálint és Farkas Zénó két külön regényére, amelyek – szemben a *Felelet* első kötetének szerkezetével – nem hatnak egy egységes cselekmény két párhuzamos síkjaképpen, hanem inkább úgy, mintha a 294-ik oldalon, a könyv hatodik fejezetével egy teljesen új regény kezdődnék."[18] A későbbi, ideológiai alapú bírálatok fő vesszőparipáit, úgymint Farkas Zénó és Nagy Júlia szerelmének hiteltelenségét, Bálint és az illegális kommunista párt nem elég szoros kapcsolatát Keszi már említi korai reflexiójában, ezekért azonban Déry eltévelyedése helyett pusztán a fent idézett kompozíciós problémát teszi felelőssé.[19]

Mészáros István *Új Hang*-beli tanulmánya is pozitívan értékeli a regényfolyam második darabját, a recenzens (aki egyébként Lukács György tanítványa) azonban néhol már túlzásokba esik a könyv zsenialitásának bizonygatásával. Lényegében minden, Keszi által felhozott problémát szándékos, nagyszerű írói döntésként értékel, így például a Farkas Zénó–Nagy Júlia-szerelmet is egy furcsa önellent-

---

[17] „Tudtam ugyan róla, hogy pár évvel ezelőtt még ortodox zsidó fajvédő volt, de hát, Istenem, azóta kommunista lett." Németh Andor: *A Csillag története*. Literatura 2009/3. 341.

[18] Keszi Imre: *Déry Tibor: Felelet (II.)*. Irodalmi Újság 1952. május 8. 3.

[19] Egyébként Bodnár György is hasonlóan érvel az írószövetségi vita előtt néhány nappal, május 18-án a *Magyar Nemzet*ben megjelent kritikájában: szerinte Déry Zénó és Júlia nehezen elképzelhető szerelmi viszonyával kívánja áthidalni a kétosztatú szerkezet közötti szakadékot. Bodnár György: *Felelet II. Déry Tibor regényének második kötete*. Magyar Nemzet 1952. május 18. 7.

mondás, az atipikusság érzékeltetése nyomán megnyilvánuló tipizáltság bravúrjaként láttatja.[20] Mészáros (talán túlságosan is) nagy ívű eszmefuttatása, amely végkövetkeztetésében a világirodalom legnagyobb alkotásaihoz méri Déry művét, bár összességében nem tekinthető mérvadónak, pontos részmegfigyelései és a korszak bikkfanyelvétől eltérő stílusa okán kiemelkedik a *Feleletr*ől írt kritikák közül. További jelentősége, hogy mivel Lukács György nem igazán hallatta véleményét a könyvről, Mészáros cikkét a közmegállapodás azonosította mestere feltételezett álláspontjával. (Erre utal majd Keszi egy hozzászólásában a május 21-i ülésen.)

Nagy Péter *Csillag*ban publikált cikke szolgált hivatalos vitaindítóként az Írószövetség összejövetelén, ennek megfelelően a szöveg (a korszak kritikai írásaira egyébként jellemző) kettős könyvelés-szerű szerkezet szerint épül fel: állandóan igyekszik helyrebillenteni a mérleget a könyv negatív és pozitív tulajdonságai említésének állandó váltakoztatásával. A cikk Déry általános dicséretével kezdődik, az író elévülhetetlen érdemeiről számol be, amelyeket a sematizmus elleni harc során szerzett. A tulajdonképpeni tárgyra térve azonban máris elmarasztalja Déryt többek között Bálint szellemi fejlődésének nem megfelelő ütemezése (hiszen míg az első kötetben túlkorosnak tűnt meglepően „felnőttes" gondolkodása miatt, addig a másodikban ehhez képest túlzottan is naiv), az illegális kommunista párt ábrázolásának túlzott kritikai éle és a Keszi által felvetett szerkezeti szétesettség miatt. A későbbi viták szempontjából is döntő jelentőségű probléma, az ominózus Júlia–Zénó-szerelem Keszihez és Mészároshoz képest új, a további fejleményekre jellemző megvilágításba kerül: Nagy Péter szerint ugyanis a professzor és a diáklány szerelmének kudarca azért nem sikeredett elég hitelesre, mert a szerző nem volt képes megfelelően ábrázolni Julit pártmunkája végzése közben.[21] Nagy Péter pártszerű kritikája, bár sokkal magasabb színvonalat képvisel, mint a későbbi recenziók jó része és nem egy kiváló megfigyelést tesz a vizsgált kötettel kapcsolatban,[22] bizonyos tekintetben mégis előrevetíti a bontakozóban lévő *Felelet*-vita uralkodó hangnemét, vagyis az ideológiai tartalom esztétikum fölé helyezését.

A fent bemutatott három recenzió által nagyjából körülhatárolt kritikai mozgástérben zajlott a május 21-i vita (melynek gyorsírásos jegyzőkönyve a Petőfi Irodalmi Múzeum Déry-hagyatékának 72-es számú egységében található), ahol azonban már Nagy Péter mérsékelten vonalas bírálatánál radikálisabb nézetek is hangot kaptak.

Az Írószövetség Gorkij fasori székházában, Veres Péter elnöklete alatt lezajlott vitadélután különösen fontos szerepet játszott a Révai-féle kritika előkészítésében. Egyrészt a korai recenziók által fölvetett szolidan vonalas, túlnyomórészt mégis irodalmi(as) problémákhoz viszonyítottan feltűnően szigorú és szakszerűtlen bí-

---

[20] Mészáros István: *Déry Tibor: Felelet.* Új Hang 1952/4. 84.

[21] Nagy Péter: *A „Felelet" második kötetéről.* Csillag 1952/6. 731.

[22] Botka Ferenc egy helyütt egyenesen „elegánsnak" és „tárgyszerűnek" nevezi Nagy Péter cikkét, lásd *DTLev. 1951–1955.* 92.

rálatok felbukkanása miatt, másrészt pedig azért, mert ekkor fogalmazódott meg nyíltan az egyes írói-kritikusi csoportok között feszülő ellentét, amely az októberi pártvita egyik fő pontját adta.

A vita első hozzászólója Vértes György volt, akinek hosszú, több mint húsz gépírásos oldalt megtöltő, komoly előkészületeket sejtető felszólalása adta meg az alaphangot a további eszmecseréhez. Vértes szerint Déry nem ismeri megfelelően a korszak munkásmozgalmának történetét, ennek tudható be, hogy szektás, szervezetlen, életképtelen csoportosulásként láttatja az illegális kommunista sejteket. Ezt követően rendkívül alapos fejszámolással rávilágít, hogy a *Felelet*ben fellépő időrendi zavarok jól példázzák a regény művészi hiteltelenségét. Egy jelenetben ugyanis este 8 és 9 óra között Farkas Zénó képes volt egy Horthy Miklós úti kocsmából hazaérni Kistarcsára, ráadásul meg is vacsorázott a szűk egy óra alatt. Az ilyen és ehhez hasonló, ma nevetségesnek tűnő meglátások alapján állapítja meg Vértes, hogy többek között az apró időrendi bakik mutatnak rá az egész regény felszínességére, nem megfelelő eszmei tartalmára: „Én is Lukács elvtársra hivatkozom »A kompozíció elsősorban az eszmei tartalom kérdése«.[23] [...] Az időrend szándékos felbontása nem prousti örökség Dérynél, hanem arra vall, hogy a *Befejezetlen mondat*-hoz hasonlóan a *Felelet*-ben is még nem a kor társadalmi jelenségeit veszi figyelembe, hanem ezeket saját szektáns álláspontjáról szemléli és miután az adott élet jelenségeit nem ismeri, szerkezeti zavarok lépnek fel, amikor a korszak visszatükrözése feladata áll elő."[24] A hozzászólás szellemi mélypontjának mégsem ez a „felismerés", hanem a később többek által is felemlegetett „hasonlat-elemzés" tűnik. A második kötetben helyet kapó természeti kép szétszedésével érvel Vértes továbbra is Déry nem kellően empirikus világlátásának bizonyítása mellett. Az inkriminált szövegrész így hangzik: „A sürgönydróton hosszú sorokban egymás mellett és fölött verebek ültek, mint kottafejek és két pózna között felírták a téli országút egyhangú dallamát." Vértes György ornitológiai ismereteinek latba vetésével jut el a megállapításhoz, miszerint Déry még ebben a szépen hangzó hasonlatban is tartalom nélküli, üres hangulatelemeket halmoz egymásra, hiszen a verebek hideg téli éjszakákon köztudomásúlag nem sürgönydrótokon, hanem fákon tanyáznak.[25] Hosszú beszédében, amelyben minden helytelenül ábrázolt szereplő, minden hiteltelen esemény, minden kifogásolható poétikai megoldás eredőjeként Déry ideológiai műveletlenségét és pesszimizmusra való hajlamát nevezi meg, Vértes az alábbi magvas konklúzióhoz jut: „Déry *Felelet*e nem a munkásosztály felelete. A *Felelet* felelete Déry kételyei, melyek ma is még a marxizmus–leninizmustól visszatartják."[26]

---

[23] Az idézet Lukács ez év februárjában írt cikkéből származik: Lukács György: *A sematizmus elleni harc mai állása és problémái*. Csillag 1952/2.

[24] *Gyorsírói feljegyzés a Magyar Írók Szövetségének 1952. május 21-én tartott vitadélutánjáról*. PIM Kézirattár Déry-hagyaték 72-es doboz, Felelet-vita című pallium, 14–15.

[25] I. m. 16.

[26] I. m. 22.

A továbbiakban felszólalt Ambrus Z. Miklós, Zelk Zoltán, Sarkadi Imre, Abody Béla, Sőtér István, Mészáros István, Keszi Imre, Örkény István, Király István és végül Déry Tibor. Összességében elmondható, hogy a Vértes után szót kapók általában nem osztották az első vitázó radikálisan elutasító álláspontját. Szakszerűtlen érveit, eltúlzott vonalasságát pedig már ekkor többen szóvá tették (például Zelk Zoltán: „[Vértes György] új műfajt akart itt megteremteni: a regény lekáderezését";[27] Sarkadi Imre pedig egyenesen azt javasolta, hogy vonják meg a szót attól, aki nem a regényszöveget elemzi felszólalásában). Vértes negatív értelemben „előremutató" kritikáján kívül Keszi Imrét érdemes még kiemelni, aki felszólalásában először jelöli ki nyíltan az eddigi vélemények alapján a Déry regénye okozta irodalmi belharcok két táborát. Az egyik oldalt szerinte egyelőre Nagy Péter és Vértes György képviselik,[28] a másik végletet pedig meglepő módon Lukács-iskolaként nevezi meg, ami különösen annak fényében furcsa, hogy Lukács ekkor még nem fejtette ki nézetét a könyvvel kapcsolatban (az őszi vitában is meglehetősen óvatos, semmitmondó állításokat tesz). Ambrus Z. Miklós, Abody Béla és Mészáros István a könyvről alkotott pozitív véleményét tehát Lukács álláspontjával azonosítja, magát és a többi felszólalót pedig a két véglet közé, mégis „Lukácshoz" közelebb pozícionálja. Végül Déry kapott szót, aki ekkor még szemlátomást nem érzékelte a gyülekező viharfelhőket: „Én egy lovat akarok ábrázolni és kritikusaim egy oroszlánt keresnek a lóban [...] Lehet, hogy ebben nagy szerepe van egy ma élő, nagyon egészséges és izmos vágyképnek, a hősök utáni vágyképnek, de attól félek, hogy még nagyobb része van a sematikus látásmódnak [...]."[29] Zárszóképp pedig harciasan kijelenti, hogy íróként „igyekszik megvédeni azt a jogát, hogy arról írjon, amiről ő akar".[30]

Az egyre sokasodó és egyre súlyosabbá váló nézetkülönbségek tehát már 1952 májusában előrevetítették a párt részéről érkező hivatalos beavatkozást, de érdemes szem előtt tartanunk, hogy a regény recepciója ekkor még összességében pozitívnak volt nevezhető. Az eleinte kisebbségben lévő pártesztétikai álláspont mégis felerősödött az írószövetségi „kisvitát" követően, Vértes György tehát bizonyos tekintetben a Révai-kritika előfutárának tekinthető.

Ha idáig Déry regénye volt is a vita középpontjában, az irodalmi sajtóban megjelent cikkek alapján megállapíthatjuk, hogy az írószövetségi ülésszak után elszabadultak az indulatok, és a (legalább) két részre szakadt irodalmi élet táborai egymásnak feszültek. E pengeváltásokhoz a *Felelet* második kötete pedig sok esetben csak ürügyként szolgált. A két legfontosabb fórum, amelyen a vita e középső szakasza zajlott, az *Új Hang* és főképp az *Irodalmi Újság* volt. Közvetlenül az írószövetségi ankét után az *Új Hang*ban látott napvilágot Keszi Imre cikke, amelyben a májusi összejövetel tanulságait levonva

---

[27] I. m. 33.
[28] Természetesen a vita jelen idejében, azaz május 21-én – utána rohamosan szaporodni kezdenek a további ellenző kritikák.
[29] *Gyorsírói feljegyzés a Magyar Írók Szövetségének 1952. május 21-én tartott vitadélutánjáról.* 86.
[30] I. m. 86.

fogalmazza meg kritikai nézeteit.[31] Keszi (a későbbi fejlemények ismeretében) igencsak veszélyes állításokat tesz: sematikusnak nevezi mindkét, a „kisvitán" éppen őáltala megjelölt tábort, és mind a vonalas, mind a „lukácsista" álláspontot művön kívüli szempontokat érvényesítő hozzáállásként bélyegezi meg.[32]

Az *Irodalmi Újság* július 3-i számától kezdve hónapokon keresztül minden megjelenésében szánt néhány oldalt a *Felelet*-vitára, ekkor már nyíltan szembefordulva Déry regényével és a Déry nézeteihez közelálló(nak vélt) szerzőkkel. Az augusztus végén megjelent Révai-cikk előtt még egy félig-meddig magánvita-jellegű szóváltás is helyet kapott a lap hasábjain, amely Veres Péter és Déry között folyt le.[33] Veres *A „szerelem" a mai magyar irodalomban* című írásában átfogó képet kíván adni a magyar szocialista irodalom szerelem-ábrázolásairól, abból a tételből kiindulva, hogy a művek politikai mondanivalója idáig sajnálatos módon háttérbe szorította a „pártos" szerelem irodalmi megjelenítését. Szabó Pál, Sarkadi Imre és Juhász Ferenc műveinek elmarasztalása után Déry *Felelet*ével foglalkozik, amelyről Veres megállapítja, hogy csak az „illegális szerelem"[34] (vagyis egy munkás és egy dzsentri, Júlia és Zénó közötti érzelmi viszony) feltérképezésére vállalkozik, ami szerinte helytelen eljárás. Az „illegális szerelem" ábrázolása ugyanis, hiába vonul végig a polgári irodalom, így többek között a nagyrealizmus történetén, Veres szerint az 1950-es években, amikor megszűnőben vannak a társadalmi különbségek, veszélyes lehet egy szocialista nagyregényben. Veres szerint az még csak a legkisebb baj, hogy Zénó és Júlia szerelme „beteges"; a fő problémát az jelenti, hogy Déry ezt túl jól, túl nagy szenvedéllyel írta meg, minek hatására az olvasó nem tudja megállapítani, hogy milyen álláspontot is kéne elfoglalnia a viszonnyal kapcsolatban. Zárszavában érzékletesen fogalmazza meg azt az alapvető problémát, amelyet Déry regényének (a kor átlagához képest) magas színvonala, és mérsékelten kritikus, de a valóságot reálisan megjeleníteni próbáló nézőpontja okozott a kommunista kultúrpolitika számára: „Az írónak nem azt kell írnia, ami van, hanem azt is, aminek lennie kell."[35]

Már a következő számban közölt Déry-válasz elolvasása előtt világossá válhatott, hogy az író és köre végképp kisebbségbe került: cikke előtt ugyanis szerkesztői jegyzet található. „Az Irodalmi Újság szerkesztősége a vita tárgyát képező összes lényeges kérdésben Veres Péter álláspontját teszi magáévá. Veres Pétert felkérjük, hogy Déry vitairatára válaszoljon."[36] Déry ekkorra egyértelműen defenzívába szorult, így ebben a szövegében már magyarázkodásra kényszerül. A megírandó

---

[31] Keszi (és ugyanebben a számban Földeák János) írása egyébként az *Új Hang* felhívására érkezett, amely eredetileg Mészáros István már idézett recenziójára várt reakciókat. Keszi Mészáros szövegével is foglalkozik, írása jórészt mégis a teljes kritikai mező bírálatát tűzi ki célul.

[32] Keszi Imre: *Idealista módszerek kritikánkban (Hozzászólás a Felelet-vitához).* Új Hang 1952/5. 73.

[33] A *Felelet*-vita ezen mellékszálát „szerelem-vitának" nevezte el az *Irodalmi Újság* szerkesztősége (vö. Dán Sándor: *Mély és tartós barátságot írók és dolgozók között! – Hozzászólás a „szerelem-vitához".* Irodalmi Újság 1952. augusztus 28. 5–6.).

[34] Veres Péter: *A „szerelem" a mai magyar irodalomban.* Irodalmi Újság 1952. július 31. 1.

[35] I. m. 1.

[36] Déry Tibor: *A szerelem a Felelet-ben – válasz Veres Péternek.* Irodalmi Újság 1952. augusztus 14. 7.

harmadik kötetre ígéri az eszményi szerelem megjelenítését, továbbá a második részben felbukkanó, kisebb mértékben ábrázolt munkásszerelmekkel (Neiselék, Köpéné és Józsi bácsi, Bálint és Juliska) próbálja cáfolni Veres állításait. Veres viszonválasza nem tesz hozzá túl sokat a helyenként személyeskedésbe forduló szóváltásoz (Déry például azt írja cikkében Veresről, hogy hosszú ismeretségük alatt még soha nem hallotta tőle, hogy élő magyar írót dicsért volna, így nem csodálkozik azon, hogy a *Feleletről* sincs egy jó szava[37]), mindössze arra hívja fel a figyelmet, hogy a *Felelet* második kötetének „szerelem-problémája" után időszerű lenne elgondolkozni azon, hogy mi az, ami átmenthető a polgári irodalom hagyományából, és mi az, ami nem. Déry erkölcstelen szerelemábrázolását pedig egyértelműen burzsoá csökevényként könyveli el.[38]

Mint látható, a *Felelet* második kötetének fogadtatása fokozatosan haladt a legnagyobb dicséretektől a kollektív elutasítás felé. E folyamat középponti eseménye az írószövetségi vita lehetett, ahol a már régóta érlelődő nézetbeli különbségek nyíltan hangot kaphattak, s szembesítették a hatalmat azzal, hogy a sematizmus elleni harc 1951-es meghirdetése épp a visszájára sült el. Így jöhettek létre azok az irodalmi klikkek, amelyek saját legitimitásuk bizonyítása érdekében fordultak szembe Déry könyvével, vagy éppen álltak ki mellette a maguk korlátozott eszközeivel. Ebben a zűrzavaros, nehezen nyomon követhető kritikai harcban vág rendet Révai József *Megjegyzések egy regényről* című tanulmánya: cikkét követően a pártsajtó egyetlen Déry mellett kiálló írást sem közölt, az utána megjelent cikkek kivétel nélkül Révai meglátásait (melyek pedig javarészt a korábbi kritikákból lettek átvéve) dicsőítették.

3. Második szakasz – a totális pártirányítás alá vont polémia

Révai József a *Szabad Nép*ben és a *Társadalmi Szemlé*ben közölt cikke a tekintélyelvű (irodalom)politikai működés mellett arra is bizonyítékul szolgál, hogy az a kidolgozatlan, vulgáris, önellentmondásoktól terhes esztétikai rendszer, amelyet „szocialista realizmusnak" neveztek a párt művészeti teoretikusai, éppen önnön belső zavarai miatt vált követhetetlenné a korszak írói számára. A négy nagyobb egységre tagolt, a *Társadalmi Szemlé*ben több mint húsz oldalt elfoglaló értekezés kitér az összes addig megjelent kritikában felmerülő kérdésre: külön-külön fejezetben tárgyalja Bálint alakjának ellentmondásosságát, Farkas Zénó hiteltelenségét és vele együtt Nagy Júlia karakterének hibádzó pártosságát, valamint a kettéváló kötetszerkezet „nyilvánvaló" politikai indíttatását. Érdemes megfigyelni a tanulmány nyelvezetét, amely folyamatosan ingadozik az irodalmi dolgozat, a politikai előadás és a vádbeszéd stílusa között. A szövegben előrehaladva egyre sűrűbben előforduló, a korszak uszító beszédeire jellemző militáns párttermi-

---

[37] Uo.

[38] Veres Péter: *Még egyszer a szerelem irodalmáról.* Irodalmi Újság 1952. augusztus 28. 5.

nológiai fordulatok nyilvánvalóvá tehették a kortárs olvasó számára, hogy rosszul jár az, aki Déry pártját fogná bármelyik kérdésben is.

A ráérősen, nyugodt hangnemben felvezetett szöveg az „etikettnek" megfelelően Déry általános érdemeinek bemutatásával kezdődik. A műre rátérve először annak kisszámú erényeit említi (úgymint a jól beszéltetett szereplők, a kiváló hangulatfestés és a szépen megrajzolt munkásfigurák), utána azonban máris kijelenti, hogy a *Felelet* második része az elsőhöz képest „letérés a helyes útról, sőt visszaesés".[39] Az első döntő hibának az 1930-as évek munkásmozgalmának „teljes torzítását" tartja, szerinte ugyanis Déry szándékosan akar negatív képet festeni a pártról, amikor annak csak hibáival foglalkozik, erényeit viszont nem említi. Ekkor már megkezdődik a sejtelmes utalgatás, amely Déry „pártonkívüliségét" hivatott hangsúlyozni: „Véletlen-e, hogy a második kötetben legjobban a *nem* kommunista munkástípusok sikerültek? Nem véletlen."[40] Bálint mintha megelevenedne a tanulmányban: Révai egy Dérytől független, önálló, a tanulmányíró által jobban ismert élő személyként beszél róla. Bálint gondolatainak megerőszakolásával vádolja Déryt, hiszen az a polgári moralizálás, ami a fiút jellemzi a regényben, egészen biztosan nem a saját (mármint Bálint!) fejéből pattant ki, hanem Déry kényszerítette (!) a figurára. „Ez a moralista rabulisztika nem Bálint, hanem Déry agyában született."[41]

A tanulmány innentől végképp elszakad a realitás, a minimális tudományosság talajától, és kommunista erkölcsi traktátusba fordul át. Déryt erkölcstelenséggel vádolja, amiért Júliát, a fiatal munkáslányt nem kritikailag ábrázolta, és úgy állította be, mintha puszta testiségével akarna hatni Zénóra: „Hogyan lehet kommunista leányról feltételezni, hogy *szerelmével* és nem *eszméivel* akar megnyerni a párt számára egy értékes férfit?"[42] A professzor és a lány „természetellenes és rothadt szerelmi viszonya" pedig azért lett így megrajzolva, mert „Déry helyesli a lány szerelmi harcát Farkas Zénóért",[43] tehát valójában az ő, Déry nézetei rothadtak és hazugok. A cikk állítása szerint Déry új regényében sem tudta levetkőzni arisztokratizmusát, ami különösen nagy veszélyt jelent a pártos irodalomra nézve: középutas, polgári gondolkodása a sematizmus megszüntetése helyett másik végletet teremtett, amelybe Déry miatt többen (például az *Új Hang* köre) is beleestek. A tanulmány végén ezért Révai meghirdeti a „kétfrontos harcot", amelyet innentől kezdve mind a „sematikusok", mind a „jobboldali elhajlók" ellen meg kell vívni. Révai szövege ily módon Déry regényében összpontosítja a korszak minden vélt irodalmi problémáját, és rajta keresztül nemcsak a *Felelet* írója, hanem minden magyar irodalmár ellen intézte támadását.

A kérdés már csak az, maradt-e egyáltalán valaki a két front között? A szeptemberi–októberi vita tanúsága szerint nem igazán. A Révai-tanulmány megjelenése és az Előadói Iroda vitája között eltelt egy hónapban ismét megtelt a pártsajtó a

---

[39] Révai József: i. m. 742.
[40] I. m. 743. (Kiemelés az eredetiben.)
[41] I. m. 748.
[42] I. m. 750. (Kiemelések az eredetiben.)
[43] I. m. 752.

Felelet-vitához kötődő, ezúttal azonban szinte kizárólag a *Megjegyzések egy regényhez* tételeit hajtogató írásokkal.[44] Az alaposan előkészített, jó ideje „felülről" vezérelt színjáték szeptember végére utolsó felvonásához érkezett, amely azonban tartalmilag nem hozott túl sok újdonságot a korábbiakhoz képest.

A korai, feltételezhetően pártbeavatkozás nélkül írt és publikált recenziók és a pártvita környékén megjelent irányított kritikák közötti különbségek nyomon követésével, a terminológia és a véleményalkotás radikalizmusában végbement változások feltérképezésével láthatóvá válik, ahogyan az eredetileg irodalminak indult polémia fokozatosan átkerül a politikai hatalom felügyelete alá. Az Előadói Irodában rendezett nyilvános vitasorozatot Gimes Miklós előadása nyitotta meg, aki meghatározta a lefolytatandó megbeszélés fő irányvonalait, téziseit. Rendkívül alapos, a kiadott kötetben négyfokú címrendszer (római és arab számok, betűjelek stb.) szerint tagolt vitaindítója a sematizmus és az újjáéledő kispolgári irányzatok (Révai által felvázolt) káros hatásaira vezeti vissza a kialakult kétségbeejtő helyzetet. Bírálja a *Csillag*ban, főleg pedig az *Irodalmi Újság*ban közölt kritikák sematizmusát, az *Új Hang* „jobboldali, opportunista" irányzatát, Sarkadi Imre *Rozi* című regényének „narodnyik vonásait", Juhász Ferenc *A jégvirág kakasa* című művének „ellenséges nézeteit" stb. Örkény Istvánt pedig egyszerre marasztalja el jobboldalisága *(Lila tinta)* és túlzott baloldalisága *(Házastársak)* miatt – láthatjuk tehát, hogy már a vitaindító beszéd tézisei között is teljes káosz uralkodott. Déry regényére rátérve tulajdonképpen Révai kifogásait gyűjti össze, s gondosan elrendezett fő- és alpontokra osztja a *Felelet*tel kapcsolatos problémákat.

Valószínűsíthetően Déry önkritikájával vette kezdetét az üléssorozat, amelynek kéziratos, „vágatlan" változata szintén fennmaradt az író hagyatékának 72-es számú dobozában. Ez a dokumentum arról tanúskodik, hogy Déry, bár ekkor már elismerte az őt ért vádakat, azok egy része ellen továbbra is elkeseredetten hadakozott. Hozzászólásából jól kiolvashatók a sértettség jelei: „A párt rosszalló bírálata két szempontból foglalkozik velem: kommunista voltomat s írói munkámat érinti, tehát azt a két dolgot az életemben, amit a legtöbbre tartok."[45] Szeptember 16-i felszólalása éppen ebből a sértettségből adódóan igencsak felemásnak nevezhető,

---

[44] A teljesség igénye nélkül: Asztalos Sándor: *Egy a sok kérdés közül.* Magyar Nemzet 1952. szeptember 7. 5.; Hubay Miklós: *A hősökké nevelés munkája.* Szabad Ifjúság 1952. szeptember 7. 7.; Illés Béla: *Egy tanulmány fényénél.* Irodalmi Újság 1952. szeptember 11. 1.; Szabó Pál: *Néhány szó Révai József „Megjegyzések egy regényhez" című tanulmányához.* Irodalmi Újság 1952. szeptember 11. 3.; Sőtér István: *A torzítások és előítéletek felszámolásáról – Hozzászólás Révai József tanulmányához.* Irodalmi Újság 1952. szeptember 25. 3.; Háy Gyula: *Vallomások egy cikk hatása alatt.* Népszava 1952. szeptember 14. 4.

[45] Déry Tibor: *Felszólalás az Előadói Iroda vitáján.* Kézirat, PIM Kézirattár Déry-hagyaték, 72-es doboz, *Felelet*-vita című pallium. Érdekes adalék a *Felelet*-vita koncepciós jellegének bizonyításához, hogy Déry felszólalásának kéziratos változatát a szerző tintás javításai, áthúzásai tarkítják, az első lap tetején pedig az alábbi, idegen kéztől származó kézírásos utasítás található: „Visszaküldeni Déry elvtársnak." Vagyis Déry előre megírt hozzászólása vagy 1: már megjárta a pártbizottságot és fontos változtatásokon esett át, mielőtt elhangzott volna; vagy 2: a *Vita irodalmunk helyzetéről* című könyv összeállításához kérték el Dérytől már elhangzott hozzászólásának kéziratos változatát, hogy azt a kötet eszmei tartalmának megfelelően formálják át.

hiszen önérzetesen ragaszkodik könyve és saját hozzáállásának alapvetően helyes irányához, mégis engedményeket tesz az önkritika szabályrendszerének. Így például elismeri a párt második kötetben való ábrázolásának sikerületlenségét, de a Júlia és Zénó közötti szerelem kérdésében nem ad igazat Révai korábbi bírálatának („[E]z a következtetés téves"). A Révai-cikk kifogásait, bár jó pártkatona módjára magára veszi, hamar le is pergeti őket arra hivatkozva, hogy a következő kötetben kívánja megoldani az összes felmerülő problémát.

A vita felszólalói[46] általában épphogy megemlítették Déry regényét, a résztvevők legtöbbjének fő célja saját felelősségük elhárítása, és/vagy töredelmes önkritika gyakorlása volt.[47] Révai október 9-i zárszava ennek megfelelően nem is kifejezetten Déry, hanem egy vele azonosnak vélt irányzat káros tevékenysége ellen emelt szót.[48] Aczél és Méray visszaemlékezése szerint azonban Révai korántsem volt olyan higgadt, mint ahogyan az a jegyzőkönyv alapján tűnhet, továbbá Déry regényét sem csak „egyszerűen" bírálta: „Miután a regény legfőbb hibáit kielemezte, Révai meg is állhatott volna. De nem állt meg. […] Az egyszerű hibarögzítéstől továbbment, beljebb, mélyebbre, még élőbb, még elevenebb anyag, a regény vérerei, idegei, sejtjei felé. S hirtelen úgy tűnt, hogy a regény tulajdonképpen már nem is Déryé, hanem az övé, a párté. A vita résztvevői olyasminek lehettek a tanúi, ami a kommunista kultúrpolitikában is szinte egyedülálló! Révai ott, a nyílt színen, elkezdte átírni Déry regényét."[49]

Révai és a pártvezetés a teljes irodalmi élet ellen indított offenzívája lényegében senkit nem hagyott érintetlenül. Azzal, hogy a „sematikus" fiataloktól a „polgári moralizálásba" visszaesett idősebb írókig kivétel nélkül mindenkit bírálatban részesített (amely bírálat a korábbi események ismeretében senkiben nem hagyott kétséget a felől, hogy az az esztétikaiakon túl egzisztenciális vonatkozásokat is magában hordoz), a kultúrairányítás a félelem általános légkörét kívánta erősíteni az irodalmi mezőn belül (is). Mivel azonban a *Felelet*-vita szakmai (és nem irodalom-

---

[46] A jegyzőkönyv tanúsága szerint az alábbi írók, kritikusok kaptak szót az értekezleten: Benjámin László, Gergely Mihály, Aczél Tamás, Darvas József, Bodnár György, Keszi Imre, Király István, Kónya Lajos, Máté György, Eörsi István, Karinthy Ferenc, Lukács György, Juhász Ferenc, Urbán Ernő, Sarkadi Imre, Veres Péter, Zelk Zoltán, Illés Béla, Sándor Kálmán, Balázs Anna, Devecseri Gábor, Háy Gyula, Kövesi Endre, Molnár Miklós, Örkény István és Somlyó György.

[47] Meg kell azonban jegyeznünk, hogy bár *Vita irodalmunk helyzetéről* című kiadvány cenzúrázott hozzászólásai alapján nem igazán látszik, de az utókor tanúsága szerint Benjámin László, Eörsi István és Zelk Zoltán ellent mertek mondani a pártbírálatoknak és továbbra is nyíltan kitartottak nézeteik mellett, lásd Aczél–Méray: i. m. 103–104.

[48] Sajnos idekívánkozik, hogy Déry, bár később rendkívül erkölcsös magatartásáról kívánta meggyőzni az utókort, felszólalásában nem túl szimpatikus módon elhatárolta magát mindenkitől, aki valamilyen módon saját véleményének igazolását látta a *Felelet* második részében: „[N]em kérek azoknak a segítségéből, támogatásából, akik ma bármilyen ponton ellenzékben állnak rendszerünkkel. Akik a párttal nem értenek egyet, azok velem sem értenek egyet. Mindazok, akik valamilyen számomra érthetetlen s általam semmiképpen sem méltányolt célból mögém csoportosulnak, vegyék tudomásul, hogy nem állok előttük, egyetlen szavukat, cselekedetüket sem vagyok hajlandó fedezni." Déry Tibor: *Felszólalás az Előadói Iroda vitáján.*

[49] Aczél–Méray: i. m. 110.

politikai) érvei feloldhatatlan esztétikai paradoxonra épültek, a polémia lényegében ellehetetlenítette a megbírált szerzők számára a továbblépést. Az általános kritika rendkívüli demotiváló hatást gyakorolhatott még a legvonalasabb szerzőkre is, nem is beszélve azokról a művészekről, akik amúgy jelentős (a későbbiekben bizonyított) tehetségüket állították egy eszme szolgálatába.[50] Kijelenthetjük tehát, hogy a *Felelet*-vitával Révaiék „túllőttek a célon": zavaros esztétikai nézeteiket erőszakkal kompenzáló politikájuk vezetett ahhoz, hogy a szovjet mintára kiépített irodalmi paradigma már a Rákosi-rendszer bukását megelőzően (annak talán egyik előjeleként?) bomladozni kezdett. Nehéz lenne megállapítani, hogy Déry a vita után tanúsított magatartását főhajtásnak tekinthetjük-e az őt ért pártbírálatok előtt, vagy éppen az azokkal szemben kifejtett ellenállásként értékelhetjük. Annyi mindenesetre biztos, hogy nem volt hajlandó újraírni a második kötetet,[51] sőt végül a regényfolyam befejezéséről is letett.[52]

A *Felelet* második kötetének korai recepciója és a Révai-tanulmányt követő vélemények között feszülő óriási ellentét önmagában modellezi az 1950-es évek elejének bonyolult kultúrpolitikai hatásfolyamatait. A Déry regénye körül kialakult polémia első szakasza azt bizonyítja, hogy az irodalmi autonómia (az előző évtized végére végbement) felszámolódása ellenére történtek kísérletek az elkötelezett, de nem vonalas irodalom kánonba illesztésére. A vita második szakasza (a Révai-tanulmánytól az Előadói Irodában elhangzott zárszóig és annak sajtóvisszhangjáig[53]) pedig hűen példázza e kísérletek adminisztratív elfojtását, ugyanakkor rávilágít arra a pontra is, amely után az irodalompolitika túlszabályozott működtetése már nem volt tovább folytatható.

---

[50] „A Déry-vita [...] egészen mást hozott, mint Révai remélte. Megint helyreállt valamiféle egység, de ezúttal az engedetlenség egysége. A Déry és barátai elleni éles pártkritika révén a párt felső vezetése elvesztette legjobb íróinak kilenctizedét, és megingatta hitében a maradék egytizedet is, amely nem kapta meg a várt támogatást." Molnár Miklós: *Az „Irodalmi Újság" története*. Kézirat, idézi Kalmár Melinda: i. m. 724.

[51] Az *Ítélet nincs*-ben Déry megjegyzi, hogy leginkább az általa alig ismert Gábor Andor „könyörgött" a könyv átírásáért, aki moszkovita múltjából jól emlékezett a hasonló szovjet irodalmi ankétokra: „[Gábor Andor] [f]elállt, könyvszekrényéből kikereste a Buharin-pör fekete vászonba kötött jegyzőkönyvét, s a kezembe nyomta, hogy otthon olvassam el. Az előszobában újra megkért, írjam át a regényt. Utáltam magam. Amikor becsukódott mögöttem az ajtó, még jóformán el sem indultam a lépcső felé, az ajtó újra kinyílt, Gábor Andor a nyílásban állt, ezúttal szótlanul, csak a kezét kulcsolta össze, előrenyújtva." Déry Tibor: *Ítélet nincs*. 271–272.

[52] A *Felelet* töredékben maradása persze éppúgy következménye is lehet a Révai-kultúrpolitika fél évvel később esedékes felszámolódásának, mint amennyire „előidézőjének" is tarthatjuk.

[53] Ismét a teljesség igénye nélkül: [N. n.]: *Pártunk útmutatása – Révai József előadásáról*. Irodalmi Újság 1952. október 23. 3–4.; Aczél Tamás: *Irodalmunk problémái és a Csillag*. Csillag 1952/11. 1322–1333.; [N. n.]: *Az irodalmi vita után*. Szabad Nép 1952. november 17. 3.; Asztalos Sándor: *Kulturális forradalmunk kérdései*. Magyar Nemzet 1952. november 28. 5.; Háy Gyula: *Határkő irodalmunk útján*. Művelt Nép 1952/10. 8.

Szemle

Marta Fülöpová

Sipos Szilvia (szerk.): *Mikszáth Kálmán és kortársai – Regionalizmus a 19. század végén a közép-európai irodalmak kontextusában.* Szlovák Nemzeti Múzeum – A Szlovákiai Magyar Kultúra Múzeuma, Hagyományok és Értékek Polgári Társulás, Pozsony, 2011. 192 lap

Az évfordulók mindig felkeltik az érdeklődést az adott jubileum alanya iránt, aktualizáljuk vele kapcsolatban a szemléletünket, és felfedezzük azt, ami fölött eddig elsiklottunk. A Mikszáth-kutatásban is kulcsjelentőségű volt az 1997-es esztendő, az író születésének 150. évfordulója, mert teret adott és figyelmet biztosított a Mikszáth-kutatás interetnikus és posztmodern megközelítésű megújulásának. Ennek a folyamatnak törvényszerű következménye a 2010-es (nem hivatalos Mikszáth-) év, az író halálának századik évfordulója és az ehhez kötődő tudományos munka. Ennek egyik helyszíne volt Pozsony is. A *Mikszáth Kálmán és kortársai – Regionalizmus a 19. század végén a közép-európai irodalmak kontextusában* című tanulmánykötet a Mikszáth-évforduló alkalmából a Szlovák Nemzeti Múzeum és a Szlovákiai Magyar Kultúra Múzeuma által 2010 májusában megrendezett nemzetközi tudományos konferencián elhangzott tanulmányokat gyűjti egybe. A tíz előadás magyar és szlovák nyelven is helyet kapott a könyvben. A szerzők nagy része különböző szlovákiai egyetemek oktatója, szlovák és magyar tanszékekről vegyesen, rajtuk kívül még magyarországi, cseh és lengyel kutatók vettek részt az említett konferencián, így reprezentálva Mikszáth valós életterének, a Monarchiának mai megfelelőit, valamint a Mikszáth-művek fontosabb színtereit is.

A tanulmánykötet kissé hangzatos bevezetőjének szerzője, a Mikszáth Kálmán Társaság örökös díszelnöke, Praznovszky Mihály röviden áttekinti az utóbbi két évtized Mikszáth-kutatásának irányvonalait, eredményeit és publikációit. Nagyra értékeli a Szlovákiai Magyar Kultúra Múzeuma elkötelezett munkásságát nemcsak a muzeológia területén, hanem a múzeum témáihoz kötődő *„irodalomelméleti horizontszélesítés"* (10.) terén is. A konferencia legfontosabb hozadéka Praznovszky szerint a közép-európai kontextus irodalomtudományi kutatása, amely párhuzamos a Mikszáth-társaság azon kezdeményezésével, hogy létrehozza a „Mikszáth Európa-parlamentet", kulturálisan összekapcsolva azokat a magyar, osztrák, szlovák, román és szlovén városokat, amelyek valamilyen módon kötődnek az íróhoz. (Az európai T. Ház Mikszáth esetében talán autentikusabb lenne, mert – még ha nem euroszkeptikus is az ember – akkor sem muszáj minden dolgot az EU parlamenthez kötni, elég, ha megmaradunk a közép-európai régió szintjén.)

Ez a regionalizmus jelenik meg a tanulmánykötet alcímében is, és a Mikszáth kortársai kifejezéssel együtt úgy-ahogy biztosítja az előadások koherenciáját. A kötet fő erénye Mikszáth munkásságának különböző nézőpontú tükrözése. A tanulmányok tematikailag és színvonalukban is sokszínűek – vagyis inkább a kép meglehetősen kiegyensúlyozatlan, a kiválótól a gyengébb ismeretterjesztő-informáló előadásig. Jól megfér egymás mellett sok minden a mai kisebbségi magyar irodalom kérdéseitől a šumavai horalokig és Theodor Storm nemzeti identitásáig.

Az első tanulmány Németh Zoltán *A regionális prózairodalom variánsai a magyar irodalomban* című munkája, bevezetőjében megkérdőjelezi a magyar kisebbségi irodalom meghatározás regionális alapú létjogosultságát. Mikszáth hatását a mai magyar irodalomban nem a regionalizmus, hanem a szövegstratégia terén jelöli meg, például Esterházy Péter és Grendel Lajos műveiben: *„Esterházy további műveinek poénos-anekdotikus, illetve fragmentált szerkesztésmódja is a mikszáthi örökség felvállalásának és újrahasznosításának az igényét fejezi ki, s így a mikszáthi örökség a magyar posztmodern irodalom egyik fontos elemeként jelenik meg."* (20.) Mikszáth regionalizmusának hatása valóban nem abban nyilvánul meg, hogy *„a mikszáthi örökség kitüntetett pozícióba kerülne a szlovákiai magyar irodalomban"* (uo.), hogy a vele azonos régióból származó írók – a szlovákiai magyar írók (bár ez a meghatározás nem egészen helytálló) – jobban merítenének műveiből, mint más régióbeli társaik. Sokkal inkább abban, hogy az általa a magyar irodalom számára felfedezett tájat, Tótországot, a Palócföldet és azok lakóit képes-e a magyar irodalom másként látni, mint Mikszáth szemszögéből. A dolgozat nagyobbik felét alkotó második részben a szerző kissé erőltetetten köti az *„anekdotikus örökség és a regionális jelentésképzés együttes jelenléte"* (uo.) révén a mikszáthi témához a békéscsabai *Bárka* folyóirat három szerkesztőjének (Kiss Ottó, Grecsó Krisztián és Kiss László) munkásságát, és példákkal illusztrálja az egyes írók anekdotaszerű szövegalkotását.

Karol Wlachovský vitathatatlanul fontos szerepet játszik a Mikszáth-kutatásban, mert publikációival a magyar irodalomtudomány számára is elérhetővé tette Mikszáth szlovák olvasatát, ugyanakkor műveinek új fordításaival és kiadásaival a szlovák irodalmi életbe is visszahozta Mikszáthot. Tanulmánya – *Mikszáth Palócországa és a palócok mint fikció és valóság* – főleg az irodalmon kívüli valóság megismertetésére helyezi a hangsúlyt: néprajzilag valójában kik a palócok, kiket és miért nevez Mikszáth tótnak, hol van Palócföld, stb. Megállapítja, hogy *„Mikszáth Kálmán palóc szövegeivel és azzal, hogy pártfogásába vette a palóc etnikumot, jelentősen ösztönözte azok polgári és intézményes fejlődését, kulturális szokásainak, ill. tradícióinak tanulmányozását"* (34.), és így hozzájárult a palócok megmaradásához, ellentétben például a szomszédos barkó népcsoporttal. A tanulmány néprajzi-ismeretterjesztő voltát az indokolja, hogy elsősorban szlovák közönség számára íródott, a magyar olvasónak viszont érdekes lehet látni, a szerző mit tart fontosnak elmondani a szlovákoknak Mikszáth világáról.

A palóc témát magyar szemszögből Alabán Ferenc *Mikszáth Kálmán novelláinak palóc és szlovák kontextusai* című tanulmánya mutatja be. Mikszáth sajátos palóc *„írói alapélményét"* (43.) a szerző szerint a táj, a régió formálta jellegzetessé, egyedivé. Ez a meglátás hasonlóságot mutat a klímaelmélettel is, amely szerint az

ember egyéniségére és jellemére az éghajlat is befolyással bír. Alabán tárgyalja stílus és erkölcs kapcsolatát, vázolja a szlovák fordítások történetét, összefoglalja az irodalomtudomány eddigi eredményeit Mikszáth szlovákokról adott képét illetően. Pár sorban maga is megfogalmazza a mikszáthi szlovákság-képet: *„műveinek szlovák alakjai, tót figurái a világtól elzártan élnek, szinte a sajátos természeti táj részeiként viselkednek […] sokszor hallgatag, magányos szereplők, akik számára fontos az erkölcs megtartása, de egyoldalúságuk többször tehetetlenségbe fullad, és képesek egy dologért mindent feláldozni"* (45.), amelyben némi ellentmondás is mutatkozik. Ha a tehetetlen szlovákok képesek mindent feláldozni egy dologért, ahogyan Alabán megfogalmazza, akkor Mikszáth szlovákjai mégsem olyan tehetetlenek. A probléma talán abban gyökerezik, hogy tudatosítani kell, Mikszáth szlovákság-képe irodalmi kép, nem pedig az író véleménye a szlovákokról. Mikszáth sokszor él azzal az eljárással, hogy a kezdőképben állít valamit, ami a kompozíció kiindulási pontja, a mű ívének egyik pillére: például a tehetetlen szlovák képe, aki a katarzis pillanatában, ha kell, cselekszik, feláldoz mindent, elveszít mindent. Mindez természetesen a mikszáthi irónia eszköze is – mást állít és mást sugall –, ugyanakkor fontos kelléke a szerkezeti felépítésnek, az olvasói várakozással való játéknak. A tanulmány jól példázza azt is, mennyire meghatározza a szlovákokról alkotott magyar irodalmi – és talán társadalmi – képet Mikszáth munkássága.

Dusík Anikó *A Mikszáth-recepció néhány kérdését* taglalja. Kifejti a koronkénti magyar és szlovák Mikszáth-olvasatok módosulásait, hangsúlyozva a kétnyelvű közeg sajátosságait. Ismerteti a szlovák irodalmi élet vegyes – elutasító és elfogadó – véleményét is Mikszáthról. A szlovák nemzetképet a *Beszterce ostroma* alapján tárgyalja, a hangsúlyt a történet szlovák szálainak elmesélésére fekteti, anélkül, hogy azokat alaposabban kifejtené (bizonyára terjedelmi okokból).

Peter Káša tanulmányában *(Sárosi emlékképek a 19. század második felében és azok bemutatása Mikszáth Kálmán Gavallérok című művén keresztül)* Sáros vármegye realitását és annak irodalmi megjelenítését vizsgálja. Az első részben történelmi forrásművek és kortárs emlékiratok alapján rekonstruálja a megye valós nyelvi és kulturális helyzetét a 19. század végén. A tanulmány második felében Mikszáth *Gavallérok* című művét interpretálja strukturalista alapon, a történet, a mesélő, a szereplők és a nyelv síkján. Mikszáth fiktívvilág-teremtése azért is érdekes, mert újságíróként képes volt a világot a non-fiction szintjén is tetten érni. A fiktív világok elméletének alkalmazása ugyanakkor újabb bizonyítéka annak, hogy Mikszáthot érdemes, szükséges és divatos is újraolvasni.

Dana Hučková *Mikszáth műveinek tematikai megfelelői a szlovák irodalomban* című írásában ismerteti azokat a műveket, amelyek anyagukat, stílusukat vagy kompozíciójukat tekintve rokoníthatók a magyar író munkáival. Két szlovák szerzőre hívja fel a figyelmet: Ladislav Nádaši-Jégé és Janko Jesenský alkotásaira, akik Mikszáth-hoz hasonlóan társadalmi rövidprózát is írtak, tematizálták a nemesség hanyatlását, előszeretettel ironizáltak, alkalmazták az élőbeszéd elemeit, de Mikszáthnál mindketten egy generációval fiatalabbak voltak.

Gizińska Csilla *Mikszáth Kálmán lengyelségképe kiválasztott művei alapján* című dolgozata jó példája a nemzetképek irodalmi vizsgálatának, az imagológia alkal-

mazásának. A tanulmány elején ismerteti a legelterjedtebb lengyel sztereotípiákat, amelyek Mikszáth korában produktívak voltak, és vázolja azok lehetséges történelmi és irodalmi forrásait, felsorolva a lengyel tematikát tartalmazó magyar műveket. A lengyelség-képet két komponensen keresztül vizsgálja: a lengyel motívumok és a lengyel nevű szereplők szintjén. Deskriptív módon, csak jelzésszerűen interpretálva tekinti át ezek előfordulását Mikszáth műveiben, ugyanakkor felhívja a figyelmet arra is, hogy a „Másik" képe Mikszáthnál sokszor arra szolgál, hogy a *„magyarok elé állítson görbetükröt"*. (125.)

A nemesség témája Elżbieta Sawerdo tanulmányában tér vissza. A szerző Mikszáth és Bolesław Prus nemesség-képét hasonlítja össze *A Noszty fiú esete Tóth Marival* és *A bábu* című regények alapján. Ezt nagyrészt a regények cselekményének reprodukálásával teszi. Nyilvánvaló, hogy az összehasonlító irodalomtudomány terén nehéz olyan tanulmányt írni, amelyben sikerül elkerülni a mechanikus tartalom-elmesélést, mert gyakran olyan művek kerülnek párhuzamba, amelyek kevésbé ismertek a másik nyelvterületen. Mindazonáltal a komparatisztika nem merülhet ki abban, hogy hasonló tematikájú művek tartalmát egymás mellé helyezzük. Jelen esetben ez a koncepció arra elegendő, hogy megnyilvánuljon a két szerző ábrázolásmódjának leglényegesebb különbsége: Mikszáth *„léha és parazita"* szereplőit is *„némi rokonszenvvel mutatta be"*, míg Prus a negatív hősöket *„érezhető ellenszenvvel ábrázolta"*. (146.)

A cím és a kidolgozás közötti eltérés jelent problémát Simona Kolmanová *A jó palócok és a šumavai horalok* című tanulmányában. Kolmanová röviden ismerteti a magyar olvasók előtt bizonyára ismeretlen cseh neoromantikus prózaíró, Karel Klostermann munkásságát. A tömör jellemzésből kitűnik Klostermann és Mikszáth írói világának hasonlósága (például az erkölcsi kérdések, a nemes tett értékének szerepe a művek felépítésében, vagy pusztán az a tény, hogy a šumavai német-cseh világot jeleníti meg, amivel szintén új témát hozott be a cseh irodalomba, akárcsak Mikszáth a „Felföldel"). Kolmanová azonban adós marad e hasonlóságok mélyebb kidolgozásával, bár zárszavában igencsak előremutató és fontos közös pontot hangsúlyoz a két író látásmódjában, mégpedig *„az emberiesség megfogalmazás[át] és hangsúlyozás[át], mindez[t] nemzetiségi környezetben, de nemzeti és nemzetiségi előítéletek nélkül"* (160.).

A nemzettudat visszavetítésének és a hatalom episztémejének problémáját jól illusztrálja Milan Žitný Theodor Storm német-dán író irodalmi besorolását taglaló előadása. Elemzi Storm lányának apjáról írt életrajzát, a stormi életmű kutatásának megkerülhetetlen forrását, amely minden dán vonatkozást eltávolított az író életéből, mert az életrajz létrejöttének idején, a 20. század első évtizedében nem volt divat dánnak lenni, és Schleswig-Holstein tartományban erős németesítés folyt. A felhozott példa elgondolkodtató Mikszáth esetében is. Rámutat, hogy az éppen dívó társadalmi diskurzus és politikai helyzet milyen mélyen befolyásolhatja az irodalmi kutatást is, akár a problémafölvetés, akár azok megoldása terén.

A nívóbeli különbségek és a tartalmi variabilitás is hozzájárul ahhoz, hogy az olvasó képet tudjon alkotni a különböző régióbeli irodalmi kutatómunka

helyzetéről és színvonaláról. A kötet eklekticizmusa nem is volna negatívum, ha a szerzők olykor kevésbé erőltetnék a Mikszáth-összefüggést, amely így néha kissé nyakatekert. Ez ugyanis könnyen azt a benyomást keltheti az olvasóban, hogy újra-hasznosított cikkel van dolga, amelyhez valamilyen Mikszáth-apropót toldottak hozzá. Végül ismét hangsúlyozni szeretném, mennyire fontos, hogy a szlovákiai kulturális és oktatási intézmények is szerepet vállaljanak a Mikszáth-kutatásban, akár más, regionálisan Szlovákiához kötődő, de a magyar kultúra érdeklődési köréhez tartozó területen is. Szlovákia amúgy is a Mikszáth-kutatás meghatározó színterévé kell, hogy váljon. Nem azért, mert itt van Mikszáth szülőhelye, hanem elsősorban azért, mert az itteni kutatók szótár nélkül is értik Mikszáth szlovák nyelvű kikacsintásait, ismerik a régiót, ismerik a szlovákokat, és könnyebben meg tudják érteni és el tudják fogadni a másik nemzeti érzékenységét. A szlovákiai magyarok olvasói kompetenciája áll a legközelebb Mikszáth írói stratégiájához, mivel ők belülről ismerik Mikszáth kétnyelvű világát. És talán nincs olyan szlovákiai magyar, akinek ne lenne szlovák ismerőse, barátja, rokona, akihez pozitív kapcsolat fűzi. Ezért a szlovákiai magyarok tudják a legkönnyebben megérteni, miért szerette Mikszáth a szlovákokat, és a Mikszáth-olvasathoz így olyan perspektívából tudnak hozzászólni, amelyet a magyarországi kutatók nem ismernek.

A *Literatura* e-mail címe: liter@iti.mta.hu

E számunk szerzőinek e-mail címe

Bozsoki Petra: bozsokipetra@gmail.com
Marta Fülöpová: marcia.fulopova@gmail.com
Kalavszky Zsófia: zskalavszky@hotmail.com
Kappanyos András: kappanyosa@t-online.hu
Reichert Gábor: rgbr@freemail.hu
Sári B. László: sariblaszlo@gmail.com; sari@btk.pte.hu
Sófi Boglárka: sofi.boglarka@gmail.com
Szabó Erzsébet: erszbet.szabo@gmail.com

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó

Literatura

XXXVIII. évfolyam

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA BTK (BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT) IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Főszerkesztő
VERES ANDRÁS

Felelős szerkesztő
BEZECZKY GÁBOR

Szerkesztők
KÁLMÁN C. GYÖRGY
SZOLLÁTH DÁVID

Technikai szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottság
POMOGÁTS BÉLA (elnök)
HAJDU PÉTER
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 279-2776
279-2777
279-2779

Ára: 1200 Ft

literatura

2012
3
XXXVIII. ÉVFOLYAM

Bene Adrián
Umberto Eco
Kappanyos András
Kelemen János
Anna Maria Lorusso
Nádor Zsófia
Nagy József
Michele Sità
Sörös Erzsébet Borbála
Szilvássy Orsolya
Tverdota György

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/5.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

BALSSI KIADÓ
www.balassikiado.hu

Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT
1137 Budapest, Katona József utca 9–11.
Tel.: 212-0214

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645; 342-4336
Fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET
1061 Budapest, Anker köz 1–3.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu
www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta

Magyar Tudományos Akadémia

Nemzeti Kulturális Alap

Literatura

Tartalom XXXVIII. évf. 2012/3.

Tanulmány

Umberto Eco
Az értelmezés nem fordítás
(Nádor Zsófia fordítása) 225

Anna Maria Lorusso
Eco kultúrmodelljei
(Nádor Zsófia fordítása) 248

Kappanyos András
Eco, a fordítás és mi 266

Kelemen János
Eco minore 276

Szilvássy Orsolya
Eco és a gondolkodás két formája 287

Michele Sitá
Hogyan olvassunk Umberto Ecót?
– A mintaolvasó és az empirikus olvasó –
(Ludmann Ágnes fordítása) 299

Nádor Zsófia
Umberto Eco esztétikájáról – módszertani aspektusok 308

Nagy József
Eco ezoterizmus-kritikájáról 317

Szemle

Bene Adrián
A középpont kérdése
– Szabó Erzsébet (szerk.): *Új elméletek a narratológiában.* Grimm, Szeged, 2010 (Studia Poetica Supplementum III. lingua Hungarica editum) – 324

Sörös Erzsébet Borbála
Veres András (szerk.): Kosztolányi Dezső: *Édes Anna.* Kalligram, Pozsony, 2010 (Kosztolányi Dezső Összes Művei) 329

Nekrológ

Farkas János László (1941–2012) *(Tverdota György)* 332

A *Literatura* jelen száma az idén 80 éves *Umberto Eco* munkássága előtt tiszteleg – mindenekelőtt a fordítás- és kultúraelmélet, az irodalomelmélet művelője, a szépíró és az éles szemű publicista teljesítménye előtt. Az ünnepelt bemutatására nincs szükség – számunk tanulmányai megteszik ezt, és a magyar olvasók számos Eco-művet vehetnek kézbe anyanyelvükön is.

Hálásan köszönjük a milánói Bompiani Kiadó engedélyét a *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (2010) 10. fejezetének közléséhez (© 2003/2010 RCS Libri S.p.A. Via Mecenate 91 – 20138 Milano), továbbá Anna Maria Lorusso engedélyét *Umberto Eco – Temi, problemi e percorsi semiotici* (2008) című műve részletéért.

A számot *Nádor Zsófia* szerkesztette.

Tanulmány

Umberto Eco

AZ ÉRTELMEZÉS NEM FORDÍTÁS[1]

A fordítás nyelvészeti aspektusaival foglalkozó tanulmányában[2] Jakobson a fordítás három típusát különböztette meg: a *nyelven belülit, nyelvek közöttit* és *szemiotikai rendszerek közöttit.* Akkor beszélünk nyelvek közötti fordításról, amikor egyik nyelvről a másikra fordítanak egy szöveget, vagyis az „nyelvi jelek értelmezése valamilyen más nyelv segítségével" (ez lenne a tulajdonképpeni fordítás). A szemiotikai rendszerek közötti fordítás (amely a felvetés leginnovatívabb része) „nyelvi jelek értelmezése nem nyelvi jelrendszerek jelei segítségével", tehát mikor például egy regényt „lefordítanak" egy filmre, vagy egy mesét balettra. Ne feledjük, hogy Jakobson azt is javasolta, hogy ezt a fajta fordítást nevezzük *átalakításnak (transmutation),* a terminus pedig elgondolkodtató – erre a pontra még később visszatérünk. Ám előbb Jakobson a nyelven belüli fordítást, avagy *átfogalmazást (rewording)* említi, amely nem más, mint „nyelvi jelek értelmezése ugyanazon nyelv más jelei segítségével".

Ez a hármas felosztás jó néhány újabb megkülönböztetés számára utat nyit. Ahogyan beszélhetünk átfogalmazásról egy természetes nyelv esetében, különböző formákban létezik (és ez esetben a *rewording* metafora lenne) más szemiotikai rendszereknél is, például, ha másik hangnembe transzponálunk egy zeneművet. Az átalakítás kapcsán Jakobson arra gondolt, amikor egy verbális szöveget viszünk át egy másik szemiotikai rendszerbe (egy 1960-as szövegben[3] is felhozott példák: az *Üvöltő szelek* filmadaptációja, egy középkori legenda tolmácsolása egy freskón keresztül, Mallarmé művének, az *Egy faun délutánjá*nak átalakítása balet-

---

[1] Umberto Eco: *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione.* Bompiani, Milano, 2010. 10. fejezet. © 2003/2010 RCS Libri S. p. A. Via Mecenate 91 – 20138 Milano.

[2] Roman Jakobson: *Linguistic Aspects on Translation.* In Reuben A. Bower (ed.): *On Translation.* Harvard U. P., Cambridge Mass., 1959. 232–239. Magyarul: *Fordítás és nyelvészet.* In uő: *Hang – Jel – Vers.* Gondolat, Budapest, 1969. 372–382.

[3] Uő: *Closing Statements: Linguistics and Poetics.* In Thomas A. Sebeok (ed.): *Style in Language.* MIT Press, Cambridge, 1960.

té, sőt még az *Odüsszeiáé* is képregénnyé); de nem vett figyelembe a verbális nyelvtől különböző rendszerek közötti átalakításokat, mint például Debussy *Egy faun délutánja* című művének balettváltozatát, egy kiállítás néhány képének interpretálását az *Egy kiállítás képei* című zeneművel, vagy egyenesen egy festmény szóbeli változatát (ekphraszisz).

De nem ez a legfontosabb probléma. Jakobson háromszor használta a fordítás három fajtájának meghatározásához az *értelmezés* szót – nem is tehetett másként az a nyelvész, aki bár a strukturalista tradícióhoz kapcsolódott, elsőként fedezte fel a peirce-i fogalmak termékenységét. Így ez a meghatározás félreértést okozhat. Ha a fordítás mindhárom típusa értelmezés, vajon Jakobson nem azt akarta mondani, hogy a fordítás három típusa az értelmezés három típusának felel meg, tehát a fordítás az értelmezés nemének egyik faja? Ez tűnik a legnyilvánvalóbb megoldásnak, s annak lenne betudható a *fordítás* kifejezés állandó használata, hogy ezeket a megjegyzéseket egy *On Translation*[4] című tanulmánykötetbe írta, s az volt a fontos számára, hogy megkülönböztesse a fordítás különböző fajtáit, hallgatólagosan odaértve, hogy mindegyikük az értelmezés egy formája. De a gondolatmenet későbbi részeiben sokak szerint Jakobson egy ilyesféle diagramot ír le:

	nyelven belüli átfogalmazás
Fordítás	***nyelvek közötti*** tulajdonképpeni fordítás
	szemiotikai rendszerek közötti átalakítás

Mivel, mint látni fogjuk, az átfogalmazás címkéje alatt az értelmezés mérhetetlenül sok válfaja megtalálható, ezen a ponton könnyű engedni a kísértésnek, hogy a szemiózis totalitását folyamatos fordítási tevékenységként határozzuk meg, azaz a fordítás fogalmát azonosítsuk az értelmezésével.

1. Jakobson és Peirce

Jakobsont, mint utána sokan másokat, megbabonázta, hogy Peirce az értelmezés fogalmának meghatározásához többször is a fordítás gondolatához fordult. Tagadhatatlan, hogy Peirce nem egy alkalommal fordításként beszél az értelmezésről. Elegendő a *C. P.* 4.127-et[5] idézni, ahol éppen olyan gondolatmenetet találunk, amelyben központi elképzelése mellett érvel, miszerint egy jel jelentése egy

[4] Reuben A. Bower (ed.): *On Translation*. Harvard U. P., Cambridge Mass., 1959.
[5] Ch. S. Peirce: *Collected Papers*. Harvard U. P., Cambridge Mass., 1931–1948. (A továbbiakban *C. P.*)

másik jellel való értelmezés révén jut kifejezésre (a legtágabb értelemben, ahogy Peirce érti a jel terminust, ahol a *féltékenység* jel jelentése interpretálható Shakespeare teljes *Othellój*a által – és fordítva). Itt Peirce sokadszorra teszi világossá, hogy egy kijelentés jelentése nem más (vagy nem fejtheti ki más), mint „egy második állítás, melyre igaz, hogy minden, ami az első állításból következik, ugyanúgy következik abból is, és fordítva".

Érvelésének magva a következő: a pragmatikai elvvel összhangban az interpretáció elve rögzíti, hogy minden többé-kevésbé érthetetlen „megfelelés" két kifejezés jelentése között kizárólag az általuk implikált vagy odaértett következmények azonosságából eredhet. Hogy jobban megvilágítsa mondandóját, Peirce ugyanazon gondolatmenet során megerősíti, hogy a jelentés *(meaning)* elsődleges értelmében „egy jel lefordítása egy másik jelrendszerre".

Ismert, hogy a peirce-i terminológia mennyire változékony és nemritkán impresszionisztikus, s nem nehéz észrevenni, hogy itt, csakúgy, mint más összefüggésekben, Peirce a *translation*t figuratív értelemben használja: nem metaforaként, hanem mint *pars pro toto* (úgy értve, hogy a *fordítást* az *értelmezés* szinekdochéjaként tételezi).[6] Ebben az összefüggésben a logikusok („those people") ellen érvel az *immediate neighborhood* jelentése kapcsán, amelyet egy részecske sebességének meghatározása során használnak. Számunkra nem a vita tartalma érdekes, hanem az a tény, hogy Peirce kétségbe vonja, hogy az *immediate neighborhood* egyszerű, konvencionális, másként nem definiálható kifejezés lenne. *Értelmezni* kell (mondjuk egy ikonnal, egy adott diagram esetében, mint ahogyan valóban meg is teszi ugyanabban a bekezdésben), és csupán így ismerhető meg a *„meaning"*-je. Peirce azt akarja megvilágítani, mit jelent az értelmezés, s így mintha a következő, hiányosan kifejtett érvelés bontakozna ki:

(i) A jelentés akkor adott, ha egy kifejezést egy másik helyettesít, amelyből minden következik, ami az elsőből is;

(ii) Ha nem értitek, mit akarok mondani, képzeljétek el azt, mi történik egy olyan folyamat során, amelynek nehézsége mindenki számára nyilvánvaló: egy mondat egyik nyelvről a másikra történő (ideális) fordítása során, mikor úgy véljük, vagy azt várjuk el, hogy a célnyelv kifejezéséből ugyanaz következzen, mint a forrásnyelvéből;

(iii) A nyelvek közötti fordítás a legszembeötlőbb példája annak, hogyan próbáljuk ugyanazt mondani különböző jelrendszerekkel;

(iv) Ez a képesség és ez az interpretációs nehézség nem csupán a nyelvek közötti fordítás sajátja, hanem minden olyan próbálkozásé, amely egy kifejezés jelentésének tisztázására irányul.

Peirce, bár soha nem foglalkozott *ex professo* a nyelvek közötti fordítással, azért annyira nem volt felkészületlen, hogy ne lett volna tudatában a jelenség sajátos

---

[6] Vö. például, hogy a *C. P.* 2.89-ben hogyan szerepel a *translation* a *transaction*nal, a *transfusion*nal, a *transcendental*lal együtt, olyasvalamiként, ami lehet „suggested" a *transuasion* terminus által, mely a *Thirdness*t mint közvetítést jelöli, amennyiben különbözik az *Originality*től (vagy *Firstness*től, mely „being such as that being is, regardless of aught else") és az *Obstinence*-től (mint *Secondness*től).

jellegének az értelmezés számos más módjához képest, s hogy képes volt köztük különbséget tenni, azt Gorlée mutatta ki.[7] De ez a szinekdochéja megbabonázta Jakobsont, aki lelkesen jelentette ki: „Az egyik legszerencsésebb és legragyogóbb elképzelés, amelyet az általános nyelvészet és a szemiotika az amerikai gondolkodótól kapott, a jelentés definíciója, miszerint az »egy jel lefordítása egy másik jelrendszerre« (4.127). Mennyi hiábavaló vitát lehetett volna elkerülni a mentalizmusról és az antimentalizmusról, ha a fordítás felől közelítjük meg a jelentés fogalmát. Peirce szempontjából alapvető fontosságú a fordítás problémája, amely szisztematikusan alkalmazható (és alkalmazandó)."[8]

Jakobson egyszerűen azt állította, hogy a jelről jelre való fordításként felfogott értelmezés fogalma lehetővé teszi azon vita meghaladását, hogy a jel helye az elmében vagy a viselkedésben van-e. Azt nem mondta, hogy az értelmezés és a fordítás mindig és minden esetben ugyanaz a tevékenység lenne, ellenben azt igen, hogy hasznos, ha a jelentés fogalmát a fordítás felől közelítjük meg (szeretném hozzáfűzni: *mintha* fordítás lenne). Mikor Jakobson állásfoglalásait elemeztem, egy helyütt azt írtam: „Jakobson kimutatja, hogy egy szemiotikai elem értelmezése azt jelenti, hogy »lefordítjuk« azt egy másik elemre (amely lehet egy teljes diskurzus), és hogy ebből a fordításból az értelmezett elem mindig alkotó módon gazdagítva kerül ki."[9] Mint látható, a „lefordítjuk" idézőjelek között szerepel, jelezve, hogy képes beszédről van szó. Olvasatom cáfolható, de emlékeztetnék rá, hogy megjelenés előtt megmutattam Jakobsonnak a tanulmányt, aki sok ponton vitába szállt vele, bizonyosan soha nem azért, hogy más következtetésekre kötelezzen, mint amelyekre jutottam (nem az ő stílusa lett volna), hanem hogy pontosítson, szinte az aggályosságig tisztázzon mindent, és olyan, más írásaival való összefüggésekre mutasson rá, amelyek megerősítik olvasatomat. Ez alkalommal nem voltak ellenvetései az idézőjeleimmel szemben. Ha Jakobson úgy vélte volna, hogy félrevezetők, mivel szinte *verbatim* idéztem őt, udvariasan jelezte volna, hogy ő technikai értelemben használta a *to translate*-et.

Ha bármi vitatható az idézett jakobsoni részletben, hát a konklúzió, hogy a fordításra való hivatkozást, mivel alapvető fontosságú Peirce gondolataihoz, „szisztematikusan" kellene alkalmazni. Számomra úgy tűnik, hogy Jakobson azt akarta mondani, hogy *mindig* szem előtt kell tartani a jelentés problémájának ezen aspektusát, nem pedig azt, hogy abszolút egyenlőségjelet kellene tenni fordítás és értelmezés közé.[10]

---

7 Dinda Gorlée: *Semiotics and the Problem of Translation with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*. Academisch Proefschrift, Amsterdam, 1993. – különösen 168.

8 Roman Jakobson: *A Few Remarks on Peirce*. Modern Language Notes (93) 1977. 1029.

9 Umberto Eco: *Il superuomo di massa*. Bompiani, Milano, 1978. 24.

10 Arról, hogy Peirce-nél ha minden fordítás értelmezés is, az ellenkezője azonban nem érvényes, lásd Siri Nergaard: *Semiotica interpretativa e traduzione*. In Susan Petrilli (ed.): *Lo stesso altro*. Az *Athanòr* folyóirat tematikus száma, XII. 4. 2001. 56–57.

2. A hermeneutikai irányzat

Annak az elképzelésnek, hogy minden interpretációs aktust fordításként kell felfogni, mély gyökerei vannak a hermeneutikai hagyományban. Az okok nyilvánvalóak: hermeneutikai nézőpontból minden értelmezési folyamat mások szavainak *megértésére* tett kísérlet, s így a hangsúly minden, a Másik által mondott megértésére tett kísérlet lényegi egységére kerül. Ebben az értelemben a fordítás, mint Gadamer mondotta, a *hermeneutikai dialógus* egyik formája.

Heidegger már 1943-ban (egy Héraklészről szóló egyetemi kurzus keretében) azonosnak nyilvánította a fordítást és az értelmezést.[11] Ricœur fordításról szóló tanulmányaihoz írt bevezetőjében Jervolino Gerhard Ebeling szövegét idézi[12] a *Hermeneutik* enciklopédiai szócikkből:

> „A hermenéuo és származékainak etimológiája vitatott, de »beszélni«, »mondani« jelentésű gyökerekhez vezet (a latin verbum vagy sermo szavakkal összefüggésben). A szó jelentését három irányban szükséges keresni: állítani (kifejezni), interpretálni (magyarázni) és fordítani (tolmácsolni). [...] A »megértéshez vezetni«, »megértést közvetíteni« alapjelentés módosulásairól van szó, attól függően, hogy hogyan vetődik fel a megértés problémája: úgy, hogy egy tényt »interpretálnak« (egyenértékű ige a latinban) szavakkal, egy diskurzust magyarázattal, vagy egy idegen nyelvű kijelentést fordítással. Már ebből is sejthető, milyen kusza elágazásai vannak a hermeneutikai problémának, melyre nem csupán ezen jelentések mindegyike önmagában utal, hanem strukturális összekapcsolódásuk is."[13]

De az összekapcsolódás nem jelent azonosságot, és Jervolino helyesen jegyzi meg, hogy a probléma feltehetően nem az, hogyan passzírozzuk az értelmezés ideáját a fordításéba, hanem inkább az, mennyit tud hasznosítani a filozófiai hermeneutika saját diskurzusán belül a fordításról folytatott antik és új viták eredményeiből (és viszont).

Gadamer[14] igen óvatosan, ám az önellentmondás nem minden veszélye nélkül jár el. Egyfelől azt állítja, hogy „minden fordítás már eleve értelmezés",[15] sőt hangsúlyozza, hogy minden fordítás egy értelmezés beteljesedéseként jön létre, amelyet a fordító adott az előtte álló szónak. Mint látni fogjuk, teljes mértékben oszthatjuk azt az állítást, hogy a fordításhoz előzetesen interpretálni kell a szöveget. Másfelől megkísérli kimutatni a mély strukturális azonosságot értelmezés és fordítás között, amely mindkettőt a kompromisszum (pozitív) égisze alá rendeli, vagyis az alá, amit én alkudozásnak nevezek:

---

[11] Lásd Martin Heidegger: *Heraklit.* In uő: *Gesamtausgabe.* Klostermann, Frankfurt, 1987.

[12] Domenico Jervolino: *Introduzione.* In Paul Ricœur: *La traduzione. Una sfida etica.* Morcelliana, Brescia, 2001. 7–37.

[13] In *Die Religion in Geschichte und Gegenwart.* Mohr, Tübingen, 1959. III. 243.

[14] Hans-Georg Gadamer: *Warheit und Methode.* Mohr, Tübingen, 1960. Magyarul uő: *Igazság és módszer.* Fordította Bonyhai Gábor. Osiris, Budapest, 2003.

[15] I. m. 426.

„Ahogy a beszélgetésben [...] a megvitatás huzavonájában talán sikerül kompromisszumra jutni, s hasonlóképp a mérlegelés és megfontolás ingadozásában a fordító is a legjobb megoldást keresi, mely persze mindig csak kompromisszum lehet. S ahogy a beszélgetésben ezzel a céllal belehelyezkedünk a másikba, hogy álláspontját megértsük, úgy próbál a fordító is teljesen belehelyezkedni a szerzőbe. De ahogy a beszélgetésben ez még nem eredményezi azt, hogy szót értünk egymással, úgy a fordító számára sem jelenti az ilyen belehelyezkedés azt, hogy sikerül az utánalkotás. [Tehát] A fordító és az interpretáló helyzete alapjában véve ugyanaz."[16]

Ám rögtön ezután újfent megerősíti, hogy minden fordító interpretátor, ami nem jelenti azt, hogy minden interpretátor fordító lenne, majd végül beismeri, hogy „A fordító utánalkotó feladata nem minőségileg, hanem csak fokozatilag különbözik attól az általános hermeneutikai feladattól, amely minden szöveggel szemben fennáll".[17] Alapvető fontosságúnak tűnik számomra ez a *fokozati* különbségről szóló állítás. A következő oldalakon megkísérlem ténylegesen megkülönböztetni ezeket a fokozatokat.

Gadamer azt írja, igen, hogy „A megértés végbemenési formája az értelmezés"[18] (teszi ezt saját szempontjából, amely szerint egy szöveg jelentésének újraaktualizálása során az értelmező saját horizontja meghatározónak bizonyul – s ezt az aspektust senki sem vonja kétségbe). De néhány oldallal később olyan példát hoz, amely különösen érdemes a figyelmünkre: „A megértés folyamata itt teljesen abban az értelemszférában mozog, amelyet a nyelvi hagyomány közvetít. Ezért a feliratok esetében csak akkor kezdődik a hermeneutikai feladat, ha előfeltételezhetjük helyes megfejtésüket."[19]

Na mármost egy feliratnak ez a helyes megfejtése Peirce számára már értelmezés lenne (ahogyan értelmezés volt az is, amit Champollion hozott létre, aki a rossette-i kő megfejtéséhez három szöveget vetett össze: egy hieroglifikus, egy démotikus és egy görög nyelvű írást). Itt látható, hogy a peirce-i értelmezés tágabb fogalom a hermeneutikáénál. Tehát arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a rosette-i kő megfejtése Peirce számára bizonyára értelmezés volt, amely egyazon szöveg három változatának (vagy két fordításnak és egy ősszövegnek) az összehasonlításán alapult, de nem lenne még, hermeneutikai szempontból, megértés, tehát értelmezés.

Steiner könyve[20] egy fejezetében, amely *A megértés mint fordítás* címet viseli, azt állítja, hogy a szűk értelemben vett fordítás csupán különös válfaja annak a kommunikációs ívnek, amely minden sikeres nyelvi aktus által létrejön. Később[21] felte-

---

16 I. m. 429.
17 I. m. 429–430.
18 I. m. 431.
19 I. m. 433–434.
20 George Steiner: *After Babel*. Oxford U. P., London, 1975. Magyarul: uő: *Bábel után: nyelv és fordítás*. Fordította Bart István. Corvina, Budapest, 2005.
21 I. m. IV. rész, 3. fejezet, 243.

szi, hogy a nyelvek közötti fordítás elmélete két irányban indulhat el: vagy *minden* értelemmel bíró csere működési modelljének megnevezése (beleértve a jakobsoni szemiotikai rendszerek közötti fordítást vagy átalakítást), vagy egy ilyen modell alosztálya. Steiner arra a következtetésre jut, hogy a totalizáló megközelítés a tanulságosabb, s mint olyat, magáénak vallja. Miután világossá tette preferenciáját, elég előrelátó ahhoz, hogy beismerje, a választás szükségszerűen a kapcsolódó nyelvelmélettől (én azt mondanám: szemiotikától) függ. Mint a következőkben látni fogjuk, én nyilvánvalóan egy másik nyelvelméletből indulok ki, s ezt világossá is teszem, fenntartva, hogy az én döntésem hűségesebb Peirce-éhez és – minden látszat ellenére – Jakobsonéhoz.

Ricœurt[22] kétségkívül csábítja Steiner felvetése, valamint az a tény, hogy mind a (peirce-i értelemben vett) értelmezés, mind a fordítás során „ugyanazt másként" mondjuk, mint ahogyan a szótárak is teszik, vagy mikor átfogalmazunk egy meg nem értett okfejtést; és arra jut, hogy más szavakkal elmondani valamit éppen az, amit a fordító csinál.

Érdekes módon és anélkül, hogy közvetlen hatásról beszélhetnénk, ugyanez az érvelés tér vissza Petrillinél.[23] Az övé volt az a bevezetésem egyik jegyzetében idézett ötlet, hogy függő beszédnek álcázott egyenes beszédként határozza meg a fordítást. De attól az elképzeléstől indulva, hogy egy tulajdonképpeni fordításban érvényes az implicit metanyelvi kijelentés, hogy „ez és ez a Szerző a következőket mondja a saját nyelvén", Ricœurhöz hasonlóan arra a következtetésre jut, hogy ez a folyamat azonos az átfogalmazással, amelybe azt kell beleérteni, hogy „ez a kifejezés vagy ez a mondat azt jelenti, hogy", vagy „azt akartam mondani, hogy".

Hogy megelőlegezzem néhány következő megfigyelésemet, emlékeztetnék rá, hogy az Oulipo franciaországi köreiben, Queneau szakértelmének farvizén azt vetették fel, hogy Proust *Recherche*-ének kezdősorait *(Longtemps je me suis couché de bonne heure*[24]*)* ragyogóan át lehetett volna fogalmazni következtetés útján: *Jó sok fáradságomba került, hogy meggyőzzem a szüleimet, hogy kilenc után kelljen csak ágyba mennem.* Nyilvánvalóan az „azt akartam mondani" szélsőséges esetéről van szó, amely azonban nem átalakítható azzá a metatextuális kijelentéssé, hogy „Proust a következőket mondta franciául".

Tehát a hermeneutikai irányzatból eredő felszólítás láttán, miszerint az összes interpretációs folyamatban azonosítani kell egy közös magot, ugyanolyan sürgetőnek tűnik az értelmezés egyes fajtái közötti mély különbségek megállapítása. Schleiermacher egy jó fordítása segít, hogy megértsük a gondolatait, de más a funkciója és a modalitása, mint azon oldalaknak, amelyeket Gadamer szentel a szerzőnek, nyilvánvalóan azzal a szándékkal, hogy értelmezze, tisztázza a gondolatait (időnként idézze őket), úgymond kézen fogva minket, hogy a filozófus szövegéből (akár ere-

---

22 Paul Ricœur: *Le paradigme de la traduction.* Esprit (253) 1999. 8–19. Magyarul: *A fordítás paradigmája.* Fordította Virginás Andrea. Korunk (harmadik folyam) XI/2. 2000. február.

23 Susan Petrilli: *Traduzione e semiosi.* In uő (ed.): *La traduzione.* Az *Athanòr* folyóirat tematikus száma, 2. 1999–2000.

24 „Sokáig korán feküdtem le." (Gyergyai Albert fordítása.)

deti, akár fordítás) előtűnjenek azok a következtetések is, amelyeket nem fejt ki expliciten.

Inkább Peirce-hez kapcsolódva, semmint a hermeneutikához, Paolo Fabbri,[25] úgy tűnik, ugyanarra az álláspontra helyezkedik, mint Steiner. Azt írja, hogy „ha figyelmesen olvassuk Peirce-t, észrevesszük, hogy e szerint a szerző szerint a jel egy másik jellel való viszonyban nem egyszerű utalás; Peirce szerint valójában egy jel jelentése az a jel, melyre lefordítják azt", és ez természetesen vitathatatlan. Fabbri rögtön beismeri, hogy talán metaforáról van szó, de azt javasolja, hogy „vegyük komolyan". Egy Lotmanra tett utalás után tehát határozottan kijelenti, hogy *a fordítás aktusa a jelentés első aktusa,* és hogy a dolgok egy belső fordítási aktusnak köszönhetően jelentenek. Fabbri nyilvánvalóan azt akarja mondani, hogy a fordítás elve a szemiózis alapvető rugója, tehát minden értelmezés elsősorban fordítás. De ez éppen hogy a peirce-i metafora szó szerint való értelmezése.

Egy metafora komolyan vétele azt jelenti, hogy kihámozunk belőle mindent, amit potenciálisan sugall, nem pedig azt, hogy a metaforikus hordozót terminus technikusszá változtatjuk. És éppen miközben maximális hozammal igyekszik működtetni a metaforát, Fabbri a következő oldalon szerencséjére arra kényszerül, hogy csökkentse annak termését.

Arról, amit mond, később lesz szó, most elegendő annyi, hogy észreveszi (pedig rengetegen nem), hogy van egy határa a fordításnak, mégpedig amikor „a kifejezések matériája különbözik". Miután azonosítottuk ezt a határt, kénytelenek leszünk azt mondani, hogy *legalább egy esetben* vannak olyan formái az értelmezésnek, amelyek nem asszimilálhatók teljesen a természetes nyelvek közötti fordításhoz.

Az értelmezések univerzuma tágasabb, mint a tulajdonképpeni fordításé. Valaki mondhatná, hogy az ehhez való ragaszkodás csupán szóhasználat kérdése, s ha mindig és minden esetben az *értelmezés* szinonimájaként kívánjuk használni a *fordítást,* elegendő megegyezni róla. De mindenekelőtt, legalábbis etimológiai szempontból, a szóhasználat kérdései nem irrelevánsak.[26]

A latin nyelvben a *translatio* kifejezés kezdetben „változás", illetve „szállítás/átvitel" értelemben tűnik fel, a pénz banki mozgásaként, növényi oltásként, metaforaként.[27] Csupán Senecánál szerepel mint egyik nyelvről a másikra való átültetés. Hasonlóképpen a *traducere* jelentése „valamin túlra vezetni" volt. De ne feledkezzünk meg róla, hogy a középkorban is *translatio imperii*ről beszéltek, mint Róma birodalmi hatalmának átviteléről, átszállásáról a germán világra.

---

[25] Paolo Fabbri: *La svolta semantica*. Laterza, Bari, 1998. 115–116.

[26] Montanari jegyzi meg (*Tradurre metafore?* In Nicola Dusi–Siri Nergaard (eds.): *Sulla traduzione intersemiotica.* A *Versus* folyóirat tematikus száma, 2000. 85–87. 203.), hogy annak, hogy minden értelmezést a fordítás égisze alá rendelnének, „szinte alig akad példája a műalkotások önminősítésében". Ez talán nem érv, mert a művészek nem látnának közös csomópontokat ott, ahol a szemiológus lát, de érdekes, hogy egy filmadaptáció rendezője nem fordítóként, hanem szerzőként jegyzi magát, a főcímben utalva a forrásszövegre (azon alapul, az ihlette). Mivel úgy tartják, hogy ahhoz, hogy jól műveljük az esztétikát, figyelembe kell venni a művészi poétikákat, ez az öntudat nem elhanyagolható.

[27] Mindig mély benyomást tesz rám, mikor Görögországban, manapság, hatalmas kamionokat látni, melyek oldalán a *metaphorà* felirat díszeleg: költöztető-szállító járművekről van szó, mint amilyenek nálunk a Gondrand-kamionok.

Az átmenet az „átvitel egyik helyről a másikra" kifejezéstől a „fordítás egyik nyelvről a másikra" kifejezéshez, úgy tűnik, Leonardo Bruni egy hibájának tudható be, aki rosszul értelmezte Aulus Gelliust (*Noctes atticae* I, 18.): *„Vocabulum graecum vetus traductum in linguam romanam"*,[28] aki azt akarta mondani, hogy a görög szót átvitték vagy átültették a latin nyelvbe. Bárhogyan is, a *tradurre* a tizenötödik század során terjed el mai értelmében, és kiszorítja (legalábbis az olaszban és a franciában) a *traslatarét* – amely ellenben *tradukálódik*, a kifejezés ókori értelmében, azaz átkerül mint *to translate* az angol nyelvbe.[29] Tehát a *tradurre* elsődleges értelemként elnyeri az „egyik nyelvről a másikra való átültetés" jelentését.

Semmi sem tiltja, hogy kiterjesszük a kifejezés szemantikai terét azért, hogy (bizonyos tekintetben) rokon vagy analóg jelenségeket foglaljunk bele. Mindazonáltal a szemiózis sokféleségében akadnak jelenségek, amelyeknek, ha hasznos is néha hangsúlyozni a rokonságát, szintúgy hasznos kiemelni a különbségét, legalábbis egy szemiotikai elmélet szempontjából. A „laikus" számára elegendő észrevenni, hogy az emberi lények kommunikálnak, megértik, félreértik egymást, néha jól mennek a dolgok, néha rosszabbul. De ha valaki szemiotikával foglalkozik, annak pontosan az a célja, hogy megértse ezeket a különbségeket, és lássa, mennyit nyomnak a latban a szemiozikus folyamatok során. Ha aztán a különbségek ellenére és azokon túl lehet analógiákat találni, sőt talán még mást is, és például megerősítést nyer, hogy az *Isteni színjáték* képregénnyé alakításával jobban vissza lehet adni annak mély jelentéseit, mint egy ügyetlen szuahéli fordítással – ez a probléma később következik, amikor már tudjuk, hogy más olaszul összefoglalni az *Isteni színjáték*ot, más szuahélire fordítani, és megint más képregénnyé adaptálni.

3. Az értelmezés típusai

Jakobsonon kívül más is állított fel fordítástipológiákat, például Toury,[30] Torop[31] (aki azonban fordítási *paraméterek* listájára tesz javaslatot) és Petrilli.[32] Nem szeretnék egy újabbat felvetni, azt kockáztatva, hogy meghatározott típusokba zárok egy olyan tevékenységet, amely – éppen azért, mert szüntelen alkudozásokon keresztül halad előre, szövegről szövegre (és szövegrészletről szövegrészletre) – megfelelések, ha úgy tetszik, visszafordíthatóság vagy hűség kontinuuma mentén helyezkedik el, és pontosan ezen kontinuum gazdagságát és előreláthatatlanságát kell tiszteletben tartani.

---

[28] Egy régi görög szót átvesz a latin.
[29] Lásd Gianfranco Folena: *Volgarizzare e tradurre*. Einaudi, Torino, 1991.
[30] Gideon Toury: *Translation. A Cultural-Semiotic Perspective*. In Thomas A. Sebeok (ed.): *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Mouton de Gruyter, Berlin–New York–Amsterdam, 1986. Tome 2. 1111–1124.
[31] Peeter Torop: *Total'nyi Prevod*. Tartu U. P., Tartu, 1995.
[32] Petrilli: *Traduzione e semiosi*.

Ellenben hasznosabbnak találom a különbségek felállításához az értelmezés különböző formáinak osztályozását, ahol a tulajdonképpeni fordítás végtelen sok módja egy igen tág fogalom alatt egyesítődik – ahogyan a szemiotikai rendszerek közötti fordítás végtelen sok lehetőségével is történik.

1. Átírás általi értelmezés

2. Rendszeren belüli értelmezés
2.1. Szemiotikai rendszeren belüli (egyetlen nem nyelvi szemiotikai rendszerben)
2.2. Nyelven belüli (egyetlen természetesen nyelven)
2.3. Előadás

3. Rendszerek közötti értelmezés[33]
3.1. A szubsztancia jelentős megváltozásával
3.1.1. Szemiotikai rendszerek közötti
3.1.2. Nyelvek közötti értelmezés vagy természetes nyelvek közötti fordítás[34]
3.1.3. Átdolgozás
3.2. A matéria megváltozásával
3.2.1. Paraszinonímia
3.2.2. Adaptáció vagy átalakítás

Rögtön meg is szabadulhatunk az átírás, vagyis automatikus helyettesítés általi értelmezéstől, amilyen például a morzeábécé. Az átírás egy merev kódnak rendelődik alá, s ezért egy gép is képes megvalósítani. Az értelmezői döntés és a kijelentés kontextusára vagy körülményeire való mindenfajta utalás hiánya a mi témánk szempontjából kevéssé érdekessé teszi az ügyet.

---

[33] A fejezet a továbbiakban a 2. ponttal (rendszeren belüli értelmezés) foglalkozik, a rendszerek közötti értelmezés a következő három fejezetben kerül sorra. Néhány példa, hogy az olvasó hozzávetőleges képet kapjon az egyes kategóriákról: a szubsztancia jelentős változásával járó, nonverbális szemiotikai rendszerek közötti értelmezés például egy festmény nyomtatott reprodukciója (a matéria nem változik, mivel a grafikus-piktorikus kontinuumon belül maradunk), vagy például egy hegedűszvit átírása fuvolára. Ugyanez két természetes nyelv esetében a ritmus, hangzás stb. megváltozásának felel meg, mely leginkább a poétikai funkciójú szövegek esetében jut kulcsszerephez. Az átdolgozások egy skálán helyezkednek el a részletestől a radikális átdolgozásig, idetartozik például, mikor egy fordító az eredeti szöveg által keltett hatás elérése vagy a mély értelem megőrzése érdekében a referencia megsértésével fordítja (dolgozza át) a szöveget. A paraszinonímia esetében egy kijelentés tisztázása végett egy másik szemiotikai matériával kifejezett interpretánshoz fordul az értelmező, ilyen például az osztenzió gesztusa, vagy éppen a verbális osztenzióé (például mikor Beethoven egy szimfóniáját hallgatva valaki megnevezi annak címét a másik számára). Végül adaptáció vagy átalakítás például egy zenemű szavakkal, vagy egy költemény képpel való visszaadása. (A fordító megjegyzése)

[34] Minden fordítás, mivel annak alfaja, egyben értelmezés. Dusi: *Introduzione* (in *Sulla traduzione intersemiotica*. 9.) tévedésből *Traduzione e interpretazione* című cikkemre (in i. m.) hivatkozva azt írja, hogy számomra az értelmezések univerzuma tágabb a fordításokénál, ez igaz is, de hozzáteszi: „még ha be is ismeri olyan fordítások létezését, melyek képesek meghatározni, mely fő hatását vagy célját kell

Legfeljebb azt fűzhetjük hozzá, hogy átírásos jelenség egy grafikusan kifejezett ábécé és a megfelelő hangok közötti viszony is. Az olasz ábécé szerkezete meglehetősen hasonlít a morzeábécére: kevés kivételtől eltekintve (mint a kemény vagy lágy *c* és *g*, a *gn* vagy a *sc*) általában minden betű megfeleltethető egy pontosan körülhatárolt hangnak, különösen ha ékezeteket is használnak, és megkülönböztetik például a nyitott *è*-t a zárt *é*-től – és mindenképpen kódnak tekinthető a fonológusok speciális mellékjeles ábécéje. Minden egyéb dolog (kiejtési formák, intonáció stb.) szupraszegmentális variáns, amely nem befolyásolja a nyelvi rendszert. Lehetséges lenne betáplálni egy számítógépbe egy írott olasz szöveget, és automatikusan megkapni annak többé-kevésbé minden beszélő által felismerhető fonetikus változatát. A szupraszegmentális variánsoknak csupán színpadi jellegű kijelentésekben lenne jelentősége, ahol számít a dinamika, a hangsúly, a hangszín, de ezek a szubsztancia jelenségei, melyek, mint látni fogjuk, csupán az esztétikai funkciójú szövegeknél válnak relevánssá.

A másik végletnél található az angol nyelv. George Bernard Shaw, az angol nehézségét illusztrálandó azt kérdezte, hogy kell kiejteni a *ghoti* szót. A válasz: pont úgy, mint a *fish*-t – a *gh*-t úgy, mint a *laugh*ban, az *o*-t, mint a *women*ben és a *ti*-t, mint a *nation*ben. De lehetne automatikus átírás, ha figyelmen kívül hagyjuk a hangtól az alfabetikus jelig tartó átmenetet (és fordítva), egy összetett kód segítségével, mely előírja a *laugh* és a *Maugham*, a *rush* és a *bush*, a *plow* és a *row* stb. ejtési különbségeit.

4. Szemiotikai rendszeren belüli értelmezés

A rendszeren belüli értelmezés egyazon szemiotikai rendszeren belül jön létre, Jakobson ezekben az esetekben beszélt általánosságban átfogalmazásról. A rendszeren belüli értelmezésnek, azaz a szemiotikai rendszeren belüli értelmezésnek a nonverbális rendszerekben akadnak érdekes esetei. Némi metaforikus szabadsággal beszélhetnénk átfogalmazásról egy zenemű másik hangnembe írásakor, dúrból mollba vagy (archaikus módon) dórból frígbe. Mikor pantográffal átrajzolnak egy képet, vagy mikor arányosan kicsinyítenek, vagy egyszerűsítenek (esetleg épp ellenkezőleg, részletesebbé tesznek) egy térképet. Ezekben az esetekben is az a tény, hogy ugyanazt a tartalmat más jelek fejezik ki, arra utal, hogy jobban körül akarják határolni a tartalom formáját (például egy térkép egyszerűsítésénél világosabbá tenni egy bizonyos község vagy tartomány határait), de egyazon formán és kontinuumon vagy egyazon kifejezés matériáján belül maradnak (hangzás, látvány stb.). Minden alkalommal, amikor méretarányosan kicsinyítenek valamit, megváltozik a kifejezés szubsztanciája, de ez akkor is változik, amikor egy mondatot két különböző beszélő ejt ki, kiabálva vagy suttogva, és a változás az értelmezés szempontjából irrelevánsként tételeződik.

---

követni a például poétikai forrásszövegnek, s ily módon egy szöveg szándékainak optimális értelmezéseivé válnak". Én nem tettem semmiféle engedményt, abban a tanulmányban azt állítottam (és megismétlem itt), hogy *minden* fordítás, az *esik* fordítása *it rains*-re is, egy értelmezés.

Tegyük fel, hogy egy építészeti iskolában kiállítják a Colosseum arányosan kicsinyített makettjét. Amennyiben a makett változatlanul megőrzi a különböző elemek közötti arányokat, a méretcsökkenés nem releváns. Amennyiben a felületek színezése reprodukálja a valós műemlékét, tarthatjuk irrelevánsnak a választást, hogy fából, gipszből vagy bronzból (esetleg rendkívül ügyes mesteremberek egyenesen csokoládéból) készítik-e a makettet. De aki használja a makettet, annak tudatában kell lennie, hogy az egy makett, a Colosseum egyfajta „összegzése" vagy „parafrázisa", és nem szabad azt gondolnia, hogy a római ötvösművészet egy különleges művében gyönyörködik, valami olyasmiben, mint Cellini *Salierája*.

Firenze boltjaiban Michelangelo *Dávid*jának kicsinyített reprodukcióit árulják. Felidézés vagy tanulás céljából, ha az arányviszonyok helyesek, az anyag irrelevánssá válik, és a rendszeren belüli értelmezés elfogadható esetével állunk szemben. De minden kritikus egyetértene, hogy ha a *Dávid*ot húsz centiméteres magassággal reprodukálják, az esztétikai élvezet egy része elvész, mivel egy műalkotás teljes értékű befogadásához elengedhetetlen a valós méret – és van különbség aközött, hogy a Sixtus-kápolnát élőben vagy reprodukción élvezzük, legyen az bármilyen tökéletes, egy könyv lapjain vagy egy diapozitívon. Metaforikusan beszélhetnénk „fordításról" a szobrászatban, amikor egy szobrot viasz vagy más lenyomattal reprodukálnak, megőrizve a méretet és minden tulajdonságot, amit az eredeti anyag nyújt a látás és a tapintás számára – annyira, hogy a turistákat kielégítő esztétikai élményhez juttatja a *Dávid*-reprodukció a firenzei Palazzo Vecchio előtt, bár tudják, hogy az eredeti máshol található. De ha a *Dávid*ot aranyozott bronzból, ónból vagy műanyagból állítanák elő, hiába maradunk a háromdimenziós, alakítható anyagok kontinuumán belül, a szubsztancia változása az eredeti esztétikai hatásának jó részét megsemmisítené. Ebből láthatjuk, hogy a nem nyelvi szemiotikai rendszerekre is igaz, hogy ha esztétikai hatáskeltésre törekszünk, a szubsztancia megváltozása relevánssá válik.

5. Nyelven belüli értelmezés vagy átfogalmazás

A mi céljaink szempontjából azonban az egyazon természetes nyelven létrejövő, rendszeren belüli értelmezés az érdekesebb. Itt található az összes olyan eset, amikor önmaga által értelmezünk egy természetes nyelvet, mint a totális és általában illuzórikus szinonímia, például az *apa* = *papa*, a definíció, amely lehet igen sematizált (például *macska* = „macskaféle emlős") vagy igen terjedelmes (mint egy enciklopédiai szócikk a macskáról), a parafrázis, az összegzés, de a szkolion, a kommentár, a népszerű átírás (mely éppen annak módja, hogy egy bonyolult dolgot egyszerűbb szavakkal mondjunk el), egészen a legkidolgozottabb levezetésekig és a paródiáig – amennyiben a paródia az értelmezés bár igen szélsőséges, de bizonyos esetekben igen világos formája, gondoljunk csak Proust paródiáira a *Pastiches et mélanges*-ben, amelyek segítenek egy-egy szerző stiláris automatizmusainak, modorosságainak, *tic*jeinek felismerésében. Egyazon tartalom különböző szubsztanciákkal történő kifejezése teljes mértékben elfogadott ezekben az esetekben, éppen az értelmezés érdekében – hogy jobban megismerjék az értelmezettet, Peirce elvárásainak megfelelően.

Az, hogy az átfogalmazás nem fordítás, könnyen kimutatható néhány játékkal. Ha az átfogalmazás legelemibb esete a definíció, képzeljük el, hogy egy szöveg kifejezéseit a megfelelő definíciókkal helyettesítjük. Vegyük az egér – vagy ha úgy tetszik, patkány – meggyilkolásának emlékére a jelenetet, amelyben Hamlet megöli Poloniust.

Queen Gertrude – What wilt thou do? thou wilt not murder me? Help, help, ho!
Lord Polonius – [Behind] What, ho! Help, help, help!
Hamlet – [Drawing] How now! a rat? Dead, for a ducat, dead!
Makes a pass through the arras
Lord Polonius – [Behind] O, I am slain!
Falls and dies.[35]

Mivel egyazon nyelven belüli átfogalmazásról beszélünk, a dolgot megkönnyítendő, induljunk ki a jelenet szó szerinti jelentéséhez lehető leghűségesebb fordításából:

Királyné – Mit akarsz tenni? Talán meg akarsz te ölni engem? Segítség, segítség, oh!
Polonius (hátulról) – Hahó! Segítség, segítség, segítség!
Hamlet (kirántva) – Hogyan! Egy patkány? Halott, egy dukátért, halott!
Átdöfi a kardjával a gobelint.
Polonius (hátulról) – Oh, meggyilkoltak!
Elesik és meghal.

Behelyettesítem a kontextushoz legjobban illő *definíciókat,* melyek egy közönséges szótárban találhatók:

Királyné – Mit akarsz véghez vinni? Bizonyosság nélkül többé-kevésbé gyorsan meg akarsz fosztani engem az életemtől? Segélykérést kifejező felkiáltó szó, segélykérést kifejező felkiáltó szó, oh!
Polonius (valaminek az elejével ellentétes részén) – Hahó! Segélykérést kifejező felkiáltó szó, segélykérést kifejező felkiáltó szó, segélykérést kifejező felkiáltó szó!
Hamlet (előhúzva a hüvelyből) – Milyen módon! Az emlősök osztályának, a rágcsálók rendjének, az egérfélék családjának és az egéralkatúak alrendjének és a *Rattus* neméhez tartozók számos fajának egyike, hosszú farkú, testhossza 15-30 centiméterig terjed? Ember, állat, élő organizmus, melynek lecsökkentek az életfunkciói, egy dózse fennhatósága alatt vert arany- vagy ezüstpénz, ember, állat, élő organizmus, melynek lecsökkentek az életfunkciói!

---

[35] „*Királyné* – Mit akarsz velem? csak nem akarsz megölni? Segítség! / *Polonius* – [a kárpit megett] Hó! segítség! hej! segítség! / *Hamlet* - Hahó! patkány? [Kardot ránt] Meghalt; itt egy arany rá! / Meghalt. [Átszúr a kárpiton] / *Polonius* – [a kárpit megett] Végem van. Ó – (Arany János fordítása.)

Egy jellemzően hosszú, egyenes és hegyes pengéjű, egy, két vagy egyetlen éllel sem rendelkező közelharci szálfegyverrel ütést vagy csapást mér egy speciális textília egyik oldaláról a másikra, melyet kézzel és szövőszék segítségével hoztak létre gyapjú-, színezett selyem-, esetenként arany- vagy ezüstfonalakból, melyek a szőttesben rajzot formáló szövedéket alkotnak nemes paloták falainak díszítése céljából.
Polonius (valaminek az elejével ellentétes részén) – Oh, erőszakos módon a halálomat okozták!
Egyensúly vagy támaszték hiánya miatt a földre kerül, és megszűnik élni.

Ami a visszafordíthatóságot illeti, talán ebből a szövegből vissza lehetne jutni az eredeti újraalkotásáig. De egyetlen értelmes ember sem állítaná, hogy a fenti szöveg a shakespeare-i szöveg fordítása.

Hasonlóképpen történne, ha a kifejezéseket azzal helyettesítenénk, amiket a megfelelő szótár *szinonimákként* tart számon:

Királyné – Mit szándékozol csinálni? Esetleg ki akarsz irtani engem? Támogatás, támogatás, oh!
Polonius (a hátsó részről) – Hahó! Támogatás, támogatás, támogatás!
Hamlet (kihúzva) – Milyen módon! Egy egér? Elhunyt, egy napóleonért, elhunyt!
Csapást mér a szablyával a kárpitra.
Polonius (a hátsó részről) – Oh, agyonütöttek!
Lebukfencezik és kinyúlik.

A paródiánál járunk, amely, ha úgy tetszik, végső soron rokon a fordítással.

Még egyszer: a *parafrázis* nem fordítás. Guido Almansi és Guido Fink egy időben megjelentettek egy paródiaantológiát *Quasi Come* („Szinte Mintha") címmel,[36] s az egyik fejezetet „Az ártatlan hamisítványok"-nak, azaz az akaratlan paródiáknak szentelték. Ezek között ott voltak a nagy irodalmi művek *ad usum Delphini* változatai. A szerzők a parafrázis-összefoglalás példájaként a *Shakespeare mesék*ből idéztek, amelyet Charles és Mary Lamb írt a 19. század elején.

– Akkor hát – mondta a királynő –, ha ilyen tiszteletlen vagy hozzám, küldöm azt, aki bír veled – és elindult, hogy beküldje Hamlethez a királyt vagy Poloniust.
De Hamlet most, hogy négyszemközt maradhatott anyjával, nem akarta elengedni mindaddig, amíg ki nem próbálja, hátha szavai ráébreszthetik arra, milyen bűnös életet él. Megfogta hát anyja csuklóját, megszorította, és leültette. A királynő megijedt Hamlet komolyságától, és mert attól félt, hogy eszelősségében még valami kárt tesz benne, fölkiáltott, mire a kárpit mögül megszólalt egy hang:

---

[36] Bompiani, Milano, 1976.

– Hó! Segítség! Hej! Segítség!
Hamlet meghallotta, azt gondolta, maga a király van ott elrejtőzve, kirántotta kardját, odadöfött, ahonnan a hang hallatszott, mintha egy arra futó patkányt döfött volna le. A hang elnémult, s Hamlet tudta, hogy aki ott volt, meghalt. De amikor előhúzta a holttestet, látta, hogy nem a király az, hanem Polonius, a túlbuzgó öreg tanácsos úr, aki mint egy kém húzódott meg a kárpit mögött.[37]

Szeretném viszont most bemutatni a parafrázis még egy példáját, ezúttal a sajátomat. Íme:

A nyalkás brigyók nézsonra jártak, és turbolás, purrás közben a pirityókok nyamlongtak, a mamsi plányek bröftyentek. Az apa eltiltotta fiát a csuhanó grémmadártól, de a smorc kardot fogott, és csúszni kezdte a nyúf vadat a plakány tövén, a tamtam-lomb alatt. Megérkezett a Gruffacsór hussongva és mortyogva a kuszmadt fákhoz, csihant a döfke penge, s hazadiadalgott a fiú.

Készek lennénk beismerni, hogy ez a nem-történet, bármilyen szórakoztató is, nem tűnik történetnek, és meglehetősen zavarban lennénk, ha egy egész regényt kellene elolvasnunk, egy filozófiai érdekezésről nem is beszélve, ilyen szavakkal írva. Valójában Lewis Carroll *A Gruffacsór* című versét parafrazeáltam, az eredeti szöveg így hangzik:

Nézsonra járt, nyalkás brigyók
turboltak, purrtak a zepén,
nyamlongott mind a pirityók,
bröftyent a mamsi plény.

„Kerüld a Gruffacsórt, fiam,
a foga tép, a karma metsz!
Ne járj, hol grémmadár csuhan
s a bőszhedt Gyilkanyessz!"

Kapta döfke kardját a smorc,
rég csűszte már a nyúf vadat –
megállt a vén plakány tövén
a tamtam-lomb alatt.

Állt felhergült eszmék között,
s ím Gruffacsór – a szeme láng –
hussongva és mortyogva jött
a kuszmadt fák iránt.

---

37 Vas István fordítása.

Egy! Kettő! Egy! Kettő! – csihant
a döfke penge nyisz-nyasza!
Metélte szét, kapta fejét
s diadalgott haza.[38]

Mindannyian beismernék nemcsak azt, hogy ez a játék jobb az előzőnél, de azt is, hogy parafrázisom nem definiálható a költői szöveg adekvát fordításaként. A parafrázistól azt várjuk el, hogy valamilyen tartalom igazolja a kifejezést; de mivel a tartalom homályos maradt, nem értjük, miért változott meg a kifejezés. A második szövegben, ezzel szemben, nem érezzük ezt a zavart. Az a benyomásunk, hogy egy ritmikailag kielégítő költeményt olvasunk, ha nem is értjük, mit jelent – sőt, egy kielégítő költeményt olvasunk, éppen azért, mert ahhoz a szélsőséges ideához vezet, hogy egy költeményben legfőképpen a kifejezés számít, nem a tartalom. Végső soron a parafrázis azért nem fordítás, mert nem éri el *ugyanazt a hatást*, azaz nem követi az eredeti részlet domináns szándékát.

Ez idáig viccelődtem, hiszen azzal az állítással, hogy a fenti idézetek fordítások, csupán a fehérről bizonygatnánk, hogy fekete. De szükséges volt megmutatni, hogy ha a legvégsőkig elvisszük azt a tételt, hogy minden értelmezés fordítás, annak bizonygatásához jutunk, hogy a fehér fekete. Hacsak nem, amit fenntartok, ezekben az esetekben a *fordítás* metafora, egy *szinte mintha*. De miért használnánk rendszeresen egy metaforát, amely didaktikai szempontból önmagában legitim, ha már van egy olyan terminus technicusunk, mint az *értelmezés* (és alfaja, az átfogalmazás), amely igen jól leírja, hogy miről van szó?

Láthattuk, hogy ezek a pszeudofordítások nem váltják ki ugyanazt a hatást az olvasóból, mint az eredeti szöveg. Kétségesnek tűnik számomra, hogy *Hamlet-átfogalmazásaim* láttán ugyanazokat az érzéseket élnék át, mint a Poloniust ledöfő királyfi hatásos jelenete alatt. Miért, ha az átfogalmazás példáiként ugyanazt a tartalmat igyekeznek közölni? Mi az a *plusz* hatás, amelyet nem képesek kiváltani? Miért tűnik jogosnak a *how now! a rat?* lefordítása arra, hogy *Hahó! patkány?*, míg nevetségesnek tartjuk azt, hogy *Milyen módon! Az emlősök osztályának, a rágcsálók rendjének, az egérfélék családjának és az egéralkatúak alrendjének és a Rattus nemhez tartozók számos fajának egyike, hosszú farkú, testhossza 15-30 centiméterig terjed?*

A következő fejezetben még visszatérünk ehhez a problémához, amely a kifejezés szubsztanciáját érinti, nem a tartalomét. Egyelőre az átfogalmazás és a fordítás közötti különbséget szeretném jobban tisztázni.

---

38 Tótfalusi István fordítása. (Az eredeti szövegben Fosco Maraini *Il Lonfo* című, azonos jellegű műve szerepel, amelynek nincs magyar fordítása. – A fordító megjegyzése)

6. Először értelmezni, aztán fordítani

Lássuk (Lepschky nyomán[39]), hogyan lehet lefordítani a *His friend could not see the window* angol mondatot. Lepschky azt a megfigyelést teszi, hogy ennek az egyszerű mondatnak huszonnégy lehetséges olasz fordítása van, melyek különbözőképpen kombinálnak egy sor döntést, miszerint *(i)* a *friend* hím- vagy nőnemű, *(ii)* a *could not*-ot befejezetlen vagy régmúlt értelemben vesszük, *(iii)* a *window*-t mint *finestra* (ablak), *finestrino* (vonatablak) vagy *sportello* (pénztárablak) értjük. Lepschky ismeri be elsőként, hogy a huszonnégy megoldás csupán elméletben létezik, mert a kontextuson belül csupán egy lenne megfelelő. De akkor három, egymástól igen különböző problémával állunk szemben.

(i) A huszonnégy lehetőség csupán mint a nyelvi rendszer potencialitása létezik (és ebben az értelemben egy jó szótárnak például rögzítenie kellene az összes lehetséges értelmet, vagyis a *window* összes lehetséges interpretánsát).

(ii) Ezzel szemben egy, a mondatot tartalmazó *szöveg* láttán az olvasónak – úgy értem, egy angol olvasónak is – döntenie kellene a kontextus szerint, milyen történetre vonatkozik a mondat. Például:

(a) van egy hímnemű X; van egy nőnemű Y; Y a barátnője X-nek; Y a múlt egy meghatározott pillanatában nem látja az ablakot (melyet X mutatott az utcáról);
(b) van egy hímnemű X; van egy hímnemű Y; Y a barátja X-nek; Y, mikor belépett egy bankba, soha nem volt képes azonosítani az pénztárablakot (ahol kiválthatta volna a csekkfüzetet);
(c) van egy hímnemű X; van egy nőnemű Y; Y a barátnője X-nek; a múlt egy meghatározott pillanatában Y nem látta a (vonat)ablakot;
Ésatöbbi.

(iii) Tehát a mondat lefordításához először el kell végezni a *(ii)* tevékenységet, amely a forrásszöveg átfogalmazásából áll. De az átfogalmazás *(a)–(c)* példái nem a fordítás esetei. A fordítónak mindenekelőtt egy, a forrásmondat által leírt lehetséges világról felállított feltevés alapján kell átfogalmaznia a mondatot, és csupán ezután tudja eldönteni, hogy hogyan fordítsa: *(a1) A barátnője nem látta az ablakot; (b2) A barátja soha nem látta a pénztárablakot; (c1) A barátnője nem látta a vonatablakot.* Tehát bizonyos hallgatólagos átfogalmazási műveletek nyilvánvalóan elengedhetetlenek ahhoz, hogy a kontextusnak (és a lehetséges világnak) megfelelően egyértelműsítsük a kifejezéseket, de ez a mozzanat szolgaian viszonyul a fordításához.

Tim Parks finom elemzését adja[40] Joyce *Dublinerseből* a *The Dead* egyik részletének, amelyben egy házaspár kényes kapcsolatáról van szó – a férj arra gyanakszik, hogy a feleségének viszonya volt egy másik férfival. A féltékenység martalékává válik, s – míg az asszony mellette alszik – a szobában nézelődik:

---

39 Giulio C. Lepschky: *Traduzione.* In *Enciclopedia* 14. Einaudi, Torino, 1991. 456–457.
40 Tim Parks: *Translating Style.* Cassells, London, 1997. 79. skk.

> A petticoat string dangled to the floor. One boot stood upright, its limp upper fallen down: the fellow of fit lay upon its side.

Papi és Tadini olasz fordítása így szól:

> Il laccio di una sottoveste che penzolava a terra, uno stivale diritto, con il gambale afflosciato, accanto al compagno rovesciato su un fianco.[41]

Parks kritikája különösen az *accanto* (mellett, közelében) és *rovesciato* (fordított, kifordított) kifejezésekre vonatkozik. Ő úgy értelmezi a szöveget, hogy a férj önmagát látja az első csizmában, amely egyenes, ám a szára lelóg, és ennek ellentéteként feleségét a másikban. A *to lay* ige használata sokatmondó, mivel a következő bekezdésben két alkalommal visszatér, pontosan a férfi és a nő helyzetének leírásakor. Tehát az angol szöveg (két egy szótagú, jól megkülönböztethető igével: *stood* és *lay*) szembeállítja a két csizmát, míg az olasz fordítás „az angolból hiányzó egységet sugall". Ráadásul a *lay* helyett álló *rovesciato* „valaki legyőzött és fejre állított képét sugalmazza", nem hangzik megfelelően, mivel érvényes lehet a csizmára, de nem alkalmazható az asszonyra.

Parks teljes mértékben elismeri, hogy összességében Papi és Tadini fordítása élvezetes, és nem kell túl sokáig lovagolni ezeken a részleteken. Fellapoztam Franca Cancogni fordítását, és ezt találtam:

> Il laccio di una sottana pendeva sul pavimento, uno stivaletto stava in terra per ritto, il gambale floscio ripiegato, e il compagno gli giaceva accanto su un fianco.[42]

Megoldódik a *lay*, de a két fordítás egy közös sajátossága megmarad: ha a *compagnó*val (társ, másik fél) adjuk vissza a *fellow*-t, az olaszban elkerülhetetlenül nemet adunk a (már önmagában hímnemű) csizmának,[43] míg sem a *fellow* – különösen, ha élettelen tárgyat jelöl –, sem a *boot* nem rendelkezik nemmel, tehát könnyebben azonosíthatók akár a feleséggel is. Viszont érdekesnek tartom, hogy Cancogni fordításában a *stivale* (csizma) *stivaletto* (magas szárú cipő, szó szerint csizmácska) lesz: nem csupán azért, mert nőiességet konnotál, amely ellensúlyozza valamennyire az első csizma férfiasságát, melynek felső része puhán esik le, de azért is, mert egy női magas szárú cipő, egy katonai csizmaszárral ellentétben, a saját *upper*énél (vagyis a nyílásánál vagy „szájánál", ahol beleteszik a lábat) természetes módon nyitott, hogy be lehessen fűzni, azaz, ha egyszer kibontották, leomlik. Tehát hogy a szöveg „mély" értelmét illetően is visszafordíthatóvá lehessen tenni a fordítást, talán szintetizálni

---

41 A kombinéról egy szalag a földre lógott, az egyik csizma egyesen állt, lefittyent szárral, felfordult párja mellett.

42 Az alsószoknyáról egy szalag a padlóra lógott, az egyik cipő egyenesen állt a földön, szára ernyedten hajlott le, a párja mellette hevert az oldalán.

43 Mivel az olasz fordítás lehetne *compagna* (társnő) is. A *compagnó*hoz legközelebb álló magyar „pár" kifejezés ebben az esetben ellenkező hatást ér el. (A fordító megjegyzése)

kellene a szöveget, a lényeget célba venni, vagy hozzáadni valamit. Megkockáztatok két megoldást:

> Uno stivaletto stava ritto, con la gamba afflosciata: l'altro giaceva su un fianco.
> Uno stivaletto stava ritto, ma aperto con la gamba afflosciata: l'altro giaceva su un fianco.[44]

Nem vagyok a *Dubliners* önjelölt új fordítója. Hipotézist állítok fel. Arra akarok rámutatni, hogy ahhoz, hogy megkíséreljük ezt vagy más megoldásokat, már el kellett fogadnunk Parks értelmezését, vagyis a fordítást kritikai olvasat, interpretáció vagy ha úgy tetszik, szövegelemzés előzte meg. A fordítást mindig megelőzi egy értelmezés, ha nem tucatszövegek tucatfordításairól van szó, amikor csak azt nézik, hogyan lehet a legrövidebb idő alatt a legtöbb pénzre szert tenni. Valóban, a jó fordítók, mielőtt hozzákezdenének a fordításhoz, sok időt töltenek a szöveg olvasásával és újraolvasásával, és olyanokkal konzultálnak, akik segíthetnek a homályos passzusok, kétértelmű kifejezések, tudós utalások – vagy mint a legutolsó példában, már-már pszichoanalitikus allúziók – lehető legmegfelelőbb megértésében.

Ebben az értelemben egy jó fordítás mindig kritikai hozzájárulás a fordított mű megértéséhez. Egy fordítás szükségszerűen egy bizonyos típusú olvasás felé irányít, ahogyan a tulajdonképpeni kritika is teszi, mert ha a fordító az alkudozás után úgy döntött, hogy a szöveg bizonyos rétegeire irányítja a figyelmét, ezzel automatikusan azokra tereli az olvasóét is. Ebben az értelemben is igaz, hogy egy mű különböző fordításai kiegészítik egymást, mivel gyakran különböző nézőpontokból láttatják az eredetit.[45]

Sok hipotézist lehet felállítani egy szövegről, tehát két vagy több egymást kiegészítő fordításnak nem kell két gyökeresen különböző művet megjelenítenie. Alapvetően két olvasó, aki egyazon szöveg két változatát olvasta, sokáig vitatkozhat az eredetiről (melyet nem ismernek), úgy érezve, hogy ugyanazt a tárgyat vitatják meg két különböző nézőpontból.[46]

Van az *Isteni színjáték*nak egy hírneves tercinája (*Pokol* I. 103–105.), amely a mitikus Agár kapcsán így szól:

> Questi non ciberà terra né peltro,
> Ma sapïenza, amore e virtute,
> E sua nazïon sarà tra feltro e feltro.[47]

---

[44] Az egyik cipő egyenesen állt, lefittyent szárral: a másik az oldalán hevert.
Az egyik cipő egyenesen állt, de kibontva, lefittyent szárral: a másik az oldalán hevert.

[45] Marina Pignatti a *Sylvie* olasz fordításairól szóló szakdolgozatában (*Le traduzioni italiane di* Sylvie *di Gérard de Nerval*. Szakdolgozat. Università degli Studi di Bologna, 1997–1998) kritikával illeti néhány megoldásomat, és másokéit hűségesebbnek tekinti. Tehát azok a fordítások, amelyeket kritizálok, szintén kiegészíthetik az enyémet.

[46] Arról, hogy milyen értelemben értelmezés maga a fordítás, ám feltételez egy másik értelmezői aktust, amely nem fordítás, de lehetővé teszi azt, még szó esik a 10. fejezetben.

[47] Ez nem kíván földet, sem ércet enni, / hanem erényt, bölcsességet, szerelmet / s Feltro s Feltro között fog megjelenni. (Babits Mihály fordítása.)

Mindenki tudja, hány tintafolyót árasztott az utolsó tizenegy szótag. Ha a *feltro* nemezt, alsóbbrendű posztót jelent, Dante azt akarja mondani, hogy az Agár alsóbb sorból származik, ha a *feltrót* két alkalommal nagybetűvel írja, *Feltro e Feltro,* akkor azt kell gondolnunk, hogy az Agár a (venetói) Feltre és a Montefeltro közötti területről származik. És végül akadnak olyanok, mint én, aki a legszemélyesebb érzelmi okok miatt azt a feltevést osztják, hogy az Agár nem más, mint Uguccione della Faggiola, és hogy la Faggiola (Albertino Mussato tanúsága szerint) a Rimini környéki lenne, nem a toszkán La Faggiola Casteldeciben, s ennek révén minden nyilvánvalóvá válik, hiszen la Faggiola Monte Cerignone falvával szemben található, pontosan a régi és az új Montefeltro határán (két *Feltro* között).

Nem lehet Dantét lefordítani azelőtt, bármilyen nyelvről legyen is szó, hogy értelmezői döntést hoznánk az olasz szövegről. Dorothy Sayers figyelmeztet a fordításához fűzött egyik lábjegyzetében, hogy a *feltrót* lehet nem földrajzi értelemben venni, s ez esetben a legnyilvánvalóbb fordítás ez lenne: *In cloth of frieze his people shall be found,* ahol a *frieze* azt jelenti, „coarse cloth", „felt", „robe of poverty". De csak egy lábjegyzetre szorítkozik. Az ő fordítása valójában így hangzik: *His birthplace between Feltro and Feltro found.* Így tehát Sayers Longfellow klasszikus fordítását követi, amelyik pontosan így szól: *Twixt Feltro and Feltro shall his nation be.*

Jacqueline Risset, a francia fordító megjegyzi, hogy ez tulajdonképpen enigma, és alternatívákként azt javasolja, hogy „entre feutre et feutre [...] donc, dans l'humilté" és „entre Feltre et Montrefeltro". Ám a fordításban végül az *et sa nation sera entre feltre et feltre* mellett dönt, s ez a megoldás a francia olvasó számára kizárja a két lehetséges olvasat egyikét, ahogyan az angol fordításban is történik. Érdekes megfigyelni, hogy Claude Perrus fordítása az ellenkezőjét választja: *et il naîtra entre un feutre et un feutre.* Az eredmény ugyanaz: a fordító a lehetséges olvasatoknak csupán egyikét választotta.

Miután a fordítók szembetalálták magukat azzal, hogy ténylegesen lehetetlen a dantei szöveg kétértelműségének visszaadása egy másik nyelven, döntöttek, amiért nyilvánvalóan felelősséget vállalnak. De fordítóként csupán azután választottak, miután megkísérelték *interpretálni* az eredeti szöveget, s végül úgy döntöttek, hogy megszűntetik az enigmát. Egy értelmezés előzte meg a fordítást. Ahogy Gadamer mondta, a fordítás mindig feltételez egy *hermeneutikai dialógust.*

Térjünk vissza Risset fordításához: egy modern francia olvasót ez a változat nyilvánvalóan inkább a *Feltre,* semmint a *feutre* melletti döntés felé billenti. Ha viszont fellapozunk egy francia nyelvtörténeti szótárt, láthatjuk, hogy a mai *feutre* egy ősibb *feltre* vagy *fieltre* szóból származik, és a 12. század tájékán jöhetett létre. Tehát az enigma megmaradhat, hiszen (legalábbis a művelt) francia olvasó számára sugallja a kettős olvasat lehetőségét. Miért nem hangsúlyozta Risset ezt a lehetőséget? Igen egyszerű okból, véleményem szerint el szándékozik kerülni az archaizmusok visszanyerését. Ahhoz, hogy a kétértelműség megmaradjon, arra lenne szükség, hogy „kiképezzék" a francia olvasót, a teljes kontextus arra ösztönözze, hogy sok más archaizmusra is figyeljen, amit Risset fordítása szándékosan került. Ezért ennek a rendkívül szerencsés egybeesésnek nem lehet semmilyen funkciója egy definíció szerint modernizáló fordítás esetében.

7. *Lectio difficilior*

A *feltre* kettős olvasatával való játék túl összetett értelmezést kíván meg, a szöveg első megközelítésénél elkerüli a figyelmet, s csupán egy rendkívül szofisztikált vizsgálódás számára válik lehetségessé.

Drumbl *Lectio difficilior* című tanulmányában[48] *A rózsa neve* első sorainak néhány fordítását elemezte, amely János evangéliumának parafrázisával kezdődik (kezdetben vala az Ige), és egy, Pál korinthusiaknak írt első leveléből vett jelöletlen idézettel folytatódik *(videmus nunc per speculum et in aenigmate*[49]*)*. Drumbl elemzése olyan finom, hogy nem tudom teljes terjedelmében közölni, s kénytelen vagyok az összefoglalására szorítkozni. Adso, aki idős emberként írja ezt a szöveget emlékei papírra vetése során, emlékezetből idézi mind Jánost, mind Pált, s ahogy nem volt szokatlan azokban az időkben, idézés közben korrigálja, vagy kontextusból kiragadva citálja őket. Valójában én a szöveg írása során ugyanilyen módon jártam el, azon igyekezve, hogy azonosuljak a középkori krónikás stílusával, és megvallom, hogy inkább a mondat ritmusa érdekelt, semmint a finom filozófiai kérdések. Bizonyára már elmerültem a mesélő pesszimista lelkében, aki az utolsó fejezetben nyíltan kétségbe vonja, hogy képesek lennénk megfejteni a világ jeleit, s olyan hangnemben fejezi ki magát, amely a rajnai misztika és a *devotio moderna* előhírnöke.

De tény, hogy Drumbl a szövegemben (vagyis Adsóéban) szkeptikus elemeket ismer fel, amelyek a szigorú inkvizíciós vizsgálat számára latens eretnekséget fednének fel, „a világban lévő rossz ontológiai jelenlétéről" való meggyőződést. Ezek azok az esetek, amikor a szöveg többet mond, mint amennyit az empirikus szerző gondolt, legalábbis az érzékeny és figyelmes exegéta számára. Nem tudok nem egyetérteni és elismerni, hogy bár nem szenteltem teológiai figyelmet annak, hogy mit adok Adso szájába, valójában tudattalanul előszót írtam a nehéz nyomozáshoz, amely végig zajlik a regény során, s amelyet kétségtelenül átsző annak tematikája, hogy nem vagyunk tévedhetetlenek az igazság kutatása során.

Drumbl rámutat, hogy az angol és a német fordító (a francia részben felmentést kap) azért, hogy hűségesen fordíthassák, ellenőrizték mind a Jánostól, mind a Páltól vett idézetet, és azzal, hogy helyesen idéztek, valamiféleképpen (akár tudattalanul) értelmeztek engem. Konklúzió: az ő incipitjük hangzása ortodoxabb lehet az enyémnél. Drumbl rögtön hozzáteszi, hogy nem a kákán akar csomót keresni, sőt dicséretre méltónak tartja a fordítóknak a szöveg magyarázatára tett erőfeszítéseit, hanem inkább úgy véli, az olvasatuk „heurisztikus eszköz az eredeti olvasásához".

Megkísérlem rekonstruálni, hogy mi történhetett. A fordítókat hozzám hasonlóan foglalkoztatta az incipit stílusa. Hiába olvasták és értelmezték az egész könyvet a fordítás megkezdése előtt, nem tartották kötelességüknek, hogy már a legel-

---

[48] Johann Drumbl: *Lectio difficilior.* In Ljiljana Avirović–John Dodds (eds.): *Umberto Eco, Claudio Magris. Autori e traduttori a confronto. (Trieste, 27–28 novembre 1989).* Campanotto, Udine, 1993. 93–102.

[49] Ma még csak tükörben, homályosan látunk. (A Szent István Társulat *Bibliája.*)

ső mondatokkal igazolják saját interpretációjukat. A filológiai korrektség végett a két részletet az *Újtestamentum*ból idézték, követve a saját nyelvükben elterjedt szövegeket, és történt, ami történt. Túlzott elvárás irántuk (sőt irántam, miközben újraolvastam a fordításaikat, és összességükben megfelelőnek találtam őket) a Drumbl által tett hermeneutikai erőfeszítés (amelyre Drumbl csupán azután volt képes, saját bevallása szerint, miután makacs elszántsággal összevetette a három fordítást az eredetivel, és nyilvánvalóan hosszan gondolkozott rajtuk). Íme tehát az értelmezés egy valamiféleképpen „vakmerő" esete, amely veszteséghez vezetett a részlet mély értelmét illetően.

Veszteség ez az egész regényt tekintve is? Nem hiszem. Az olvasó talán nem jön rá németül és angolul az incipit összes vonatkozására, de az eszméket, a regényt átható világ általános érzetét később (remélem) lapról lapra, eszmefuttatásról eszmefuttatásra érti meg. Úgy vélem, hogy a veszteség mindent összevetve minimális volt. De ez megmutatja számunkra, mennyit számíthat, ahogy az előző rész címében is szerepel, „először értelmezni, aztán fordítani".

8. Előadás

Az értelmezés egyik sajátos formája az előadás. Egy zenei partitúra eljátszása, egy balettkoreográfia eltáncolása, egy dráma színpadra állítása az értelmezés legszokványosabb eseteit képviselik, egészen odáig, hogy a zenei interpretáció kifejezés is elterjedt, és egy jó előadót „interpretátornak" neveznek.[50] Azt kellene mondanunk, hogy egy előadás során egy partitúra *írott* kottáitól (és egy drámaszöveget is hívhatunk partitúrának) haladnak annak hangokkal, gesztusokkal vagy fennhangon kiejtett, énekelt szavakkal való megvalósítása felé. Azonban egy partitúra mindig *allográf* műalkotások megvalósításához adott utasítások összessége, ahogyan Goodman nevezi,[51] tehát már megkívánja és előírja a matériát, amellyel meg kell valósítani, abban az értelemben, hogy a kottalap nem csupán a dallamot, a ritmust, a harmóniát írja elő, de a hangszínt is, és hasonlóképpen egy drámaszöveg előírja, hogy az írott szavakat adott esetben vokális hangokkal kell megvalósítani. Hogy visszautaljak a *Kant és a kacsacsőrű emlős* 3.7.8 paragrafusára, egy partitúra (például egy szonáta vagy egy regény) nem más, mint típus vagy *formális egyed*, mely a végtelenségig sokszorosítható vagy „klónozható". A szerzők nem zárják ki, hogy egy partitúrát anélkül olvassanak, hogy hangokkal, képekkel vagy gesztusokkal megvalósítanák, de ebben az esetben is a partitúra sugallja azt, hogyan lehet mentálisan felidézni ezeket a kifejezésformákat. Ez az oldal is egy partitúra, mely jelzi, hogyan lehetne hangosan felolvasni. Azért beszélhetünk szemiotikai rendszerek közötti értelmezésről, mert az írás minden formája kiszolgálja azt a szemiotikai rendszert, amelyre utal.

---

[50] Az előadásról mint interpretációról lásd Luigi Pareyson sorait: *Estetica*. Bompiani, Milano, 1954.
[51] Nelson Goodman: *Languages of Art*. Bobbs-Merill, New York, 1968.

Alapjában véve azokban a korszakokban, amikor még nem bontakozott ki a színházi „szövegkönyv" fogalma, a színészek „klónozták" az előző este előadását, amelynek minden megvalósítása egy típusra vagy formális egyedre utalt, amelynek csak később alkották meg azt az írásos megfogalmazását, amelyet ma végérvényesnek tekintünk.[52]

Mindazonáltal az előadás a hiányzó láncszem a rendszereken belüli értelmezés (amelyekkel idáig foglalkoztam) és a rendszerek közötti értelmezés között (amelyekről a későbbiekben lesz szó). Egy hegedűszonáta két előadása, vagy egy színházi mű két értelmezése között ott vannak a „partitúra" utasításai – és röviden szólva a zeneszerző által akart dallam és hangszín, illetve a drámaszerző által akart szavak nem változnak. De nem csupán a hangszín módosulhat (a második hegedűsnek Stradivarija van, a második színésznek más a hangja, mint az elsőnek), de tudjuk azt is, hogy egy jó előadó mennyi változatosságot tud vinni a dinamikába, kissé lelassítva egy *allegro ma non troppót*, eltúlozva egy *rubatót*, a színházban dühösen vagy ironikusan előadva egy replikát, esetleg sokat sejtetően semleges hangon. Két rendező érzékelhető és jelentős változásokkal interpretál egy klasszikus tragédiát, amikor más díszlettel, jelmezzel, játékstílussal viszi színpadra. Akár odáig is el lehet jutni, hogy Mozart *Don Giovanni*ját modern ruhákban adják elő, ahogyan nemrég Peter Brook és Martin Kušej tette. Egy filmrendező „előad", mivel értelmezi a látszólag „vasból" lévő szerzői forgatókönyvet is, abban az értelemben, hogy a szövegkönyvben szerepelhet az, hogy a szereplő *mosolyog*, de a rendező alig érzékelhetően keserűbbé vagy gyengédebbé teheti azt a mosolyt, akár a színész instruálásával, akár egy bizonyos oldalról történő megvilágításával.

Tehát az előadás alapján bizonyára felismerhető lesz a típusszöveg, vagy azonosítható lesz két előadás *egyazon* „partitúra" interpretációjaként, és ha valaki egy bizonyos előadást csupán információátadás céljából használ, hogy megjelöljön egy szonátát, vagy megtudja, mint mond Hamlet a monológban, az interpretációs variánsok nem relevánsak (egyik előadás olyan, mint a másik). De mikor két előadás esetében ízléskritériumokat érvényesítünk, akkor két, sok aspektusában különböző textuális manifesztációval állunk szemben, olyannyira, hogy értékítéletet mondunk, előnyben részesítve az egyiket a másikkal szemben.

Valójában a két előadás a *szubsztancia* variánsa. És pontosan a szubsztancia fogalmának összetettségénél kell elidőznünk ahhoz, hogy lássuk, milyen súllyal bírhat a fordítás fogalmát illetően.

Olaszból fordította Nádor Zsófia
A fordítást ellenőrizte Kelemen János

---

[52] Pareyson azt vetette fel, hogy bár elsősorban a művészetek azon területén van dolgunk előadással, amelyet Goodman később *allográf*nak nevezett, beszélhetünk előadásról a későbbi goodmani termiussal *autográf*nak nevezett területen is (ahol a művek összegezve önmaguk típusai, mint egy kép vagy egy szobor). Egy kép új megvilágítása egy kiállításon vagy egy múzeumban befolyásolhatja a látogatók értelmezését, és ez a kiállító interpretációja alapján történik.

Anna Maria Lorusso

ECO KULTÚRMODELLJEI[1]

Eco érdeklődése a kultúra különféle aspektusai, logikái és fogyatékosságai iránt régi keletű és állandó; elméleti munkásságának egészét átszövi – ebből egyfajta kritikus tekintet körvonalazódik, amely a filozófia, szemiotika, esztétika, narratológia művelése közben egyidejűleg megfigyeli és elemeire bontja azokat a kulturális mechanizmusokat, amelyeknek része vagy egyszerűen csak kortársa.

A „pre-szemiotikai" korszakban, például az 1962-es *Nyitott mű*ben, mint tudjuk, figyelme főként az esztétikumra irányul. Mindazonáltal már világosan kivehető a média és a tömegkultúra világa iránti érdeklődés[2] (egyébként ne feledjük, hogy 1958–59-ben Eco fontos szakmai tapasztalatra tesz szert a RAI tévécsatornánál), s ezt olyan hozzáállás kíséri, amely (a művet jóként vagy rosszként megítélő) kritikával ellentétben nem szankcionál, hanem kulturológiai és analitikus-deskriptív jellegű.

Ezt írja a *Nyitott mű* első kiadásának előszavában:

> „Az itt alkalmazott eljárás mindazonáltal nem a kritikus eljárása: sokkal inkább a »kultúrmodellekkel« dolgozó történészé, aki egy adott civilizáció meghatározott történeti pillanatában azt igyekszik megállapítani, hogy a forma mely felfogása vezérli a művészek tevékenységét, hogyan valósulnak meg az egyes formatípusok, miféle fogyasztást tesznek lehetővé, azaz milyen pszichikai és történeti tapasztalatot eredményeznek. Csakis ezután vehető fontolóra, hogy a formákról szerzett tapasztalatok valójában mit képviselnek az adott kultúrmodell általános keretei közt: értéket, avagy a szóban forgó kultúra egyéb intellektuális és gyakorlati szféráitól idegen, kétes elemet."[3]

---

[1] Umberto Eco: *Temi, problemi e percorsi semiotici*. Carocci, Roma, 2008. 111–129. (Részlet)

[2] Eco a mozival és a televízióval ténylegesen *A véletlen és a cselekmény* című fejezetben foglalkozik, és a kötet második kiadásába beilleszt egy 1959-es tanulmányt a zen divatjáról.

[3] Umberto Eco: *Nyitott mű*. Fordította Dobolán Katalin, Mártonffy Marcell. Európa, Budapest, 2006. 42–43.

Az (innovatív) kulcskategória a *kultúrmodell*, amely megkívánja mind a kulturális világ bizonyos állapota és az abból származó gyakorlatok leírásának szinkrón munkáját, mind a modell értékelését diakrón perspektívából, egy összetettebb és tágabb egységgel a háttérben: a civilizációéval.

Összességében az elemzőtől kancsal tekintet követeltetik meg, amely képes meghaladni a historizmus és a strukturalizmus (azokban az években jellemző) ellentétét: egyfelől a tudósnak mai, sajátos formát kell megfigyelnie (amely a *tapasztalat* strukturált formájaként gondolandó el), másfelől látnia kell, hogy ez a forma rendszert alkot-e a kulturális világ általános fejlődésével, amelyhez tartozik.

A kultúra tanulmányozásának előszobája javarészt deweyiánus: a kultúra *szervezett tapasztalat* és egy folyamat *bevégzése*. Nem tiszta tudat, de peirce-i módon magába foglal egy tágabb, belső kapcsolatokból álló területet, amely végső soron „a teljes életút".

Csupán két évvel a *Nyitott mű* után, 1964-ben Eco újabb kötetet jelentet meg *(Apocalittici e integrati)*, amely jól példázza lankadatlan érdeklődését a tömegmédiumok kultúrája iránt. A könyv egyfajta kiáltvány (s emiatt széles körben bírálták is) arról, hogy a magas és a népszerű kultúra hogyan találkozhat össze, és hogyan nyújthatnak ezek a kultúra kutatója számára egyaránt izgalmas vizsgálati tárgyakat. A kötettel olyan szerzői és szerkesztői gyakorlat is kezdetét veszi, amely megszakítás nélkül folytatódik majd: antológia áll össze különböző típusú, más-más (gyakran nem akadémiai) alkalmakból írott tanulmányokból, amelyeket a népszerű, mindennapi vagy tömegmédia-kultúrához fűződő kapcsolat köt össze.[4]

Világosan kezd körvonalazódni a kulturális jelenségek megközelítésének *elemzési módszere:*

> „Miután ezeket a termékeket [folyamatos, iparilag, sorozatszerűen előállított üzeneteket] *üzenetek* terminusaiban határoztuk meg [...] továbbléphetünk struktúráik elemzéséhez. A strukturális analízis nem állhat meg csupán az üzenet formájánál, hanem meg kell állapítania, milyen mértékben határozzák meg a kibocsátás objektív körülményei ezt a formát [...]. Másodsorban, miután megállapítást nyert, hogy ezek az üzenek fogyasztók olyan összességét célozzák meg, amely nehezen redukálható egy egységes modellre, empirikus módon meg kell határozni a befogadás különböző, történeti és szociológiai körülményektől és a közönség differenciálódásától függő módjait."[5]

---

[4] Ennek kapcsán lásd csupán a legfontosabbak közül Eco: *Diario minimo* (Mondadori, Milano, 1963, magyarul: *Bábeli beszélgetés. Minimálnapló.* Fordította Barna Imre. Európa, Budapest, 1994); *Apocalittici e integrati* (Bompiani, Milano, 1964; második, javított kiadás: 1977); *Il costume di casa* (Bompiani, Milano, 1973); *Il superuomo di massa* (Cooperativa Scrittori, Milano, 1976, javított kiadás: Bompiani, Milano, 1978); *Sette anni di desiderio* (Bompiani, Milano, 1983); *Il secondo diario minimo* (Bompiani, Milano, 1992); *La bustina di Minerva* (Bompiani, Milano, 2000, magyarul: *Gyufalevelek.* Fordította Barna Imre. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007); *A passo di gambero* (Bompiani, Milano, 2006).

[5] Umberto Eco: *Apocalittici e integrati.* 22.

Ezzel a megközelítéssel elemez Eco mind kulturális tapasztalatokat (például a rossz ízlést), mind egyedi termékeket (képregényeket, dalokat, a médiavilág mítoszait, például Supermant vagy Charlie Brownt).

A *Nyitott mű* egyes elméleti tételei teljesen igazolódnak, és használatban is maradnak: a „formálási mód" központi helye, a minden formálási mód által implikált befogadási viszonyra való fókuszálás fontossága... Mindazonáltal tisztábban kirajzolódik az egyedi kulturális formák *nyelvészeti* elemzésének szükségessége, amely képes azonosítani a grammatikát, a szintaxist, stílusjegyeket, műfajokat, modelleket minden elemzett – magas és mély kultúrához tartozó – jelenség esetében.

Maga Eco írja a műhöz fűzött utólagos kommentárjaiban:

> „Ám ha ez a könyv még érdekel engem, annak alapvetően más oka van: egyértelműen megnyitotta számomra az utat szemiotikai tanulmányok felé. A *Nyitott művel* az avantgárd művészetek nyelvét tanulmányoztam; az *Apocalitticival* az ellentétükét [...]. De két látszólag annyira széttartó és eltérő nyelvű jelenségnél egy egységes elméleti keretre volt szükségem. És ez a keret pont akkor válik világossá számomra, amikor a giccsel dolgozom, ahol elkezdtem használni a jakobsoni nyelvészetet."[6]

A giccsről szóló tanulmány határozottan érvényesíti a „kód" kategóriáját, úgy, hogy definiálja az üzenetnek mind *szemantikai* lehetőségeit (ténylegesen a kód párosítja össze a jelölőt a jelölttel), mind *szintaktikai* lehetőségeit (mivel a kódok mindenekelőtt a kombinációs szabályokat állapítják meg), mind pedig *percepciós* szabályait (vagyis a szenzoriális ingerek szerveződésének módját, amelyeket egy bizonyos üzenet feltételez vagy előír).

1968-ban, a *La struttura assente*ben Eco továbbra is a kultúra problémájával foglalkozik, számot vetve a strukturalizmus „filozófiájával", amely bizonyos esetekben történelem feletti, szinte metafizikai entitássá avatta a kódot.

A struktúra és a kód fogalmának metodológiai értelmezésével Ecónak sikerül egyetlen megközelítésmód alá (amelyet később „szemiotikai tekintetként" határoz majd meg) rendelnie a nyelvet, esztétikai szöveget, ideológiákat, vizuális szövegeket, reklámüzeneteket, építészeti műveket... Ezek mindegyike *különböző és lehetséges kulturális-antropológiai* tárgyat jelent az elemzés számára, a lehetőségek olyan *kontinuum*ában, amely a paralingvisztikai jelenségektől a komplex kulturális tapasztalatokig terjed.

A hatvanas évek végén Eco elkezd nyíltan foglalkozni saját kutatásai határainak problémájával, és a „szemiotikai határ" kapcsán (a *La struttura assente* „E" részében) programszerűen bevonja a gondolatmenetbe a kulturális kódokat, a tömegkommunikációt és az ideológiai kódokat. Valóban, a viselkedésmódok és az értékek – mondja Eco – felfoghatók kommunikációs aspektusból, amely nem redukálható pusztán tiszta nyelvészeti megközelítésre.

---

[6] I. m. XV.

„Míg a nyelvészeti elemzés technikája, ahol a »sokdimenziós nyelv egydimenzióssá redukálódik«, elnyomó technikának tűnhetett [...], egy szemiológiai kutatás, amely figyelembe veszi a kód-üzenet dialektikát, a kódok folyamatos eltolódását, a retorikai és az ideológiai univerzumok összefüggését, a kódválasztást és az üzenetek olvasását irányító valós körülmények tényleges jelenlétét, elkerülhetetlenül motivált, nézőponthoz kötött, nem objektív kutatás lesz."[7]

Eco nem transzparens kulturális elemzés illúzióját kergeti; sokkal inkább itt kezdi világosan felvázolni egy *kritikai* analízis feladatait és módjait, amelynek célja demisztifikálni a kulturális formák gyökereinél található kódokat.

Ezzel egyidejűleg Franciaországban Roland Barthes valami nagyon hasonlóval foglalkozik, talán még tervszerűbben. Barthes osztozik Ecóval mind a népszerű kultúra és a tömegtársadalom jelentéses formái iránti érdeklődésben, mind abban a szándékban, hogy a szemiotikai segítségével *demisztifikálja* az ideológiai és kulturális rendszereket, amelyeket azok rejtenek.

A *Mitológiák*ban[8] a kortárs társadalom etnológusaként az őt körülvevő világ reklámmítoszait elemzi, felfedve, hogy a mitizálási folyamatok nem a mitizált tárgy „szubsztanciájától" függenek (nagyságától, kivételességétől...), hanem attól, ahogyan diszkurzív módon ezek a tárgyakat kezelik és prezentálják. A mítoszok egy bizonyos társadalom *diszkurzív konstruktumai*, amelyeket ilyenként kell *leleplezni*. Nincs semmi természetes és univerzális abban, ha a vizet a tisztaság szimbólumának látjuk, vagy bizonyos élelmiszereket saját országunk „hazafias" jelképeinek. A mítoszokat de-naturalizálni kell. Amit Természetnek látunk, valójában a Történelem és az Ideológia terméke, és a szemiotikának lehetősége és kötelessége ezt leleplezni. Az ideológia a mindennapi dolgok mitizálásával sztereotípiákat hoz létre, amelyek szólnak hozzánk, keresztezik az utunkat, amelyek saját nyelvünk alatt beszélnek. És ez nem csupán a reklámban történik így. Barthes rendkívül híres elemzése a szerelmi diskurzusról[9] a közhelyek megkerülhetetlenségére világít rá, arra, hogyan beszélünk sztereotípiákban az elképzelhető legszubjektívebb és a legszemélyesebb társalgások során is.

A szemiotikának kritikai feladata van, és ennek a kritikának része a jelek önkényességének, történetiségének, nézőponthoz kötöttségének felfedése a látszólag objektíven adott folyamatos relativizálása által.

---

[7] Umberto Eco: *La struttura assente*. Bompiani, Milano, 1968. 415. (Utolsó, javított kiadás: 1983)

[8] Roland Barthes: *Mythologies*. Seuil, Paris, 1957. (magyarul: *Mitológiák*. Fordította Ádám Péter. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983.)

[9] Barthes: *Fragments d'un discours amoreux*. Seuil, Paris, 1977. (magyarul: *Beszédtöredékek a szerelemről*. Fordította Albert Sándor. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1997.)

Egyébiránt antropológiai és etnográfiai körökben is, ugyanazokban az években, a *résztvevő* analízis vagy megfigyelés definiálása jelentett előrelépést.[10] A transzparens kulturális analízis mítosza immár többfelől is meghaladottá vált, és Eco sok kultúrszociológussal együtt osztozik abban a szándékban, hogy tudatosan szubjektív és „érdeklődő" szemmel pillantson a kulturális jelenségekre, ami szert tehet analitikus-tudományos értékre, ha explicitté teszi saját előfeltevéseit, érdekeit, kompetenciáit, hogy rögtön ezután kifejthesse az előfeltevéseket, érdekeket, kompetenciákat és a játékban lévő hatalmi dinamikákat az éppen megfigyelt kulturális jelenségek területén. A kultúra elemzését már nem olyan szubjektum kutatásaként fogják fel, aki egy organikus és értelmes egész *előtt* áll, amely megnyilvánul a rá irányuló tekintet számára, hanem sokkal inkább a megfigyelő *tapasztalataként*, aki egy bizonyos kultúrán *belül* helyezkedik el (alkalmasint ugyanabban, amelyet megfigyel), amellyel kapcsolatban megvilágíthat és meg is kell világítania részleges, ám *sűrű*, jelentésekkel, nem mondottal, azokat átszövő értelemrendszerekkel teli pályákat és jelenségeket.

Nem alábecsülendő Eco elméleti fejlődése szempontjából az a tény, hogy a hatvanas évek végén olvasta Juri Lotmant, és soha meg nem szűnő eszmecserébe kezdett vele. Lotman egyébként az egyetlen a legutóbbi évekig (Eco kivételével), aki a kultúrát választotta szemiotikai elemzése tárgyául. Mondhatjuk, hogy ő a kultúrszemiotika „atyja".

Lotman kulturológiai elméletének alapjainál van néhány olyan meggyőződés, amely Eco gondolatmeneteit is átszövi, még ha néha más néven is.

Mindenekelőtt a „kultúratipológia" programja, ahogyan Lotman és Borisz Uszpenszkij könyvének[11] címe is szól, amely képes leírni egy bizonyos kulturális univerzum *szerveződési* törvényeit.

Lotman és Uszpenszkij szerint a kultúra valójában egyáltalán nem rendezetlen vagy véletlenszerű. Mindenekelőtt a verbális nyelv szervezi és modellálja, amely kategorizálja a világot, és kötelező hozzáférési módot biztosít hozzá, elrendezi és formát ad neki. Másodsorban másodlagos modelláló rendszerek szervezik, amilyen a tér, a mítosz, az irodalom, amelyek hozzájárulnak a rendező és strukturáló kategóriák kialakításához.

Ráadásul a kultúra szövegeket és grammatikákat hoz létre, azaz *értelmet* és ezen értelem irányítására szolgáló *szabályokat*. Vannak olyan kultúrák, amelyekben a grammatikák vannak kitüntetett helyzetben (mint a minden szinten szélsőségesen normatív klasszicista kultúra), és olyanok, amelyekben a szövegek (mint a féktelen

---

[10] Résztvevő megfigyelésen az elkerülhetetlenül bevonódó, „kompromittált" modalitást értjük, amelylyel az etnográfus vagy az antropológus megfigyeli a közösség tagjait, melyben dolgozik, a nyugati tudós minden kulturális és személyes szűrőjével, sémájával, tudattalan előfeltevéseivel együtt, mely jellemzi őt a történelem egy adott pontján. A megfigyelő ilyen esetben nem csupán azt tűzi ki maga elé, hogy tanulmányozza és megfigyeli etnográfiai „tárgyát", de interakcióba is lép a megfigyelt szubjektummal, felkészülve rá, hogy a párbeszéden keresztül empatikusan részt vesz a megfigyelttel együtt, és a megfigyelési folyamat szerves részévé válik. A Malinowski által bevezetett etnográfiai megközelítés legkiemelkedőbb képviselőinek egyike James Clifford (id. J. Clifford–G. Marcus (eds.): *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley UP, Berkeley, 1986).

[11] J. Lotman–B. Uszpenszkij: *Tipologia della cultura*. Bompiani, Milano, 1975.

zseni és a kreativitás mítoszát kultiváló romantikus kultúra). De minden esetben a kultúra e között a két pólus között mozog, nem egyik vagy másik hiányában.

A szemiológus feladata az, hogy megragadja a minden kultúra gyökerénél megtalálható „sztereotipizáló berendezést", elsősorban a nyelv (a legfőbb ilyen berendezés) működésének vizsgálatán, majd az adott univerzum komplex szerveződésének elemzésén keresztül.

A kultúra ezen felfogásában (csakúgy, ahogy Ecóéban is) a kód kategóriájának, ahogyan már jeleztük, központi szerepe van. A kód olyan összefüggésrendszer, amely bizonyos jelentéssel tölt meg bizonyos kiválasztott kifejezésrészleteket. Szelekciós funkciója két szinten működik: egyfelől csupán bizonyos kifejezésrészeket jelöl ki relevánsként[12] (ami miatt egy meghatározott kultúra megért bizonyos dolgokat, amelyekről egy másikban semmit sem tudnak), másfelől ezekhez a kifejezésrészletekhez bizonyos jelentést társít. Ez történik az érzelmek szintjén is: a dicsőség és a megdicsőülés kódja analóg viselkedéseket tesz relevánssá; mindazonáltal míg a dicsőség teljesen világi jelentéshez emel ki egy bizonyos gesztusláncot, addig a megdicsőülés kódja analóg viselkedéseket egy földöntúli jelentéshez rendel.

Végül pedig (de erre nemsokára visszatérünk, mert különösen központi téma Eco számára is) Lotman kulcsszereppel ruházza fel a fordítást. A kultúrák valójában mind makroszinten (nemzeti kultúrák), mind mikroszinten (szubkultúrák, életkorhoz kötődő kultúrák stb.) csak akkor fejlődnek, ha új, kezdetben idegen elemeket építenek be magukba. Ez nem történhet meg másként, mint az idegen ismerőssé fordításának szakadatlan folyamatán keresztül, mely lehetővé teszi, hogy a kultúrák *összeütközéséből dialógus* váljon.

Nem arról van szó, hogy a fordítás Lotman szerint garantálná a társadalmi kapcsolatok ökumenikus vízióját és a kultúrák közötti viszonyok mindig békés alakulását; ellenkezőleg: a kultúrák összeütköznek, konfliktusba kerülnek, felrobbannak (minden alkalommal, amikor valami radikálisan új hatol beléjük), de később fokozatosan összeszedik magukat, s mindez a fordítás segítségével történik – amelyet nyilvánvalóan nyelvészeti és legfőként kulturális értelemben kell venni.

Eco nagy becsben fogja tartani ezt a tanulságot, s végig foglalkozik majd a fordítással elméleti munkássága során. Nemsokára látni fogjuk.

---

[12] Igen érdekes ennek kapcsán Lotman elemzése a gesztusok és viselkedések különbségeiről az orosz dekabristáknál (LOTMAN: *Dekabristy povsednevnoj žizni.* In *Literaturnoe nasledie dekabristov*, Navka, Leningrad, 1975), melyben rámutat, hogy nem minden bír jelentéssel egy gesztusláncolatban, ellenben minden kultúra csak egy bizonyos számú gesztust választ ki mint jelentéssel rendelkezőt, melynek egy adott viselkedés során konstitutív funkciója van.

Enciklopédikus hálók és kulturális háttérrendszerek

Állíthatjuk, hogy 1973-tól kezdve Eco elméleti munkásságában utat tör magának a kultúra egyértelműbben szemiotikai ideája.

Az *Il segno* című könyv után Eco elkezdi összekapcsolni a kultúra problémáját a tipikusan szemiotikai problémákkal, az értelmezés végtelen folyamatával (mely peirce-i örökség) és a szemantikai rendszer szerveződésével (amely inkább strukturalista természetű). Az interpretáns kulturális egységként történő meghatározása egyesíti végérvényesen a szemantikát, az értelmezés- és a kultúraelméletet.

Az interpretánsok mint *kulturális egységek* valójában csak egy kulturális háttérrendszerrel együtt fordulnak elő, amely elrendezi és szisztematizálja őket oppozicionális tengelyek mentén:

> „egy jel minden interpretánsa egy kulturális vagy szemantikus egység. Ezek az egységek egy kultúrában automatikusan alakulnak ki egy oppozíciós rendszerben, melynek globális összefüggéseit Globális Szemantikai Rendszernek nevezzük. Általában mint Szemantikai Mezőkben vagy egyenesen egyszerű oppozicionális Tengelyeken szerveződőként azonosítják őket."[13]

Csupán ennek a globális rendszernek a részeként válnak megfigyelhetővé és manipulálhatóvá az interpretánsok; a kulturális egységek valójában azok, amikkel tapasztalati úton dolgunk van, az alábbiakon túl:

> – naiv realizmus, mely egy jelnek ez fizikai tárgyat feleltet meg;
> – behaviorizmus, mely egy jelnek egy viselkedésmódot feleltet meg, és ezzel megnehezíti mind azon jelek meghatározását, amelyeknek nem egy érzékelhető viselkedés felel meg, mind a rosszul értelmezettekét;
> – mentalizmus, mely szerint egy jelnek jelentésként egy nem érzékelhető entitás felel meg, egy idea, egy fogalom. A mentalizmus változatai közül különösen az intuicionizmust kell felszámolni, mely szerint semmilyen szemantikai entitás nem egy abszolút evidens *primum*.[14]
> A kultúra a maga teljességében az a mód, ahogyan adott történeti-antropológiai körülmények között szegmentálják a tartalmat, és ahogyan az adódik, ahogyan objektivizálódik. Ezért a szemiotika tárgya. És ebből az okból kifolyólag, mondja Eco 1973-ban, „a szemiotika nem csupán egy elmélet, hanem folytonos gyakorlat [...]. A jelek *társadalmi erőt* képviselnek, nem pedig azok visszatükrözésének egyszerű eszközei.[15]

A szemiotika és a kultúraelmélet ezen egyesített felfogása legteljesebb és legkidolgozottabb formáját 1975-ben éri el a *Trattato di semiotica generale*ban, amelynek

---

[13] Umberto Eco: *Il segno*. Isedi, Milano, 1973. 148. (Második kiadás: Mondadori, Milano, 1980)
[14] I. m. 149.
[15] I. m. 159.

bevezetője éppen azt a címet viseli, hogy *A kultúra logikája felé*. Eco nem habozik szemiotikai terminusokkal definiálni a kultúrát:

> „A teljes kultúrát jelentésrendszereken alapuló kommunikációs jelenségként kellene tanulmányozni [...]. Csupán így lehetne tisztázni alapvető mechanizmusait."[16]

És tudatában annak, hogy a szemiotikai imperializmus „szokásos" vádját kockáztatja, néhány oldallal később megvilágítja ezen hipotézis teoretikus okait, amelyek – ahogyan korábban jeleztem – lényegében strukturalista ihletésűek:

> „a jelöltek (mint lehetséges kommunikációs aktusok tartalmává váló kulturális egységek) rendszerei struktúrákba (szemantikai mezőkbe és tengelyekre) szerveződnek, melyek ugyanazokat a szabályokat követik, melyeket a jelölőknél azonosítottunk. Más szóval az »autó« nem csupán abban a pillanatban szemantikai entitás, mikor összekapcsolják az [autó] jelölővel; akkor is az, mikor elrendeződik egy oppozicionális tengelyen más szemantikai entitásokhoz képest, mint a »kocsi«, »bicikli« vagy »gyalog«. [...] Egy autó (konkrét fizikai tárgyként értve) egy bizonyos társadalmi pozíciót jelöl, és kétségtelenül szimbolikus értéket vesz fel; ez nem csupán akkor történik, mikor az »autó« egy absztrakt, jelentett osztályként tűnik fel egy verbális vagy piktografikus jelölő tartalmaként (mikor ugyanazt az absztrakt szemantikai entitást egyidejűleg más jelölők is denotálják, mint /car/, /voiture/ vagy /bagnole/), de akkor is, mikor tárgyként jelenik meg. Más szavakkal az //autó// tárgy egy olyan szemantikai egység jelölője, amely nem csupán 'autó', hanem lehet 'gyorsaság', 'kényelem', 'gazdagság'..."[17]

Egyszóval Eco azt mondja, hogy a jelöltek oppozicionális és differenciális szerveződése mindenre vonatkozik: tárgyakra, kulturális jelenségekre, szimbólumokra... És bármilyen jelölt, egy kulturális tárgy jelöltje is csak a tengelyek és oppozíciók ezen globális rendszerének háttere előtt érthető meg.

A kultúra összességében nem csupán a szemiotikai kutatás egy *lehetséges* tárgya, hanem megkerülhetetlen, mind azért, mert jelentésrendszerekből áll, mind azért, mert bármilyen jelenséget tanulmányozunk is, az végül kulturálisan lesz releváns, azaz végül egy bizonyos szempontból fogja megvilágítani a kulturális rendszer, amelyhez tartozik.

Minden szemiotikai jelenség valójában részben arra a hálózatra utal, amelyet Eco az „enciklopédia" terminusával ragad meg, a „könyvtárak könyvtárával", a tudáshálóéval, amely meghatározza egy kultúránál mind az örökséget, mind az értelem folyamatos előállítását, mindig *in fieri*.

---

16 Umberto Eco: *Trattato di semiotica generale*. Bompiani, Milano, 1975. 36–37.
17 I. m. 43.

Az „enciklopédia" fogalma, amely egyre központibb szerepet kap Eco szemiotikájában, bármilyen gondolatmenetet kulturális jelentéssel tölt meg. Egy enciklopédikus hálóban soha nincsenek jelölőmonádok, zárt, szerveződésük határain belül vizsgálható rendszerek; minden egy társadalmi és kollektív jelentésszövetre utal.

Ez a jelentésszövet elgondolható a nem-mondottként is, amelyet minden jelentésaktus feltételez és igazol. Minden szemiotikai állítás összefügg egy bizonyos nem kifejtett, de előfeltételezett jelentésrendszerrel – amely az állítás implicit *ideológiáját* alkotja.

Tehát egy adott szöveg, aktus, diskurzus utalásainak és előfeltevéseinek azonosítása leleplező s ezért politikai szereppel ruházza fel a szemiotikát. Ezen álláspont marxi ihletettségét Eco expliciten jelezte 1975-ben, de mondhatjuk, hogy bár Marx idézése nélkül, de Eco azóta sem szűnt meg saját és mások szemiotikai munkájának politikai funkciót tulajdonítani.

> „Egy szemantikai rendszer módot alkot, hogy formát adjunk a világnak. Mint ilyen magának a világnak (mint a tartalom kontinuumának) *részleges értelmezése*, és mindig újrastrukturálható, ha új faktuális ítéletek válságba sodorják. [...] De általában a közönséges címzett óvakodik attól, hogy ilyen ellenőrzésnek vesse alá a kijelentéseket, és saját, ismerősebb alkódjait alkalmazza rájuk, s így »részleges« elképzelésekhez kötődik továbbra is, abszolutizálva saját nézőpontjának viszonylagosságát.
>
> A világ ezen részleges képének meghatározásához az ideológia mint »hamis tudat« marxi fogalmához fordulhatunk. [...] Ez alkalommal nem az ideológia motivációs mechanizmusának tanulmányozása érdekes számunkra, sokkal inkább *szerveződési mechanizmusa;* nem genezise, hanem *struktúrája.*"[18]

Mindebből nyilvánvaló, hogy Eco szocioszemiotikai érdeklődése mindig „enciklopédiai" jellegű. Ecót a fogalmak azon *szervezett rendszere* érdekli, melyre minden egyes szemantikai aktus utal; és az utalás módja (vagyis az interpretánsok láncolata, mellyel a jeltől el lehet jutni az általa feltételezett rendszerhez), kevés figyelemmel azonban a végrehajtó szubjektumra: érzelmeire, érveire, aktoriális identitására, mondhatnánk greimasi terminusokkal.[19]

Eco számára a szubjektum, különösen a *Trattato* éveiben, visszavezethető „a világ szemlélésének egy módjára"; „az univerzum történeti és társadalmi szegmentációjának eredménye", tehát az enciklopédia szerves része: egyik csomója, pozíciója, egysége.

---

[18] I. m. 359–360.

[19] Az „aktoriális identitás" kifejezéssel a Greimas által kidolgozott (lásd különösen *az Attanti, attori e figure* című tanulmányt, in Greimas: *Du sens 2*. Seuil, Paris, 1983) narratív szemiotikai kategóriájára utalunk, mely az *aktorok*at egy konstitutív folyamat eredményének tekinti, mely egyszerre alakítja ki a narratív szerepet (szubjektum, ellenség, segítő), a tematikus szerepet (mester, apa, énekes, tudós), az érzelmi és a kognitív karakterizációt, egészen az aktor individuális és konkrét szubjektumként való meghatározásáig.

Egyértelműen egy személytelenített és teljesen szemiotizált szubjektumról van szó, amelyet kompetenciái, következtetései és az általa hordozott tudásmennyiség határoz meg.

Nem arról van szó, hogy Eco absztrakt fogalmakban gondolja el a kultúrát (sőt, a szemiózis materiális produkciójának módjait, talán elsőként, teljes mértékben figyelembe veszi); azonban bizonyos, hogy *egyén feletti* terminusokban fogja fel azt. A szubjektummal sohasem individuumként számol, hanem mint szemiotikailag szükségszerű választással, relevánssá tétellel, értelmezéssel. Mint ilyen, az szemiotikailag nem feltétlenül egy „személyben" rögzül, hanem „felparcellázza magát" az általa végrehajtott sok szemiozikus aktusban, s minden alkalommal *annak* az aktusnak szemiotikai szükségszerűségeként jelenik meg.

Ahogy Violi[20] rámutat, ez a szubjektumot illetően látszólag figyelmetlen pozíció valójában közel áll a szocioszemiotika bizonyos aktuális eredményeihez. A szubjektum a szemiotikai gyakorlat fölé rendelődik, *ő maga* szemiotikai gyakorlat,[21] nem más, mint amit tesz, abban, amit tesz, minden fenomenológiai vagy idealista elképzelésen túl.

Egyébként sokat lehetne beszélni Eco kultúrához (és annak szubjektumaihoz) való hozzáállásának és az úgynevezett szocioszemiotikai megközelítésnek az azonosságáról. A szocioszemiotika egyike azon irányzatoknak, amelyek a legtöbbet fejlődtek az elmúlt évtizedben. Több tanulmány[22] a figyelmet a hagyományos értelemben vett szövegről a jelentés szélesebb körű és másként textualizált jelenségeire irányította – napilapokra, tárgyakra, gyakorlatokra (nagy hírnévnek örvend Floch már idézett, szinte alapító szerepű tanulmánya az utasok útvonalairól a párizsi metróban), divatjelenségekre –, strukturalista és generatív jellegű metodológiai apparátussal elsősorban olyan problémákat kutatnak, mint a szociális aktorok, terek, társadalmilag megjelenő interszubjektív kapcsolatok és megegyezések megalkotása.

Állíthatjuk, hogy a szocioszemiotika nem jelölt ki olyan tárgyat, amellyel Eco ne foglalkozott volna. A fent idézett számos gyűjteményes kötetben írt újságokról, építészetről, divatról, bár nem ugyanazt a terminológiát használva, de igen hasonló kérdéseket kiemelve.

---

[20] Patrizia Violi: *Il soggetto è negli avverbi.* In C. Paolucci (a cura di): *Studi di semiotica interpretativa.* Bompiani, Milano, 2007.

[21] A „gyakorlat" szó használatával szándékosan utalok egy olyan kifejezésre, mely az elmúlt tíz évben erőszakosan hatolt be a szemiotikai szókincsbe: „kijelentési gyakorlat" [prassi enunciazionale]. Ezzel a kifejezéssel Greimas és Fontanille (A. J. Greimas–A. J. Fontanille: *Sémiotique des passions.* Seuil, Paris, 1991) a jelprodukció olyan társadalmi (tehát kollektív) módjait jelölik, melyek sztereotípiákat, elterjedt jelentésegységeket dolgoznak ki és rögzítenek, melyeket később az individuális diskurzusban úgy dolgoznak át és fordítanak újra, mintha univerzáliák lennének. „A kijelentési gyakorlat ez a jövés-menés, mely lehetővé teszi szemiotikai értelemben kultúrák létrehozását." Magyarázatot ad arra, „hogy a konnotatív taxonómiák, melyek mindenekelőtt a használatban jönnek létre, hogyan épülnek be később a nyelvbe, fogalmi primitíveket hozva létre benne", vagyis ahogyan az individuális és a kulturális sohasem jelenik meg elkülönülten, hanem mindig kölcsönhatásban és az individuális társadalmiba való fokozott „naturalizálásával".

[22] E. Landowski: *La societé réfléchie.* Seuil, Paris, 1989; J. M. Floch: *Esploratori o sonnambuli? Elaborazione di una tipologia comportamentale dei viaggatori della metropolitana.* In *Semiotica, marketing e comunicazione.* Franco Angeli, Milano, 1997; G. Marrarrone: *Corpi sociali.* Einaudi, Torino, 2001.

Mintha különböző érdeklődési irányokból, kérdésekből és módszertani eszközökből kiindulva a szocioszemiotika és Eco kultúraszemiotikája hasonló következtetésekre jutott volna, szinte akaratuk ellenére: mindkét megközelítést végső soron az *értelem produkciójának társadalmi módjai* foglalkoztatják, vagy a szemiotikai *gyakorlatok*, amelyekkel egy kultúra szubjektumai mint olyanok tételeződnek. Az *értelem produkciójának társadalmi módjai* kifejezést szándékosan használtuk, hogy a „jelprodukció módjaira" utaljunk, aminek Eco a *Trattato* második felét szentelte. Mindkét megközelítés számára az a lényeges, hogy meghatározzák, hogyan alkotnak értelmet a szubjektumok – saját kultúrájuk háttere előtt értékelve őket, vagyis annak a társadalmi közösségnek a háttere előtt, amelyhez tartoznak. Sem Ecót, sem a szocioszemiotikát nem érdeklik az individuumok, ahogyan egyikük sem vizsgálja az akciók motivációit. A szemiotika a szubjektumokra a jelprodukció követelményeiként, egy kulturális közösség tagjaiként és egy szociális akció aktoraiként tekint, amely mindenekelőtt és mindig szemiotikai.

Ennek kapcsán érdekes a kultúrának az a definíciója, amelyet Eco a *Sette anni di desiderió*ban ad, ahol az *Estiste la controcultura?* (Létezik ellenkultúra?) című tanulmányban a kérdés megválaszolásához a kultúra általa közkeletűnek tartott, különböző jelentéseit határozza meg. Miután több szótári (Zingarelli, Devoto–Oli, Garzanti...) definícióját is megvizsgálta a „kultúra" kifejezésnek, végül három enciklopédikus meghatározását fogalmazza meg: egy esztétikait, egy morálisat és egy antropológiait.

Esztétikai értelemben a kultúra a tudománnyal, a politikával, a gazdasággal, a praktikus-produktív tevékenységekkel áll szemben. Kultúra az, ami nem hasznos, tehát a művészet, a játék, nem pedig a technika. Megkülönböztető jel.

Morális értelemben a kultúra felsőbbrendű magatartás az állatiassághoz, a tudatlansághoz, a tömeg bálványimádásához képest. A tudás birtoklása, minden értelemben.

Harmadik értelmében – s ez az, ami minket érdekel, s amit Eco nyilvánvalóan magáénak vall – „a kultúra az intézmények, mítoszok, rítusok, törvények, hiedelmek, kódolt mindennapi viselkedésmódok, értékrendszerek és materiális technikák összessége, amelyet egy embercsoport kialakított".[23]

Akkoriban, több mint húsz évvel ezelőtt, amikor a szemiotika alapvetően még mindig szövegekkel foglalkozott, s éppen csak kezdett felszabadulni a szűken vett irodalmi terület uralma alól a média, film, reklám stb. bevonását lehetővé tévő textuális fordulattal, Eco már beépítette saját érdeklődési körébe a *gyakorlatokat:* viselkedésmódokat, materiális technikákat, rítusokat, intézményeket, amelyek jelentésesek, amennyiben visszavezethetők egy „embercsoportra", vagyis egy meghatározott *társadalmi aktorra*. Magáévá tette a kulturális antropológia eredményeit, és szemiotizálta őket: elkezdte a jelentés logikájának, az értelmezés dinamikájának, a fordítás folyamainak, narratív *frame*-ek visszatéréseinek stb. terminusaira lefordítani őket.

---

[23] Umberto Eco: *Sette anni di desiderio*. 222.

Ahogy Lucrecia Escudreo rámutatott,[24] alapjában véve az *Apocalittici e integrati*val Eco megelőlegezte a *cultural studies*t, amikor még Olaszországban azt sem tudták, mi az, és az angolszász országokban is csupán a kezdeti lépéseket tették meg.

Alkudozás és fordítás

Eco folyamatosan fejlődő kultúraelméletében a kilencvenes évektől új fogalom bukkan fel, amely egyre központibb és stratégiailag fontos szerephez jut a kultúra és általánosabban a szemiózis dinamikájának megértésében: az alkudozás fogalma. Valójában transzverzális alapelvről van szó, amelyet Eco egyre számosabb területhez és szinthez rendel hozzá; ahogy nemsokára látni fogjuk, az alkudozás konstitutív szereppel rendelkezik szociokulturális szinten, központi funkciója van kognitív szinten, és megkerülhetetlen a fordítás jelenségeinél a kommunikáció szintjén. Így ír az *A passo di gamberó*ban:

> „Az alkudozás alapelve nem csupán a piacgazdaságot, a szakszervezeti konfliktusokat és (szerencsés esetben) a nemzetközi ügyeket irányítja, de magának a kulturális életnek az alapja. Alkudozással van dolgunk egy jó fordítás esetében (fordítás közben elkerülhetetlenül elvész valami az eredeti szövegből, de bizonyos megoldásokkal vissza lehet nyerni belőle valamennyit), s egyenesen a szavakkal folytatott kereskedés során, abban az értelemben, hogy én és te felruházhatunk egy bizonyos kifejezést eltérő jelentésekkel, de ha kénytelenek vagyunk kielégítően kommunikálni, megegyezünk egy közös jelentésmagról, amely alapján továbbhaladhatunk a megértés felé. [...] Az alkudozás alapelve egy szöveg értelmezésénél is érvényben van (legyen az költemény vagy egy antik dokumentum), mivel amennyire tudjuk, az a szöveg, nem pedig egy másik van előttünk, és egy szöveg is tény. Ahogy nem változtathatunk azon a tényen, hogy ma esik, azon sem lehet, hogy a *Jegyesek* így kezdődik: »A Comói tó déli nyúlványa«,[25] és ha Gardát írunk (vagy értünk) Como helyett, az megváltoztatja a regényt.
>
> Ha, miként néhányan állítják, a világon nem lennének tények, csupán értelmezések, nem lehetne alkudozni, mivel nem lenne semmilyen kritériumunk annak eldöntésére, hogy az én értelmezésem jobb-e a tiédnél. Éppen azért tudjuk ütköztetni és megvitatni az interpretációkat, mert szembesítjük őket a tényekkel, melyeket értelmezni akarnak."[26]

Az alkudozás összességében tehát az a mód, ahogyan két (individuális vagy szociális) szubjektum kölcsönösen *alkalmazkodik*[27] egymáshoz, lemondva saját igé-

---

[24] In J. Pettitot–P. Fabbri (par.): *Au nom du sens*. Grasset, Paris, 2000.
[25] Révay József fordítása.
[26] Umberto Eco: *A passo di gambero*. 226–227.
[27] Egyébként Ecónál a kölcsönös alkalmazkodás fogalma meglehetősen központi helyzetű. Már láthattuk ezt perceptív-kognitív szinten, az elsődleges ikonizmusra vonatkozóan.

nyei egy részéről a másikéival szemben – ez a másik lehet külföldi beszélgetőpartner, egy éppen olvasott szöveg szerzője vagy egyszerűen a „nyers" valóság, amely követelményeket támaszt, amikkel *ki kell egyeznünk.*

Az alkudozás központi helyzetének teoretikus oka valójában a jelentésalkotás elméletében keresendő, melyet Eco a *Kant és a kacsacsőrű emlős*ben ír le, ahol megvilágítja, hogy haladunk hipotézisek és *fokozatos közelítések* révén a percepciós tapasztalattól egy fogalom artikulált definíciója felé. A szubjektum, szembesülve a külvilággal, amelyhez az elsődleges ikonizmuson keresztül *alkalmazkodik,* kialakítja saját személyes Kognitív Típusát, amelyet később fokozatosan tökéletesít, korrigál és gazdagít annak szocializációja és a közösséggel való megosztása során, mígnem elérkezik a Nukleáris Tartalomhoz.

> „A Nukleáris Tartalom fogalma, bár lehetővé teszi a jelentésmegfelelés egy stabilabb fogalmának kidolgozását, mondjuk úgy, alsó határt szab a fordítási folyamatoknak, minimumkövetelményt, nem abszolút kritériumot."[28]

A Nukleáris Tartalom, amely fokozatos kiigazítások során alakul ki, tehát olyan kritériummá válik, amellyel társadalmilag konfrontálódni kell, amellyel egy kultúra különböző tagjainak „egyezségre kell jutnia", amellyel alkudozni kell.

> „Ha sokszor visszatérek az alkudozás fogalmához, hogy megmagyarázzam a fordítási folyamatokat, ennek oka az, hogy e fogalom felségjele alatt helyezném el a jelentés eddig meglehetősen megragadhatatlan fogalmát. Azért alkudozunk a fordítás által kifejezendő jelentésről, mert a mindennapi életben is mindig alkudozunk a használt kifejezésekhez társítandó jelentésekről."[29]

A jelentéseken való alkudozásoktól indulva megszakítás nélkül juthatunk el a szövegeken és a kulturális gyakorlatokon való alkudozásig, és innen a tényeken való alkudozásig (a Történelem, eseményeivel, mészárlásaival, háborúival együtt, alkudozás tárgya),[30] előnyök és hátrányok *kalkulálásával.* Ez megerősíti, hogy a szemiotikai élet centrumában a hipotézisek, ítéletek, abduktív mérlegelések stratégiai szereppel bírnak, amelyek végső soron személyes és szubjektív *interpretációs* aktuson keresztül fogadnak valamire.

És éppen az interpretáció fogalma közvetít az alkudozás és a fordítás között. Sem a tulajdonképpeni textuális, sem kulturális szinten nem léteznek tökéletes megfelelések. Közelítések léteznek. Ahogyan Eco állítja azonos című könyvében,[31]

[28] Umberto Eco: *Dire quasi la stessa cosa.* Bompiani, Milano, 2003. (Az eredetiben tévesen a *Kant és a kacsacsőrű emlős* szerepel az idézet forrásaként. – A fordító megjegyzése)

[29] I. m. 88.

[30] És hogy a *tények* is alkudozás tárgyát képezik, megmutatja például azoknak a negacionistáknak az álláspontja, akik azt állítják, hogy soha nem léteztek koncentrációs táborok. Lásd V. Pisanty: *L'irritante questione delle camere a gas.* Bompiani, Milano, 1998.

[31] Eco: i. m.

„Majdnem ugyanazt mondani" lehet, a kérdés pedig nem annak mérlegelése, hogy a fordítás során ugyanazt vagy nem ugyanazt mondják-e (ha egyáltalán létezik ilyesmi), hanem megmérni a „majdnem"-et, igyekezve elkerülni mind a túl engedékeny közelítéseket, mind a túl szigorú és szelektív kritériumokat. Ezért „sok, a fordításelméletben forgó fogalmat (megfelelés, célszerűség, a fordító hűsége vagy újítása) az *alkudozás* égisze alá kell rendelni"[32] – mert ott az a *majdnem,* amit meg kell szabni, amivel kapcsolatban egyezségre kell jutni.

Szemiotikai és kulturális szinten Eco számára a fordítás problémája központi szereppel bír. 1983-ban kezdett foglalkozni vele (Queneau *Stílusgyakorlatok*-jának átültetése során), jelen van, bár némileg burkoltan, *A tökéletes nyelv keresésé*ben,[33] visszatér Nerval *Sylvie*-jének fordításával, és végül, mielőtt elérkezne a *Dire quasi la stessa cosá*hoz, két hosszú tanulmányban fogalmazódik meg, amelyek 1999-ben és 2000-ben jelentek meg a *Versus* folyóiratban.[34]

A fordítás attól válik érdekessé nem csupán a szövegszemiotika, de a kultúrszemiotika szempontjából is, hogy nem két szótár között történik, hanem két kultúra között, amint az nyilvánvaló is lesz, mikor egy másik kor szövegét fordítjuk vagy olvassuk, s egy másik kultúra érzékelésének ténye kézzelfoghatóvá válik. Vagyis hogy megértsük az előttünk álló idegen szavak jelentését, szükségünk van rá, hogy ismerjük annak a kultúrának a *rendszerét.* Nem elegendő a megfelelések listája.

Eco gyakran idézi ennek kapcsán Quine egy alapvető tanulmányát, a *Meaning and Translation*t,[35] ahol a szerző olyan népet képzel el, amely soha nem lépett kapcsolatba a mi kultúránkkal, s amelynek tehát a fordító csupán megfigyelheti nyelvi viselkedését. Ez a fordító először arra fog törekedni, hogy listát készítsen a bennszülöttek nyelvi viselkedése és a mi nyelvünk szavai közötti megfelelésekről. Mindazonáltal ha egy szaladó nyúl láttán a bennszülött így kiált fel: „gavagai", a fordító nem tudná, hogy a „gavagai" azt jelenti-e, „nyúl", mert a jelentése lehetne „egy nyúltestrész", vagy mondatszóként az, hogy „Oh! Egy nyúl!", és (miért is ne?) jelenthetné azt is, hogy „Meneküljünk! Egy nyúl!". A lényeg az, hogy csak akkor tudunk értelmes hipotéziseket felállítani egy kifejezés jelentéséről, ha képesek vagyunk szisztematikus összefüggéseket találni egy kultúra kifejezései között, magyarázatokat, amelyek rendszert alkotnak. A fordítás önmagában meghatározatlan; egy kiragadott szó nem mond semmit, és soha nem fogjuk tudni megfelelően lefordítani. Az értelem, tehát a fordítás is, *holisztikusan* működik – egészként. Az egyes szavak *frame*-eket, kontextusokat és jelentéspályákat aktiválnak, amelyeket csak akkor értünk meg, ha tudjuk, hogyan „működtessük" egy kultúra hálóját vagy legalább annak egy elég széles részét. Ha csupán annyit hallunk: „gavagai", rendkívül nehéz értelmes hipotéziseket felállítani.

[32] Eco: i. m. 17.

[33] Umberto Eco: *A tökéletes nyelv keresése.* Fordította Gál Judit és Kelemen János. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1998.

[34] Az *Experences in Translation*re utalunk, Versus 82, Bompiani, Milano 1999 és a *Traduzione e interpetazioné*ra, Versus 85–86–87, Bompiani, Milano, 2000.

[35] W. Quine: *Meaning and Translation.* In *Word and Object.* The MIT Press, Cambridge (MA), 1960.

A fordítás ráadásul, azonkívül, hogy rendszerek és nem nyelvek között jön létre, folyamati és nem rendszer jellegű jelenség[36] – mutat rá Eco –, mely kontextuális egyértelműsítést kíván meg (csak a kontextusban lehet ténylegesen döntést hozni a „tenore" [tenor/tónus] szó jelentéséről, megkülönböztetve az „il tenore è stato bravissimo" [a tenor rendkívül jó volt] jelentést és a „Mi aspettavo una risposta di un altro tenore" [Nem ilyen tónusú választ vártam] jelentést), és maga után vonja a kifejezés szubsztanciájától (tájszólás) vagy a stílustól függő konnotációk mérlegelését is, a 14. ábra sémájának megfelelően.

RENDSZER	FOLYAMAT
	a tartalom szubsztanciája: a kijelentés Értelme
a tartalom formája	a kifejezések jelentése a kontextusban
a kifejezés formája	diszkurzív stílus
	a kifejezés szubsztanciája

A fordítás és az értelmezés közötti kapcsolat ezen a ponton nyilvánvalóvá válik, bár Ecónál figyelni kell, hogy el ne tévesszük a két kategória közötti viszony típusát. A fordítás az értelmezés egyik alfaja, nem pedig fordítva.

Az a tudós, aki mindenkinél tisztábban állította fel az értelmezés és fordítás közötti analógiát, Jakobson volt. Egy 1959-es, híressé vált tanulmányban[37] Jakobson a fordítás három típusát különbözteti meg: nyelvek közötti, nyelven belüli és szemiotikai rendszerek közötti. Az első a tulajdonképpeni fordítás, mely egy bizonyos nyelven (mondjuk olaszul) írt szöveget lefordít egy másikra (angolra). A nyelven belüli fordítást *rewording*ként határozza meg, vagyis egy bizonyos szöveg parafrázisaként a tárgyszöveg saját nyelvén. A szemiotikai rendszerek közötti fordítás esetében például egy könyvből (verbális nyelv) film lesz (vizuális és szinkretikus nyelv). Jakobsonnál a fordítás ezen három típusa az értelmezés három fajtája; vagyis alá-fölé rendeltségi viszonyban állnak egymással.

Eco, bár felhasználja, távolságot tart ettől az álláspontól, s figyelmeztetet rá, hogy milyen könnyű engedni a kísértésnek, hogy a szemiózis totalitását folytonos fordítási tevékenységgel azonosítsuk, vagyis a fordítás fogalmát az értelmezésével.

---

36 Hjelmslev különbséget rendszer és folyamat között, újrafogalmazva a saussure-i megkülönböztetést *langue* és *parole*, illetve szintagmatikus és paradigmatikus viszonyok között. Míg a nyelv rendszere egyén feletti és absztrakt, a *parole* folyamata és aktusa alkotja a nyelv konkrét megjelenését diszkurzív és individuális aktusaiban.

37 In R. Jakobson: *Essais de linguistique générale*. Minuit, Paris, 1963. (Magyarul in *Hang – Jel – Vers*. Gondolat Kiadó, 1972)

Alapjában véve Peirce igazolta a fordítás és az értelmezés alá-fölé rendeltségét,[38] azt állítva, hogy egy jel jelentése mindig egy másik jelen keresztül fejeződik ki.

> „A jelentés hasonlósága csupán értelmezéssel állapítható meg, és a fordítás a peirce-i értelemben vett értelmezés egy sajátos esete. Mikor egy adott kifejezést egy interpretáns-lánccal helyettesítünk, a helyettesítő kifejezések soha nem egyenlők a helyettesítettel – mivel egy bizonyos szempontból többet mondhatnak, egy másikból kevesebbet."[39]

Eco szerint azonban világos, hogy Peirce nem rendeli egymás alá az értelmezést és a fordítást; a „fordítást" figuratív értelemben használja, szinekdochéként, pontosabban mint *pars pro toto* (abban az értelemben, hogy a fordítás a legtágabb értelemben vett értelmezés része). Ha nem tartjuk szem előtt ezt a megkülönböztetést, és bármilyen szemiozikus aktust, amennyiben az interpretatív, fordítási aktusként fogunk fel, elveszítjük a fordítás kategóriájának heurisztikus hozadékát.

Eco számára alapvetően fontos a fordítás és az értelmezés *sajátosságainak* vizsgálata, valamint a különböző esetek és típusok elkülönítése.

De eseteinek fenomenológiai sokfélesége ellenére minden fordítási aktusban megtalálható egy közös elem: az, hogy a hűség kritériumát (amely hagyományosan kapcsolódik a fordításhoz) nem lexematikus *megfeleléseként* kell elgondolni, hanem textuális *analógiaként*. A hű nem szó szerintit jelent – pontosít Eco –, mivel a lényeg egy másik nyelv folyamatában a forrásszöveg *hatásával* megegyező hatás létrehozása, ami szinte mindig lehetséges, esetlegesen a forrásszöveg stratégiáitól eltérő stratégiák alkalmazásával. A nyelvek és a kultúrák, bár különböznek, *összevethetők;* a hiba az lenne, ha azt gondolnánk, hogy egymás fölé rendelhetők. Az alkudozás tétje a szöveg szintjéhez, nem az egyes szavak jelentéséhez kapcsolódik.

A fordítás hűsége tehát nem a megfelelő visszaadásában áll (ami lehetetlen), hanem az elköteleződésben, az erőfeszítésben, a „cinkosságban" – mondja Eco –, amellyel igyekszünk igazságot szolgáltatni valaminek, megtartani azt, tudatában annak, hogy valami más elvész.

> „A fordítás mindig frusztrációt kelt az íróban és az olvasóban, de sajnos ez a helyzet a bábeli incidens óta."[40]

Az egyetlen elméleti lehetőség, amely kiutat jelenthetne ebből a frusztrációból (és az alkudozás szükségszerűségéből) Eco szerint egy tökéletes nyelv létezé-

---

38 Lásd Ch. S. Peirce: *Collected Papers*. Harvard UP, Cambridge (MA), 1931–1935. 4. 127.

39 Eco in G. Franci–S. Neraard (a cura di): *La traduzione*. A *Versus* tematikus száma, 82, Bompiani, Milano, 1999. 93.

40 I. m. 195.

sében állna, amely semleges szűrőként működik a forrás- és a célnyelv között[41] – legyen bár ez a nyelvek zavara előtti nyelv vagy egy olyan, amely megfelel a gondolatoknak, és az emberi elme működésében gyökerezik.

Ennek kapcsán Benjamin[42] is beszélt tiszta nyelvről, egy *reine Sprache*ról,[43] amely *tertium comparationis*ként kritériumként szolgálhatna a fordítás „igazságának" megállapításához.

Ezzel a problémával foglalkozik Eco *A tökéletes nyelv keresésé*ben, ahol ideális nyelvek különböző utópisztikus vállalkozásait vizsgálja: a misztikusan tökéletesnek tartott nyelvekét (mint a héber), az eredendőnek tartott nyelvekét, a mesterséges nyelvekét, mint azok a filozófiai nyelvek, melyek tökéletesen fejeznék ki az ideákat (mint az úgynevezett „mentális nyelv"), vagy a mágikus nyelvekét.

Mindazonáltal – mutat rá Eco – még egy *tertium comparationis*ként működő tökéletes nyelv sem oldaná fel a fordítás szükségességének és határainak alapelvét; az egyetlen fogalmilag adekvát megoldás „minden nyelv összetartásának" misztikus feltételezése lenne, *á la* Benjamin, amely megsemmisítene mindenfajta kulturális és lokális sajátosságot.

> „Az egyetemes közvetítőnyelv ugyanabba a korlátba ütközik, mint a mintájául szolgáló természetes nyelvek: lefordíthatóságot feltételez. Ha az egyetemes közvetítőnyelvtől azt várjuk, hogy bármely nyelvű szöveget vissza tudjon adni, akkor azt tesszük föl, hogy dacára a nyelvek »szellemiségének«, dacára annak, hogy minden nyelv a világnak egyedi és meglehetősen merev szemléletét, rendszerezését és értelmezését jelenti, mégis lehetséges a tartalmakat egyik nyelvről a másikra fordítani. [...] minthogy a célnyelvben sohasem lehetséges visszaadni a kiindulási nyelv jelentéseit, a fordítónak arra a megérzésére kell hagyatkoznia, hogy minden nyelv összetart, mivel »mint egész, mindőjük ugyanazt célozza, de külön-külön egyikük sem érheti el, csak egymást kiegészítő törekvéseik összessége: a tiszta nyelv.« (Walter Benjamin 1923. 42.) Ám e *»reine Sprache«* nem egy nyelv. Ha nem feledkezünk meg Benjamin filozófiájának kabbalai és misztikus forrásairól, a szent nyelvek meglehetősen fenyegető árnyát sejthetjük emögött..."[44]

Nyilvánvaló, hogy bármilyen misztifikáló megoldás nagyon távol esik az ecói beállítottságtól, mivel munkássága során (egészen máig) sohasem mondott le sem a realizmusról (abban az értelemben, hogy tisztel egy adott, rajtunk kívül álló, sokféle és semmilyen transzcendens princípum – vagy *reine Sprache* – alá nem rendelhető objektivitást), sem a józan észről, s az általa nagyra tartott angolszász filozófiai

---

41 Eco: *A tökéletes nyelv keresése*. 326–331.

42 Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzer. Introduction to a translation of Ch. Beudelaire: Tableaux parisiens*. Verlag von Richard Weissbach, Heidelberg, 1923. (Magyarul: *A műfordító feladata*. In Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Fordította Tandori Dezső. Magyar Helikon Kiadó, Budapest, 1980. 69–86.)

43 Lásd Versus 82., 91.

44 Eco: *A tökéletes nyelv keresése*. 326–327. (Magyarul: *A műfordító feladata*. 76–77.)

hagyománnyal együtt töretlenül hitt az értelem egy olyan szintjében, amelyben interszubjektív módon osztozunk, s amely saját érzékelésünkben és tapasztalati dimenziónkban gyökerezik.

A tapasztalat során különböző nyelvekkel találkozunk, s ezt tudomásul kell vennünk – semmi nem ad okot rá, hogy valamilyen másik Tökéletes Nyelvben higgyünk. A tapasztalat megmutatja számunkra azt is, hogy ez a sokféle nyelv nem mindig hasonló, időnként igen távoliak, sőt konfliktusba kerülnek egymással, de összevethetők, s etikai elkötelezettséggel és interpretációs erőfeszítéssel sikerülhet kölcsönösen közelíteni őket egymáshoz, párbeszédbe léptetni őket, nyilvánvalóan elveszítve valamit az eredeti értelemből, de megnyerve a fordíthatóságot.

Egy ábra[45] értelmezése során, mely a *to run, to walk, to hop, to skip, to jump, to dance, to crawl* kifejezéseket veti össze, Eco rámutat, hogy az olaszban nincs tökéletes megfelelője a *to hop*nak,[46] majd így ír:

> „Ám – megint csak az ismerttől a kevésbé ismert felé haladva – »igazítások« egymásutánjának révén mégis el tudjuk mondani magyarul, mi is történik, amikor (az angolban) *John hops*.
> E lehetőséggel nemcsak a fordítás gyakorlatában élhetünk, hanem a soknyelvűség iránt elhivatott földrészünkön való együttélés mindennapjaiban is. Az európai kultúra jövője semmiképpen sem a soknyelvűség totális győzelme [...], hanem olyan emberek közössége, akik képesek megragadni egy más nyelv szellemiségét, aromáját, légkörét. A soknyelvű emberek Európájának lakói nem beszélik folyamatosan nyelvek sokaságát, de amikor találkoznak, úgy is megértik egymást, ha mindenki a saját nyelvén beszél, s ha nem beszéli is folyékonyan, érti a többiekét, mert – ha nehezen is – a »szellemet«, kulturális univerzumot érti meg, melyet őseinek és hagyományának nyelvén minden beszélő kifejez."[47]

Alkudozásra készen: csak így ismerhetjük meg a Másikat, így érthetjük meg a „szellemét", a sajátosságát és ugyanakkor mindent, amiben osztozhat velünk – addig a pontig, hogy párbeszéd szövődjön köztünk.

Az értelmezés szükségessége, a fordítás lehetősége, az alkudozás rendelkezésre állása végső soron nem csupán szemiotikai és kommunikációs állandók; etikai kötelességek is, és ebben a tudásban áll Umberto Eco gondolkodásának morális és politikai tanulsága.

Olaszból fordította Nádor Zsófia
A fordítást ellenőrizte Kelemen János

---

45 Az ábra forrása: E. Nida: *Componential Analysis of Meaning*. Mouton, The Hague, 1975.
46 A kifejezés azt jelenti, hogy kétszer az egyik, majd kétszer a másik lábunkon ugrálunk.
47 Eco: i. m. 329–331.

Kappanyos András

ECO, A FORDÍTÁS ÉS MI*

Umberto Eco tudományos tekintélyéből több életpályára való is kitelne: egy szemiotikusé, egy művelődéstörténészé, egy irodalomteoretikusé, és mindegyik külön-külön világhírű lenne. Bár fordítástudományi munkásságnak nincs ezekhez mérhető súlya, az érdekessége távolról sem csak abból a tekintélyből táplálkozik, amely a fenti három auráról átsugárzik rá. Eco döntő fontosságú dolgokat mond ki a fordításról és a fordítástudományról. Az alábbi írásban először egy, a fordítástudományi kutatás feltételeire vonatkozó intését kommentálom, majd egy alapvető fontosságú elméleti megállapítása mellé állítok érveket, végül egy fordítás-módszertani javaslatával szállok vitába.

1.

Eco több ízben is kijelenti, hogy fordításról az írhat eredményesen, akinek van fordítással kapcsolatos tapasztalata: vagy fordított már, vagy szerkesztett, ellenőrzött fordítást, vagy őt magát fordították.[1] Bár Eco itt nem alkalmaz különösebb megszorítást, a példái világossá teszik, hogy kizárólag szépirodalmi fordításra gondol: a szakfordító nem szerez „jogosultságot" a fordításról való értekezésre. Példái között egyet sem találunk, amely saját *tudományos* munkásságának fordítására vonatkozna, holott itt is meglehetősen széles a választék. Amikor Eco a fordításról ír, akkor a tudós Eco vagy a regényíró Ecót figyeli meg, amint regényeinek fordításait ellenőrzi, és fordítóit instruálja; vagy a műfordító Ecót, aki Nervalt és Queneau-t fordítja olaszra. Eco szerint tehát, aki fordításról ír, annak (hozzá hasonlóan) irodalmi-kulturális polihisztornak kell lennie.

* A tanulmány a TÁMOP–4.2.2/b–10/b–10/1–2010–0008 jelű projekt részeként – az Új Magyarország Fejlesztési Terv keretében az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

[1] Umberto Eco: *Experiences in Translation.* University of Toronto Press, Toronto, 2001. 5–6.; uő: *Mouse or Rat?* Phoenix, London, 2004. 1–2.

Ez a szigorúság következményekkel jár. Ha a fordításról való tudományos beszédből nem iktathatjuk ki az introspekciót – azaz végső soron a személyességet –, akkor a veszteség az objektivitás területén jelentkezik. Ha valaki a személyes, bensőséges tapasztalatairól számol be, az értékes lehet a tudományos elemzés számára, de az ilyen adat egzaktsága bajosan ellenőrizhető. Ilyesmi történik, amikor Eco egy tévesnek tekintett fordítói értelmezést az oly jól ismert „gondolta a fene" érveléssel igyekszik diszkreditálni. *A rózsa neve* orosz fordítója például azt a „felfedezést" tette, hogy a regény titkos forrása Émile Henriot egyik könyve. Eco erre közli, hogy nem olvasta Henriot könyvét.[2] (Érvelése természetesen nem merül ki ennyiben, itt most saját érvelésem érdekében sarkítok.) Ezt persze elhihetjük neki, hiszen ezt ő tudja legjobban. Mint ahogyan a gyanúsítottnak is elhihetjük, hogy nem járt a tett helyszínén, hiszen ezt ő tudja legjobban. Persze az analógia sántít, hiszen Ecónak nem áll érdekében letagadni a forrásait, ami azt illeti, inkább kérkedni szeret velük. Ezzel együtt világos, hogy a „nem olvastam" vagy a „gondolta a fene" nem tekinthető olyan „kemény" tudományos adatnak, mint például hogy mikor publikálták a könyvet, vagy hogy hány oldalból áll. A mérleg egyik serpenyőjében tehát Eco nyilatkozata áll, a másikban Helena Kosztjukovics interpretációs ötlete. És bár nincs okunk Eco szavában kételkedni, a másik serpenyőben is sokat nyomnak azok az (Eco által banálisnak vagy marginálisnak ítélt) összefüggések, amelyek az orosz olvasók némelyikét esetleg épp a nem létező szálak felgombolyítása révén vezethetik revelatív felismerésekhez.[3]

Eco élő regényíróként véleményt mond a művét illető interpretációkról (ami teoretikus szempontból is nagyszerű, ritka lehetőség), miközben teoretikusként a szerzői szándékot *(intentio auctoris)* határozottan háttérbe utasítja a mű szándékával *(intentio operis)* szemben.[4] Ha a teoretikus Ecóból indulunk ki, akkor a regényíró Eco véleménye a saját regényéről csupán egy a vélemények között: az az információ, hogy nem olvasta Henriot könyvét, nem annulálja Kosztjukovics interpretációs kísérletét. Olyan kulturális mintákat használt, amelyek az összevetést lehetségessé és – legalábbis néhány olvasó számára – termékennyé tették. Valószínűleg nem a generikus leszármazás, hanem a párhuzamos evolúció képletével van dolgunk, de ettől még a minták összevetése teljesen értelmes lehet.

Abban egyetérthetünk Ecóval, hogy a fordítási tapasztalat (ilyen, olyan vagy mindkét irányú) mindenképpen előnyös a fordításról író szakember számára. Ebből azonban nem következik, hogy példáit kifejezetten a saját tapasztalataira kellene korlátoznia, mint ahogy Eco (legalábbis többnyire) teszi. Ebből ugyanis a fenti példához hasonlóan tekintélyérvelés alakulhat ki, amely nem termékeny módja a gondolkodásnak, és Eco szellemétől általában is idegen (a veszélynek ter-

---

[2] Umberto Eco (with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose): *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge University Press, Cambridge, 1992. 74–75. Magyarul: uő: *Szöveg és szerző között*. Fordította Schuller Gabriella. Helikon 2001/4. 524–525.

[3] Erről lásd még Kappanyos András: *Az interpretáció érvényessége*. Helikon 2001/4. 483.

[4] Az *Interpretation and Overinterpretation* előtt az *I limiti dell'interpretazione* (Bompiani, Milano, 1990) fejti ki részletesen ezt a koncepciót, de már a *The Role of the Reader* (Indiana University Press, Bloomington, 1979) is ebbe az irányba mutat (a szerző és olvasó mint textuális stratégiák stb.).

mészetesen maga is tudatában van). Eco e „megszorításának" az a közvetlen következménye, hogy ebben az írásban én magam is kénytelen leszek hivatkozni saját fordítói tapasztalatomra, hogy bizonyítsam beavatottságomat, megszólalásom jogosultságát. Ezt persze szívesen teszem, de közben (épp a fentiek miatt) óhatatlanul kicsit ki is sodródom a tudományosság partvonalára – persze valahol majd igyekszem megvetni a lábamat, a fordításról író Eco példáját követve. Ha történetesen nem lenne fordítói tapasztalatom, akkor nyilván Eco megszorításának cáfolatával kellene kezdenem: össze kellene szednem sok-sok megdönthetetlen elméleti alapvetést, amelyeket mind-mind fordítói tapasztalat nélkül hoztak létre nagyon tekintélyes tudósok. Voltaképpen örülök, hogy ezt elkerülhetem, és Ecóhoz hasonlóan a hasznosság, a ráció, a „common sense" tartományában jelölhetem ki a magam terepét.[5] Ecóhoz hasonlóan én sem látom nagy bajnak, hogy a fordítástudomány – s különösen annak minket érdeklő, kulturális ága – sohasem lesz olyan egzakt tudomány, mint az atomfizika.

Elkerülhetetlen, hogy Eco érveiből és példáiból a vele dialogizáló írásra is átháramoljék valamennyi a tekintélyérvelés veszélyéből. Ez ellen csak annyit tehetek, hogy (hozzá hasonlóan) igyekszem tudatosítani, emellett hangsúlyozom, hogy fordítói tapasztalattal nem rendelkező kutatók is leírtak már nagyon mély és revelatív meglátásokat a fordításról. Abban azonban alighanem ezek a kutatók is egyetértenének Ecóval, hogy a fordítás folyamatával kapcsolatos kérdések nem igazán nyílnak meg olyan értelmezőnek, aki csak a forrásszöveg és a végeredmény megfigyelésére szorítkozik. Személy szerint én a fenti okok miatt kerülöm is az ezzel kapcsolatos vitákat, de voltam már tanúja ilyen vitának. Egy irodalmár éppen azt kérdezte a másiktól, hogyan írhat fordításról, akinek nincs saját fordítói tapasztalata. A kérdőre vont kolléga visszakérdezett: hogyan írhat színikritikát, aki sosem rendezett előadást? Az asszó megnyerése szempontjából ez alighanem a lehető legjobb válasz, de vajon tényleg a kérdés mélyére hatol? Tényleg érvényes az analógia a két helyzet között? Ez voltaképpen Ecónak a fordítással kapcsolatos legfontosabb mondanivalóját érinti.

2.

Nézzük ugyanezt egy másik szempontból, és most jön a személyes tapasztalat, amely (élvezzük ki a szerénytelenséget) jócskán meghaladja Ecóét, hiszen koronagyémántként az *Ulysses* új fordítását is magában foglalja.[6] Ennél sokkal gazdagabb fordítói tapasztalatot nemigen lehet szerezni, hiszen az ennél is komolyabb jelentkezők, mint a *Finnegans Wake*, egészen más (úgy értem, nem fordítói, hanem ennél autonómabb, újraalkotói) megközelítést követelnek. Az *Ulysses* megjelenése

---

[5] Vö. *Experiences in Translation. Introduction* (x.): Eco elnézést kér, amiért a *common sense*-re hivatkozik.

[6] James Joyce: *Ulysses*. Szentkuthy Miklós szövegének felhasználásával fordította Gula Marianna, Kappanyos András, Kiss Gábor Zoltán, Szolláth Dávid. Európa Kiadó, Budapest, 2012.

körüli események között néhány interjút is adtunk munkatársaimmal. Az egyikben felbukkant egy kérdés, amely – minthogy a végső verzióból kivágták – a válaszszal együtt teljes egészében megjelenhet itt:

Kérdés: *Újrafordítás = újraértelmezés, mondják sokan. Önök is így érzik?*

Válasz: *Az értelmezés az olvasás során jön létre, a fordításnak az a dolga, hogy ne határolja be és ne vigye félre az értelmezési lehetőségeket. Úgy is mondhatnám, a fordítás olyan professzionális olvasás, amely az értelmezési lehetőségek teljességét igyekszik szem előtt tartani. Az* Ulysses *számos helyen több irányban nyitva hagyja egy-egy szereplő megnyilatkozásának értelmezési lehetőségeit, nekünk pedig fordítóként az a dolgunk, hogy megőrizzük ezt a nyitottságot. A fordítás kereteket teremt az értelmezéshez, és mi a korábbi verziókhoz képest megváltoztatjuk ezeket a kereteket. A könyv legvégén a régebbi fordításokban Molly azt mondja, „igen legyen Igen", nálunk pedig „igen akarom Igen", azaz nőként nem beleegyezik a dolgok megtörténésébe, hanem aktív döntést hoz. Ez új értelmezési keretet teremt, amely (a fordítók személyes álláspontjától függetlenül) közelebb áll az eredetihez, és gazdagabb, inspirálóbb összefüggéseket tár fel. De a lehetőséget az olvasónak kell kiaknáznia.*

Az újságíró arra kérdezett rá, ami Eco talán legfontosabb mondanivalója a fordításról, én pedig spontán úgy válaszoltam, ahogyan talán Eco válaszolt volna. (A spontaneitást persze nem muszáj elhinni, ez is csak szerzői nyilatkozat.) Mindenesetre a lényeg, amit akár Ecótól is idézhetnénk: *az értelmezés nem fordítás.*

Erről szól az *Interpretare non è tradurre* és ennek angol verziója, az *Exeriences in Translation* című kötet második fele,[7] valamint jelentős szerepet kap a kérdés az angolul írt *Mouse or Rat?* érvelésében is.[8] A kiindulópont Jakobson képlete, aki a „fordításnak" három verzióját különbözeti meg: intralingvális fordítás (nyelven belüli átfogalmazás, parafrázis); interlingvális (azaz „tulajdonképpeni") fordítás; interszemiotikus (ma inkább úgy mondanánk, intermediális) fordítás (átdolgozás, adaptáció, például megfilmesítés, megzenésítés stb.).[9] Eco, bár vitában áll ezzel a modellel, sehol sem állítja konkrétan, hogy Jakobson téved. Hiszen amit Jakobson állít, az voltaképpen evidencia: adott egy szöveges műalkotás, amelynek jelentését három módon lehet átkódolni, mégpedig ugyanazon nyelv más szavaival; más nyelv szavaival; vagy nyelven kívüli eszközökkel. Eco azt mondja, hogy a „tulajdonképpeni" (azaz interlingvális) fordítás törvényszerűségei és hatásai különböznek a másik két esettől, az analógiás összekötés nem célszerű, nem hasznos, nem értelmes belátások felé vezet, hanem inkább eltávolít tőlük. Eco számos példán mutatja be, mennyire különbözőek a különféle műveletek kulturális eredményei, mennyire nem cserélhe-

---

[7] Az elsőt lásd a jelen lapszámban (*Az értelmezés nem fordítás*), a második címe *Translation and Interpretation* (67–132.), és jelentős átfedést mutat az előbbivel.

[8] Főként 123–128.

[9] Roman Jakobson: *Linguistic Aspects of Translation.* In Reuben A. Brower (ed.): *On Translation.* Harvard University Press, Cambridge Mass., 1959. 232–239. Magyarul: *Hang – jel – vers.* Gondolat, Budapest, 1969. 372–382.

tő fel azok használata. Vagyis – mint a bevezetőben is figyelmeztet – a *common sense*, a hétköznapi józan ész szempontjait állítja szembe a rideg teoretikus konstrukcióval. Ezt a gondolatmenetet igyekszünk most továbbgondolni, nem Eco érveit követve, hiszen az nem lenne több intralingvális fordításnál. Lépjünk tehát vissza Jakobsonhoz.

Aki Jakobsont továbbgondolva az interpretáció egy válfajának (ráadásul a magyarázat és az átdolgozás közé beékelt változatának) tekinti a fordítást, az figyelmen kívül hagyja ugyanennek az írásnak egy másik (pontosabban két másik, de összetartozó) alapvető megállapítását: *a)* a megismerési (kognitív) adatok mindig minden nyelvre lefordíthatók (szó szerint: „az a feltételezés, hogy vannak szavakkal ki nem fejezhető vagy lefordíthatatlan megismerési adatok, önellentmondás lenne"); *b)* a költészet (és általában a poétikai funkciót működtető szöveg) meghatározás szerint lefordíthatatlan".[10] Amikor Jakobson interlingvális fordításról beszél, akkor voltaképpen a kognitív adatok átkódolásáról beszél, a szépirodalmi fordítás (továbbá varázsszövegek, viccek és néhány további, paronomáziákkal terhelt szövegtípus) kizárásával. Ezzel a megszorítással tarthatónak látszik a képlet: az adott nyelvi formációhoz tartozik egy adott jelentéskomplexum, amelyet más formációk megkonstruálásával is elő tudunk állítani: hasonló értelmű szavakba, más nyelv ekvivalens értelmű szavaiba vagy más médium ekvivalens értelmű jeleibe való átkódolással.

Csakhogy: van-e ennek az egésznek értelme? Gyakran látunk-e olyasmit, hogy egy elvileg tisztán kognitív szövegkonstrukciót (mondjuk egy használati utasítást, egy jogszabályt vagy egy kereskedelmi szerződést) megzenésítenek, filmre visznek, vagy akár (azonos értelemmel) átfogalmaznak? Nem, ilyesmit jellemzően esztétikai értékkel rendelkező, tehát poétikai funkciót működtető (az egyszerűség kedvéért: irodalmi) szövegekkel csinálnak. Még ha egy művész történetesen egy használati utasításból készít is kórusművet (bizonyára van ilyen), akkor is kiemeli előtte az eredeti kontextusból, esztétikai töltetet tulajdonít neki, és az átkontextualizálás révén irodalmi szöveggé is teszi. A tisztán kognitív szöveg tehát a legritkább esetben válik intermediális „fordítás" tárgyává. Intralingvális „fordítása" előfordul (például egy tudományos elmélet népszerű összefoglalása tekinthető ilyennek), de ez nemigen vet fel fordítási nehézségeket: jórészt az információ megszűréséről, megformálásáról és szemléletes elrendezéséről van szó, vagyis a kérdések nem a nyelvi megformálás szintjén jelentkeznek, hanem az átadandó információ (azaz a jelentés) szelekciójának szintjén. Ez nyilvánvalóan különbözik attól a helyzettől, amikor ugyanezt a szöveget másik nyelvre fordítjuk, hiszen ez esetben az információmennyiség és -struktúra lehetőleg teljes megtartása a cél.

Minket azonban (Ecót magát is beleértve) természetesen nem is ez a szövegtípus érdekel, hanem a Jakobson által lefordíthatatlannak kijelentett, poétikai funkciót is működtető szövegek, amelyeket mégis elszántan fordítani próbálunk.

---

[10] I. m. 236. és 238., a magyarban 379. és 381.

Ezeknél a szövegeknél akkor működne Jakobson képlete, ha feltételeznénk bennük valamilyen végső, vitathatatlan jelentésmag meglétét, amely felé minden interpretáció (legyen bár intralingvális, interlingvális vagy intermediális) szükségszerűen törekszik. Ez esetben a különféle interpretációs eljárások valóban átválthatók volnának egymásra, és egyetemesen meg lehetne ítélni őket a végső jelentés megközelítésének mércéjével. Ilyen végső, egyetemes jelentés azonban (legalábbis a jelentős műalkotások körében) nem létezik. T. S. Eliot, amikor megkérdezték tőle, mit reprezentál egyik versében a borókafenyő alatt három leopárd, azt felelte, az három leopárd egy borókafenyő alatt.[11] A költő azt mondja, ami ott áll, és a mi dolgunk, hogy kezdjünk vele valamit. Ebből a három leopárdból például ki lehet bontani egy teológiai vagy morálfilozófiai allegóriát, vagy meg lehet festeni őket, de mindkettő különbözik attól, amikor – lehetőség szerint pontosan, a legkisebb torzítással – lefordítjuk őket egy másik nyelvre.

A végső jelentés feltételezése azért is abszurd, mert a műértelmezések az időben nem ugyanannak a logikának az alapján épülnek egymásra, mint a tudományos felfedezések. A tudományos felfedezések a világ mind pontosabb megismerése felé törekszenek, a tudás felhalmozódik és tökéletesedik, a dolgok és jelenségek világában nemzedékről nemzedékre többet tudunk szinte mindenről, aminek jelentősége van számunkra. Ezeknek a folyamatos önhelyesbítéssel működő akkumulációs folyamatoknak az elgondolt végpontján maga a tudományos igazság áll. A műalkotások jelentésével ez nincs így. Maga az egyedi olvasási folyamat elgondolható önhelyesbítő tudás-akkumulációként (Jauss modelljét így érthetjük[12]), de az olvasási folyamatok összessége aligha. Ostobaság lenne azt mondani, hogy többet tudunk Szophoklész drámáiról, mint a kortársai, hogy pontosabb, gazdagabb vagy magasztosabb jelentéseket tudunk kinyerni a szövegből, mint ők. Annyival „tudunk" többet, hogy több leírt értelmezést van módunk elolvasni, de saját értelmezésünk ettől teljesen független lehet, sőt egyáltalán nem is feltétele a saját értelmezés kialakításának, hogy akár egyetlen korábbi értelmezést is olvastunk légyen. Számos korábbi értelmezés pedig, ha el is olvassuk őket, teljesen használhatatlannak bizonyul majd. Amit a kortársak tudtak megragadni Szophoklészből, az a mi számunkra jelentős részben értelmetlen vagy idegen, és nyilvánvalóan jelentősen különbözik attól, amit mi ragadunk meg, noha a két olvasat között bizonyára sok átfedés is van. Számunkra most az a lényeg, hogy az *Antigoné* szövege megírásától kezdve potenciálként tartalmazza mindazokat az értelmezéseket, amelyeket közel két és félezer év alatt inspirált. (Tehetnénk itt egy olyan megszorítást, hogy a kifejezetten téves, önellentmondó, inkoherens, tébolyult stb. értelmezéseket nem tartalmazza, de ez tautológia, hiszen ezek épp azért téves, önellentmondó stb. értelmezések, mert nem következnek magából a műből.)

---

11 Vö. Craig Raine: *T. S. Eliot.* Oxford University Press, Oxford, 2006. 26.

12 Hans Robert Jauss: *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja.* In uő: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika.* Osiris, Budapest, 1997. 36–84.

Nyilvánvaló, hogy egyetlen megvalósult értelmezés sem meríti ki a darab teljes jelentéspotenciálját: sem az elemzések, sem a színpadra állítások vagy másfajta feldolgozások. A teljes jelentéspotenciálhoz képest mindezek csak *konkretizációk* (éppúgy, mint egy-egy egyedi olvasat), a darabban mint kulturális objektumban rejlő lehetőségek *némelyikének* megvalósításai.[13] Amikor 1989-ben (Eörsi István átiratában) lódenkabátos, svájcisapkás színészekkel, egyértelmű 1956-os reminiszcenciákkal állították színpadra, az nyilvánvalóan olyan konkretizáció volt, amelyet maga az eredeti szerző nem sejthetett, a szöveg mégis hordozta ezt a lehetőséget (fontos megjegyezni, hogy Eörsi változata nem lépi túl a dramaturgiai munka szokásos kereteit, nem importál szövegszerű referenciákat, a személy- és helyneveket, a történet lefutását változatlanul megőrzi[14]). Ismét más kérdés, hogy a színpadra állítás (vagy más művészi feldolgozás) során új műalkotás jön létre, saját, nyitott jelentéspotenciállal, amelyből a befogadási műveletek során további konkretizációk jönnek létre.

A tulajdonképpeni (interlingvális) fordításnak azonban nem az a célja, hogy konkretizációt hozzon létre, hanem hogy az eredeti jelentéspotenciált lehetőség szerint minél teljesebben megőrizve a célnyelv és célkultúra kódrendszerében hozzáférhetővé tegye azt a további konkretizációk számára. Ennek a kulturális funkciónak a különbözősége különösen jól láthatóvá válik, ha belegondolunk, hogy a konkretizációk igen jelentős része (legyen bár szó szöveges értelmezésekről vagy intermediális átdolgozásokról) az eredetitől eltérő nyelvi közegben, tehát szükségszerűen interlingvális fordítás közvetítésével jött létre. És míg egy mű fordítása (kivételesen szerencsés esetektől eltekintve) nem lehet egyenrangú az eredeti művel, a más nyelven készült szöveges értelmezés, színházi, zenei vagy egyéb feldolgozás előtt nem áll ilyen akadály. Ecónak az *Ulysses*ről írt szövegei, még ha olaszból fordították is őket angolra, éppoly rangosak, mint az angol szerzők szövegei.[15] A megítélést pedig egyáltalán nem befolyásolja, hogy Eco az angol eredeti vagy olasz fordítás alapján írt-e az *Ulysses*ről, feltéve, hogy állításai az eredetire nézve is megállnak. Hasonlóképpen: az igazán jól csak magyarul tudó Ascher Tamás óriási sikerrel Csehovot rendez Sydneyben és Washingtonban,[16] a létrejött színpadi műalkotás értelmezési műveleteinek értékét, autenticitását, az orosz előadásokkal való összemérhetőségét senkinek nem jut eszébe megkérdőjelezni, holott mindez (a rendező nyelvtudásától függetlenül is) csak egy igen bonyolult, háromoldalú (orosz–magyar, orosz–angol, magyar–angol) fordítási műveletsor révén válhatott lehetővé.

---

13 Vö. Roman Ingarden: *Az irodalmi műalkotás*. Fordította Bernáth Csilla. Gondolat, Budapest, 1977. – különösen 335–362.

14 Eörsi István: *Tragédia magyar nyelven Szophoklész Antigonéjából*. Megjelent a *Színház* folyóirat mellékleteként (1990). Bemutató: 1989. október 26. Várszínház. Rendező: Csiszár Imre.

15 Van jó néhány az 1965-ös *Le poetiche di Joyce*-tól (Bompiani, Milano) az 1982-es *The Esthetic of Chaosmos*on (Harvard University Press, Cambridge Mass.) át az *A Portrait of the Artist as a Bachelor* című esszéig (In *La Mancha és Bábel között*. Európa, Budapest, 2004) és tovább.

16 Anton Chekhov: *Uncle Ványa*. Sydney Theatre Company. Bemutató: 2011.

Mindez igen jól példázza, hogy a tulajdonképpeni fordítás és a metaforikusan értett „fordítások" (azaz intralingvális vagy intermediális műveletek) kulturális funkciója radikálisan eltér. Az értelmezések és átdolgozások a szöveg mint kulturális objektum használatai, míg a fordítás nem használat, hanem olyan művelet, amely a használat lehetőségét egy – attól eladdig elzárt – csoport számára lehetővé teszi. A kalapos egy divatlapból kiválasztott minta alapján elkészíti a kalapot, a megrendelő pedig hordja. A kalappal kiváltható társasági hatás függ az eredeti modelltől is, a kalapos munkájától is, és viselőjének kinézetétől, ízlésétől, a viselés minőségétől is.

A használatok, azaz az értelmezések és átdolgozások kiválasztják és explicitté teszik, előtérbe hozzák az eredeti mű jelentéspotenciáljának bizonyos részeit, miközben más részei észrevehetetlenné, hozzáférhetetlenné válnak: a lódenkabátos *Antigonéban* a Kr. e. 5. század athéni polgára valószínűleg nem ismerné fel a maga problémáit, amelyek a szövegből (potenciálként) természetesen nem tűntek el. A tulajdonképpeni fordítás viszont arra törekszik (vagy arra kéne törekednie), hogy a teljes jelentéspotenciált megőrizze az 5. századi athéni polgár morális kérdéseitől a 20. századi magyar polgár temetetlen holtjaiig és tovább. Ez természetesen nem sikerülhet teljesen, a fordítás – a művelet természeténél fogva – óhatatlanul veszteséggel jár. Ennyiben tehát a fordításba is vegyül némi kényszerű konkretizáció, de ez semmiképp sem cél, hanem „szükséges rossz".

A fordító természetesen sokszor kényszerül választásra, mondhatni, munkájának ilyen kényszerű választások, kialkudott kompromisszumok képezik az érdemi részét. Például „a század bűzös, vad csomókban áll" sor fordításánál el kell dönteni, hogy a *század* szót 'katonai alakulat' vagy 'évszázad' értelemben vesszük-e. A magyar szöveg formálisan mindkettőt lehetővé teszi, de elég nyilvánvaló, hogy a 'katonai alakulat' az elsődleges, a denotatív vagy konstatív jelentés, a másik jelentés már a poétikai funkció működési körébe tartozik. A legjobb olyan fordítás lenne, amely ezt a paronomáziát (poliszémiát) át tudja menteni, de ez a legtöbb nyelven nem lehetséges. A fordítók többsége (helyesen, minimalizálva a veszteséget) a 'katonai alakulat' lehetőséget választotta (*squadron, regiment* stb.), de volt olyan, aki az 'évszázad' *(century)* mellett döntött.[17] Ezt funkcionálisan alighanem kénytelenek vagyunk félrefordításnak tekinteni.

A fordító tehát, ha választ, kényszerűen teszi, és alapjában véve ezeknek a választási helyzeteknek a minél kisebb veszteséggel járó kezelésén dolgozik, nem pedig a kiválasztott opció kimunkálásán, fókuszálásán: ezért tér el a munkája radikálisan az elemző tudós vagy az átdolgozó művész munkájától. Ilyen dilemmák forrása a poétikai funkció voltaképpeni működése, ami (tág értelemben vett) paronomáziákat eredményez, és ezekből vezeti le Jakobson az irodalmi mű (pontosabban a költészet) fordíthatatlanságának tételét. A dilemmák másik forrása az irodalmi szöveg kulturális beágyazottsága. Eco egy ilyen példát elemez gazdagon, és itt sikerül kiváltania azt a ritka reakciót, hogy ne értsek egyet vele.

[17] Joseph Grosz–W. Arthur Boggs (eds.): *Hungarian Anthology.* Griff, München, 1963. 228.

3.

A Foucault-inga 57. fejezetében, miközben hőseink délnyugat felé autóznak, Diotallevi tesz egy fennkölt, irodalmias megjegyzést a táj szépségére. A megjegyzésben egy bizonyos sövényt említ, amelynek jelenlétéről addig nem volt tudomásunk. A sövény azonban nem is a tájban van jelen, hanem Diotallevi, utastársai, valamint a regény anyanyelvi olvasói közös kulturális tudatában: utalás Giacomo Leopardi *L'infinito (A végtelen)* című versének (mint Eco mondja, az olasz romantika legismertebb költeményének) második sorára. A sövény említése a szerző szándéka szerint azt sugallja az (olasz) olvasó számára, hogy túlfinomult, sznob hőseink a táj szépségét csak irodalmi élményeiken átszűrve tudják átélni és kifejezni.[18] Eco ennek értelmében instruálta fordítóit is: ne törődjenek a sövénnyel, teljesen mindegy, hogy sövény, vár vagy fa áll ott, az a lényeg, hogy az olvasó anyanyelvén könnyen felismerhető legyen az irodalmi referencia. Eco be is mutatja a francia, a német, a spanyol, a portugál és az angol verziót, az utóbbit elemzi is: Leopardi helyett Keats-utalást tartalmaz, a *Darién* (Szabó Lőrinc fordításában *Dária*) szót az *Amikor először pillantottam Chapman Homéroszába* című szonettből: az angol olvasók potenciális élménye, a számukra potenciálisan megnyíló jelentések komplexuma így hozzávetőleg egyenértékű, *ekvivalens* lesz az olasz olvasók élményével.

És most tegyük fel szemtelen, kötekedő kérdésünket: vajon miért nincs ott a példák között a magyar fordítás? Vagy litván, vagy a szlovén? Ezeken a nyelveken Eco nyilván nem tudja közvetlenül ellenőrizni a fordítóit, és így talán nem is tudatosította, hogy ezeken a nyelveken erre a problémára nem ez a megoldás. Az angol fordító bátran odaírhat egy Keats-utalást: angol olvasója természetesnek fogja venni, hogy egy olasz regény túlfinomult és sznob hősében automatikusan Keats versét idézi fel egy táj látványa. Egyrészt mert valóban nem valószínűtlen, hogy Diotallevi kultúrájának akár alapvető, automatikusan mozgásba jövő rétegéhez is hozzátartozzék Keats ismerete, másrészt mert az angol olvasó szempontjából, aki hozzá van szokva, hogy angolul mindenki tud legalább egy kicsit, ez végképp nagyon is kézenfekvőnek látszik. Az angol olvasó – bármilyen vajszívű altruista legyen is személy szerint – egy volt gyarmatbirodalom kultúráját hordozza, amelyhez ráadásul anyanyelvként tartozik hozzá napjaink globális kultúrájának pidginje.

És hogy nézne ki ez a megoldás magyarul? Diotallevi azt mondaná, hogy bús düledék? Ti kékellő halmok? Fenyvesekkel vadregényes táj? A magyar olvasó pontosan tudja, mennyire valószínűtlen, hogy Diotallevi Kölcseyt, Berzsenyit vagy akár Petőfit idézzen. Magyarul ez nem működik. Eco fordítója, Barna Imre nagyon helyesen járt el, de nem is nagyon tehetett volna mást: az eredetiben szereplő vers kanonikus (Szabó Lőrinctől származó) fordítását idézi be, de nem a kevés kulturális kötődéssel rendelkező sövényt, hanem egy elvontabb és (kulturális beágyazottság nélkül is) fennköltebben hangzó részletet, a „mérhetetlen térség"-et

18 Eco: *Experiences in Translation*. 15–16.

(amely a sövényen túl feltárul) az ötödik sorból.[19] A magyar olvasóknak elenyészően csekély százaléka fogja ennek alapján Leopardi versét azonosítani, de ez nem is baj, a fordítónak csak a lehetőség megteremtése a dolga. Akinek megvan a kulturális receptora Leopardi verséhez, annak módja lesz megtalálni, akinek pedig nincs, azt sem éri kár: érzékelni fogja, hogy itt egy fennkölt irodalmi idézet hangzott el olyasvalakinek a szájából, aki (legalábbis e téren) műveltebb nála. A szöveg értelmes kontinuitása így is megmarad.

Eco tehát itt Eugene Nida követőjének, a „funkcionális ekvivalencia" hívének látszik,[20] ami persze a „formális ekvivalenciával" szembeállítva jobban hangzik, de itt éppen azt láttuk, hogy nem minden esetben működik, és bizonyos helyzetekben posztkoloniális ihletésű aggályokat vethet fel. Ezeket az aggályokat Lawrence Venuti fogalmazta meg a legtisztábban *The Translator's Invisibility* című könyvében, elmarasztalva elsősorban épp az angolszász kultúra önteltségét, kényelmességét, az idegenség iránti csekély fogékonyságát.[21] A helyzet különös fonáksága, hogy a nagy fordításkultúrával rendelkező „kis" nyelvek sajátos kultúraközvetítési problémáit Venuti még kevésbé találja el magyarázataival (persze nem is ez a szándéka). Hiszen például a nyugatos fordításhagyomány – mint ezt Rába György remek monográfiája gazdagon elemzi[22] – a szélsőséges domesztikációra hajlik, ám ez éppen nem a fordító láthatatlanná válását, hanem virtuóz mutatványainak nagyon is látványos előtérbe kerülését eredményezi. A nyugatos fordító arra büszke, hogy betett még egy „bús"-t vagy „mélá"-t, és ezzel túltett az eredetin.

Az a benyomásunk alakul ki, hogy a kulturális fordítástudománynak azt a változatát, amely a mi sajátos problémáinkat is képes megragadni, nekünk magunknak kell kidolgoznunk. De ehhez a munkához nagyon nagy szükségünk lesz Ecóra, ahogy már ez a felismerés sem jöhetett volna létre nélküle.

---

19 Umberto Eco: *A Foucault-inga*. Fordította Barna Imre. Európa, Budapest, 1992. 409.

20 Eugen Nida: *Principles of correspondance*. In uő: *Toward a Science of Translating*. E. J. Brill, Leiden, 1964. 156–171.

21 Lawrence Venuti: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Routledge, London, 1995.

22 Rába György: *A szép hűtlenek. Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*. Akadémiai, Budapest, 1969.

Kelemen János

ECO MINORE

1.

Ez év január 5-én volt Umberto Eco nyolcvanadik születésnapja. Hogy január 5-én született, azt tőle magától tudhatjuk,[1] s ennek egy olyan író és teoretikus részéről, akinek narratológiai felfogása szerint az empirikus szerző teljesen érdektelen entitás, megvan a maga jelentősége.

De haladjunk sorjában. Régebben úgy volt szokás Ecót bemutatni, hogy egyszerre tudós és író: a szemiológia világszerte ismert professzora és nagy sikerű regények szerzője. Ma inkább meg kellene fordítani a sorrendet, és azt kellene mondani, hogy világhírű regényíró, miközben nagy tudós is. Ám akárhová tesszük a hangsúlyt, egyik leírás sem teljes. Létezik ugyanis egy *Eco minore*, más szóval a mindennapi fogyasztásra szánt kisebb, alkalmi írások Ecója, aki „politikailag elkötelezett kolumnistaként" határozza meg magát,[2] s napi- és hetilapokban megjelenő cikkeinek tömegével évtizedek óta közvetlenül a nagyközönséget szólítja meg. Ezek az írásai jobbára a politikai és kulturális publicisztika körébe tartoznak, de jócskán vannak közöttük előszók, különféle tudományágak nagy nemzetközi konferenciáin elhangzott hozzászólások és más hasonló szövegek. Tematikailag aligha lehetne körülhatárolni őket, hiszen szerzőjük hihetetlenül széles érdeklődését tükrözve szinte a mai világ minden aktuális problémáját érintik.

Vajon érdemes-e éppolyan komolyan vennünk ezeket a cikkeket és a belőlük összeállított köteteket, mint amilyen komolyan tanulmányozzuk a szerző tudományos műveit, s mint amilyen érdeklődéssel olvassuk regényeit? Nyilvánvaló, hogy igen, hiszen egy nagy szerzőnek minden papírfecnire firkantott írása érdekes és fontos a számunkra. A kérdésre persze nem ez a közhely adja meg a választ. *Eco minoré*t ennél komolyabb okok miatt érdemes olvasnunk. Joggal mondja az *Espresso* kulturális rovatának egyik volt szerkesztője, aki éveken át hetente publikálta Eco rövid írásait, hogy „ezek olvasása alapvető ahhoz, hogy valamivel többet értsünk a regényekből".[3]

---

[1] Umberto Eco: *Hogyan írok?* Fordította Barna Imre. In Umberto Eco: *La Mancha és Bábel között. Irodalomról.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 2004. 490.

[2] I. m. 485.

[3] Roberto Cotroneo: *Due o tre cose che so di lui.* Bompiani, Milano, 2001. 41.

De nem kevésbé fontos okot ad olvasásukra az a nyilvánvaló felelősségvállalás és küldetéstudat, amellyel Eco megírta őket, attól az ösztönzéstől hajtva, hogy hétről hétre állást foglaljon egy-egy terítéken lévő, mindenkit érdeklő kérdésben, s a vezető értelmiségi szerepében lépjen fel a hazáját és a világot felkavaró politikai vitákban. „Küldetéstudat", „az értelmiségi küldetése": nem túl patetikus szavak ezek? Vajon nem azt a hagyományos, immár elavult képet sugallják, amely lángoszlopnak vagy, Fichte szavaival élve, az emberi nem tanítómesterének, a kor morálisan legtökéletesebb képviselőjének láttatja az értelmiségit (Fichte *Gelehrté*jét, vagyis a tudomány és a kultúra emberét)?

Ezen a ponton lapozzunk bele Eco egyik évekkel ezelőtti előadásába, amely Norberto Bobbio reflexióit elevenítette fel azzal a kérdéssel kapcsolatban, hogy mi „a kultúra embereinek" a feladata.[4] A nagy torinói jogtudós és filozófus Fichtével vitatkozó felfogása szerint az értelmiségieknek korántsem az a dolguk, hogy bizonyosságokat terjesszenek, hanem sokkal inkább az, hogy kételyeket támasszanak. Ha mégis valamely megkérdőjelezhetetlen igazság hirdetőjének szerepét vindikálják maguknak, akkor az mindig annak a jele, hogy a társadalom egész organizmusa rosszul működik. Eco ebből kiindulva nem is az értelmiségiek „küldetéséről" vagy feladatáról beszél, hanem *„értelmiségi funkcióról"*, amelyet az értelmiségiek az újító tevékenységek és a kritika gyakorlásával fejthetnek ki, folytonos bírálatnak vetve alá a bevett tudást, a korábbi gyakorlatokat és saját diskurzusukat. Hiszen – emlékezteti olvasóját – „az újító mozzanat sohasem választható el a kritika és önkritika mozzanatától".[5] Ha mégis a „küldetés" vagy a „kötelesség" fogalomköréhez ragaszkodunk, akkor inkább úgy kell fogalmaznunk, hogy „a kultúrember fő kötelessége: legyen résen", mert elfogadott tudásunk bármely eleme hamisnak bizonyulhat, s az enciklopédiánkat naponta újra kell írni.[6]

Helyes tehát, ha Eco közírói munkásságát, jobban mondva *közéleti szerepvállalását* úgy tekintjük, mint az értelmiségi funkció gyakorlásának egyik legfigyelemreméltóbb példáját. Meghatározásaiból látszik, hogy ennek a funkciónak a megvalósítója az a fajta értelmiség, amelyet általában kritikai értelmiségnek neveznek, s amelynek hangját vagy fokozottabb jelenlétét sokan talán nem ok nélkül hiányolják mai világunkból. Eco mindenesetre *ennek az értelmiségnek* képviselőjeként erőteljesen hallatja a hangját, állandóan napirenden tartva a vitát a politika, a kultúra, a szokások és az erkölcsök; vagy a történelem, a tudomány és a technika kérdéseiről.

---

[4] Umberto Eco: *Norberto Bobbio: La missione del dotto rivisitata*. In Umberto Eco: *A passo di gambero*. Bompiani, Milano, 2007. 60–71.

[5] I. m. 65.

[6] Umberto Eco: *A hamisság ereje*. Fordította Barna Imre. In *La Mancha és Bábel között*. 449.

2.

A kép, amelyet a legkülönbözőbb területekről rajzol, nem éppen rózsás. Elemzéseit egy idő óta egy kvázi-elméletre alapozza, amelyet egyik tanulmánykötetének címétől ihletve *(A passo di gambero*[7]*)* „a történelmi haladás ráklépéses elméletének" nevezhetnénk. Az elmélet természetesen nem tör átfogó történeti hipotézis rangjára, csak arra tart igényt, hogy egységes képbe foglalja a retrográd mozgásnak azokat a jelenségeit, amelyek kétségtelenül megfigyelhetők sok embernek a tudományhoz és technikához való viszonyában, a vallásosság mai formáiban, a közerkölcsökben és főleg persze a politikában. Megannyi visszatérésnek vagyunk a tanúi. Visszatérőben van a *Tradíció* iránti nosztalgia, a vallási fanatizmus, a nacionalizmus, az intolerancia, az antiszemitizmus és így tovább. E helyzetértékelés szerint csak egyetlen újdonság tűnt fel az ezredforduló óta: a médiára alapozott populista kormányzás, vagyis a „mediatikus populista rezsim". „Az idők sötétek, az erkölcsök romlottak"[8] – mondja komoran Eco, akit pedig egyik könyve magyar kiadásának fülszövege kissé félreérthetően az európai irodalom tréfamesterének nevez.

„Mediatikus populuista rezsimen" természetesen a Berlusconi-rezsim értendő, melynek kialakulását és működési mechanizmusát az elmúlt évtized olasz politikai életének krónikásaként Eco számos cikkben elemezte. Ezeket a cikkeket az *A passo di gambero* című kötetben maga is „Egy rezsim krónikája" címen foglalta egységbe.

De rezsim-e, pontosabban rezsim volt-e a Berlusconi stílusú kormányzás? Eco erre úgy válaszol, hogy „tényleges rezsim" *(regime di fatto)* volt, vagyis az alkotmányos rendszer megváltoztatása nélkül kialakított számos olyan gyakorlatot, amelyek valójában egy rezsim vonásaival ruházták fel. Ennek veszélyeire Eco már a 2001-es választási kampány során figyelmeztetett. Egy akkor közzétett kiáltványban leszögezte, hogy „egy tényleges rezsim bevezetése semmilyen demokratikus dialektikának sem része",[9] s arra szólította fel az olaszokat, hogy „a rezsim bevezetése, a látványosság ideológiája ellen", illetve az információ pluralitásának megóvása érdekében tekintsék a közelgő választásokat „morális referendumnak".[10] Miután pedig Berlusconi kormányra került, rámutatott arra a veszélyre, hogy Európa más országaiban is követőkre találhat, vagyis félni lehet attól, hogy „Itália, egy másik baljós korszakhoz hasonlóan, olyan kísérletek laboratóriumává válik, melyek egész Európában elterjednek".[11]

---

[7] Lásd a 4. lábjegyzetet.

[8] In Umberto Eco: *A passo di gambero*. 9. (Lásd a hasonló „I passi del gambero" címet viselő bevezetésben.)

[9] Umberto Eco: *Per chi suona la campana. Appello 2001 a un referendum morale*. In i. m. 114.

[10] I. m. 117.

[11] *Sul populismo mediatico*. In i. m. 128.

Még nem tudjuk, hogy ez a prófécia mennyire fog igazolódni, de azt már igen, hogy mindenesetre volt alapja. Eco az itáliai mediatikus populizmus rezsimkísérletét leírva sok olyan technikát azonosított, amelyek tipikusan jellemzők bizonyos, ma még csak lehetséges vagy csírájukban már létező rezsimekre. Ezek közé tartozik például a média teljes elfoglalása; a politikai propaganda reklámmodellje; az általános értékek monopolizálása és egy párt sajátjaként való feltüntetése; a párt, az ország, az állam érdekeinek cégérdekekkel való azonosítása és az ezen alapuló kormányzás. Más technikák mellett idetartozik a kisajátított közbeszéd *triumfalizmusa* és a paradox módon vele együtt járó *viktimizmus* is, mely utóbbira talán érdemes kitérnünk. Itáliát tekintve visszamehetünk Mussoliniig, aki az Abesszínia megtámadását követő szankciókra hivatkozva nemzetközi összeesküvés áldozatának tüntette fel Olaszországot, vagy az olasz faj felsőbbrendűségét hangoztatva arról panaszkodott, hogy a többi nép megveti az olaszokat. A régi és a mai példák alapul szolgálnak ahhoz az eléggé plauzibilis általánosításhoz, hogy „minden nacionalista és populista rajongás feltételezi a folytonos frusztráció állapotának kultiválását",[12] s hogy a törvényszegéseket mindig egy ellenünk elkövetett igazságtalansággal kell indokolni.

3.

Bizonyos kockázattal jár az a megjegyzés, hogy Eco kisebb, alkalmi írásainak olvasása „alapvető" ahhoz, hogy regényeit jobban értsük, hiszen azt sugalljuk ezzel, hogy a regények világa önmagában nem teljes, s az interpretáció során külső, kiegészítő információkat kell igénybe vennünk. Mindez az iróniát sem nélkülözi, olyan szerzővel lévén dolgunk, aki szerint az interpretációs folyamat végtelen, bár nem korlátlan, s aki kiköti, hogy csak az az interpretáció lehet érvényes, amelyik a szöveg mintaolvasójának és mintaszerzőjének interakcióját veszi alapul, és tiszteletben tartja a szöveg koherenciáját. Mi dolgunk van tehát Eco regényeinek empirikus szerzőjével, azzal a figurával, aki kisebb írásaiból lép elénk? Mert a kisebb írások valóban sokat elárulnak az empirikus szerzőről, aki nemcsak értelmezi és magyarázza regényeit, s nemcsak betekintést ad műhelytitkaiba, de számos, a regényekben felhasznált életrajzi tényt is közöl, és sokszor vallomásszerű nyilatkozatokat tesz nézeteiről, vonzalmairól vagy a jellemét alakító gyermekkori élményekről.

Nem hiszem, hogy ebből nagy elméleti problémát kellene csinálnunk. Okosabb, ha a regényeken meditálva a magunk javára fordítjuk a kisebb írásokból nyert információkat, s relevánsnak tekintjük mindazt, amit Ecóról mint műveinek empirikus szerzőjéről saját nyilatkozatai alapján megtudunk.

Eco egyébként maga bátorít minket erre. Amit a tudományos művei, esszéi és regényei közti összefüggésről mond, az alkalmi írásaira is érvényes. Valójában minden szövege – már Aquinói Szent Tamás esztétikájáról szóló egyetemi szak-

[12] I. m. 130.

dolgozata is – tanúskodik elbeszélői szenvedélyéről. Elméleti vizsgálódásait általában valamiféle elbeszélés formájában mutatja be, legalábbis annyiban, hogy ezek kifejtésébe belefoglalja a kutatás történetének leírását: „meggyőződésemmé vált [hogy] mindig így kell »elbeszélni« egy-egy kutatást. És azt hiszem, így is írtam meg minden későbbi tudományos művemet." Az összefüggés persze fordítva is érvényes, hiszen – mint mondja – „amikor történetmesélő lettem, a történeteimnek óhatatlanul egy-egy kutatás lett a tárgya".[13] Az utóbbi állítást *A rózsa neve*, a *Foucault-inga* vagy a *Baudolino* minden olvasója kapásból tudja igazolni.

Ez szinte szükségképpen maga után vonja Eco szövegeinek önismétlő jellegét. Témáit többféle műfajban, regényben, tudományos esszében és egy-egy alkalmi cikkben többször is megírja. Például a *Cion bölcseinek jegyzőkönyvé*nek történetét már *A prágai temető* megírása előtt legalább háromszor elbeszélte, többek közt *A hamisság ereje* című előadás szövegében. Az önismétlés itt már olyannyira feltűnő, hogy indokolni kényszerül: „Tisztában vagyok vele, hogy ezt a történetet már *A Faucault-ingá*ban és a *Hat séta a fikció erdejében* című kötetemben is felelevenítettem. De sosem árt, sőt sajnos nem lehet elégszer elismételni."[14]

4.

Minthogy szinte szabályszerűnek mondható, hogy minden regénye előtt kirukkol egy, a témába vágó tanulmánykötettel, a 2000-ben megjelent *Baudolinó*t is megelőlegezte a regény központi problémájával, a hazugsággal foglalkozó 1998-as kötete, melyben négy korábbi cikkét és előadását gyűjtötte össze. A hazugság szemiotikai szempontból jóval több, mint szándékos megtévesztés, hiszen – ahogyan a kötet egyik írásában olvashatjuk – lehetősége magából a nyelvből fakad, amely „természeténél fogva megtévesztő jellegű".[15] De fordítva, a hazugság a nyelvnek is a lehetőségfeltétele, hiszen nincs nyelv anélkül, hogy el tudnánk szakadni a valóságtól, s képesek lennénk nem létező dolgokról beszélni. Épp ezért a hazugság nemcsak eltorzítja, vagy elkendőzi a valóságot, hanem *teremti* is azt. Ez a tézis alkotja a *Baudolinó*ban elbeszélt történet magvát. Nem véletlen, hogy Baudolino, akinek az élete „immár a hazugságnak szenteltetett", egyben nomothetész, egy nyelv megalkotója. S ráadásul krónikás, aki saját történetét kitalálva az eseményeket nem pusztán elbeszéli, hanem megtörténtté teszi.

A *Baudolino* egyben egy nagyszabású hamisítás története, ahogyan majd *A prágai temető* is az lesz. A hamisítások természetének, szerepének és hatásának kérdéseivel Eco szintén több helyen foglalkozott néhány híres példa – Constantinus adománylevele, János pap levele, *Cion bölcseinek jegyzőkönyve* stb. – alapján. A legtöbb figyelmet az utóbbinak szentelte, mely kétség kívül az összes közül a leghírhedtebb. Arra a kérdésre, hogy minek köszönhette példátlan sikerét, úgy válaszol

---

[13] Umberto Eco: *Hogyan írok?* 458.
[14] Umberto Eco: *A hamisság ereje.* In *La Mancha és Bábel között.* 437.
[15] Umberto Eco: *Tra menzogna e ironia*. Bompiani, Milano, 1998. 27.

(s *A prágai temető* is lényegében ezt erősíti meg), hogy azok a történetek, amelyek alapján megszerkesztették, „mint elbeszélések valószerűek voltak", mégpedig „valószerűbbek, mint a hétköznapi vagy történelmi valóság, amely sokkal bonyolultabb és hihetetlenebb", s így „megfelelő magyarázatot látszottak adni valamire, amit amúgy igencsak nehezen lehetett megérteni".[16] Hozzáteszi: „a hamis elbeszélések is elsősorban elbeszélések, az elbeszélések pedig, akárcsak a mítoszok, mindig meggyőzőek".[17] Azt hiszem, ez jó válasz, legalábbis tartalmazza az igazság egyik fontos elemét, vagyis azt, hogy a valóságot megérteni intellektuálisan sokszor túl nagy feladat, ami óhatatlanul újra és újra megszüli az igényt a könnyen belátható valóságértelmezések iránt. Nyilvánvaló azonban, hogy az ehhez hasonló válaszok csak azokra a hamis történetekre alkalmazhatók, melyeket magyarázó szándékkal adnak elő.

A hazugság, a hamisítás és a hamisság mint negatív igazságérték: több tekintetben nagyon közel állnak egymáshoz. Egyrészt egyik esetben sincs egyszerű módja a cáfolatnak, ahogyan az igazság bizonyításának sincs végleges és biztos módja. Másrészt a hamisság majdnem minden történelmi esemény mozgatórugójaként tartós hatást gyakorol a valóságra. A ptolemaioszi világképtől kezdve számtalan példa hozható fel arra, hogy az emberek téves elképzelések alapján sikeres tevékenységeket tudnak folytatni, és képesek jól tájékozódni a világban. A hamisságnak tehát valódi „ereje" van.

Nem nehéz észrevennünk, hogy amit Eco a „hamisság erejeként" ír le, az természetesen jól ismert a klasszikus társadalomtudományban, amely elsősorban a társadalmi folyamatokra ható és rendszerré kovácsolódó téveszmék esetében „hamis tudatról" beszél. Vajon van-e receptünk arra, hogy szembeszálljunk a hamisággal vagy a hamis tudattal? Eco szerint van, s mint láttuk, ez nem más, mint állandóan résen lenni. Miután történelmünket sok téveszme formálta, köztük rengeteg olyan igaznak vélt elbeszélés, melyről kiderült, hogy hamis, a mi mai történeteink is könnyen bizonyulhatnak hamisnak. Vagyis vigyáznunk kell, hogy „újra meg újra meg tudjuk kérdőjelezni a ma éppen igaznak tartott történeteket is".[18]

Ahogyan a hamisság erejéről, úgy az ellene való harcról szóló ecói tanítás jelentősége sem abban áll, hogy vadonatúj gondolatokat tartalmaz, hanem sokkal inkább abban, hogy néhány, a filozófia és a tudomány világából származó alapeszmét mindenki számára elérhető alkalmi írásaiban népszerű és hatásos formában fogalmaz újra. Ily módon korántsem lebecsülendő feladatot vállal, hiszen ezekre az eszmékre is érvényes, hogy „sosem árt, sőt sajnos nem lehet elégszer elismételni" őket.

Talán nem tévedek nagyot, ha egyfajta „narratív" ismeretelméletet és fallibilista tudományelméletet tulajdonítok Ecónak. Narratív ismeretelméletet, hiszen, mint láttuk, számára az igazság és a hamisság kérdése elsősorban az elbeszélések szintjén jelentkezik; és fallibilizmust, mert – felismerhető módon a popperi

---

16 Umberto Eco: *A hamisság ereje*. 443–444.
17 I. m. 446.
18 I. m. 447.

hagyományhoz kapcsolódva – amellett kötelezi el magát, hogy a megismerés fő problémája nem az igazság, pontosabban nem nézeteink igazolása, hanem tévedéseink kiszűrése és a hamisság felismerése.

5.

A *Baudolinó*nak más előzményei is voltak. Ezek között figyelmet érdemel az Eco szülővárosának, Alessandriának és a város védőszentjének szentelt, önéletrajzi fogantatású írás: az 1981-ben közölt *Szent Baudolino csodája,* amelynek első változata a messzi 1967-es évre megy vissza. Úgy tűnik, a cikk kissé furcsa megelőlegezése a sokkal későbbi regénynek, hiszen éppen hogy nem a hamisság erejéről és a hazugság valóságteremtő hatalmáról szól, hanem – ellenkezőleg – a józanság erényéről. „Mifelénk nem szokás hazudni" – hangzik a kulcsmondat.[19]

Eco büszke az Alessandria környéki Villa del Foro egykori püspökére, a realista és józan szentre. Ő testesíti meg azokat a vonásokat, amelyek Alessandriának, „az eszménytelenség és a szenvedélymentesség városának" lakóit mindig is jellemezték, s az ő példája fejezi ki azt a maximát, melyet nyílt vagy rejtett formában Eco minden szövege kifejezésre juttat: „ne higgy a titokban, ne bízz a Noumenonban".[20] A szent alakja a regényben kettéválik, hiszen a hazug Baudolino az ő ellentétes mása. Igazából ennek a kontrasztnak a fényében kell olvasnunk a regényt.

„Micsoda büszkeség – mondja még Eco – rádöbbenni, hogy egy ilyen nagyotmondás és mítoszok, küldetések és igazságok nélküli város fia lehet az ember!"[21] Itt egészen nyíltan fogalmazódik meg az a mélységes bizalmatlanság, amelyet minden fellengzős álmélység és küldetéstudat iránt táplál, s mely később arra fogja késztetni, hogy – mint láttuk – magáévá tegye Bobbio nézeteit a kultúremberi „küldetésének" kérdésében.

A Szent Baudolinónak és Alessandria város szülötteinek tulajdonított jellemvonásokból egyben egy általánosabb morális követelmény is következik, amelyet Eco – a közvéleményt nemegyszer mélyen megosztó vitákhoz hozzászólva – sohasem téveszt szem elől. Ami nem azt jelenti, hogy mindig engedelmeskedne az állásfoglalás kényszerének, de azt igen, hogy feltétlenül törekszik a vita alapjainak világos és részrehajlás nélküli megfogalmazására és az egyes nézetek történeti gyökereinek bemutatására. És arra is, hogy rámutasson lehetséges következményeikre.

Jó példa erre, hogyan szól hozzá az abortuszról, a magzatról és az élet védelméről szóló filozófiai, teológiai és bioetikai diszkussziókhoz. Kontribúciója egyszerűen abban áll, hogy rekonstruálja, illetve részletes és pontos elemzés keretében bemutatja, mit gondolt e ma annyira kényesnek számító kérdésről Aquinói Szent

---

19 Umberto Eco: *Szent Baudolino csodája.* In Umberto Eco: *Bábeli beszélgetés. Minimálnapló.* Fordította Barna Imre. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2001. 257.
20 I. m. 260.
21 I. m. 261.

Tamás. Persze Eco ezúttal sem öncélú filologizálást folytat, hiszen történeti vizsgálódásának megvan a maga tétje, s nyilván van hatása a vita menetére. Ahogyan egyik idevágó cikkében mondja, már az a tény, hogy Tamás „mást gondolt, mint a jelenlegi egyház, némi érdekességet kölcsönözhet történeti rekonstrukciómnak".[22] Máshol ugyanebből a nézőpontból kiindulva kicsit keményebben fogalmaz: „Furcsa, hogy ezen a ponton nem akármilyen tekintély, hanem a *par excellence* tekintély, a katolikus teológia tartóoszlopa hallgatólagos megtagadásával állunk szemben."[23]

Emlékezetes, hogy évekkel ezelőtt szinte vallásháborús politikai vita folyt arról, helyes lenne-e az európai alkotmányba belefoglalni a kontinens keresztény gyökereire való utalást. Eco – mondhatnám az európai értelmiségiek nevében – úgy szólt ehhez hozzá, hogy rámutatott: ha Európát múltja és nem jövője felől kívánjuk meghatározni, akkor nem a vallásháborúk logikáját kellene követnünk, de nem is politikai, hanem kulturális és történeti síkon kellene a kérdéssel foglalkoznunk, rákérdezve mindannyiunk identitásának végső alapjaira. Miközben senki sem tagadhatja a kereszténység szerepét Európa arculatának alakításában, elfeledkezhetünk-e a görög filozófiáról, a római jogról, az impériumról vagy mondjuk a latin nyelvről, amelyet Európa egészen az újkorig használt kultúrájának nyelveként? Ezért nem lenne (nem lett volna) alkalmatlan gondolat az európai alkotmányban a kontinens görög–római és zsidó–keresztény gyökereire utalni, hozzátéve hogy kontinensünk nyitott minden kulturális és etnikai hozzájárulásra, s hogy „éppen ez a hajlandósága a nyitottságra tekintendő egyik kulturális jellemzőjének".[24]

E nyitottságra, illetve az ezzel összefüggő olyan értékekre hivatkozva, mint a demokrácia, a liberalizmus és az állam és az egyház szétválasztása, akár arra a manapság gyanúsan hangzó kijelentésre is feljogosíthatjuk magunkat, hogy az európai (a nyugati) kultúrának „jó oka van fejlettebbnek tartania magát más kultúráknál".[25] Persze azonnal meg kell ismételni: ahogyan igazságkritériumainktól függ, hogy mit fogadunk el igaznak, úgy csakis bizonyos értékek tekintetében mondhatjuk, hogy egyik kultúra fejlettebb a másiknál. De nem tehetjük meg, hogy ne válasszunk bizonyos értékeket, és ne kötelezzük el magunkat mellettük. Erre pedig az tesz minket képessé, ha elfogadunk egy általánosabb szemléleti keretet, például a történelem menetéről alkotott valamilyen koncepciót. És íme, itt van egy másik, a posztmodern relativizmus fényében szintén gyanúsnak látszó kijelentése Ecónak: fel kell tennünk, hogy a történelem halad valami felé. Vagyis: „csakis akkor szerethetjük az evilági valóságot, és hihetjük – karitatív jóindulattal –, hogy van még helye a Reménységnek, ha meggyőződésünk, hogy a történelem valamilyen irányba tart (és ez arra is érvényes, aki nem hisz a második eljövetelben)".[26]

---

[22] Umberto Eco: *A paradicsomon kívül rekedt magzatok.* In Umberto Eco: *Ellenséget alkotni és más alkalmi írások.* Fordította Sajó Tamás. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2011. 121.
[23] Umberto Eco: *Sull'anima degli embrioni.* In *A passo di gambero.* 253.
[24] Umberto Eco: *Le radici dell'Europa.* In i. m. 247.
[25] Umberto Eco: *Abszolút és relatív.* In Umberto Eco: *Ellenséget alkotni és más alkalmi írások.* 55.
[26] Umberto Eco: *Az új Apokalipszis világi rémképe.* In Umberto Eco: *Miben hisz, aki nem hisz?* Fordította Dorogi Katalin és Gál Judit. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000. 14.

6.

Az előbbi idézet zárójeles része azt mondja, hogy a hívőnek és a nem hívőnek (jelesül a katolikus hívőnek) egyaránt szüksége van arra a meggyőződésre, hogy a történelem olyan folyamat, amely mutat valamilyen irányba, s nem kaotikus, kiismerhetetlen események halmaza. „A történelem nem abszurd és hiábavaló események halmaza, hanem haladási iránya van"[27] – mondja Martini bíboros is, Milánó érseke, abban a vitában, amelyet 1995-ben a *Liberal* című folyóirat szervezett közte és Eco között.

Ez a minimális közös alap ahhoz, hogy létrejöhessen a hívő és a nem hívő párbeszéde arról, hogy mi a másokkal szembeni erkölcsös magatartás feltétele. Szükséges-e a transzcendencia léte vagy a transzcendenciában való hit az erkölcshöz? A kérdés nem arra irányul, hogy cselekedhetnek-e etikusan a nem hívők, hiszen senki sem tagadhatja, hogy ezt számtalan példa tanúsítja. S a kérdés nem is arra irányul, hogy viselkedhetnek-e immorálisan a hívők, hiszen erre is számtalan példa hozható fel. A kérdés az, hogy a tényszerűen etikus magatartás *szükségszerűsége* mire vezethető vissza. Kell-e hozzá transzcendentális alap? Vagy lehetséges-e egy evilági etika? Ha nem a transzcendenciában, akkor valami másban meg van-e alapozva, mégpedig egyetemesen, az etika? S mire épüljön egy laikus értékrend?

A filozófia és az irodalom történetének ezekre az évszázados, de aktuális kérdéseire válaszolva Eco az említett vitában a *másik* jelenlétére hivatkozik. A bennünk lévő *másik* révén már adva van az erkölcs, hiszen „ahogy nem lehetünk meg evés és alvás nélkül, nem tudhatjuk meg, kik vagyunk a másik tekintete és válasza nélkül".[28] Ez az elmúlt évszázad filozófiatörténetének fényében nem nagy újdonság, gondoljunk csak, Sartre-ra, Lévinasra vagy Ricœurre. De ennek az „alaphelyzetnek" az elemzésébe Eco beleszövi hipotézisét arról, hogy létezik egy szemantikai egyetemesség, és ezzel léteznek olyan elemi ismeretek, amelyekkel az egész emberi nem rendelkezik, s amelyek minden nyelven kifejezhetők. Én és a bennem lévő másik rendelkezünk tehát néhány közös ismerettel és jelentéssel.

Ennek a gondolatmenetnek érdekes mozzanata, hogy a szemantika etikai jelentőségére épül. Egyikét látjuk itt annak a néhány helynek, ahol közvetlenül megmutatkozik az Eco szemiotikája és etikai gondolkodása közötti kapcsolat, mely szervesebb és állandóbb, mint gondolnánk. Erről tanúskodik a következő mondat: „Miközben szemantikai problémákon elmélkedtem, bizonyos erkölcsi kérdések is világosabbá váltak számomra."[29] Meg kell persze jegyezni, hogy a szóban forgó kapcsolat inkább az etika alapvetésének területén, és kevésbé a konkrét etikai problémák tárgyalásában nyilvánul meg.

---

[27] Carlo Maria Martini: *A reménység a véget végcéllá teszi.* In Umberto Eco: i. m. 18.
[28] Umberto Eco: *Az etika ott kezdődik, ahol színre lép a másik.* In Umberto Eco: i. m. 73.
[29] I. m. 70.

A szemantikai alapozás egy természeti erkölcshöz vezet. Eco konklúziója a Martinival folytatott vitában nem az, hogy csak a természeti erkölcsnek vannak szilárd alapjai, hanem az, hogy *van* egyetemes erkölcs, mely a megalapozás módjától függetlenül érvényes a számunkra. Más szóval azt vallja, hogy a természeti erkölcs és a transzcendens hitből táplálkozó erkölcs összeegyeztethető egymással, s így a hívő és a nem hívő erkölcsi kérdésekben teljes egyetértésre juthat. Ez a kölcsönösen feltételezendő *tolerancia* nem zárja ki más területeken a nézeteltéréseket, de – s ez az adott kérdésben Eco végső szava – „a hitvitákban a karitásznak és az óvatosságnak kell elsősorban érvényesülnie".[30]

7.

Vajon hogyan fogja fel Eco általában a tolerancia kérdését? Vannak-e szerinte a toleranciának elvi határai? A toleránsnak tűrnie kell-e az intoleránst? Létezik-e olyasmi, amit nem tűrhetünk el? Néhány, a világsajtót is bejárt, utólag profetikusnak tekinthető cikkében Eco világos és egyenes választ ad ezekre a kérdésekre. Kimondja: van, „amit nem tűrhetünk". Az *Eco minoré*ra vonatkozó reflexióimat hadd fejezem be azzal, hogy felidézem néhány politikai és erkölcsi megfontolását, mely alátámasztja ezt a választ.

Az intolerancia – bár az élet minden területén, így a szellemi életben is állandóan tapasztalható, s hiteinket és gondolatainkat is táplálja – nem *elmélet,* mert „ősibb minden doktrínánál".[31] Az elméletek (vallási fundamentalizmus, integrizmus, fajelmélet, áltudományos antiszemitizmus stb.) csak kihasználják a mélyben megbúvó, talán biológiai gyökerű nyers intoleranciát, amely ellen az értelmiség a maga eszközeivel nem is képes harcolni. Eco tehát lényegében azt mondja, hogy az intolerancia antropológiai állandó.

Felment-e ezzel az alól minket, hogy felvegyük ellene a harcot?

Egyáltalán nem erre akar kilyukadni, hanem arra, hogy nincs könnyű megoldás, és folyton újra jelentkezik a feladat, hogy számot vessünk vele.

Ő is úgy hivatkozik a nácizmusra és következményére, a holokausztra, mint megkerülhetetlen tényre. Hiszen nemcsak népirtás történt, hanem olyan népirtás, melyet „tudományos elméletekkel próbáltak igazolni, és nyíltan elvárták, hogy beleegyezzünk filozófiailag, és mint planetáris modellt hirdették". Mint abszolút történeti újdonság, megváltoztatta az intoleranciáról vallott nézeteinket, és kikényszerítette a konklúziót, hogy ma már „nemcsak a népirtás tűrhetetlen, hanem az elméletbe foglalása is".[32]

A holokauszt-tagadóktól eltekintve senki sem kételkedhet abban, hogy egy ilyen egyedülálló történeti esemény egyetemes jelentést hordoz, s alkalmas egyetemes érvényű konklúziók levonására. De annak a számára, aki az intolerancia to-

---

[30] I. m. 80.
[31] I. m. 92.
[32] I. m. 102.

lerálhatatlan voltát az események világán túl valamilyen általános tétellel is össze kívánja kapcsolni, Eco szintén nyújt fogódzót. Hiszen – mint rámutat – a tolerancia és intolerancia dilemmájával szembesülve identitásunkat tesszük kockára: „ha elfogadjuk a tűrhetetlent, saját identitásunkat kérdőjelezzük meg".[33]

Az *Eco minore* által tárgyalt problémák alkotják nagyrészt az Eco-regényeknek is a gondolati anyagát. De az, amit a regények sokjelentésű szövegében az olvasó sugallt tartalomként észlel, s aminek az értelmezői munka révén történő kibogozása hívja elő az esztétikai élvezetet, ezekben az alkalmi cikkekben direkt módon, a szó szerinti jelentés szintjén fogalmazódik meg. Éppen erre van szükség a politika aktuális világában. Eco ezen a szinten is a kommunikáció mestere.

[33] I. m. 101.

Szilvássy Orsolya

ECO ÉS A GONDOLKODÁS KÉT FORMÁJA

Az idén nyolcvanéves Umberto Eco mögött jelentős szépirodalmi, esztétikai, irodalomelméleti, jel- és kultúraelméleti, valamint kultúrkritikai életmű áll, és noha korántsem biztos, hogy ezekkel a kategóriákkal minden írását számba tudjuk venni, az állítás igazságértékét a kimaradó darabok sem csorbítják. Eco 1958-tól fokozatosan került be az olasz, majd a nemzetközi kulturális köztudatba, az éppen ötven éve, 1962-ben megjelent *Opera aperta (Nyitott mű*[1]*)* című kötetbe foglalt, neoavantgárd szellemben írt esztétikai tanulmányaival váltott ki először széles körű elismerést. Munkáinak folyamatos jelenléte és súlya révén az utóbbi fél évszázad meghatározó kulturális figurájává vált, sőt hazájában kultikus ikonná is, hiszen „a világ legismertebb élő olasz értelmiségijének"[2] számít, és hogy története kerek egész legyen, a kulturális jelenségekkel foglalkozó Ecót ma mint kulturális jelenséget is tárgyalják.[3]

Az életmű tisztes mennyisége és minősége, és nem elsősorban a szerző tisztes kora az, ami arra indít, hogy a művek együttesére koherenciái és identitása felől vessünk áthatóbb pillantást, és mint az egésszé válás folyamatában lévő és egésszé válni akaró korpuszt vegyük figyelembe. Műveinek története és a történettel képződő kontinuitása és identitása van, amely bizonyos „személyiségjegyeket", sajátos jellegzetességeket és végső soron egy jól körvonalazható arculatot, etikai alapállást mutat. A recepció feladata, hogy megrajzolja az arcvonásokat, kimunkálja, értelmezze és értékelje a szövegek fenomenológiáját. A következőkben ennek megfelelően az életmű egy általános karakterisztikumát, a *tudományos és narratív diskurzus együttes jelenlétét* igyekszünk, ha nem is kimerítően leírni, de legalább – egymáshoz fűződő viszonyuk, a művekben betöltött szerepük tekintetében – arányaiban felmérni, illetve az elbeszélés növekvő jelentőségét a narrativitás körüli kortárs elméletek terében elhelyezni.

---

[1] Umberto Eco: *Nyitott mű*. Fordította Dobolán Katalin, Mártonffy Marcell. Európa, Budapest, 1998.

[2] Paolo Fabbri: *Introduzione*. In Michele Cogo: *La fenomenologia di Umberto Eco. Indagine sulle origine di un mito intellettuale contemporaneo*. Baskerville, Bologna, 2010. 5.

[3] Lásd a fenti kötetet, amelynek alapötletét maga Eco szolgáltatta azzal, hogy az olasz tömegkultúra egyik reprezentáns alakjának mint kulturális szereplőnek írta le és értelmezte a személyiségjegyeit. Vö. Umberto Eco: *Mike Bongiorno fenomenológiája*. In uő: *Bábeli beszélgetések*. Fordította Barna Imre. Európa, Budapest, 2001. 25–32.

Az identitás- és koherenciaképzés elvárásának maga Eco megy elébe azzal, hogy folytonosan újraértelmezi, továbbszövi az előző munkákban felvetett kérdéseket, újabb megállapításait előzményeikhez képest minősíti is, vagy új kontextusba helyezve a korábban vizsgált jelenségeket, más problémákat azonosít be. Az olvasónak sokszor az az érzése támad, hogy a megmunkált – és tegyük hozzá, hatalmas – tudásanyag szinte alig változik, az ismerős elemek pusztán új kombinációba állnak össze, méghozzá úgy, hogy éppen feleljenek egy adott helyzet által támasztott és a tudományos közösség részéről még meg sem vagy éppen csak megfogalmazott igényre. A tárgyalt témák mindig égetően aktuálisak, szinte ott vannak a levegőben, csupán az a kérdés, hogyan kapjanak formát, vagy – a Hjelmslev által inspirált – Eco után szabadon: a tartalom mely formájában realizálódjanak és váljanak közkinccsé.

Amint mondják, Eco nem *code breaker*,[4] nem radikális paradigmaváltó, viszont különös érzékkel ad meg irányokat, visz tovább és formál át már létező folyamatokat és történeteket. Ilyen fontos útmutatás volt pályája kezdetén az *Apocalittici e integrati*[5] [Apokaliptikusok és beilleszkedők], amely az új médiumok terjedésétől áthatott kulturális közeget értelmezte, és a hozzá való viszony mérvadó kérdéseit fogalmazta meg; vagy az esztétikai médium ismeretelméleti nyitottságáról elmélkedő *Nyitott mű*, amely az irodalmi alkotások kommunikációs folyamatát a pragmatika felől elgondoló szemlélet sikeréhez járult hozzá jelentősen és vitathatatlanul. „Mindenekelőtt Umberto Eco volt az, aki – a szeriális zenéből kiindulva – az *Opera apertá*ban (1962) a nyílt, folyamatosan alakuló értelemalkotás első elméletét felvázolta, mely szerint a műalkotás mint nyílt szerkezet rá van utalva a befogadó aktív koprodukciójára, és a konkretizációk történeti sokrétűségét hívja életre anélkül, hogy megszűnne *egy* mű lenni"[6] – ismeri el Eco érdemeit Hans Robert Jauss, miközben összegzi és megírja recepcióelméletének előtörténetét.

A későbbi munkákat sorra véve úgy tűnik, hogy továbbra is az ismeretelméleti nyitottság generálta kérdések keresik adekvát és korszerű formájukat, és még a leginkább cezúraként feltűnő – a kultúra egészét átfogni szándékozó, *általános* szemiotikai kutatásról a parciálisabb, kognitív szemantikai kérdésekre váltó – *Kant és a kacsacsőrű emlős*[7] is csak részben jelent változást. Eco a kognitív sémákra, illetve a jelentés és referencia megegyezéses felfogására alapozott elméletének felvázolásakor is megnyugtatja olvasóját: „az ember gondolatai mindig csak részben változnak meg, nem pedig mindenestül, egyik napról a másikra", és „ez az álláspont mellesleg összhangban van a szemantikát és a pragmatikát ötvöző tartalomelmélet kidolgozására irányuló korábbi próbálkozásaimmal".[8] Metaforikusan

---

4 Paolo Fabbri: *Introduzione*. 10.

5 Umberto Eco: *Apocalittici e integrati*. Bompiani, Milano, 1964.

6 H. R. Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Fordította Bernáth Csilla, Bonyhai Gábor, Katona Gergely, Király Edit, Kulcsár-Szabó Zoltán, Molnár Gábor Tamás. Osiris, Budapest, 1999. 28.

7 Umberto Eco: *Kant és a kacsacsőrű emlős*. Európa, Budapest, 1999.

8 I. m. 9.

szólva Eco elméleti munkái sajátos párbeszédet folytatnak a fenti transztextuális kötődéseken keresztül, kommunikálnak egymással abban az értelemben, hogy a problémáknak dinamikája van, és megértésükre Eco fejlődési láncokat vázol fel, így saját munkáinak értelmezése során sem jár el másképpen, mint másokéival.[9] Ez nemcsak azt jelenti, hogy az egyes darabok a többi kontextusában helyezendők el, hanem azt is, hogy amint az időben kibomlanak, kauzális kapcsolatok alakulnak ki köztük, amelyek koherenciát, tematikus folytonosságot eredményeznek, tehát egy történeti séma vetül rájuk, és a tárgyalt kérdések alakulásában a történet kohéziója érvényesül.

Ugyanakkor az életmű, ha nem is egyedi, de mindenképpen ritka sajátossága, hogy ez a kölcsönhatás nem korlátozódik a tudományos írásokra, hanem bevonja körébe a nyolcvanas évektől kezdve folyamatosan megjelenő szépprózát és a rendszeresen kötetekbe foglalt különböző alkalmi írásokat is. Az első regény megjelenésétől kezdve ugyanis nyilvánvaló, hogy Eco a gondolkodás mindkét formáját, Jerome Bruner kifejezésével élve a logikai vagy paradigmatikus, illetve a narratív módot is magas színvonalon műveli, és ezek kombinációs lehetőségeit meszszemenőkig ki is használja. Ez a fajta szerzői magatartás, bár az évek során a posztmodernnek nevezett irodalmi stílus kanonizált ismérve lett, megjelenésekor jelentős mértékű bizalmatlansággal találta magát szemben: a tömeg- és magas kultúra távolságát áthidaló és világsikert aratott *A rózsa neve* fogadtatásában rendre fel is merült a kérdés, vajon csorbulnak-e a szöveg irodalmi értékei a szemiotikai és medievisztikai vonatkozások miatt, és nem szorítkozik-e az elbeszélt történet a szemiotikai tézisek puszta illusztrálására. Rontja-e a tudományos/logikai kód a narratíva expresszivitását, megférhet-e egymással a gondolkodás két formája esztétikai szempontok szerint?

Erre vonatkozóan, az ecói esztétikai program védelmében először is az hozható fel, hogy amennyiben elfogadjuk Genette állítását, miszerint az irodalom viszonyrendszer, és ezért „a poétika tárgya a transztextualitás, azaz a szöveg textuális transzcendenciája [...] »mindaz, ami a szöveget nyilvánvaló vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel«",[10] akkor az a tény, hogy itt szövegek állnak kapcsolatban, nem az irodalmiság ellen, hanem éppen mellette szóló érv. Ebben az esetben csak egy erősen idealista alapokon álló műkritika felől róható fel egy irodalmi szövegnek, hogy nem irodalmi rendszereket is magába olvaszt.[11] A másik érv pedig az lehet, hogy leginkább azt találjuk meg, amit keresünk: vagyis az

---

[9] „S valóban, Eco éppen ezt teszi: egyenes vonallal köti össze a modisták spekulatív grammatikáját, Dante nyelvészeti elképzeléseit, a Port-Royal »általános és ésszerű grammatikáját«, végül pedig, a sor végén, a Chomsky-féle generatív grammatikát. Nem kétséges, ez egyfajta – utólag meghúzott – »fejlődési vonal«, mely – attól függetlenül, hogy nem tudunk semmi biztosat a Dante és a modisták közötti tényleges kapcsolatról – alapul szolgálhat egy történet elbeszéléséhez, mely adott esetben a »nyelvi forma« fogalmának kialakulásáról szólna." Kelemen János: *Nyelv és történelem: Dante, Vico és Hegel.* In uő: *Dante – Petrarca – Vico. Fejezetek az olasz irodalom és filozófia történetéből.* Áron Kiadó–Brozsek Kiadó, Budapest, 2007. 224.

[10] Gérard Genette: *Transztextualitás.* Helikon 1996/1–2. 82.

[11] Olaszországban ezt a szemléletet például a crocei esztétika képviseli, mellyel Eco már a *Nyitott műtől* kezdve igen heves vitában áll.

elméleti tételekkel főképp abban az esetben találkozik az olvasó az Eco-művekben, ha már eleve részét képezik várakozási horizontjának. (A naiv olvasói tapasztalatok minden bizonnyal nem is erősítik meg *A rózsa neve* tézisregény voltát.) Erős a gyanú, hogy a tudományos művek ismerete nélkül, csupán a regények alapján leírni a szóban forgó tételeket hasonlóan komoly intellektuális kihívást jelentene, mint eredeti megfogalmazásuk a tudományos diskurzus területén, mert a regény egyik legfőbb irodalmi értéke éppen a különböző kódok vagy olvasatok bravúros összehangolásában rejlik: az elbeszélés magába fonja az „ideológiát", és így a puszta illusztrációnál sokkal összetettebb, szervesebb kapcsolat jön létre közöttük. Az elmélet a regényvilág természetes mélyrétegeibe – a műfaji jellemzőktől az elbeszélői pozíción, a cselekményvezetésen át a jellem- és térábrázolásokig – is beépül, tehát már nem elméletként, hanem transzformált minőségben, narratív módban fejez ki bizonyos tudományos tartalmakat.

Ha az irodalom terében akarjuk elhelyezni ezt a viszonyt, a legjobb megközelítéssel az a hipertextus-hipotextus reláció szolgál, melynek lényegét Genette a deriváció és a transzformáció fogalmaival ragadja meg.

> „Idesorolok minden olyan kapcsolatot, amely egy B szöveget (ezt hypertextusnak fogom nevezni) egy korábbi A szöveghez fűz (ez utóbbit pedig – természetesen – hypotextusnak nevezem), melyre nem kommentárként fonódik rá. [...] Ez a deriváció lehet leíró és intellektuális természetű, amikor egy metatextus (mondjuk Arisztotelész *Poétikájának* egy adott oldala) egy másik szövegről »beszél« (az *Oedipus királyról*).
> Lehet más jellegű is, olyan, hogy B ugyan egyáltalán nem beszél A-ról, viszont nélküle nem létezhetne olyanként, amilyen; egy művelet eredményeként jön létre belőle, mely műveletet – ugyancsak ideiglenesen – transzformációnak nevezek. B következésképpen többé-kevésbé nyíltan fel is idézi A-t, de nem feltétlenül beszél róla vagy idéz belőle."[12]

A logikai és narratív forma sajátos, de az életmű ismeretében tulajdonképpen magától értetődő kölcsönhatásban áll Ecónál. Ugyanakkor arányuk változó, és a narrativitás fokozódó jelenlétében nyilvánvalóan egy kulturális tendencia is érvényesül: az a sokszor – talán túldramatizálva a folyamatot – „narratív fordulatként", vagyis radikális változásként jelzett szemléletváltás a humán- és társadalomtudományok területén, amely a nagy rendszerek és a nagy elbeszélések legitimációs válságára adott választ. Nevezhetjük ezt a modern–posztmodern közötti átmenetnek, vagy tekinthetünk rá egyszerűen úgy, hogy „Vannak olyan kultúrák, amelyekben a grammatikák vannak kitüntetett helyzetben [...] és olyanok, amelyekben a szövegek".[13]

---

12 I. m. 87. (Kiemelés tőlem – Sz. O.)

13 Anna Maria Lorusso: *Umberto Eco*. Carocci, Roma, 2008. 116. (Jelen számban részletet közlünk a könyvből: 248–265.)

Akárhogy is, a populáris kultúrát illető, Horkheimer és Adorno nyomdokain járó pesszimista szemlélet elutasítása és a tömegmédia jelenségeire való folyamatos figyelem – Eco az ötvenes években a RAI, az olasz állami rádió és televízió munkatársa is volt – mindenképpen előmozdította a történetek és a narrativitás társadalmi-kulturális erejének felismerését.

Eco a kulturális termékek szemiotikai irányú vizsgálata során, amely egyre kifinomultabb és rendszerezettebb formát kapott, igyekezett feltárni a kulturális kódok vagy kommunikációs rendszerek működését, és leírni a társadalmi jelentések keletkezési folyamatát. Nézetei ebben a vonatkozásban, amint ebben a számban is szó van róla,[14] először és elsősorban Jurij Lotman kulturális szemiotikájához, később – és ezzel kiegészítenénk Lorussót – kognitív és kulturális pszichológiai kutatási eredményekhez kapcsolódnak, különösen Jerome Bruner nézeteivel olvashatók össze.

Lotman szerint a kultúrát elsődlegesen a verbális nyelv, másodsorban pedig egyéb modelláló rendszerek – a tér, a mítoszok, a művészetek, a tudomány – szervezik és jelenítik meg, ezek alkotják azokat a formákat, amelyekkel egy adott társadalom a valóság kontinuumát felosztja és a maga számára értelmessé teszi. Lényeges momentum ebben a megállapításban, hogy a kulturális formák nemcsak tükrözik egy közösség realitását, hanem normatívan is hatnak, társadalmi erőt képviselő reprezentációkként maguk is alakítják a jelentések létrejöttét. Az elmúlt évtizedekben a kultúrát előtérbe helyező kutatások, köztük Eco munkái, számos aspektusát tárták fel ezeknek a folyamatoknak, és a társadalmi hatalom kisajátításában jó néhány „eredendő igazságot" és „természetesnek" feltüntetett mítoszt lepleztek le. Noha itt sokrétű és színes elméleti háttérrel rendelkező gyakorlatról van szó, az általánosítás kedvéért meglehetősen leegyszerűsítve elmondható, hogy a nyolcvanas évektől kezdve a kritikai figyelem a nyelvrendszer strukturáló szerepéről egyre inkább a referencialitásra, a nyelvhasználat, az elbeszélések és az interszubjektivitás szerepére helyeződött át.

Az alany – a kitágult és egy pontból már át sem tekinthető – rendszer részévé vált, és a jelentések előállításában betöltött szerepe került előtérbe. Bruner, ennek a tudományos történetnek egyik kiemelkedő „elbeszélője" már a kulturálisan és biológiailag beágyazott, a rendszerrel interaktív kapcsolatban lévő emberi elme működését igyekszik megragadni, és annak kétféle formáját különíti el, „amelyek más-más módon rendezik el a tapasztalatokat, konstruálják a valóságot".[15] Bruner szerint tehát a narratíva a megismerés egyik sajátos módja, hiszen saját mechanizmusai mentén rendezi el a tapasztalatokat, másrészt azáltal, hogy az elbeszélések beíródnak a kultúrába, alapanyagul és eszközül is szolgálnak a valóság értelmezéseihez: egyszerre nyújtanak kognitív mintázatokat, és biztosítják a jelentések megmunkálásának, továbbadásának társas, kulturális terepét. Tézisének mindkét állítása Eco szemiotikai, esztétikai és szépirodalmi műveinek is meghatározó eleme.

---

[14] Lásd i. m. a *Teoria della cultura* című fejezetet, 111–128.

[15] Jerome Bruner: *Valóságos elmék, lehetséges világok.* Fordította Ehmann Bea, Újlaky Judit, Ülkei Zoltán. Új Mandátum Kiadó, Budapest, 2005. 19.

Annak az elképzelésnek, hogy a történetek, és esszenciájuk, az irodalmi művek,[16] szuverén megismerési alakzatok, természetesen a filozófiai és irodalomelméleti gondolkodásban – kezdve Arisztotelésztől – megvannak a gyökerei. A matematika ideálja alapozott tudománnyal először Vico állítja szembe a mítoszt, amely nála emberi alkotás, tehát egy szellemi tevékenység eredményeként lesz a történeti megismerés filológiailag megközelítendő tárgya és a descartes-i racionalizmus ellenpontja. Vico, aki a képzelőerő heurisztikus jelentőségét hangsúlyozza a matematikai értelemmel szemben, de nem helyezkedik irracionalista álláspontra,[17] meghatározó inspirációt nyújt az idealista filozófia (köztük Hegel, Croce) történeti dialektikai szemléletéhez, és lényegében a történeti hermeneutika gondolkodásmódját alkalmazza.[18] Mítoszfelfogásának hordereje a humán tudományokban szinte felbecsülhetetlen – Frazer, Spengler, Cassirer, Jung, Frye, Ricœur számottevően merítenek tőle –, és Eco történeti és társas nyelvkoncepciója szempontjából is mindenképpen releváns előzmény. Amikor Eco a *Semiotica e filosofia del linguaggio* [Szemiotika és nyelvfilozófia] című munkájában a szemiotikai kompetenciát és egyben a szemantikai teret modelláló enciklopédiára és az interpretánsok láncában az új ismeretet, a változást lehetővé tévő metaforára alapozza a határtalan szemiózis elméletét, arra a nyelvi jelek kialakulásában és működésében metaforikus folyamatokat felismerő Vicóra hivatkozik, aki a nyelvet már a kulturális differenciák terében szemléli.

Eco ennek megfelelően osztja azt a leginkább Jakobsonhoz köthető nyelvészeti álláspontot, hogy a metafora és a trópusok a nyelvi folyamatok szerves, természetes részei, és nemcsak a szavak szintjét, hanem a nyelv nagyobb egységeit, az egész szemiózist és a kognitív folyamatokat is áthatják. Arisztotelésszel teljes összhangban azt a metaforában rejlő megismerő funkciót hangsúlyozza,[19] amelyet leginkább a hipotézisben (nagy gondolati távolságot áthidaló abdukcióban, mely a művészi metafora sajátja is) megnyilvánuló inferenciális kapcsolatok tesznek lehetővé. A még nem intézményesült, eredeti metafora konstitutív mozzanata tehát annak hasonlóságnak a „felfedezése", mely nem létezett a metafora előtt. A megszokottat az újjal összekötő és a teljes művészi produkcióra kiterjedő sajátosságai – valamint a jelentésuniverzum enciklopédikus elrendeződése – miatt a metafora éppen ezért felfogható történetkezdeményként vagy minimalizált történetként, amely „az első, még bizonytalan lépést jelenti egy világ mátrixának megalkotásában".[20]

---

16 Bruner elképzelésében a paradigmatikus mód végpontja a teljesen formalizált és absztrakt tudomány, a narratív módé pedig az irodalmi fikció. „Azon nagy irodalmi művek, amelyek a narratívumot művészeti formává avatják, jutnak legközelebb ahhoz, hogy felfedjék, mi az, ami »tisztán« a narratív kifejezési mód »mélyszerkezete«." (Jerome Bruner: *A gondolkodás két formája*. In Thomka Beáta–László János (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Kijárat Kiadó, Pécs, 2001. 30.)

17 Lukács György: *Az ész trónfosztása*. (5. kiadás) Magvető Kiadó, Budapest, 1954. 114.

18 Kelemen János: *Nyelv és történelem: Dante, Vico, Hegel*. 233.

19 Vö. Umberto Eco: *Semiotica e filosofia del linguaggio. I concetti fondamentali della semiologia e della loro storia*. Einaudi, 1997. *Metafora e semiosi. La funzione conoscitiva* című fejezetével. 161–165.

20 „...rappresenta il primo passo, ancora impreciso, verso la costruzione di una matrice di un mondo". Uő: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrrativi*. Tascabili Bompiani, Milano, 1986. 153. (A „világ" kifejezés a narratívák által konstruált lehetséges világokra vonatkozik.)

Amint látszik, Eco metaforaelmélete nem szorítkozik a poétika körére, a metaforáknak a tudományos megismerésben és a nyelvi újításban betöltött szerepére is reflektál. A metafora egy tágan, ismeretelméletként értett esztétika, a szemiotikai produkció és az interpretáció közegébe helyezhető, ahol a trópus a kreatív képzelőerő szintetizáló, produktív alakzata lesz.

Nem mond ellent ennek a felfogásnak az sem, hogy Eco ugyanakkor óva int a radikális relativizmustól, amely a nyelv természetes metaforikusságából tudomány és művészet fogalmainak felcserélhetőségére következtet. A tudományos és a művészi diskurzus Eco szerint egyaránt kulturálisan kondicionált – a kultúra egyenjogú, de más-más funkciókkal rendelkező részei: míg az előbbi állításai igazságáról akar meggyőzni, az utóbbi lehetséges, azaz a valósághoz képest komplementer világokat konstruál, és tulajdonképpen kulturális reprezentáció. A két terület és általában az interpretáció határainak megerősítése érdekében utasítja el Eco azt az értelmezői attitűdöt, amely a kulturálisan és társadalmilag meghatározott jelentés fogalmát félreállítva a művészi formákban csak szimbólumokat lát, és azokat végső soron a misztikus kinyilatkoztatás terepének tekinti.

> „Voltaképp mindig kockázatos azt állítani, hogy a metafora vagy a költői szimbólum, a hangzás vagy a plasztikus forma a valóság megismerésének mélyebb eszköze, mint a logikai eszközök. A világ megismerésének legitim csatornája a tudomány, és a művész minden látnoki aspirációjában – legyen poétikailag bármilyen termékeny – van valami kétes. A művészet nem *megismeri* a világot, inkább kiegészítéseit *hozza létre*, vagyis a már meglévőkhöz csatlakozó, autonóm, saját törvényekkel és egyéni élettel rendelkező formákat. Mindazonáltal ha a művészi formák nem tekinthetők is a tudományos ismeret helyettesítőinek, *ismeretelméleti metaforáknak* annál inkább. Ami annyit jelent, hogy a művészi formák strukturálódási módja minden században tükrözi azt a módot (hasonlóság, metaforizálás, vagyis a fogalom figuratív kifejezése révén), ahogyan a kor tudománya vagy általában vett kultúrája látja a valóságot."[21]

Eco szépírói tevékenysége a szemiotikus és filozófus Eco szellemében bontakozik ki, regényei a tudományos diskurzus kiegészítései, minthogy az eseményeket mozgató problémák szemiotikai természetűek, valamint saját definíciója értelmében a kultúra és a kulturális jelentésképzés metaforikus reprezentációi: „a legjobb metaforák azok, amelyek *működésében* mutatják meg a kultúrát, magukat a szemiózis dinamizmusait."[22] Szövegvilágait annyira áthatja egy-egy metafora szervezőereje, mintha azok tudatosan egy központi kulturális tőmetafora, vagyis az adott kultúrát alapvetően meghatározó és kifejező metafora köré építkeznének. Valóban, a (könyvtár)-labirintus *A rózsa nevé*ben,[23], az inga *A Foucault-ingá*ban,[24] a lakatlan sziget *A tegnap*

---

[21] Uő: *Nyitott mű*. 91–92.
[22] Uő: *Semiotica e filosofia del linguaggio*. 165. (Fordítás tőlem – Sz. O.)
[23] Uő: *A rózsa neve*. Fordította Barna Imre. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986.
[24] Uő: *A Foucault-inga*. Fordította Barna Imre. Európa Könyvkiadó, Budapest 1996.

*szigeté*ben[25] vagy az ígéret földje a *Baudolinó*ban[26] már az Eco-szövegek előtt a kultúra meghatározó szóképei voltak, a közösségi képzelőerőt és az attól nem független tudományos diskurzust is bizonyos jelentések mentén mozgósító történetek.[27] Legutóbbi két regényében pedig az elveszett élettörténet megalkotásával maga a narráció kerül a központi metafora szerepébe. A *Loana királynő titokzatos tüze*[28] és *A prágai temető*[29] is „tükrözi azt a módot, ahogyan a kor tudománya vagy általában vett kultúrája látja a világot", minthogy a narratív identitáskeresés témája egyértelműen párhuzamba állítható azzal a több tudományterületet érintő konstruktivista szemlélettel, amely az elbeszélésben a valóság tudati megalkotásának természetes módját látja, és azt kognitív modellként alkalmazza. Hogy ezt a szemléletet Eco is osztja, a *Hat séta a fikció erdejében* „Fiktív jegyzőkönyvek" című fejezete is egyértelművé teszi:

> „Ma a mesterséges intelligenciával foglalkozó szakemberek a »váz« szót használják a cselekvésmodellekre (mint például bemenni egy étterembe, kimenni a vonathoz az állomásra, kinyitni egy esernyőt). Miután megtanulta ezeket a modelleket, a komputer képes különféle helyzeteket megérteni. Ám Jerome Bruner és más pszichológusok állítják, hogy mindennapi élményeinket mi magunk is történetek formájában dolgozzuk fel, és ugyanígy működik a Történelem mint *historia rerum gestarum,* múltbeli valós események elbeszélése is. Arthur Danto azt mondja, »a történelem történeteket mesél«, Hayden White pedig úgy emlegeti a történelmet mint »irodalmi terméket«. A.-J. Greimas egész szemiotikai elméletét az »actantiális modellre« építette, egy olyan narrációs vázra, mely minden szemiotikai folyamat legmélyebb szerkezetét képviseli: »A narrativitás [...] minden nyelvi kommunikáció szervezési elve.«"[30]

A „Fiktív jegyzőkönyvek" a legújabb Eco-regény, *A prágai temető* legfontosabb hipotextusa, a tudományos szakzsargont kerülő esszé, amely fikció és élet összefonódását választja témájául. Eco itt olyan konkrét jelenségekre tér ki, amelyek igazolják a történetek és a fikció meghatározó szerepét a valóság kollektív interpre-

---

25 Uő: *A tegnap szigete.* Fordította Barna Imre. Európa Könyvkiadó, Budapest 1999.

26 Uő: *Baudolino.* Fordította Barna Imre. Európa Könyvkiadó, Budapest. 2009.

27 „Hogy a retorikai alakzatok magasabb egységekhez rendelendők, lényegében már Arisztotelész felfedezte, amikor a retorikailag hasznosítható logikai formát az enthümémában, az elliptikus szillogizmusban jelölte meg. Hasonló értékű Vico ama észrevétele, hogy minden metafora »egy-egy kis mese«. S valóban, kultúránk nagy metaforái, mint a tenger vagy hajós metafora, mint a könyv metafora, vagy mint az utazás metafora: »mesék«, azaz elbeszélések, s mint ilyenek élednek újjá a kezdetektől fogva napjainkig. Ebből kifolyólag minden olyan metaforaelmélet, mely nincs tekintettel az átfogó diskurzusok szintjén képződő metaforikus effektusokra, csak korlátozott érvényű lehet." (Kelemen János: *Bevezető előadás a Metafora, trópusok, jelentés című konferenciához.* Világosság 2006. 8–9–10. 7.)

28 Umberto Eco: *Loana királynő titokzatos tüze.* Fordította Barna Imre. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007.

29 Uő: *A prágai temető.* Fordította Barna Imre. Európa, Budapest, 2012.

30 Uő: *Hat séta a fikció erdejében.* Fordította Schéry András. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002. 186–187.

tációjában. Elismeri, hogy a narratíva antropológiai és kulturális evolúciós pozitív hozadéka jelen- és múltélményeink strukturálásában és ennek a készségnek az elsajátításában, illetve gyakorlásában rejlik, mégis arra a negatívumra összpontosít, mely a kollektív jelentésgyártás folyamatának szándékos és rosszindulatúan elfogult politikai manipulációjában ölt testet. A „Fiktív jegyzőkönyvek" az antiszemitizmus 19. és 20. századi erősödését manifesztáló és gerjesztő áldokumentumok meghökkentő történetét pásztázva végig azokat a tipikus eljárásokat igyekszik megragadni és leleplezni, amelyekkel a kémek és besúgók, vagyis a hivatásos manipulátorok élnek. *A prágai temető*ben is az interpretáció határairól van szó, és az elfogadható értelmezői gyakorlatról, ahogy az azonos című Eco-műben[31] vagy *A Foucault-ingá*ban, de míg ott a hermeneutikai vétségekből kifejlő események nem idéznek elő társadalmi kataklizmát, csupán mentális látleletet nyújtanak egy rossz értelmezői praxisról, a *Cion bölcseinek jegyzőkönyvei* keletkezéstörténetének elbeszélése a zsidóellenességből politikai tőkét kovácsoló és végül genocídiumhoz vezető folyamatokat viszi színre.

Az új regény nemcsak arra jó példa, hogyan hatol be a fikció az életbe, de arra is, hogyan használja fel a szerző saját nem fiktív szövegeit egy későbbi irodalmi fikcióhoz. A figurák többnyire létező történelmi személyek, akiknek részben a „Fiktív jegyzőkönyvek"-ben is leírt tevékenysége áll a középpontban. Eco ezeket a (jó/irodalmi) elbeszélés logikája mentén válogatja, egyesíti és sűríti a kitalált antihős, Simone Simonini tetteiben, aki a családi narratívák és egy gyermekkori trauma nyomvonalán járja be a politikai hamisító sorsát. A profi és mindenre elszánt Simonini történetével Eco a társadalmi jelentések elferdítésének körmönfont technikáit ábrázolja. A hamisítvány akkor jó, ha igaznak látszik, ha a tényeket módosítva beírja magát a valóságba. Ennek megfelelően a logikai szabályok eltörlése és az egyezményes regiszterek közötti önkényes átjárás lesz a manipulátorok bevett módszere a megtévesztésre: a nyilvános információkat titokként tálalják, a fikciót valóságként, az okot okozatként, ugyanabból a megállapításból egymásnak ellentmondó következtetéseket vonnak le. Eco a jelentő folyamatok összetettségét és a jelentések manipulációját mint szemiotikai és társadalmi tartalmat narratív módba transzponálja: nemcsak beleépíti a cselekménybe, hanem a tér- és jellemábrázolás, valamint a narráció eszközkészletére is „lefordítja".

A regény átfogó narratológiai elemzése részletes leírását és tipológiáját is nyújthatná ezeknek a technikáknak, de itt csak kiragadott példákra szorítkozunk. (A tipológia vázát egyébként éppen az ideológia felöltöztetésének imént jelzett narratív megvalósulási módjai adhatnák.) Nézzük tehát a regényvilág megteremtésének egyik legjelentősebb aktusát, a – cselekmény helyszínét és idejét szinte filmszerűen felvázoló, „klasszikus" – kezdést.

A regény expozíciója térképészi rálátással egy felülről fokalizált párizsi látképet rajzol meg. Körültekintően kimunkált hipotipózissal (képszerű leírással) a racionális városrendezéstől érintetlenül hagyott alvilági színteret tesz elképzelhetővé az olvasó számára, akinek avatárja hipotetikus járókelőként járja be a rosszhírű és

31 Uő: *I limiti dell'interpretazione*. Bompiani, Milano, 1990.

baljóslatú utcákat. A primer érzékletekkel és a térbeliség univerzáléival[32] operáló leírás már megadja azokat a szemantikai koordinátákat, amelyek határozott irányt szabnak az interpretáció számára. Az „egy szürke reggelen", „a rossz szagú, kusza sikátorok", a „pókhálószerűen" elágazó utcácskák, a „zsákutcák", „a nagyváros zsigereibe száműzött", de itt előbukkanó „férges" mellékfolyó, a „sörcsapnak álcázott bordély"[33] stb. kifejezések lánca alapozza meg a (térbeli, optikai, szemiotikai) tájékozódás nehézségének témáját. Eco itt kitűnő írói érzékkel alkalmazza kulturális modelljei megjelenítésére a térábrázolást mint szimulációs nyelvet.[34] A labirintusszerű térbe a szemiotikai enciklopédiára is jellemző rizóma modelljét írja be, vagyis az ismeretek olyan végtelen hálóját, melyet nem a rögzített pozíciók és pontok, hanem a köztük lévő kapcsolatok, járatok határoznak meg.[35]

A prágai temető tele van átjárókkal: legnyilvánvalóbb módon a térben (Simonini háza, a párizsi sikátorok, az alattuk húzódó csatornahálózat és a metróalagút, amely egyben intermediálisan a filmtörténetbe is átvezet[36]), burkoltabb célzásként az elbeszélt időben (a terápiás napló jelene és múltja), továbbá a szereplői identitás váltakozásában (az álcázás és az emlékezetvesztés révén). Valamint átjáró, vagyis metalepszis található a diegézis szintjei között is: a főszereplő tetteiről mintegy a naplójába kukucskáló, azt bizonyos beavatkozásokkal közvetítő, de a szereplő cselekvési világán kívül elhelyezkedő narrátori szólam ad számot. Mindez arra vall, hogy *A prágai temető* nem az idegengyűlölet individuális pszichodinamikájának rögzítésében érdekelt. Eco nem lélektani regényt írt, legalábbis nem az egyén szintjén. A pszichoanalízist az elbeszélés heurisztikus értékére alapozó Freud szerepeltetése és főként a tőle átvett naplótechnika a történet mint tőmetafora szemiotikai és kognitív folyamatokat megidéző előfordulásai. Eco ezen a módon, a regény formanyelvén hozza szóba az elbeszélések általános, lehetséges világokat konstruáló működését, amely adott esetben az ellenségalkotás többnyire irracionális társadalmi és szemiotikai folyamatainak is teret adhat, amint erre a párhuzamos esszékben („Fiktív jegyzőkönyvek", „Ellenséget alkotni"[37]) rámutatott.

Eco ismét a kultúra regényét írta meg, amely teljesen illeszkedik az eddigi életmű – a tudományos, empirikus alapokra támaszkodó racionalitás és a történeti, kulturális tapasztalatok között feszülő – ívébe. Különösen sokatmondó ebben a kontextusban az a tény, hogy a „Fiktív jegyzőkönyvek" és egyben a *Hat séta a fikció erdejében* is a józan észre vonatkozó utalással zárul, jelezve a szerző ragaszkodását a filozófiai gondolkodás humanista tradíciójához.

---

[32] „(M)eg vagyok győződve arról, hogy az emberi testnek a térben való elhelyezkedésére vonatkozó ismeretek minden kultúrában közösek." (Carlo Maria Martini–Umberto Eco: *Miben hisz, aki nem hisz?* Fordította Gál Judit, Dorogi Katalin. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000. 71.)

[33] Uő: *A prágai temető*. 7–8.

[34] Vö. Jurij M. Lotman: *Il problema dello spazio artistico*. In *La struttura del testo poetico*. Laterza, Bari, 1980. 263–273., illetve Eco hipotipózisról szóló írását: Umberto Eco: *La Mancha és Bábel között. Irodalomról*. Európa, Budapest, 2004. 266–300.

[35] Uő: *Semiotica e filosofia del linguaggio*. 112.

[36] Lásd Luc Besson *Metró* című filmjét.

[37] Uő: *Ellenséget alkotni*. In uő: *Ellenséget alkotni*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2011. 8–35.

„Mit csináljunk hát a fikció behatolásával az életbe, most, hogy láttuk, micsoda történelmi hatást válthat ki ez a jelenség? Eszem ágában sincs azt állítani, hogy a fikció erdejében tett sétáim gyógyírul szolgálhatnak korunk nagy tragédiáira. [...] Azzal, hogy elgondolkodunk ezeken az olvasó és történet, fikció és élet közötti bonyolult összefüggéseken, talán egyfajta terápiát nyerünk azokra az esetekre, amikor alszik a józan ész, és szörnyek születnek."[38]

A józan ész Vico, Kant vagy akár Gadamer[39] nyomán mint *sensus communis*, azaz közös érzék és értékrend tűnik fel. Ebben a minőségében jelenik meg akkor is, amikor a *Kant és a kacsacsőrű emlős* egyik szöveghelyén Eco éppen arra ad magyarázatot, hogy miért tarkítják elméleti eszmefuttatásait egyre inkább történetek.

„Talán van, aki tudja, hogy amikor mesélhetnékem támadt, e késztetésemet másutt éltem ki, e történeteket tehát nem elfojtott tehetségem kibontakoztatásának szükséglete diktálta (sok kortárs gondolkodó nem tudott ellenállni a kísértésnek, hogy filozófia helyett szépirodalmat írjon, a szó crocei értelmében). Azt mondhatnám, hogy döntésemnek mély filozófiai oka volt: ha egyszer, amint beszélik, véget ért a »nagy elbeszélések« kora, célszerű példamesékben fogalmaznunk, amelyek textuális modalitásban mutatnak be valamit – ahogyan Lotman mondotta volna, s amint Bruner is javasolja –, anélkül hogy grammatikájukat keresnénk.

Van azonban egy további ok is. [...] egy gyakran mellőzött szereplőre, nevezetesen a józan észre osztom a főszerepet. A józan ész működésének megértésére pedig nincs jobb módszer, mint hogy olyan »történeteket« képzeljünk el, amelyekben az emberek a józan ész törvényei szerint viselkednek."[40]

Eco elméleti írásaiban abból a célból alkalmaz történetbetéteket, hogy szemléltesse a helyes észjárást vagy interpretációs gyakorlatot, amelynek végül mindig etikai érvénye is van. A történet ezekben az esetekben a meggyőzés eszköze, retorikai fogás. Természetesen ettől a retorikától az irodalmi elbeszélések sem mentesek: különböző cselekvésekben megnyilvánuló észjárásokat utánoznak, vagy modellálnak, és megtalálják a módját, hogy az olvasó a megfelelő értéket társítsa hozzájuk. A tudományos diskurzustól tehát a szemléltető történeteken keresztül a regényekig közvetlen út vezet, Eco „majdnem ugyanazt mondja"[41] különböző kifejezésekkel élve. A gondolko-

[38] Uő: *Hat séta a fikció erdejében*. 199.

[39] „Mindenkinek van elég »közös érzéke«, azaz ítélőképessége, hogy elvárhatjuk tőle, hogy tanújelét adja a »közösségi érzésnek«, a valódi erkölcsi-polgári szolidaritásnak." Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Fordította Bonyhai Gábor. Gondolat, Budapest, 1984. 46.

[40] Umberto Eco: *Kant és a kacsacsőrű emlős*. 10–11.

[41] Uő: *Dire quasi la stessa cosa*. Tascabili Bompiani, Milano, 2010. Az itt következő megállapítások a jelen kötetben is szereplő *Az értelmezés nem fordítás* című fejezetben mondottakra utalnak. Eco itt elutasítja azt a hermeneutikai diskurzusban – többek közt Gadamer (*Igazság és módszer*. Osiris, Budapest, 2003) vagy Iser (*Az értelmezés világa*. Gondolat Kiadó–ELTE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Budapest, 2004) által is – megfogalmazott tételt, hogy az interpretáció lényegében fordítás. Az elutasítás alapja a hermeneutikaitól eltérő nyelv- és interpretációfelfogásban rejlik, valamint abban a szemiotikai pragmatizmusban, amely a különbségek megragadásában, nem pedig a megszüntetésében érdekelt.

dás két formájának ezt a kapcsolatát nevezhetnénk – a kifejezés tág, metaforikus értelmében – egyfajta fordításnak is, arra utalva, hogy az eredeti jelentés egy másik kifejezési szintre helyeződik át. S valóban, hermeneutikai perspektívából nézve úgy tűnik, a szerző – mintegy önmagát értelmezve – a teoretikus tartalmakat lefordítja a narratíva kifejezőeszközeire. Ám ha a szemiotikai nyelvfelfogás területén maradunk, azaz Peirce, Jakobson és Eco saját szemszögéből tekintjük a jelenséget, ez az áttétel mégsem nevezhető a szó szoros értelmében fordításnak, mivel nem a természetes nyelvek közti fordítás algoritmusa köti össze a tudományos módon megfogalmazottakat a narratívával, hanem a parafrázisé, az átfogalmazásé, amely a könnyebb érthetőség, az esztétikai élvezet vagy valami más cél kedvéért ugyanazon nyelv rendszerén belül más kifejezésekkel mondja el megközelítőleg ugyanazt a tartalmat. A történetté alakítás nem fordítás, hanem interpretáció és feldolgozás, amely kerülő úton jut el a tartalomhoz, miközben a kifejezés formáját és – áttérve a tudományos diskurzusról az irodalmi fikcióéra – lényegében az anyagát is megváltoztatja, s ezáltal más hatást ér el. A történeteknek az olvasó, de a szerző számára is hozzáadott értéke van: narratív és esztétikai módban csatolnak vissza a kiindulópontra, s megmutatják, vajon az elméleti tézisek csak logikusak vagy egyben életszerűek is, vagyis kiállják-e a józan ész próbáját. (Lévén az életszerűség az a minőség, mely a nagy történetek hiányzó legitimációs erejét valamelyest pótolni hivatott.)

Ecónál a történetek, akár pár soros szemléltető mozzanatok, akár nagyepikai művek, a tapasztalat széles körű megosztásának nélkülözhetetlen eszközei. Számottevő szerepet játszanak a jelentésekről folyó társadalmi egyezkedésben, a „megegyezéses realizmus" előállításában, mely, eldöntve a külső és belső realizmus közti szemiotikai, ismeretelméleti vitát, összekapcsolja és kibékíti a szemiózis folyamatainak alapvetően kulturális megközelítését azzal a ténnyel, hogy „a tapasztalat kontinuumában van valami, ami korlátokat szab interpretációnknak".[42] Tudományos írásai, esszéprózája és regényei éppen ezért egyaránt számolnak a történetek erejével, és számítanak is rá a jelentésalkotás kontraktuális praxisában, a közös tapasztalati mező karbantartásában, melynek saját történeteivel maga is részese kíván lenni.

42 Uő: *Kant és a kacsacsőrű emlős*. 9.

Michele Sità

HOGYAN OLVASSUNK UMBERTO ECÓT?
– A mintaolvasó és az empirikus olvasó –

Umberto Eco műveit olvasni nem könnyű feladat, nemcsak azért, mert különböző típusú szövegeken és tanulmányokon keresztül vezető út bejárására invitál minket, hanem azért is, mert ha tökéletesen szeretnénk végezni a feladatunkat, arra kellene törekednünk, hogy olyan olvasóvá váljunk, aki nem hagyja magát eltéríteni saját vágyaitól, aki anélkül is tud olvasni, hogy a leírt szavak közt önmagát vágyna megtalálni, olyan olvasóvá, aki tehát pusztán interpretálja, *értelmezi* a szöveget, anélkül, hogy *használni* akarná azt.

A fenti megállapításokat újraolvasva azon vettem észre magam, hogy *használok* néhány Eco által meghatározott fogalmat, úgymint a „mintaolvasó" definícióját és a distinkciót a szöveg értelmezői és használói közt. A mintaolvasó fogalmát illetően számos más, szövegek interpretációjával és exegézisével kapcsolatos tanulmány jutott eszembe: a témán olyan gondolkodók töprengtek el, mint Schleiermacher, Dilthey, Peirce vagy Saussure, és mindegyikőjük fontos kiegészítéseket tett, amelyekhez Eco is gyakran kapcsolódott. Nem szeretnék hosszasan elidőzni a már említett és más gondolkodók hozzájárulásán e témához, a célom csupán Eco szavait úgy olvasni, hogy ehhez az ő értelmezési javaslatait követem. Másrészről az is igaz, hogy egy művészeti alkotás tanulmányozása vagy egy könyv olvasása során a kísértés, hogy megegyezést és hasonlóságot találjunk a saját személyes történetünkkel, túl erős ahhoz, hogy képesek legyünk ellenállni, a szélsőséges objektivitásra tett kísérleteink minden próbálkozás ellenére hasztalanok maradnak.

Mindez arra ösztönzött, hogy át- és újragondoljam azokat az alkalmakat, amikor olvasás során belemerültem egy szövegbe, mintha én is valamely szereplője lettem volna, és egyszer egyik, másszor másik bőrébe bújtam. Egy tanulmány vagy egy filozófiai szöveg olvasásakor is sokszor számot vetettem önmagammal, elmerengve azokon az utalásokon, amelyeket kapcsolatba hozhattam az életem múltbeli eseményeivel vagy szigorúan saját létezésemre vonatkozó gondolataimmal. Ezekre a különleges helyzetekre kivetítve egy szöveg *értelmezésének* és *használatának* tézisét tehát meglehetősen szubjektív elgondolásaim születtek, és hogy jobban megérthessem a kérdéses fogalmakat, önkéntelenül is arra törekedtem, hogy ezeket konkrét, általam jól ismert vagy hozzám közel álló történések szöve-

dékébe ágyazzam. Más szavakkal élve: azért, hogy Eco tanácsát megfogadhassam, értelmeztem kijelentését, hogy később ezt felhasználhassam.

Ennek következtében tulajdonképpen ugyan követem az Eco által javasolt szövegolvasási módot, de jól látható módon, éppen a szerző tanácsát megfogadva öntudatlanul is elkerülöm azt, és ellenszegülök útmutatásának. Így lehetséges olvasómmal egyfajta értelmezési irányvesztés történik: egyrészről az interpretáció fogalmáról szóló tanulmányom első mondait értelmeznie kellene, másrészről viszont éppen tőlem kapja az utasítást, hogy óvatosan értelmezze szavaimat, hiszen éppen én térek le az Eco által megszabott irányvonalról, amelyről korábban úgy nyilatkoztam, hogy követni fogom.

A gondolatmenet kezd átláthatatlanná válni, azért is, mert írásom képzeletbeli olvasói többféleképpen értelmezhetik soraimat: valaki azt állítaná, hogy én semmiképpen sem vagyok mintaolvasó, és hogy egy félreértés miatt teljes mértékben helytelenül használom Eco szavait. Valaki más, ezzel szemben, azt gondolná, hogy én nem értek félre semmit, mivel gyakorlatilag én figyelmeztetem az olvasót, feltárva, hogy az én helyes értelmezésre való törekvésem elveszett a használat során, és pont ez a figyelmeztetés szolgálhatna vezérfonalként, hogy visszanyerjünk egyfajta értelmezői szavahihetőséget. Azért, hogy ismét megnyerjem magamnak azon olvasók rétegét, akik útmutatásaim szerint, de akaratom ellenére misztifikáló olvasónak tartanak, a következőkben röviden kifejtem Eco már említett gondolatait.

A mintaolvasó és az empirikus olvasó distinkciója fontos és sok mindenre rávilágító megkülönböztetés. Legfőképpen magának Ecónak az állítását vegyük figyelembe, miszerint „az empirikus olvasók azok, önök, én, bárki, aki egy szöveget olvas. Az empirikus olvasók sokféleképpen olvashatnak, nincs törvény, ami megszabná nekik, hogyan olvassanak, így hát a szövegeket gyakran mintegy tárolóként használják saját érzelmeik számára, amelyek eredhetnek a szövegen kívülről, vagy pedig a szöveg váltja ki őket véletlenszerűen. [Ezzel szemben a mintaolvasó] együttműködésére a szöveg nem csupán eleve számít, de igyekszik azt meg is teremteni."[1]

Ebben az esetben az empirikus értelmezés szigorúan személyes és egyéni használata kap hangsúlyt. Ezen állítás igazolására bevallom, hogy abban a pillanatban, amikor leírtam gondolataimat Ecóról, nem tudtam, fejtegetéseim mely irányba haladnak, ahogyan azt sem, milyen fejlődésen mennek majd keresztül. Mindazonáltal elég volt a mintaolvasó és az empirikus olvasó fogalma ahhoz, hogy felébresszen bennem számos, meglehetősen szubjektív gondolatot. Az alábbiakban nem bocsátkozom felsorolásba vagy ezen asszociációk részletes ismertetésébe, de fontos kiemelni, hogy a saját magammal, a múlt-, jelen- és jövőbeli tapasztalataimmal kapcsolatos érzéseimről, intim és privát emlékezetemről van szó: összességében átalakítottam Eco szavait öncélú utalások *tárolójává*. Ezért, ha egy-

[1] Umberto Eco: *Hat séta a fikció erdejében*. Fordította Schéry András, Gy. Horváth László. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1995. 16–17.

részről: „Amikor az erdőben járok, helyesen teszem, ha felhasználok minden tapasztalatot, minden felfedezést, hogy többet tudjak meg az életről, a múltról és a jövőről", semmiképpen nem felejthetjük el, hogy „mivel az erdőt mindenkinek teremtették, nem szabad olyan dolgokat, érzelmeket keresnem benne, amik egyedül rám tartoznak. Különben [...] nem *értelmezem* a szöveget, hanem inkább *használom*."[2] A gondolatmenet ezen pontján maga Eco az, aki utal két másik szövegére, amelyekben megmagyarázza a fogalmat: az egyik az *I limiti dell'interpretazione*, a másik az *Interpretazione e sovrainterpretazione*.

Két sokatmondó cím, hiszen az értelmezésnek vannak és kell is, hogy legyenek határai. A szöveg saját méltósággal bír, amelyet kétségkívül mindig meg kell védenünk, nem csupán az értelmezők túlzó személyes kezdeményezéseitől, hanem azoktól az objektívnek álcázott értelmezésektől is, amelyek semmibe veszik a szöveg jogait.[3] Az értelmezés határa szükséges védőgát, amelynek biztosítania kellene az olvasó számára, hogy ne vesszen el saját tapasztalatainak erdejében, még akkor sem, ha „szó sincs arról, hogy tilos lenne egy szöveget ábrándozáshoz használni, gyakran használjuk is, de az ábrándozás nem egy nyilvános tevékenység; végül oda vezet, hogy úgy járunk-kelünk az elbeszélés erdejében, mintha a saját kertünk volna."[4]

Itt tehát nem az a probléma, hogy eltévedünk saját emlékeink között, vagy az, hogy rábízzuk magunkat a minket vezető szövegre vagy érzelmeinkre az olvasás során. Az igazi kérdés akkor fogalmazódik meg, amikor kilépünk saját személyes szféránkból és az irodalomkritika mezsgyéjére tévedünk: ebben az esetben a játékszabályokat kell követnünk, és nem személyes gondolatainkkal foglalkoznunk. Ha az értelmezés határát az olvasó védőgátjaként értelmezzük, azt hihetnénk, hogy félreértettünk valamit, úgy látszana, hogy összetévesztettük azt, hogy kit vagy mit kell megvédenünk: a szöveget vagy az olvasót? Valójában, ha igaz, hogy egyrészről védelmeznünk kell a szöveget, amelyet egy agresszív olvasat kifosztana, másrészről tagadhatatlan, hogy az olvasónak is szüksége lesz arra a fent említett védőgátra. Az értékes tanácsok és a világos olvasási szabályok nélkül olvasónk egy sötét szobába zárva érezhetné magát, melyet kizárólag a saját erejéből kellene megpróbálnia kivilágítani, amennyire tudja. Gyakorlatilag éppen az olvasó védelmével érjük el a szöveg nagyobb védelmét: csupán a szöveg védelmezése pontosan annak kockáztatását jelentené, tehát a szöveg védelme érdekében kell jó irányba terelnünk az olvasót.

Itt szükségesnek látszik meghatároznunk a szerző szerepét, hiszen ő az első, aki meg akarja védeni saját szövegét, ő az, akinek ez elsődleges érdeke: „egyetlen experimentalista művésznek sincsen olyan privát szférája (Joyce-tól Montaléig), mely ne bizonyítaná, hogy a szerző akkor is, ha tudatában volt annak, hogy az átlagos és aktuális olvasója elvárásaival szembefordul, mégis arra törekedett, hogy

---

[2] I. m. 18.

[3] Vö. Umberto Eco: *Lector in fabula*. Bompiani, Milano, 1979. 8. és Umberto Eco: *I limiti dell'interpretazione*. Bompiani, Milano, 1990. 13.

[4] Eco: *Hat séta a fikció erdejében*. 18.

egy saját jövőbeli olvasót formázzon, aki képes megérteni és élvezni írását. Ez azt mutatja, hogy az író úgy hozta létre a művét, akár egy utasítássorozatot, egy olyan mintaolvasó számára, aki képes őt megérteni, értékelni és szeretni. Nincs olyan szerző, aki olvashatatlan vagy nézhetetlen akarna lenni. Legfeljebb Joyce-hoz hasonló, aki bár egy 'ideális álmatlanságban szenvedő ideális olvasót' szeretne nevelni, mégis minden erejével azt reméli, és minden képességével arra törekszik, hogy ez az olvasó egy nap empirikusan létezhessen."[5]

Mindazonáltal nem lehet pusztán az empirikus szerzőt figyelembe venni, pontosan emiatt Eco – szinte reflexszerűen – a mintaszerző definíciójára utal.[6] Valójában a mintaolvasónak nem főként az empirikus szerző iránt kellene érdeklődnie: alapvetően nem fontos tudnunk, ki is a szerző, nem érdekes önéletrajza, empirikus létezésének nincs az értelmezés szempontjából meghatározó szerepe. Az olvasónak így nem kertjébe, hanem mindenekelőtt a fikció erdejének alapvető szövedékébe kellene betörnie. Eco pont emiatt figyelmeztet minket arra, hogy „a mintaszerző nem mindig olyan világosan megkülönböztethető, és gyakran az empirikus olvasó hajlamos elnyomni azon ismeretei által, melyeknek már a birtokában van a szerző személyével, mint a kinyilatkoztatás alanyával kapcsolatban".[7]

Haladjunk tovább Eco kijelentéseinek elemzésével, aki többek között azt is pontosítja, hogy „különbözik egymástól a mű előadása mint gyakorlati interpretatív művelet (amelyben a zenész, a színész lesz az interpretátor) és befogadása mint interpretatív művelet (mikor egy kép nézője, egy vers magányos olvasója, egy zenedarab hallgatója az interpretátor)".[8]

Az előadó egyfajta közvetítőként működik, gondoljunk csak egy színészre, vajon hogyan is fogja eljátszani a szerepét? Elsősorban jelen lesz saját interpretációs törekvése, amelyhez hozzáadódik a rendezőé, aki ebben az esetben nemcsak mintaolvasó, hanem mintaszerző is lesz. Ő az, aki utat mutat a színésznek, hogyan adjon elő bizonyos megszólalásokat, mindig ügyelve arra, amit a publikum majd megért ebből, és az értelmezés határaira, valamint a játékszabályokra, amelyekhez a nézőknek alkalmazkodniuk kell. Ezen két szereplőn kívül egy harmadik tényező is meghatározó, amely nem más, mint a színész párbeszéde a közönséggel, fogékonysága a nézők reakcióinak befogadására vagy esetleges, szándékos vagy szükséges rögtönzésekre.

Képzeljük el most azt, hogy egy színházi darab nézői vagyunk. A színész elfelejti a szöveget, egy pillanat törtrésze alatt kénytelen felismerni a helyzetet, és ugyanabban a pillanatban el kell döntenie, hogyan helyettesítse az éppen kimaradó szöveget más szavakkal. Nem kezd el hosszasan gondolkodni vagy aggodalmaskodni, hogyan észleli majd a közönség a változtatásait, egyetlen célja az lesz, hogy senki ne

---

[5] Umberto Eco: *Sugli specchi e altri saggi – Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*. Bompiani, Milano. 105. (Fordította Ludmann Ágnes.)

[6] Vö. Eco: *Hat séta a fikció erdejében*. 16.

[7] Eco: *Lector in fabula*. 62. (Fordította Ludmann Ágnes.)

[8] Umberto Eco: *Nyitott mű. Forma és meghatározatlanság a kortárs poétikákban*. Fordította Dobolán Katalin. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006. 73., jegyzetben.

vegye észre, mi zajlik le benne, saját személyes kertjében, azon a helyen, ahová a közönség nem léphet be. Ekkor joggal azt mondhatnánk, hogy a színész-interpretátor semmi esetre sem szegte meg a játékszabályokat, és a személyes közbeavatkozás és az elvégzett módosítások ellenére is próbálta saját kertjét erdővé alakítani, hogy mindenki számára elérhető legyen. Ez a törekvés az „Én" „Mi"-ben való feloldására ebben az esetben személyes indíttatású: hogyan kendőzzünk egy emlékezetkihagyást anélkül, hogy a szöveg értelmét vesztené. A néző mindazonáltal nem vett részt a színész beavatkozásában-szövegalakításában, senki nem értesítette a módosításokról. Úgy tűnik, mintha a színész becsapta volna a szerzőt váratlan, de szükséges újraértelmezésével.

Most azt képzeljük el, hogy az előadás végén a rendező odamegy gratulálni a színésznek, és anélkül, hogy bármit mondana a történtekről, a színész megelőzi, elújságolva, hogy senki nem vette észre a közönségből a felejtés miatti szövegmódosítást. Itt fel kell tennünk a kérdést, hogy a rendező mint mintanéző a többi műélvezőhöz képest vajon különleges helyzetben van-e, mivel ő a többiektől teljesen eltérő módon értelmezte és fogta fel a színész által végrehajtott módosítást. A rendező olvasta a művet, eldöntötte, milyen játékszabályokkal kíván élni, és a színházi darab minden egyes részletét figyelemmel kísérte, hogy ez úgy érhessen el a befogadóhoz, ahogyan ő maga olvasáskor a művet értelmezte.

Ezzel szemben hol helyezkedik el a mintanéző? Egyértelműen nem lehet a színész, mivel ő a mű interpretátora, aki a rendező által diktált utasításokat követi. Lehet, hogy a közönség sorai közt keresgélve találhatnánk egy mintanézőt, olyasvalakit, aki technikai szemmel, sőt majdnem hogy hidegen és bizonyos távolságtartással szemléli a kérdéses művet. Még akkor is, ha létezne ilyen típusú néző – nem beszélve a szomorú tényről, hogy a művet szenvtelenül és mindenfajta beleélés nélkül értelmezné –, semmiféleképpen nem tarthatnánk mintabefogadónak. Nem lenne az, mert a színész módosította az eredeti művet, vagy mert a rendező a saját interpretációját vitte színpadra. Legfőképpen azért nem lehetne mintabefogadó, mert maga a színész is saját belső világával gazdagította a művet, mindezt azért, hogy az olvasó egyedül is képes legyen újraalkotni a kérdéses alkotást.

Maga Eco állítja, hogy „egy mű olyan objektum, amelyet a szerző hoz létre, és úgy szervezi meg benne a kommunikáció szövedékét, hogy minden lehetséges műélvező ugyanazt a művet, vagyis az alkotó által elképzelt formát találja meg (a hatáskonfigurációra mint érzéki és mentális ingerre adott válaszainak játékában)".[9]

Finom kötelék alakul ki így a szerző és a műélvező között, de én ezen a ponton az Eco által használt újraérteni *(ricomprendere)* igére helyezném a hangsúlyt. Ez a fajta újra-megértés egy következő lépést, ennek következtében egyrészről az eredeti jelentések visszanyerését vonja maga után, mindazonáltal Eco folytatja gondolatmenetét, és elmagyarázza számunkra, hogy az újramegértéshez szükséges lépés során „az ingerszövedékre adott válasznak, illetve az egyes ingerek közti kapcsolatok megértésének az aktusába minden műhasználó beleviszi konkrét eg-

[9] I. m. 73–74.

zisztenciális helyzetét, egyedien kondicionált érzékenységét, műveltségét, ízlését, preferenciáit és személyes előítéleteit, és ily módon egyéni nézőpontja szerint érti meg az eredeti formát".[10]

A mű a megszámlálhatatlan interpretáció ellenére is mindig ugyanaz marad, ebben rejlik az alkotás dinamikus mivolta: a *nyitott* mű kész felvenni az alkalmanként más és más neki tulajdonított különféle, de természetesen „megismételhetetlen egyediségét érintetlenül hagyó"[11] jelentéseket. Eco műveiben gyakran vannak utalások Luigi Pareyson bölcseletére: Pareyson az *Esistenza e persona* néhány részében azt hangsúlyozza, hogy „az interpretáció annak az egyedi perspektívának a meghatározásában rejlik, amely minden ember",[12] figyelembe véve azt a tényt is, hogy „minden egyes ember az igazság *egyik* interpretációja".[13] Eco ezt a gondolatot a műalkotás élvezetéről szóló reflexióiban hozza elő, bizonyos értelemben konkretizálva, de már Pareyson esztétikai koncepciójában megvan minden előfeltétele annak, hogy erre a konklúzióra jussunk. Gondoljunk például arra a világos és tömör kifejezésmódra, amellyel a filozófus megállapítja, hogy „teljességében a mű önmaga végtelen interpretációjára késztet, ébreszt, ösztönöz, ugyanakkor nem merül ki egyikben sem ezek közül, az összes felett áll, még ha újra és újra azonosul is mindegyikkel".[14]

A színdarab példájához visszatérve, egy másik meghatározó tényező a színész izgalma, még ha rejtett és majdnem észrevehetetlen is. Az izgalom nem más, mint személyes tény, mindazonáltal a jó színésznek érzelmet, izgalmat kell ébresztenie a nézőben is. Hogyan is érhetné el ezt jobban, ha nem saját személyes érzelmeinek közvetítése által? Most gondoljunk egy olyan színdarabra, amilyet manapság gyakran láthatunk különböző színházakban. Olyan darabra gondolok, amely során nem csupán bevonni szeretnék a közönséget, hanem felrázni, felébreszteni, sőt szinte rátámadni. Hirtelen, a darab egy pontján az összes színpadon lévő színész megáll, pár pillanatig csendben maradnak. A közönségnek nincs ideje felfogni, mi is történik éppen, de váratlanul minden színész futva távozik a színpadról, és a közönség sorai közt őrülten tekeregve-kergetőzve folytatják a játékot, néha szinte beleüvöltve a tudatlan hallgató fülébe a szavakat. Ebben az esetben úgy tűnik, hogy a játékszabályokat a rendező, rajta keresztül pedig a színészek diktálják, de pont abban a pillanatban törik darabokra az útmutatást, amikor éppen alkalmaznák: a színész elfoglalja a nézőnek fenntartott helyet.

Ez a példa segít megérteni azt, hogy sok mű mozgásban van, különböző interpretációs környezetekben is mozog, olyan úton, amely nem mindegyikünk számára azonos, hanem minden egyes műélvezőben lassan alakul ki.

---

10 I. m. 73.
11 I. m. 74.
12 Luigi Pareyson: *Esistenza e persona*. Il Melangolo, Genova, 1985. 20. (Fordította Ludmann Ágnes.)
13 Uo.
14 Luigi Pareyson: *Estetica – Teoria della formatività*. Bompiani, Milano, 2002. 238. (Fordította Ludmann Ágnes.)

A fent említett esetben maga a mű fizikailag is mozog a néző felé (gondoljunk csak a *Nyitott mű* „mozgásban lévő mű"-fogalmára[15]), és ebben az invázióban egyfajta, az új formák keresésére irányuló befejezetlenséget is észrevehetünk, ahol minden egyes műtöredék önmagában is a mű egészét képviseli. A mozgásban lévő mű nagyszámú külső beavatkozást foglal magában, mint egy felkérésként, hogy még ha szabadon is, de belépjünk a szerző szférájába.

„A szerző tehát egy *befejezendő* művet kínál a használónak. Nem tudja pontosan, hogyan fejezik majd be, de azt igen, hogy a befejezett mű továbbra is az *ő* műve és nem más; hogy az interpretatív dialógus végén egy olyan forma valósul meg, amely akkor is az *ő* formája, ha más szervezi meg előreláthatatlan módon..."[16]

A szerző tehát nyitott más interpretációk befogadására, mindazonáltal Eco azt is állítja, hogy ezeknek az új formáknak nem szabad túlságosan eltávolodniuk a művész javasolta formától. A szerzőnek képesnek kell lennie megjósolni, ha nem is teljes mértékben, nyitott művének későbbi fejlődéseit. Így nem könnyen kivitelezhető a használat nélküli műélvezet, kezdeti témánkhoz visszatérve pedig szinte lehetetlennek tűnik a már többször említett személyes kertet mellőzni az interpretáció pillanatában. Egyetértünk Ecóval abban, hogy „van egy veszélyes, manapság jellemző eretnekség az irodalomkritikában, amely szerint az irodalmi művel azt csinálhatunk, amit akarunk, úgy olvashatjuk, ahogy legzabolátlanabb késztetéseink diktálják".[17]

Úgy tűnik, az értelmezés határait legfőképpen az olvasó jóérzésének, tiszteletének és annak a nyílt univerzummal szembeni komolyságnak kell meghatároznia, amelyet a műalkotások nyitnak ki.

Ahhoz, hogy egy mű időtálló legyen, szükségesnek látszik, hogy a műélvező az interpretációs folyamathoz saját életének bőröndjével, tapasztalataival, a közönség felé kinyitható és bemutatható, szükség szerint használható személyes kertjével közelítsen, természetesen anélkül, hogy elveszítené mintaolvasóhoz illő komolyságát. Ezen túl úgy gondolom, hogy a mintaolvasó az, aki nem rejtőzködik, aki igyekszik másokkal megosztani gondolatait, hogy így érzékelhesse azt a közös teret, amely két kert között létezik. A kert nem erdő, de fel lehet ismerni, ha látjuk: ha belépünk egy házba, amelynek szép kertje van, természetesen nem tévesztjük össze a sajátunkkal, de tudjuk, hogy ez is kert. Lehetséges, hogy egy bizonyos nézőpontból a miénknél nagyobb rendben tartott, valamelyik növény gondozottabb, egy másik kevésbé, az egyik része rendezettebb, a másik kevésbé, vagy éppen olyan növény az uralkodó, amely esetleg hiányzik a mi kertünkből.

---

15 Eco: *Nyitott mű*. 60.

16 I. m. 101.

17 Umberto Eco: *La Mancha és Bábel között. Irodalomról*. Fordította Barna Imre, Gecser Ottó. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2004. 12.

Umberto Eco olvasására tett kísérletemet a következőkben annak tudatában zárom le, hogy lehet, sok dolog nem került magyarázatra, másokat egy bizonyos és nem másik nézőpontból vizsgáltam. Ennek ellenére, ismét csak Eco szavait idézve, észre kell vennünk, hogy „legalább *két típusú olvasó* létezik. Az első a szövegstratégiák áldozatává válik, a másik azon kritikus olvasó, aki tudatában van és élvezi azt, ahogyan a szövegstratégia áldozatává vált".[18]

Ami engem illet, nem hiszem, hogy ezeknek az olvasóknak kategóriájába illenék, de nem rejtem el csodálatomat egyes stratégiák iránt, vagy lelkesedésemet a szójátékok, vagy a néha vitát gerjesztő összehasonlítások iránt. Ebben a szerepjátékban, vagy ha úgy tetszik, nyitott párbeszédben mindig megpróbáltam magam a szerző, Eco játékszabályaihoz tartani. Nem az volt tehát a célom, hogy Eco műveit elemezzem, hanem hogy úgy olvassam és értelmezzem számos gondolatát, ahogyan ő szeretné, hogy olvassák ezeket.

A mintaolvasó önmagában és önmagáért valószínűleg nem létezik, vagy legalábbis nem úgy, ahogy az értekezésem elején leírtam és elképzeltem. De ha nem létezik mintaolvasó, ugyanúgy nem létezik mintaszerző sem, mivel az egyik feloldhatatlanul kapcsolódik a másikhoz, hiszen a másik viszonylatában létezik: ha valamelyik hiányzik, egyik sem létezik.

Természetesen sok fajta empirikus olvasó létezik, van olyan, aki néha túloz, és gyakran a szerző szövegstratégiáinak áldozatává válik, ahogy maga Eco is fogalmaz, van olyan, aki hagyja magát elragadtatni, és az adott szövegben keresi mindazt, amit meg szeretne találni, néha veszélyesen letérve a főútvonalról. Ezt a típusú olvasót akár kúszó aknaként is definiálhatnánk, akinek szélsőséges interpretációjából félreértések és mindenféle túlzás születhet.

Befejezni egy művet pontosan azt jelenti, hogy a szerző által hátrahagyott felvázolt vonalakat követve értelmezzük. Ha az olvasó gondolatai szándékosan letérnek a már felvázolt sínekről, a vagonok öntörvényűen, őrülten robognak tovább, és lehet, hogy kisiklanak saját pályájukról, vagy éppen elpusztítják önmagukat. Amikor a mű már elpusztult, a figyelmesebb, kritikai szempontból meggondoltabb olvasók lesznek az elsők, akik ezt észreveszik, és nem azért, mert sikerült a művet objektív hidegséggel vizsgálniuk, hanem mert saját egyedi személyiségüknek a megfelelő teret biztosították, mindenféle erőltetés, rángatás nélkül, megtalálva a pontos mértéket a saját és a másé, az Én és a Mi között. Ekkor a többi olvasó is megnézheti és felismerheti az újraolvasás és az újramegértés által kinyitott, majd újrabefejezett művet. Lehet, hogy az olvasók nem mindenben értenek majd egyet, csak az újraolvasás csupán néhány aktusában ismernek magukra, ők is kritizálhatják és újraértelmezhetik azt, hozzáadhatnak és elvehetnek belőle, anélkül, hogy a kezdeti tartalmat módosítanák.

---

18 Eco: *Sugli specchi e altri saggi*. 106. (Fordította Ludmann Ágnes)

Az olvasót a szerző áldozatának nevezni szerintem túlzás: természetesen Eco szándéka világos és egyértelmű, csakhogy úgy gondolom, az igazi szerző nem áldozatokat keres, akiket alávethet gondolatainak, hanem olyan olvasókat, akik képesek ezekben magukat felismerni, akik tudnak hallgatni, de képesek megosztani egymással gondolataikat, újraolvasni, hogy együtt olvashassanak. Tehát a szerző nem úgy viselkedik, mint egy ragadozó, aki lecsap áldozatára, hanem mint a tinta, amely néhány oldalt ír csak egy füzetbe, amelyben kezdettől fogva van néhány, több vagy éppen kevesebb megírt oldal. A szöveg tehát helykihagyások, betűkkel megtöltendő sorok szövedéke, és - ahogy Eco is megállapítja - aki ott hagyta őket fehéren, előre látta, hogy majd valaki odaír, két ok miatt.

> „Legfőképpen azért, mert egy szöveg egy lusta (vagy gazdaságos) gépezet, amely a célközönség által bevezetett jelentéstöbbleten alapul, és csak rendkívüli szőrszálhasogatás, aggodalom vagy visszatartó erő miatt bonyolódik túlburjánzásba vagy későbbi pontosítások csapdájába, egészen addig a határig, míg meg nem sérti a kommunikáció rendes szabályait. Másrészről pedig, ahogy lassan a tanító funkciótól az esztétikai funkcióhoz érkezünk, a szöveg az olvasóra akarja bízni az értelmezés kezdeményezését, még akkor is, ha általában arra törekszik, hogy meglehetősen egybehangzóan értelmezzék. Egy szöveg azt akarja, hogy valaki segítse a működését."[19]

A kritikus olvasó tehát nem az, aki élvezi, szinte mazochista módon, hogy a szerző által használt narrációs technikák és stratégiáik áldozatává vált, amelyek lehetnek akár ragyogóak és meglepőek is. A kritikus olvasás azt jelenti, hogy képesek vagyunk személyes párbeszédet folytatni egy szerző művével, képesek vagyunk működtetni a szöveget, olyan gondolkodás révén, mely elkerülhetetlenül fejlődéssé és tudássá válik.

Ez a kísérletem Eco néhány reflexiójának újraolvasására egyike csupán a számos lehetséges interpretációnak, olyan út, amely nem zárja ki a többit.

Olaszból fordította Ludmann Ágnes

---

19 Eco: *Lector in fabula*. 52. (Fordította Ludmann Ágnes)

Nádor Zsófia

UMBERTO ECO ESZTÉTIKÁJÁRÓL – MÓDSZERTANI ASPEKTUSOK

Dolgozatomban megkísérlem rendszerbe foglalni Eco esztétikai megközelítésének alapelveit, különös tekintettel az úgynevezett preszemiotikai korszakra.[1] Eco ekkor reflektál a megalapozás igényével, a legexplicitebben a művészetről való tudományos diskurzus módszertani kérdéseire. A körvonalazódó rendszer alapelvei a későbbiek során sem változnak: a közösség fontossága (különösen mint társadalmi konszenzusé, amely így az egyetlen végső bizonyosság forrása, amely semmiféle transzcendens jelleggel nem rendelkezik), a nem idealista iskolák eszközeinek használata és a művészet megközelítése a konkrét műalkotás és annak anyaga felől – mindez az életmű egészét jellemző állandó. A későbbiekben azonban a szinte filozófiai igénnyel művelt esztétika és művészetelmélet kevésbé dominál, a művészi kommunikáció sokkal inkább a kommunikáció olyan laboratóriumi alesete lesz, amelyben különösen jól megfigyelhetők bizonyos általános jelenségek, legyen szó a kódtól való eltéréstől vagy az értelmezés határairól. A szemiotika mint eszköztár melletti döntés pedig úgy is tekinthető, mint a preszemiotikai korszakban megfogalmazott célkitűzések megvalósítása.[2] A következőkben igyekszem rámutatni azokra a pontokra is, ahol a megközelítésmódok, fogalmak összekapcsolhatók a szemiotikai korszak írásaival.

A hatvanas években bevezetett új módszertan, új vizsgálati eszközök jelentősége nagy, egyrészt azért, mert ez az a terület, ahol Eco túllép mesterén, Luigi Pareysonon, ez teszi lehetővé új és új válaszok keresését és megtalálását a pareysoni problémákra. Másrészt Eco gyakorlatilag megnyitja az akkor még a crocei idealizmus által dominált olasz esztétikában az Európában már jelen lévő strukturalista és

---

[1] Ez főként a *Nyitott mű* (első megjelenés: 1962. Magyarul: fordította Dobolán Katalin, Mártonffy Marcell. Európa, Budapest, 2006) és a *La definizione dell'arte* (Mursia, Milano, 1968) köteteket jelenti.

[2] Ezt az is alátámasztja, hogy a *La definizione dell'arte* csak 1968-ban jelent meg, mikor Eco már a *La struttura assente*n dolgozott; előszavában pedig úgy fogalmaz, hogy a *Problemi di metodo* című fejezet nemcsak az előző korszak összefoglalásaként, az azzal való számvetésként olvasható, hanem a szemiotikai korszak bevezetéseként is. (Eco: *La definizione dell'arte*. 5.)

kommunikációelméleti diskurzust,[3] amely többek között az avantgárd vizsgálatára is alkalmas fogalmi apparátust is jelentett.

Eco esztétikája, mint ő maga is írja,[4] sokat köszönhet egyetemi mesterének, Luigi Pareysonnak. Tőle eredeztethető Eco anticroceiánus attitűdjén kívül a vizsgálódás kiindulási pontjaként a konkrét műalkotás tételezése, valamint az alkotói folyamat és az anyag fontossága a preszemiotikai korszak esztétikai írásaiban. Továbbá végig megmarad mind metodológiai-episztemológiai, mind morális értelemben az a pareysoni szemlélet is, hogy a határok nemcsak elkerülhetetlenek, de szükségesek és hasznosak, a mozgásteret biztosítják.[5] Ezen kívül Pareyson veti fel azt, a *Nyitott mű*-t és az *I limiti dell interpretazionét* különbözőképpen, de egyaránt meghatározó alapkérdést is, hogyan lehet a potenciális értelmezések száma végtelen.

Az esztétika mint tudomány

Az esztétika tudományos legitimitásának kérdésében, tehát hogy miként lehet tudományosan megközelíteni egy olyan tudománytalan jelenséget, mint a művészet, Eco alapvetően köztes pozíciót foglal el: szembehelyezkedik mind a pozitivista módszerekkel (beleértve a „katalogizálást" és a statisztikát), mind az idealisztikus-intuitív megközelítésekkel (például Croce). Ugyanakkor komplikálja a helyzetet, hogy a strukturalizmust mint lehetséges középutat sem tartja minden további nélkül alkalmazhatónak műalkotások vizsgálatára.

A tudományosság kritériuma a tárgy nyilvánvaló különbsége miatt nem a létező természettudományos módszerekkel való analógia (adatok, kísérleti igazolhatóság), hanem a lehető legmagasabb fokú objektivitás biztosítása.[6] Ez természetesen nem jelenti azt, hogy eliminálni kellene a technikai adatokat vagy a tényszerű megállapításokat, azonban a szubjektív faktorral való viszonyukban kell kezelni őket, nem végcélként, hanem mint stimulust vagy komponenst, amely végső soron az autonóm interpretáció lehetőségét teremti meg.

A módszer sikerességének (egyik) garanciája, mint Ecónál szinte mindennek, ha reflektál önmagára, tudatában van saját korlátainak, eredményei ideiglenességének és változékonyságának. De egy ilyen típusú diskurzusnak is lehetnek szigorúbb elvárásai, sőt bizonyos fajta igazolhatóságra is igényt tarthat. Először is az egyes terminusok használati szabályai egyértelműen rögzíthetők (például a költészeti diskurzussal ellentétben), másodszor pedig kijelölhetők a viszonyítási pon-

---

3 Renato Barilli: *Per un'estetica mondana*. Il Mulino, Bologna, 1964. 388.

4 Lásd például Eco: *Nyitott mű*. 70.

5 Anna Maria Lorusso: *Umberto Eco: temi, problemi e percorsi semiotici*. Carocci, Roma, 2008. 131.

6 Eco később, 1984-ben így ír erről: „Bebizonyíthatja a filozófus azt, amit állít? Nem, abban az értelemben nem, ahogy a tudós. A filozófus megpróbál olyan fogalmakat alkotni, amelyek lehetővé teszik a jelenségek általános értelmezését, s ami révén mások létrehozhatják saját, részleges értelmezéseiket. A filozófus nem felfedezi a dolgot – megalkotja a fogalmát." Umberto Eco: *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Einaudi, Torino, 1984. XIV.

tok egy adott terület jelenségeinek vizsgálatán keresztül. Filozófia tehát „az olyan állítások rendszere, amelyek arra törekszenek, hogy egységes keretben magyarázzák a világnak nevezett jelenségkomplexumot".[7] A viszonyítási pont kijelöléséhez és az egységes magyarázat igényéhez szorosan kapcsolódik az általános művészetdefiníció mint módszertani kiindulópont kérdése.[8]

Az általános művészetfogalom lehetősége és szükségessége

Eco számára a hatvanas években az esztétika feladata végső soron általánosságok megállapítása a konkrét tapasztalatból, az egyes művekből kiindulva. Az akkor kulcsszerepet betöltő neoavantgárd két alapvető tapasztalata a poétikák dominanciája a művek felett és a befogadói aktivitás megnövekedése volt nemcsak az értelmezés, de már a létrehozás során is.[9] Ezek megkérdőjeleztek olyan, korábban a műtől elválaszthatatlannak tartott jellegzetességeket, mint például autonómia, befejezettség, mű-szerűség. Ráadásul az intuitíven a művészet fogalma alá sorolt jelenségek annyira heterogénné váltak, hogy problematikussá vált magának az általános kategóriának a lehetősége is. Másként fogalmazva: ismét felmerült a művészet halálának víziója, de nem a korábbi idealisztikus kontextusban – ha mint szellemi forma meghal, átveszi a helyét egy új, magasabb szintű integráció –, hanem a műalkotások elteoretizálódásának értelmében. A konkrét mű egyre inkább önnön problémájára való reflexióvá vált; a poétika, a megformálási projekt, amelyet kifejez, fontosabbá válik magánál a megformált tárgynál. Míg korábban a formáló szándékot és a poétikát azért vizsgálták, hogy jobban megértsék a művet, ez a viszony megfordult: a neoavantgárd mű a mögötte álló elmélet illusztrációja, így a konkrét esztétikai érték elhalványul egyfajta absztrakt kulturális értékkel (ha úgy tetszik: gesztussal) szemben. Ebből természetesen adódik „a művészet halála" kifejezés, de ezt Eco szerint nem apokaliptikus értelemben kell venni, csupán mint a művészet fogalmának változását érdemes felfogni.

Annak ellenére, hogy a művészet fogalma alá van vetve a történeti változásnak, Eco kívánatosnak és szükségesnek tartja az általános művészetdefiníciót – nem azzal érvel, hogy a művészet jelenségei ezt valamilyen módon *a posteriori* igazolnák, hanem módszertani okokból szükséges teoretikusan posztulálni. Nemcsak hogy könnyebben tudunk mozogni a filozófiai diskurzusban, ha kijelöltünk egy kezdő pozíciót, de ahhoz, hogy *egyáltalán* beszélni tudjunk a művészet haláláról (vagy heterogeneitásáról), szükségszerűen definiálni kell, hogy minek a haláláról

---

[7] Eco: *La definizione dell'arte*. 147.

[8] Lásd i. m. *Il problema della definizione generale dell'arte* című fejezetét Dino Formaggio könyve (*L'idea di artisticità*, 1961) kapcsán. A *Nyitott mű* és a *L'idea di artisticità* nagyjából egy időben született, és sok hasonlóság található a két mű között, de lényeges különbség, hogy a *Nyitott mű* nem negálja egy általános művészetdefiníció lehetőségét – ezt a forma és a rendezetlenség dialektikája biztosítja.

[9] Umberto Bodon: *Umberto Eco. Dall'estetica alla semiotica*. Kézirat (szakdolgozat). Università degli studi di Padova, 1981. 48. Eco elméletében az experimentalizmus központi probléma, az avantgárd felől kezdi el megérteni a művészetet általában véve.

(vagy heterogeneitásáról) van szó. A viszonyítási pont kijelölése valamilyen szempontból homogénnek tekintett korpusz megteremtését jelenti. Eco számára nem lényeges, hogy konkrétan előírja e csoport jellemzőit (egy későbbi szövegében visszanyúl Formaggio egy másik könyvének nyitómondatához: „Művészet minden, amit az emberek annak neveztek"[10]), mivel ez a gesztus ahhoz szükséges, hogy egyáltalában megszülethessen a diskurzus – adott esetben ennek a bizonyos szempontból homogén valaminek más szempontú heterogeneitásáról.

A három diskurzusuniverzum – a poétikák, a művészet általános definíciói és ezek változékonyságának elismerése – implikálja is egymást. Pontosan a művészetfogalmak változékonyságának felismerése vezet el egy általánosabb modell felállításának igényéhez, olyan kiindulási ponthoz, ahonnan leírható és megérthető ez a folyamat. Az a törekvés, hogy megtaláljuk, mi a közös a különböző tapasztalatokban, abból ered, hogy konstatáljuk a művészi tapasztalat történetiségét, változékonyságát és az ezekkel való számvetés szükségességét.[11] Az általános modell felállítása nem zárja ki sem azt, hogy a definíció területén belül a formálási és megértési módok radikálisan megváltozhattak, sem azt, hogy ez a fejlődés dialektikusan írható le. A történetiség, ideiglenesség és relativitás természetesen a saját definíciónkra is vonatkozik, de ez nem kell, hogy az általános művészetdefiníció lehetőségének negálásához vezessen, csak tudatában kell lenni annak, hogy az nem tarthat számot az örökérvényűségre.[12]

Így végül a kortárs művészet tapasztalata nem vezet a művészet fogalmának radikális újradefiniálásához, ehelyett Eco a meglévő esztétikai kategóriákat szélesíti. Az újítás tehát új jelenségek bevonásában (például tömegkultúra, avantgárd), és az alkalmazott vizsgálati módszerekben áll.[13] Eco olyan eszközt keres, amellyel egy ilyen heterogén és változékony korpusz vizsgálható – ez vezeti majd el a szemiotikához és a strukturalizmushoz, amelyek pontosan erre alkalmasak.[14]

---

10 Dino Formaggio: *Arte.* (1973) Idézi Eco: *Il tempo dell'arte.* In *Sugli specchi e altri saggi.* Bompiani, Milano, 1984. 115–124.

11 Eco tisztában van a veszéllyel, hogy az ilyen típusú általánosítások könnyen normatív szemlélethez vezetnek. Válasza, hogy azt néha meg kell kockáztatni, különösen ma, amikor inkább a filozófia hajlamos a kompromisszumokra. Ez a hozzáállás tér majd vissza még erősebben a kilencvenes években, az *I limiti dell'interpretazione*ban.

12 „A művészet általános definíciója tehát tudatában van határainak: ezek egy nem igazolható, csupán tentatív általánosítás határai; egy történetiséggel terhelt, tehát a történeti kontextusok függvényében változó definíció határai. Tudja, hogy a diskurzus kényelme végett általánosítja a konkrét jelenségeket, amelyek így elevenségüket vesztik. De mindazonáltal a művészet általános definíciója tudatában van saját nélkülözhetetlenségének: kötelező gesztus, teljesítendő kötelesség; azért, hogy legyen egy viszonyítási pontja azon diskurzusoknak, amelyek természetszerűleg történetiek, részlegesek, lehatároltak, egy (kritikai vagy operatív) választás célját szolgálják. Sőt, még abban a pillanatban sem szabadulhatunk a definíció szükségétől, amikor annak lehetőségét tagadjuk, hogy a művészet fogalmilag megragadható." Eco: *La definizione dell'arte.* 152.

13 Bodon: *Umberto Eco. Dall'estetica alla semiotica.* 47. (jegyzetben)

14 Vö. Eco levelét Franco Maria Riccihez, idézi Teresa de Lauretis: *Umberto Eco.* La Nuova Italia, Firenze, 1981. 6.

Struktúra és dialektika

Bár Eco strukturalizmuskritikája csak az 1968-as megjelenésű *Struttura assente*ben nyeri el végső és kiforrott formáját, már a preszemiotikai korszakban is kirajzolódik a két fő kritikai irány.[15] Az első a strukturalizmus tiszta alkalmazása olyan komplex és a szubjektivitást is bevonó jelenségeknél, mint a művészet: ennek a feloldására alapvetően más tudományágak bevonása a megoldás. A második a történetiség, a folyamatszerűség és a dialektikus kölcsönhatások kérdésének fontossága.

Ahogyan az általános művészetfogalom, a felfedezett struktúrák is történeti változásnak vannak alávetve, kontextusfüggők – a strukturalizmus csak mint módszertani választás igazolható, amely kiválóan szolgálja az interdiszciplinaritás célját is.[16] Így paradox módon negálni kell a Struktúra létét[17] ahhoz, hogy megmentsük a módszer érvényességét.

> „A struktúra fogalma mint különbségek rendszere csak akkor bizonyul termékenynek, ha egyesül a struktúra mint felcserélődések lehetőségének fogalmával; alapvető eszköz minden transzformációkból álló rendszer vizsgálatához."[18]

A dialektika fogalma, hasonlóan a struktúráéhoz, könnyen vezethet ontológiai-normatív felfogáshoz. A gondolatmenet teljesen analóg Eco ontológiai strukturalizmussal szembeni érveivel. Ha abból indulunk ki, hogy minden műalkotás valamilyen meghatározott poétika szerint készült, s ezek akarva-akaratlanul összefüggenek (iskolák, kulturális klíma), meghatározható egy művészeti állapot, azonban ezek az állapotok egyre-másra változnak – ráadásul egyre gyorsabban. Ha olyan, a fejlődést irányító általános törvényeket állapítunk meg, amelyekkel a jövőbeni változások is megjósolhatók, a megállapítás szükségszerűen normatív lesz, mivel metafizikailag fogja fel a dialektika fogalmát, és mint minden metafizikai definíció, történelmen kívülinek tartja magát.

Az „ontológiai" megközelítésnél termékenyebb a dialektika mint módszertani választás, amely nem minősíti ezeket a folyamatokat, csak leírja őket, és nem hegeli absztrakt, ontológiai meghatározottságú jelenségként kezeli a dialektikát, amelyből univerzális oksági láncokat lehet felépíteni. Ehelyett az egyes jelenségek

---

15 Eco 1963-ban ismerte meg Jakobson munkásságát, majd a *Nyitott mű* fordítási munkálatai során közel került a francia strukturalistákhoz, s a kérdés az *Apocalittici e integrati* (1965) megírása alatt is foglalkoztatta. Mindkettő problémája – kiszakítani a művészetet a crocei kimondhatatlan tartományából, illetve megfelelő elemzési módot találni a tömegkultúrához – a struktúrák kérdését veti fel. (Vö. Bodon: *Umberto Eco. Dall'estetica alla semiotica*. 138.)

16 I. m. 140.

17 Erre utal a *La struttura assente* címe is: „A hiányzó struktúra", amely ugyanakkor szójáték, azt is jelenti: „A struktúra egyetért".

18 Umberto Eco: *La struttura assente*. Bompiani, Milano, 1968. 262.

tipikus mechanizmusait érdemes vizsgálni.[19] Eco már a kezdetektől úgy tekint az esztétikára, mint konkrét tapasztalatok fenomenológiájára,[20] amely úgy dolgoz ki definíciókat, hogy azok nyitottak, elfogadók a lehetséges változások, új tapasztalatok felé, és semmiképpen sem törekszenek arra, hogy előírják tartalmukat, vagy megjósolják őket. Nem feltételezhető semmilyen transzcendens elem működése a háttérben, legyen az a Szellem, a Szépség valamely *a priori*, metafizikai formája vagy az *Ur*-struktúra. Ez azt is implikálja, hogy az esztétika bizonyos tekintetben lemond tisztán filozófiai jellegéről, és a művészetet egyéb, szociális, gazdasági stb. tényezőkkel összefüggésben vizsgálja. A területek kölcsönösen profitálhatnak az együttes vizsgálódásból, például a művészet változásaiból sokszor kiolvashatók az értékfelfogás általános módosulásai.

Ez a szemlélet biztosítja Eco vizsgálódásainak termékenységét mind az avantgárd, mind a tömegkultúra és a populáris művészetek esetében – az elsőnél a művészetfogalom rugalmassága előfeltétele annak, hogy egyáltalán feldolgozhatók legyenek olyan radikális jelenségek, amelyeknek célja pontosan a fogalom klaszszikus változatának megkérdőjelezése, válságba sodrása. A populáris művészet pedig vizsgálható és vizsgálandó az esztétika eszköztárával, szem előtt tartva, hogy nem feltétlenül érvényesek rá ugyanazok a kritériumok, mint a magas művészetekre. Az, hogy a jelenség elfogadása és semleges leírása mellett döntünk, implikálja a kánon és az értékrendszer megváltozását is, pontosan azáltal, hogy újradefiniálódik az általános kategória. Ugyanakkor nem arról van szó, hogy eltűnnek a különbségek, árnyalatok, sőt akár a preferenciák. Nem az a cél, hogy a művészet bélyegét mindenre ráüssük, vagy az összes művet egyformán értékessé tegyük, hanem éppen ez a megközelítés teszi lehetővé, hogy tanulmányozható legyen minden jelenség a maga helyén, ugyanakkor a többihez képest (struktúraként).

Az így kezelt változások, kölcsönhatások (ön)ellentmondásosak is lehetnek, s ez látszólag beszennyezi a tudományos, szigorú strukturalista vizsgálódást. Valójában ez a tisztaság illuzórikus, s éppen a folyamatos önreflexió, rugalmasság és változékonyság teszi lehetővé, hogy egy modell ne erőszakot tegyen a valóságon, addig csupaszítva azt, míg végül már meghamisítja, hanem amennyire lehet, folyamatos konfrontálódással közeledjen felé. Tulajdonképpen egyfajta moráról, becsületességről is szó van: az illúziótól való megszabadulás tudományetikai kérdés is. Így – Pareyson szellemében, akinél szinte minden kérdéskör tárgyalása ilyen típusú pa-

---

[19] A *Sperimentalismo e avanguardia* című tanulmányban (in *La definizione dell'arte*) Eco leír egy sor jelenségpárt, amelyek között dialektikus viszony áll fenn: hagyományos és új formák (a művészi formai innováció más szinten lévő, szociális és kulturális forradalmak elöljárója); kísérleti tudomány és esztétikai kommunikáció (a kettő közül nem feltétlenül a művészet a stimuláló elem); művek kommunikálhatósága, érthetősége és korábbi érzékelési sémák megtörése, formanyelvi újítás; forradalom és iskola, invenció és imitáció; a valós szituáció és formák által visszatükrözött szituáció.

[20] Lásd Paolo Jachia: *Umberto Eco. Arte semiotica letteratura*. Manni, San Cesario di Lecce, 2006. 17–18.

radox kijelentéssel kezdődik – Eco a látszólagos hátrányokból előnyt kovácsol: a változékonyság és ellentmondásosság nem negatívum, hanem éppen ezeken keresztül definiálható a panoráma, és ezek biztosítják a módszer fejlődésének lehetőségét.[21]

A poétikák vizsgálata

Eco, hogy ne kezdjen a „megmagyarázhatatlan", a „kifejezhetetlen" vég nélküli és hasztalan taglalásába, amelyet Croce és más esztétikák a mű lényegének tartottak, ellép a műalkotástól (kissé leegyszerűsítve: egyet az alkotó, egyet a befogadó felé – itt most csak az elsővel foglalkozom), lemond a műalkotás esszenciájának vizsgálatáról, és külső komponenseket tesz a kutatás tárgyává.

A hátralépés gesztusát már a *Nyitott mű*ben megteszi, de valójában ez a technicista-operatív hozzáállás mind a strukturalizmust mint módszert, mind a szemiotikát mint tudományágat ugyanúgy jellemzi, nem negatívan, hátralépésként, lemondásként, hanem pozitívan, az adekvát vizsgálható-vizsgálandó tárgy kijelöléseként. Az legtermészetesebben adódó kihátrálási lehetőség az alkotó felé, tehát a művek mögött álló poétikákhoz vezet. A kutató feladata, hogy ezeket modellekké redukálja; a különböző modellek formális tulajdonságainak összehasonlítása lehetővé teszi az alkotói szándék meghatározását, s ebből következően egy adott kor műveinek közös struktúráját, majd általános esztétikai kategóriák megállapítását.[22]

Mind az anyag, mind a módszer, mind a pareysoni formativitáselmélet hagyománya ehhez a metodológiai választáshoz vezetett. Egyrészt a kortárs műalkotások (a vizsgált anyag) önreflexív-teoretikus jellege miatt logikus a poétikák bevonása a vizsgálati anyag körébe. Másrészt Eco nem bízik abban, hogy az általa választott strukturalizmus módszerei adekvát megközelítési módot nyújtanak a művek komplexitásához, ezzel szemben a poétikák alkalmasak az ilyen vizsgálatra. Harmadrészt Eco műfelfogása egyértelműen a pareysoni formafogalomból táplálkozik, ahol a formáló szándék, a formálódási folyamat inherens részét képezi a kész formának, amely csak azáltal megérthető és interpretálható, ha rekonstruáljuk ezt a szándékot, újrajárjuk a képződés folyamatát.[23]

---

[21] „Nincs olyan rendszer, amely ne lenne ellentmondásos; az ellentmondás felfedezése tehát nem vereség, hanem győzelem mindenki számára, aki hisz a filozófiai tevékenység megújuló jellegében, a folyamatos konfrontációban a nem filozófiaival és abban, hogy a filozófia minden jó szándéka ellenére soha nem lesz képes kiküszöbölni azt teljesen. Egy rendszert szükségszerűen fenyeget valamilyen ellentmondás, mert strukturális modellként kimerevíti a valóságot, hogy értelemmel töltse meg. De mivel a valóságot megérteni és kommunikálhatóvá tenni azt jelenti, hogy egy pillanatra feltartóztatjuk, a rendszer nem gazdagítja, épp ellenkezőleg, elszegényíti azt. Hatékonyságát csak úgy bizonyíthatja, ha a valóság magasabb szintű újrafelfedezését segíti elő, amely azonban így többé nem megfeleltethető a kiindulási modellnek." Umberto Eco: *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*. Bompiani, Milano, 1982. 10–11.

[22] Eco: *La definizione dell'arte*. 143. (jegyzetben)

[23] „[…] az első lépés egy mű elemzésénél az eredendő szándék keresése; és az első lépés egy mű megalkotásánál a formatív szándék kinyilvánítása." (I. m. 196.)

A poétikák a hetvenes évektől veszítenek módszertani jelentőségükből. Megmarad a töretlen ténytisztelet, a történeti-társadalmi kontextus mint az értelmezést magát ha nem is meghatározó, de a nem adekvát értelmezéseket mindenképpen kizáró faktor. Az implicit, műből kiolvasható alkotói szándék későbbi változata a *Lector in fabula* mintaszerző-fogalma, az értelmezést irányító szövegbe kódolt szerzői stratégia. Az *I limiti*ben az *intentio operis*, a „mű szándéka" egyértelműen felülírja az *intentio auctoris*t, a „szerző szándékát", de természetesen nem függetlenedhet teljes mértékben az utóbbitól.

A szemiotika és a mű

Eco nem kerüli meg a konkrét műalkotások strukturalista vizsgálata által felvetett problémákat. Az ő megfogalmazásában: ha a *langue*-ot lehetséges így elemezni, vonatkozik-e ugyanez a *parole*-ra is? A poétikák *langue*-jának *parole*-ját, amely nemcsak zárt denotációs viszonyt, de nyitott konnotációt is jelent?[24]

A strukturalizmus különösen termékenynek bizonyult a szemiotika számára, annak ellenére, hogy az mint meghatározott szemléletű tudományterület nem feltételezi definíció szerint a strukturalizmus módszerét. Ennek oka, hogy mindkettő rendszereket, nem egyes jelenségeket kutat, illetve heterogén jelenségcsoportokat próbál egyetlen nézőpontból, valamilyen egységesítő szándékkal, módszerrel vizsgálni. Emiatt a kettő legitimitásának problémája bizonyos értelemben azonos: hogyan alkalmazható a szemiotika az egyes műalkotásokra, illetve hogyan viszonyul a strukturalizmus a kritikához, a konkrét műalkotások vizsgálatához?[25]

Az eddigiekből az következne, hogy az *Isteni színjáték*ot nem, csupán az olasz nyelv egészét érdemes górcső alá venni, hiszen a szemiotikában a rendszer fogalmát tulajdonképpen a kóddal azonosíthatjuk. De a szemiotika nemcsak a kóddal foglalkozik, hanem azzal is, hogy egy adott üzenet hogyan fogalmazódik meg a *kódhoz képest*, akár követve és használva azt, akár eltérve attól és így reflektálva rá. Ebből a szempontból a műalkotások vizsgálata természetesen különösen termékeny, hiszen ez az a terület, ahol a második típusú kritikus-reflexív viszony a leginkább létrejön, és ez az, ami így megújítja, megváltoztatja a kódot. Ez, bár kétségkívül hasznos a kód vizsgálatának szempontjából, degradálja a műalkotást, amely így csak arra lesz jó, hogy jobban megvilágítsa a kód lehetőségeit. A kritika csupán a nyelvészet egy fejezetévé válna. Tulajdonképpen ugyanígy fokozzuk le a művet akkor, ha egy korstílust, tehát egy korszak kódját vagy egy életmű integritását, azaz egy szerző kódját értjük meg jobban a segítségével.

---

[24] I. m. 150. (jegyzetben)

[25] Umberto Eco: *La critica semiologica*. In *I metodi attuali della critica in Italia*. Edizioni Rai, Torino, 1980. 319.

Ezen a ponton válik szét a strukturalizmus és a szemiotika. A mű különböző szintek, például a fonetikai, a lexikai és grammatikai szabályok vagy a játékba hozott fogalmak, a felidézett asszociációk és a stiláris jellemzők rendszerének rendszere; ezek közül bármelyiken meg lehet határozni a diskurzus különböző aspektusait összekapcsoló folyamatokat mint a szint sajátos kódját.

> „Következésképp összehasonlítva egy szint szabályát a többiével meghatározható a mű *általános kódja:* ha a mű eredeti módon szegi meg a köznyelv megszokott szabályait, meg kell állapítani a megszegés állandó törvényszerűségeit. A mű eredetiségre tesz szert, ha minden szint újítása homogén és állandó minta szerint történik."[26]

Ez a szemiotikai korszak esztétikai kulcsfogalmának, az idiolektusnak a definíciója. Ennek feltárása az a határ, ahol a szemiotika megáll, és más megközelítéseknek engedi át a terepet.

> „[Tehát a szemiotikát] érdemesebb az irodalomkritika eszköze helyett olyan általános megközelítésnek tekinteni, amely eszközként használja magát az irodalomkritikát a jelek világának szélesebb körű megértése végett."[27]

Végső soron a megoldás a szemiotika felosztása általános, ágazati és alkalmazott szemiotikára: az első a filozófiai kérdésekkel is foglalkozó, a tudományág legitimitását, módszereit, tárgyát stb. biztosító szint, a második egy specifikus jelrendszer grammatikáját kutatja a szó legtágabb értelmében, amely a szintaktikát, a szemantikát és a pragmatikát is magában foglalja. Az alkalmazott szemiotika kissé bizonytalan határterület, szemiotikai megközelítésű értelmező-leíró gyakorlat, amelyet leginkább hasznossága legitimál – a szövegek megértésének elősegítése és az, hogy interszubjektíven ellenőrizhetővé teszi a műről folyó diskurzust.[28]

---

[26] I. m. 321–322.
[27] I. m. 327.
[28] Eco: *Semiotica e filosofia del linguaggio*. XI–XII.

Nagy József

ECO EZOTERIZMUS-KRITIKÁJÁRÓL*

L'idea deforme – Fedeli d'Amore

Umberto Eco – regény- és elméletírói tekintélyén túl – kiemelkedő dantista is.[1] A *Dante „templare"* [A „templomos" Dante] című munkámban[2] a *Monarchia* magyar kommentárjához való kontribúcióként annak feltárására vállalkoztam, hogy az ezoterikus Dante-interpretációk elemzése milyen értelemben segítheti (amennyiben segítheti) Dante politikaelméletének megértését, s ennek során nagyban támaszkodtam a Maria Pia Pozzato által szerkesztett *L'idea deforme* című 1989-es kötet tanulmányaira.

A *L'idea deforme* szerzői a „templomos" Dantéról szóló diskurzust – azon kívül, hogy részletesen feltérképezték – a megfelelő mérlegeléssel kezelték. Eco bevezető tanulmányában (amelynek átdolgozott formája szerepel az 1990-es, hamarosan magyarul is olvasható *I limiti dell'interpretazione* című műben) jogosan mutat rá, hogy az ezoterikus Dante-értelmezések jellemzője a marginalitás és a kiszolgáltatottság a máig sok tekintetben meghatározó érvényű romantikus, neoidealista és kortárs (posztmodern) Dante-értelmezésekhez képest.[3] Alberto Asor Rosa pedig többek közt azt emeli ki, hogy az *Isteni Színjáték*, szerzője intenciójának megfelelően, a legkülönbözőbb értelmezések potenciálisan igen nagy – bár *meg-*

---

* Köszönetem fejezem ki Kelemen Jánosnak és Falvay Dávidnak, továbbá néhai Sallay Gézának segítségéért. Az ezoterizmus témáját tekintve alapvetően fontos támpontokat ad Kelemen János – René Guénon Dante-értelmezéséről írt – kritikai recenziója: *A „rózsakeresztes" Dante*. BUKSZ 1996/2. 168–175. Jelen tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

[1] Eco Dantéval túlnyomórészt nyelvfilozófiai szempontból foglalkozott; e téren a legjelentősebb elemzések az alábbiak: uő: *A tökéletes nyelv keresése*. Fordította Kelemen János. Atlantisz, Bp., 1998. 47–62.; uő: *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*. Bompiani, Milano, 2007. 137–141., 261–279. (mindkét mű esetében értelemszerűen Dante-fejezetekről van szó). A nem specifikusan nyelvfilozófiai Dante-vizsgálódások közül kiemelendő: uő: *A XIII. Levél, a középkori allegorizmus, a modern szimbolizmus*. Fordította Sz. Márton Ibolya. Kelemen János (szerk.): *Dante a XX. században*. Helikon 2001/2–3. 262–272.

[2] József Nagy: *Dante „templare"*. Quaderni Danteschi (6) 2010. 137–170.

[3] Vö. Eco: *Introduzione. La semiosi ermetica e il „paradigma del velame"*. In *L'idea deforme. Interpretazioni esoteriche di Dante*. Bompiani, Milano, 1989. 36. E bevezető tanulmány említett módosított verzióját lásd in uő: *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990. 89–95.; Eco néhány fontos reflexiója a dantei mű elvileg végtelen értelmezhetőségéről: i. m. 23–24.

határozott – számú lehetőségét kínálja, továbbá hogy maga Dante fogalmazott főműve legalább *egy* helyén olyan (természetesen sokféleképp értelmezhető) módon, mely látszólag elkerülhetetlenné tette, hogy a dantei korpusz a 19. századi ezoterikus és hermetikus szerzők figyelmének középpontjába kerüljön (a jelek szerint nagyobb súllyal, mint például Shakespeare művei):[4] „Ó, ti, kik éltek józan értelemben, / lessétek, mily tan látható keresztül, / elfátyolozva különös rímemben!"[5] Az ezoterikus-hermetikus szerzők megközelítésében többek közt tehát e sorok jelentették a kiindulópontját azon (vitatható) értelmezési hagyománynak, melyet Eco *a fátyol paragdimájának* nevez. Az *Isteni Színjáték* ezoterikus interpretációival összefüggésben ismert, hogy ezek fő tézise a szabadkőművesség, a Fedeli d'Amore, illetve a templomosok összekapcsolása Dantéval.

A Pozzato-kötet szerzői – köztük Eco – tehát megfelelő árnyaltsággal vizsgálják, illetve bírálják az ezoterikus szerzők Dante-értelmezéseit, megállapítva egyebek mellett, hogy Giovanni Pascoli Dante-tanulmányai[6] nem sorolhatók az ezoterikus értelmezésekhez, így más szempontok szerint kritizálandók.[7] Figyelemreméltó Eco azon meglátása is, amely szerint Pascoli és a hozzá hasonló kutatók „protostrukturalisták", akik – az összeesküvéselmélet-gyártóktól eltérően – „megelégednek azzal, hogy a *Színjáték*ban rejtett szimmetriákat azonosítsanak, anélkül, hogy láthatóvá tennék a hermetikus tradíció bármiféle nyomát", ugyanakkor a Pascoli-féle szerzők is „nyilvánvalóvá teszik a titok iránti obszessziójukat", ami rokonítja őket a számmisztika és a kabbalisztika iránt vonzódó gondolkodókkal.[8] Pascolin kívül Bruno Cerchio interpretációs teljesítményét[9] is – a jogos kritikák fenntartásával – alapvetően pozitívan ítélik meg a Pozzato-kötet szerzői (megfelelően érzékeltetve a finom – s már említett – distinkciót, amely alapján Pascoli és Cerchio Dante-vizsgálódásai nem a szigorú értelemben vett ezoterikus, hanem a *hermetikus költészeti irányzat* által befolyásolt értelmezések tartományába sorolandók[10]). Itt megemlítendő, hogy a legnagyobb Dante-kutatók közül többek, így Charles S. Singleton (továbbá az ő nyomdokait követő John Freccero és Gian Roberto Sarolli) egyes elemzéseiben tetten érhetők ezoterikus és hermetikus szempontok: például Singleton híres Dante-monográfiájában egy egész fejezetet szán a számszimbolizmusnak.[11]

---

[4] Vö. Alberto Asor Rosa: *Postfazione*. In *L'idea deforme*. 299., 301., 304–305.

[5] *Pokol* IX. 61–63. Babits Mihály fordítása. In Dante: *Összes művei*. Szerkesztette Kardos T. Magyar Helikon, Bp., 1965. (a továbbiakban DÖM). 583. E szöveghely – úgy tűnik – az ezoterikusok szempontjából fontosabb interpretációs kulcs lett, mint a *Convivio vagy a XIII. levél*.

[6] Giovanni Pascoli: *Minerva oscura. Prolegomeni: la costruzione morale del poema di Dante* (1898); *Sotto il velame. Saggio di un'interpretazione generale del poema sacro* (1900); *La mirabile visione. Abbozzo di una storia della Divina Commedia* (1902); *Conferenze e studi danteschi* (1921, posztumusz).

[7] Vö. Sandra Cavicchioli: *G. Pascoli: del segreto strutturale della „Divina Commedia"*. In *L'idea deforme*. 109–110.

[8] Eco: *Introduzione*. In *L'idea deforme*. 34.

[9] Bruno Cerchio: *L'ermetismo di Dante*. Edizioni Mediterranee, Roma, 1988.

[10] Vö. Eco Pascoliról (mint „protostrukturalistáról"): in *L'idea deforme*. 34., 36.; továbbá vö. Cavicchioli Pascoliról (kiemelve, hogy a *Színjátéknak* Pascoli részéről tulajdonított strukturális egység, bár támadható tézis, mégis megvilágító erejű a dantei főmű általános értelmezését tekintve): in *L'idea deforme*. 116., 138.

[11] Charles S. Singleton: *Il numero del poeta al centro*. In uő: *La poesia della Divina Commedia*. Il Mulino, Bologna, 1978. 451–462.

Az ezoterikus megközelítések támadható felületeit tehát nagyban feltárták a Pozzato-kötet szerzői, de kritikájuk mindenképp kiegészítendő azzal, hogy a Rossettit követő második ezoterikus generáció, köztük Luigi Valli[12] inadekvát módon említette Ugo Foscolót és Giovanni Pascolit Rossettivel azonos szinten:[13] azon túlmenően, hogy Pascoli nem tartozik ide, hangsúlyozandó, hogy az első szisztematikus Dante-interpretációt kimunkáló Foscolo sem hozható összefüggésbe sem az ezoterizmussal, sem a hermetizmussal.

A továbbiakban az ezoterikus Dante-értelmezések Eco-féle kritikájának néhány jellegzetes mozzanatát szeretném kiemelni.

A fátyol paradigmája

Eco a Dantéra vonatkoztatott ezoterizmussal számos rokon vonást mutató *összeesküvés-elméletet* részben az *analógiás következtetések paradoxonjaira* (Wittgenstein-szerűen fogalmazva: a nyelv inherens szabályszerűségeit adott módon sértő *nyelvjátékra*) vezeti vissza. Az összeesküvés-elmélet a hermetikus „logika" szemléletes példája, melynek ironikus megjelenítését találjuk – Casaubon előadásában – a *Foucault-inga*ban.

> „[A] mi játékunkban nem szavakat, hanem fogalmakat és tényeket kereszteztünk, így hát [...] három fő szabály volt. Első szabály: a fogalmak analógiák révén függnek össze. Olyan szabály nincs, amely eleve eldönthetné, hogy jó vagy rossz-e egy-egy analógia, hiszen bármi bármihez hasonlítható valamilyen összefüggésben. Például a krumpli azért keresztezi az almát, mert mindkettő ehető növény és gömbölyű. Az almát a kígyótól, bibliai alapon, csak egy lépés választja el. A kígyót az övtől a külső hasonlóság alapján úgyszintén, akárcsak az övet a mentőövtől, a mentőövet a fürdőruhától, a fürdést a víztől, a vizet a bortól, a bort az alkoholizmustól, az alkoholizmust a kábítószertől, a kábítószert az injekciós tűtől, az injekciós tűt a lyukasztástól, a lyukat a földtől, a földet a krumplitól.
>
> Ez az. A második szabály ugyanis úgy szól, hogy ha végül bezárul a kör, és minden mindennel összefügg – tout se tient –, akkor a játék érvényes volt. Krumplitól krumpliig: tout se tient. Tehát érvényes.
>
> Harmadik szabály: a megfeleltetések nem lehetnek túl merészek, tehát másoknak is eszébe kellett már, hogy jussanak legalább egyszer, de még jobb, ha sokszor. Csak így érződnek igaznak a keresztezések, mivelhogy nyilvánvalóak lesznek."[14]

---

12 Luigi Valli: *I linguaggio segreto di Dante e dei „Fedeli d'amore"*. Optima, Roma, 1928.
13 Vö. Pozzato: *Luigi Valli e la setta dei „Fedeli d'amore"* (Valli-idézet). In *L'idea deforme*. 153.
14 Eco: *A Foucault-inga*. Fordította Barna Imre. Európa, Bp., 1992. 748.

Eco ezoterizmuskritikájának alapvető célja a fátyol paradigmájának dekonstrukciója. Mint rámutat, ezen inadekvát megközelítés kiindulópontja valamely szöveg *szentté* válása egy kultúra, illetve az értelmezők egy meghatározott köre számára. Ez a *szent* jelleg elvileg korlátozást is jelent, hisz például a *Szentírást* vagy a Dante által annak kiterjesztéseként felfogott *Isteni Színjáték*ot szigorú szabályok szerint lehet értelmezni (és e szabályokat Dante, saját főművére vonatkozólag, a *Vendégség*ben és a *XIII. Levél*ben rögzítette).[15] Azonban egy szöveg szentként kezelése végeredményben az interpretációs önkénynek is nagy teret enged, és (számos más klasszikus szerző mellett) ez történt Dante esetében is. Eco a *fátyol bevatottjai*nak *(gli adepti del velame)* nevezi Dante ezoterikus értelmezőit (a *Pokol* idézett sorai alapján).

Természetesen maga Eco is tudatában van az olyan (Dante interpretációjától elválaszthatatlan) témák, mint például a „beavatottság" vagy általánosságban a hermetizmus megfelelő tárgyalásával kapcsolatos nehézségeknek. A *Színjáték* nyelvezete túlnyomórészt szándékosan „hermetikus", tudatosan homályosságra törekvő, másrészt maga Dante beszél beavatottságról több helyen: „mindenki [...] világosan láthatja, hogy *kevesen maradnak,* akik a mindenkitől áhított kincsnek, a tudásnak a birtokába juthatnak [...]. Óh, *boldogok azon kevesek,* akik annál az asztalnál ülnek, ahol az angyalok kenyerét eszik";[16] „Óh, ti, kik apró csónakokban ültök, / s figyelni vágyva édes énekekre / hajóm után, mely zengve száll, röpültök / jobb lesz, ha visszatértek révetekbe! [...] De *kevesek ti,* akik angyaloknak /régen éheztek égi kenyerére [...]" (*Paradicsom* II. 1–4.; 10–11. – kiemelés tőlem, N. J.). Szükséges leszögezni, hogy e két szöveghelyen – akárcsak a fentebb idézett *Pokol* IX. 61–63. „fátyolos" tercinájában – a költő arra figyelmezteti mindenkori olvasóját, hogy a *Színjáték* egyes szakaszainak olvasásakor hermeneutikai-szellemi képességének legjavát kell tudnia alkalmazni, amennyiben meg akarja fejteni a szöveg valódi jelentését. Ugyanakkor ezek az enigmatikus kiszólások – lényegében exegetikai útmutatók, melyek maguk is allegorikusan, illetve hermetikus nyelven vannak megfogalmazva – elvileg bármely kor és hely olvasójához szólnak, és semmiképp sem *egy* konkrét csoporthoz, ahogy az ezoterikusok sugallják.

Rossetti Dante-értelmezésének Eco-féle bírálata

Eco gondosan szedi ízekre a 19. századi Gabriele Rossetti egyik fő *fátyol-tézisét,* amely meghatározó lett az ezoterikus dantisták további generációi számára: Rossetti állítása szerint a *Színjáték*ban számos olyan szimbólum és liturgikus mozzanat van, amely a szabadkőműves és rózsakeresztes hagyományhoz köthető.[17] E nézet természetesen ütközik bizonyos filológiai tényekkel: a rózsakeresztesekről csupán

---

[15] Vö. Eco: *Introduzione.* 27–28.
[16] Dante: *Vendégség.* Fordította Szabó Mihály. I/I. In DÖM 157. (kiemelés tőlem, N. J.)
[17] Az Eco által használt szövegkiadás: Gabriele Rossetti: *La Beatrice di Dante.* Athanòr, Roma, 1982.

a 17. századig, míg a szabadkőművesekre vonatkozólag csupán a 18. század elejéig visszamenőleg vannak hiteles dokumentumok, továbbá szintén igazolható tény, hogy a 18–19. századi szabadkőműves páholyok saját szertartásaik kialakításában olyan rítusokat és szimbólumokat választottak, amelyekről azt *tartották*, hogy a rózsakeresztes, illetve a templomos hagyomány részei. Az, hogy egy csoport mit *tart* valamely hagyományra visszavezethetőnek, nem az azon hagyományból való származást, hanem sokkal inkább az adott csoport törekvéseit igazolja.[18]

Eco kritikai rekonstrukciója szerint Rossetti tehát abból indult ki, hogy Dante szabadkőműves és rózsakeresztes, így azt is feltételezte, hogy az alábbi egy rózsakeresztes-szabadkőműves szimbólum: egy rózsa, amelyben megtalálható a kereszt, s ez alatt van egy pelikán (amely – a legenda szerint – a saját melléből kitépett hússal táplálja fiókáit). Rossetti bizonyítani akarta, hogy ez a szimbólum Danténál is azonosítható, de mivel Dante szövegében nem talált konkrét analógiát a szabadkőműves szimbólumrendszerrel, nem tudta a kettőt visszavezetni egy *harmadik ősszöveg*re.[19] Így Rossetti figyelme arra összpontosult, hogy a *Színjáték*ban különkülön megjelenik a kereszt, a rózsa és a pelikán. E kifejezések előfordulása értelemszerűen semmiképp sem véletlen abban a tekintetben, hogy egy, a keresztény vallás misztériumait tárgyaló költeményben meg kell jelennie egyebek mellett a *Passió* szimbólumának. A keresztény hagyomány alapján a pelikán Krisztus jelképe, a rózsa lehet többek közt a szépség, a fiatalság, a női báj jele, metaforája vagy allegóriája. Rossetti következtetésének megfelelően Dante a *Rózsaregény*en keresztül ismerhette a rózsa említett konnotációit, így a teológiai igazságok költői kifejezéséhez az említett hagyományból merített: ezzel magyarázható, hogy a dicsőséges Egyházat a fehér rózsa képével jelenítette meg (*Paradicsom* XXXI. 1–24.). És éppen mivel a dicsőséges Egyház *Krisztus jegyese* (a Feltámadásból és a Passióból adódóan), olvassuk Dante kitételét: „[a fehér rózsa, amelyet] Krisztus vérével jegyzett el magának" (*Paradicsom* XXXI. 3.). A vérre való utalás azonban Rossetti azon találgatásának ad alapot, melynek megfelelően ezen a szöveghelyen (kizárólag fogalmilag, s nem ikonográfiailag) a rózsa a keresztre utal – ti. a *Színjáték*ban a rózsa és a kereszt mindig egymástól szétválasztva (így egymásra nem vonatkoztatható módon) jelenik meg.

Rossetti a pelikánt is megtalálta: „Ez az, ki édes keblén heverészett / pelikánunknak; s kit szent feladatra / Krisztus keresztről szólított s idézett" (*Paradicsom* XXV. 112–114.[20]), de szerencsétlenségére a rózsára való utalás nélkül. Ezt a problémát Rossetti úgy „oldotta meg", hogy egyrészt Cecco D'Ascoli *L'Acerba* című művét állította be – inadekvát módon – Dante említett pelikán-hivatkozása forrásaként, másrészt a *Paradicsom* XXIII. nyitósoraiban (1–9.) olvasható, nem meghatározott madárról félrevezetően azt állította, hogy az szintén pelikán, miközben – mint Eco jogosan mutat rá – Dante e *táplálékkereső* madár (amely tehát a *Színjáték* kontextusá-

---

18 Vö. Eco: *Introduzione*. 29–30.
19 Vö. i. m. 30–31.
20 Eco tévesen a *Paradicsom* XXVI-ot jelöli meg: lásd Eco: i. m. 32.

ban egyértelműen nem pelikán) költői képével Beatricét (a teológia végső igazságait, illetve a kinyilatkoztatást, nem pedig Krisztust) jelenítette meg.[21] A kérdést egyébként bonyolítja, hogy Beatrice alakjának *van* krisztológiai aspektusa: a *Purgatórium* XXX. 1-39. soraiban Beatrice „úgy jelenik meg, mint Krisztus, illetve mint a szentesítő kegyelem [sanctifying grace]".[22]

Rossetti egy további jellemző csúsztatását tárja fel Eco a *Paradicsom* II. kapcsán, amelyet a *Színjáték* egyik leginkább filozofikus és doktrinális énekeként tartanak számon. Dante itt tudósként is megnyilatkozik, allegóriaként felhasználva az egyebek mellett Robert Grosseteste, Roger Bacon, teológiai szinten Bonaventura (és ismét csak a *Rózsaregény*) által a kulturális köztudatba bevezetett – Dante által többnyire asztronómiai összefüggésekben említett – optikai, illetve fénydoktrínák egy-egy jellegzetes elemét, hogy a fent említett elvont tartalmakat képszerűen tudja megjeleníteni. A három tükör fényének észlelésével kapcsolatos érdekes – és meglepően modern – leírásban (*Paradicsom* II. 97-105.) Rossetti mániákusan szabadkőműves rítust látott, nem törődve azzal, hogy egyébiránt ez a szertartás nem köthető a szóban forgó énekhez: Dante három fényforrásról beszél, míg a rítus egy egyetlen fényt visszaverő három tükröt használ. Ráadásul az optikai képek sok helyen szerepelnek, s míg Rossetti magyarázata csupán az egyikükre érvényes, allegóriaként való felfogásuk mindegyikre áll, tehát magyarázó elméletként több jelenséget fed le, azaz gazdaságosabb, hasznosabb.[23]

Miután felgöngyölítette Rossetti ezoterizmusának alapjait, Eco konklúziójában kiemeli, hogy a „fátyol beavatottjai" nem mind, illetve nem szigorú értelemben kapcsolódtak szükségszerűen a hermetikus-okkultista tradícióhoz: erre a szintre igazából csak René Guénon jutott el.[24]

Zárógondolatok

Az ezoterikus megközelítések kritikai vizsgálatával (továbbá a jelen tanulmányban nem tárgyalt nyelvfilozófiai Dante-elemzéseivel) Eco nagyban hozzájárult Dante szerzői tekintélyének megerősítéséhez, mégpedig azáltal, hogy a mindenkori olvasónak érdemi útmutatót adott az inadekvát Dante-interpretációk kiszűréséhez. Eco mindezt úgy valósította meg, hogy alapvető jelentőségű elméleti téziseket fogalmazott meg az interpretáció problémájáról *általában*, nagy hangsúlyt fektetve a *nyelv* által adott – az interpretáció szempontjából meghatározó – korlátokra, illetve határokra.

---

[21] Vö. uo.

[22] Giuseppe Mazzotta: *Dante, poet of the desert*. Princeton U. P., Princeton (New Jersey), 1979. 185-186.

[23] Vö. Eco: *Introduzione*. 32-33.

[24] Vö. i. m. 34. Eco Guénon alábbi művére utal: *L'ésotérisme de Dante* [1925], magyarul: *Dante ezoterizmusa – Szent Bernát*. Fordította Bódvai András, Orosz L. Vladimir. Stella Maris, Bp., 1995. Eco Guénon-elemzéséhez (melyben meghatározza Guénon Dante-értelmezésének fogalmi kereteit is) lásd Eco: *I limiti dell'interpretazione*, 96–99.

A *L'idea deforme* (és az *I limiti dell'interpretazione*) közlése óta eltelt több mint két évtizedben Eco regényírói munkásságában (az 1988-as *A Foucault-ingá*t követően) az összeesküvés témája legutóbb a 2010-es *A prágai temető* című regényében vetődött fel. Ebben Eco olyan mesterien lebegteti a kérdést (abban a tekintetben, hogy ő maga – mint szerző – komolyan veszi-e, vagy sem), hogy egyes olvasókat megtévesztett.[25] Lehetséges, hogy Eco legújabb regényével azt *is* demonstrálni akarta, hogy a demarkációs vonal – melyet mindig is fenntartott az interpretáció lehetséges határai által kontrollált *határtalan szemiózis* eszméje és a (határokat ténylegesen nem elismerő) *hermetikus szemiózis* gyakorlata között – nagyon is törékeny.

[25] *A prágai temető*vel kapcsolatos, Ecóval szemben megfogalmazott antiszemitizmus-vádhoz lásd *L'Osservatore Romano contro Umberto Eco: „Il suo libro insulta gli ebrei"* [Az *Osservatore Romano* Umberto Eco ellen: „Eco könyve gyalázza a zsidókat"]. Giornalettismo 29/X/2010.: http://www.giornalettismo.com/archives/91900/losservatore-romano-contro-umberto/ (letöltve: 4/VIII/2012).

Szemle

Bene Adrián

A KÖZÉPPONT KÉRDÉSE

– Szabó Erzsébet (szerk.): *Új elméletek a narratológiában.* Grimm, Szeged, 2010. 304 lap (Studia Poetica Supplementum III. lingua Hungarica editum) –

Az irodalomtudományi szakma magyar köreiben gyakran találkozni azzal a meggyőződéssel – evidenciának tekintett előfeltevéssel –, hogy a narratológia bizony idejétmúlt módszer. Mert hiszen ismerjük jól a strukturalizmust is, Barthes-ot is, másokat is, Derrida óta minden gyengéjükkel együtt. Tudjuk, hogy a középpontos, a strukturalista nyelvészet bázisán álló szemiotika (szemiológia), általánosító-rendszerező szövegvizsgálat átalakult (filozófiai és pszichoanalitikus ösztönzések nyomán) nyitottabb, a szubjektivitásnak nagyobb teret biztosító, posztstrukturalista, dekonstruktív műveletek alkalmazásának – idővel ugyancsak rutinná meredő – gyakorlatává. A történet folytatása a tudománytörténetben szokványosnak is mondható: a levágott fej helyére újak nőnek, amelyek a „posztklasszikus" narratológiák címkét kapják David Herman révén, a rendszerező hajlamú Ansgar Nünning pedig igyekezett katalogizálni is az „új narratológiákat". A látványos különbségek már a diszciplináris egység meglétének kérdését is felvetik, az örökséghez való viszonyulásé mellett. Bármily üdvös hatása lehet is a történet-, narratíva- (vagy még szabadabban) szövegelemzésekben eluralkodó interdiszciplinaritásnak, átgondolandó, hogy érdemes-e mindent narratológiának nevezni, ami valamilyen médium által közvetített narratívával foglalkozik. (Nem. Miért ne? Miért is?) Esetleg a narratíva mibenlétével, a narrativitással, a narratívséggel és a narratívaséggal foglalkozó inkább elméleti, mint interpretáló jellegű metatudománynak tarthatnánk fenn az elnevezést, jól körülhatárolva imígyen annak tudományos kutatási területét. Ez persze nem éppen posztmodern szellemű hierarchiát létesítene a különböző „narratológiák" között. Maga az erről folytatott diskurzus azonban már jóval rokonszenvesebb lehet az önreferencialitás és az önreflexivitás fontosságát hirdetőknek. Mindeközben tény, hogy a narratológiának a filmnyelvre való alkalmazása, a képi, zenei és más „elbeszélések" elemzése a (nevezzük így, a *narrative studies*-t szabadon fordítva:) narratívakutatás fénykorát hozta el. Mindez távolról sem ismeretlen a magyar irodalomtudósok számára sem, a nyelvi, szűkebben irodalmi szövegek viszonylatában azonban sokan mégiscsak érzékelnek némi anakronizmust, legalábbis tudományelméleti szinten.

Ezt a dilemmát járja körül a tanulmánykötet nyitódarabjában *Kovács Edit* a posztstrukturalizmus és a dekonstrukció szempontjából. A jelentés lezárhatatlan

folyamatként való felfogása és a nyelv figuralitásának belátása, a határtalan szöveg képezik azokat az alapokat, amelyeken a klasszikus strukturalizmus, és ennek narratológiája meghaladhatóvá vált – hangsúlyozza a szerző, nagyban támaszkodva Sandra Heinen 2002-ben megjelent tanulmányára. Ezután a narratíva de Man-i értelmezését vázolja fel, amely a referencialitás illúziójából eredezteti a narrátorét és a hallgatóságét, ahogyan a temporalitás metaforáját is. Ezt követi a narratológiának a J. Hillis Miller általi – a linearitást tagadva középpontba helyező – dekonstrukciójának bemutatása, majd Andrew Gibsonnak a strukturalizmus geometrikus térfelfogásával szembeni kritikájáé. Eszerint a narratológia fő hibája, hogy figyelmen kívül hagyja a történetiséget, univerzalista és esszencialista, amelyeket az ő posztmodern narratológiája küszöbölne ki. A sort Jonathan Culler dekonstruktív narratológiai reformtörekvései zárják, amelyek szintén azt a következtetést támasztják alá, hogy a dekonstrukció magában foglalhat egyfajta narratológiát – ám ez is alárendelődik egy, a nyelvészeti strukturalizmuséhoz végső soron hasonlóan rögzített eszközkészlethez.

A következő tanulmányban *Kérchy Anna* a feminista és a korporeális narratológia alapfogalmait (narratíva, nem, test) szembesíti. A női nézőpontot érvényesítő dezuniverzalizált, referencializált, de egyebekben szigorúan tudományos, leíró narratológia Susan Lanser-i násza és az Elaine Showalter-i anti-fallogocentrikus günokritika, a (társadalmi) nem és a női írás kérdéseiben a biológiai esszencializmus szembenállása a társadalmi konstruktivizmussal – azt gondolom, ezek mind olyan tudáselemek, amelyek már meglehetősen jól beépültek a magyar értelmezői közösségek gyakorlatába. Ezért „felmondásuk" egy elmélettörténeti narratíva rekonstrukciójának a szándékát sejteti. Ebből nem maradhat ki a dekonstrukció befolyásának kiemelése, Alice Jardin és Zsadányi Edit példáin keresztül, a feminista narratológia célját a női nézőpont szövegbeli nyomainak kutatásaként határozva meg. Ezt követi a pszichoanalitikus és marxista gyökerű (egyszerre althusseriánus strukturalista és foucault-iánus posztstrukturalista) ideológia- és szubjektumfogalom centrális szerepének hangsúlyozása DeLauretis, Kristeva és mások kapcsán. A női olvasat, az olvasói pozíciók különböző elméletei, az identitás és a „megtestesített" tapasztalat kérdéseit tárgyalva Kérchy (újra) bevezeti a bifokális és a miópiás olvasat fogalmait (idézve saját 2005-ös tanulmányát). A szöveg fő érdeme, hogy az egyik első magyar nyelvű ismertetése a Daniel Punday-féle korporeális narratológiának, amely valóban teljesen összeillik az olvasásközpontú feminista narratológiával. Kérchy a korporeális narratológia hazai alkalmazásai között méltatja Zsadányi mellett Séllei Nóra és Kiss Attila Atilla elemzéseit. A terjedelmes szövegben helyet kap a szerzőnő saját Angela Carter-elemzéseinek felidézése is.

A kötetet szerkesztőként jegyző *Szabó Erzsébet* a szegedi szemantikai hagyományok jegyében Bernáth Árpád és Csúri Károly munkásságát állítja nemzetközi kontextusba (Doležel, Pavel, Prince, Ryan és mások), amikor a lehetséges világok elméletének irodalomtudományi alkalmazását vizsgálja. A szerző felvázolja a leibnizi fogalom analitikus nyelvfilozófiai alkalmazásának az irodalomtudományba való begyűrűzését (amit kiegészíthetünk az ilyen alapon álló fikcióelméletek népszerűségével a francia irodalomtudományban). A tanulmány gerince Doležel

nyelvfilozófiai alapú (és tegyük hozzá, nemzetközi narratológiai berkekben ismertebb) koncepciójának összevetése Bernáth poétikai elméletével. A cseh irodalomtudós az orosz formalizmus és a cseh strukturalizmus örököse, szemantikai elméletére nagy hatással voltak különböző pragmatikai (beszédaktus- és szociálpszichológiai) nézetek, ezért ha narratológiainak tekintjük is, „újnak" semmiképpen nem nevezném, bármekkora hatása van ma is a fikció természetéről való irodalomtudományi gondolkodásra. A narratív fikcionális világokban az ontológiai jellemzők és a modális korlátozások révén pragmatikai lehetőségek körvonalazódnak, ezeken keresztül pedig történetsémák, extenzív és intenzív jelentések írhatók le a formáció és a textúra eljárásain keresztül. Szabó rámutat ennek jelentéselméleti ellentmondására (Frege kapcsán) és kidolgozatlanságára (a szövegstruktúrában megmutatkozó jelentés esetében). Ezeken a pontokon meggyőzőbb a lehetséges világokhoz a befogadás felől közelítő neoarisztoteliánus poétikai elmélet, amelyet Bernáth is képvisel. Eszerint a történetmegjelenítő szövegben „az absztrakt cselekmény szabályainak megjelenítésére irányuló szövegkonstrukció" textuális nyomai (motívum és embléma típusú ismétlések, tér- és időstruktúra) szimbolikus jelentést hordoznak, amely az irodalmi magyarázatban bontakozik ki. Ez a szöveg igazságából kiindulva kérdez rá a konstrukciós elvre az események, az eseményszekvenciák, a történet, a cselekmény és a cselekménymodell különböző absztrakciós szintjein (a lehetséges világ különböző struktúraszintjein). A cél ezáltal az emberi cselekvés természetére vonatkozó etikai felismerésekhez való eljutás. Szabó Erzsébet alapos összehasonlító ismertetése nem fogalmaz meg értékelést a kötet célkitűzése szempontjából, talán azért, mert ez a strukturális narratológiaként is meghatározható elmélet keletkezését tekintve sem „új", jellege alapján is hagyományos (ami távolról sem mindig baj, mint látható ezen elméletek példáján).

Az irodalmi művek elemzéséből kiinduló elméletek és módszerek után a kötet következő tanulmányai a képi és filmes narratíva kérdései felé fordulnak. *Milián Orsolya* a „művészettörténeti narratológia" narrativitás-fogalmának létjogosultságát és elismertségét vizsgálja a festészettel és a művészettörténettel kapcsolatban; *Füzi Izabella* pedig a narratív film elméleteit tárgyaló, az *Apertúrá*ban 2008-ban megjelent szövegének másodközlésével szerepel. Ezek után a kötet két utolsó tanulmánya a digitális narratológia fogalomkörét vázolja fel *(Némedi Andrea)*, illetve a Magyarországon talán (az új irányzatok közül a) leginkább (el)ismert kognitív narratológiáról alkot képet *(Vécsey Zoltán)*.

A képi elbeszélés és hermeneutika kérdései hazánkban is már vagy két évtizede színvonalas diskurzus tárgyai, az alapművek ismertek, az elméleti reflexió és az interpretációs gyakorlat magas színvonalú (az irodalomjegyzéket kiegészítendő elég megemlítenünk Bacsó Béla munkásságát). Nyilván nehéz ehhez érdemben újat hozzátenni, vagy akár alapos áttekintést nyújtani a kérdéskör egészéről. Az alapprobléma a narrativitás mibenléte, ennek függvénye a narratív festmény meghatározása is, amennyiben feltesszük a képi és a verbális nyelvi kódok fordíthatóságát. Ez sem jelenti a képi elbeszélés sajátszerűségének tagadását, ahogyan azt Imdahl ikonikája vagy Wolfgang Kemp módszere mutatja.

Füzi *A narratív film elméletei*-ben a filmi narrativitás legkoncentráltabb megnyilvánulásaként a *suspense* jelenségét említi, mivel az a képek egymásutánját összefüggésekkel ruházza fel. A narrativitás és a film kapcsolatát már az orosz formalisták is tárgyalták, elsősorban a folyamatosság illúziójából és a fabula-szüzsé megkülönböztetésből kiindulva. A filmnyelv az írott szövegek által bejáratott narratív konvenciókhoz a kamera antropomorfizációja által idomult, mutatták ki Baudry és Murphet. Ezek működését is vizsgálja a befogadás folyamatában a szerző által is képviselt – bevallottan a klasszikus narratológia eszköztárát használó – kognitív filmelmélet, amelynek ezért egyik gyakran hivatkozott példája Hitchcock reflexív *Hátsó ablak*ja.

Némedi a digitális narratológia területét kívánja feltérképezni, annak közepébe állítva Marie-Laure Ryan munkásságát; kettőnek is ő a szerzője a három szöveg közül, amelyek ismertetésére támaszkodik a dolgozat. A virtualitás, a hiper- és kibertextualitás témaköre a kötet megjelenését megelőző években már a magyar tudományos színtéren is jól ismertnek számított, nemcsak narratológusok körében, nem csak Ryan munkásságát felölelően (akinek, tegyük hozzá, magyarul is jelentek meg szövegei a *Narratívák* sorozat köteteiben, például a veremtár emlegetett modelljét kifejtő könyvfejezet). Ez, illetve ennek (látszólagos?) nem-ismerete óhatatlanul a megkésettség és szűk látókör problémáját veti fel a szöveggel kapcsolatban.

Végül Vecsey Zoltán a Magyarországon talán leginkább termékeny talajra találó kognitív narratológia kognitívtudományi, elmefilozófiai, komputációs pszichológiai hátterét mutatja be, amelynek alapkérdése a mentális reprezentációknak a természetes nyelvhez hasonlítható szintaktikája. A mentális nyelv és a fogalmak által felvetett ismeretelméleti problémákat Jerry Fodor munkásságának áttekintése révén ismerhetjük meg a cikkből, amely így a narratológiai konzekvenciákig csak nagyon lassan jut el. A kognitív tudomány narratív fordulatát képviselőknek (Talmy és mások) expanzív megközelítését a szerző a maga írása, gondolatmenete szempontjából relevánsabbnak ítéli, mint a kognitív tudomány eszközeit használó „adaptív megközelítésű" narratológusokat (Ryan, Fludernik és mások) – ez mutatja, hogy a szöveg, a kötet kontextusához mérten, némileg irányt tévesztett. Természetes, hogy a kognitív narratológia interpretációs gyakorlatának prioritásai nem mindenben egyeznek a kognitív szemantikáéval (például a reprezentáció és a megismerés általános kérdései elé helyezi a befogadói jelentésalkotás miként-jét egyes konkrét narratívák viszonylatában).

A kötet fő jellemzője a szükségszerűen részleges áttekintő-bemutató jelleg, ezt erősíti a közlemények végén szerepeltetett tájékoztató irodalomjegyzék is. Ez mindenképpen hasznos és örvendetes vállalkozás, azonban talán érdemes lett volna a magyarul kevésbé ismert és tárgyalt számos irányzatról is nyújtani valamiféle körképet, akár egy-két ilyen ambíciójú külföldi szöveg fordítása révén (például Monika Fludernik vagy Ansgar Nünning írásai többek között a történeti és a kulturális kontextualista narratológiáról, vagy másoké a tematikus, a retorikai stb. narratológiákról, amelyek taxonómiáját nyújtja Nünning a *Narratology or Narratologies?* című 2003-ban megjelent szövegében). Így a kötet inkább arról tájékoztat, mi az, ami az új narratológiákból könnyen összeegyeztethető volt a magyar

vagy éppen szegedi irodalomtudományi érdeklődéssel – ami nem is kevés. Ha nem is nyújt átfogó körképet az új narratológiákról, jelzi, hogy ezek már nem a középpontos, hierarchikus, univerzalista-esszencialista strukturalizmus kizárólagos uralma alatt működnek, ezért a magát korszerűnek tartó hazai irodalomtudomány sem mentheti fel magát megismerésük alól (bármennyire fárasztóan inter- és multidiszciplináris is lett légyen az).

Sörös Erzsébet Borbála

Veres András (szerk.): Kosztolányi Dezső: *Édes Anna.*
Kalligram, Pozsony, 2010, 914 lap (Kosztolányi Dezső Összes Művei)

Nagyszabású és hiánypótló munka Kosztolányi életművének folyamatban lévő kritikai kiadása, amelyet a szakma nagy lelkesedéssel fogadott; Veres András megkapta a 2011-es évi Szépírók Díját az *Édes Annáért,* esszé/kritika kategóriában. A Kalligram Kiadó Kosztolányi-kiadványainak első darabjai a *„most elmondom, mint vesztem el" (Kosztolányi Dezső betegségének és halálának dokumentumai),* az *Édes Anna,* az *Esti Kornél,* a *Spanyol műfordítások* és a 2012 decemberére várható *Nero, a véres költő* kiadásai.

A negyvenkötetesre tervezett Kosztolányi-kritikai iszonyú munkájú tervezetének első megvalósulásai ezek. A kiadás sorrendjének felállításakor inkább a prózai munkákat vették előre, s nem a kronológiai rend az elsődleges szervezőerő. Az *Édes Anna* talán azért is kerülhetett az elsők közé, mert egyrészt filológiai feldolgozása már korábban, szintén Veres András vezetésével a Matúra-kiadvány[1] készítésekor megkezdődött, s ennek tanulságait e kötet is több szempontból hasznosíthatta. Másrészről pedig az *Édes Anna* szövege kapcsán olyan ritkának számító, szinte mesébe illően szerencsés helyzet állt elő, amely nagyban hozzájárult a munka sikerességéhez. Ez pedig az a tény, hogy kezünkben tudhatunk egy – szövegbéli hiányosságai ellenére – érdekes, genetikus módszerekkel látványosan, az alkotói folyamatot finomra hangoltan ábrázolható kéziratot; fennmaradt az első folyóiratbeli közlés (Nyugat 1926), amely voltaképpen a regény hosszú időre kézhez kapott kefelevonata – ezt is sok változtatás követte –; illetve birtokunkban van az első, szintén 1926-os Genius-kiadás is, amely az *ultima manus* szövegének tekinthető, mert egészen a nyolcadik, Kosztolányi életében a harmadik kiadásig érdemben nem változott a regényszöveg.

Különleges helyzetű korpusszal volt tehát a szerkesztőknek dolguk: textusokat állíthattak egymás mellé (a bal oldal a kézirat, a jobb a Genius-kiadásé, a lábjegyzetek pedig a *Nyugat-közlésé).* Megjegyzendő itt két apróság: egyrészt a párhuzamosan közölt szövegek a bekezdések rendjét igyekeznek követni, ezért több

[1] Veres András (szerk.): *Kosztolányi Dezső: Édes Anna.* Ikon, Budapest, 1992. (Matúra Klasszikusok)

helyütt (például 95., 103.) a bal oldalon is nagyobb mennyiségű szöveg helye marad üresen. Ezt a nyomtatási redundanciát a magát szinoptikusnak valló, de a genetikai kiadások tekintetében alapmunkának számító német *Ulysses*-kritikai[2] a sorok párhuzamos közlésével küszöböli ki, amelyeket a könnyebb befogadhatóság érdekében megszámoz. Elegáns megoldás azonban a bekezdésekhez való igazodás, mert ezáltal nagyon jól olvasható, esztétikus szöveget hoztak létre, hasonló szerepük van a kézirat jelöléseinek is, amelyek a terjedelmet szintén növelik, viszont az olvasást nagyban könnyítik. A szövegek együttes olvasásakor értelemszerűen a főszövegnek állított első kiadás jobb oldalát vesszük elő tehát, az érdekesnek ható részeknél balra, s a lábjegyzetre ki-kinézegetve. Ezzel kapcsolatos a másik apróság: a lábjegyzetekben a *Nyugat-közlés* változtatásai mellett olykor előbukkanó szerkesztői megjegyzések a lábjegyzet más típusú használata miatt ezek kizökkentenek az olvasásból.[3] Főleg az olyanok, amelyek a helyesírásra vonatkoznak, mert a tipikusan 20. század eleji, hullámzó helyesírás azt indokolná, hogy ezek a megjegyzések a kötetvégi jegyzetek között kapjanak helyet. A jegyzetelés különböző változataiban néhány alkalommal pedig előfordulnak ismétlődések, egymásra történő utalásokkal (erről korábban Ács Pál az *Esti Kornél*-kötet kapcsán is beszámolt[4]), ilyen például a regény mottójának lábjegyzetbeli (11.), majd a részletezőbb, tárgyi magyarázatokban megjelenő (684.) filológiai jegyzetei.

Az *Édes Anna* kritikai kiadás elődje és továbbépítője az internetes, *gépeskönyvi*[5] fakszimile-kiadás. A kötetbeli kéziratközlés szépen visszakereshető a neten, alátámasztója tehát a munkának. Hasonlóan modern megoldás az XML-ben íródott szöveg, amellyel interneten stabil, könnyen kereshető és saját jelölésrendszer hozható létre, bár ez a nyomtatott változatban nehezebben követhető és alkalmazható. Várhatóan az életmű többi kiadása is ilyen módszerrel készül, amely rendszerező jellegének köszönhetően valószínűleg újabb összefüggésekre mutathat rá (elsősorban számítógépes felületen).

Hasznos melléklet az *Édes Anna* színpadi átdolgozása, amelyet Kosztolányi Dezsőné készített a keletkezés- és befogadástörténet tükrében. A képanyagba pedig igyekeztek olyan fotókat, dokumentumokat összeválogatni a szerkesztők, amelyek elsősorban a kéziratot, annak politikai és szerzői körülményeit mutatják be. A Genius kiadásának címlapja még reprezentatív anyag lehetett volna. A tárgyi magyarázatok részletes bírálatát Buda Attila a *Holmi*ban[6] megírta; Veres András többnyire korrekt, főleg a történelmi háttérre koncentráló jegyzetekkel látta el a kötetet.

---

[2] Hans Walter Gabler–Wolfhard Steppe–Claus Melchior: *Ulysses, A Critical and Synoptic Edition.* Garland Publishing, Inc., New York & London, 1986. I–III.

[3] Ez abból a szempontból fontos, mert a jobb oldal az olvasásra szánt főszöveg.

[4] Ács Pál: *Áthúzott, javított, kiegészített, megtoldott.* Magyar Narancs 2011/31. 54–55.

[5] http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/kd/edesanna/kezirat.html, utolsó letöltés 2011. 12. 04.

[6] Buda Attila: *Az „Édes Anna" kritikai kiadásáról.* Holmi 2011/6. 773–778.

A majdnem ötvenoldalas keletkezéstörténet, amely részletezi az alkotói folyamatot, annak körülményeit, sőt a regényalakok nevének kiválasztása kapcsán beszámol Kosztolányi temetőfilológusi beidegződéséről,[7] és az igen nagy terjedelmű, de funkcióját tekintve még így is rövidre fogott befogadástörténet olyan kísérőszövege az *Édes Annának* s az egész Kosztolányi-életmű koncepciójának, amelyek egy hagyományos kritikai kiadásba ugyan nem férnének bele, s bőven megnövelik az oldalszámot (a befogadástörténet körülbelül egyharmada a kötetnek), viszont letehetetlen olvasmány. Talán csak a terjedelem miatt lett volna szerencsésebb külön kötetben megjelentetni az ilyen típusú kiegészítő szövegeket. A befogadástörténet szöveggyűjtemény jellege, a „civil", női újságok kritikáit és a fontos szakszövegeket is felsorakoztató széles értelmezési mezőre nyitni tudó koncepciója nagyon is legitim abban az értelemben, hogy az interpretációt történeti szempontból térképezi fel, nem pedig új verziót kínál.

Fontos hiánypótlás tehát a magyar filológiában az életmű-kiadás, amely sajátos kiadási koncepciójával teljesen új irányt indíthat el a kritikai kiadás elméletében, az informatikai és a genetikus kiadások tapasztalatát felhasználva alakíthatja ki egy olvasóbarátabb kritikaikiadás-fajta jellemzőit.

[7] „A temetőkben is mindig kereste a furcsa neveket. Jegyzőkönyvébe is bejegyezte, beragasztotta a felötlő neveket." 659.

Nekrológ

*Farkas János László (1941–2012)**

Tavasszal tudtam meg, hogy Farkas Jancsi halálos beteg. Múlt ősszel még részt vett a József Attila Társaság szabadkai konferenciáján, idén május elején már nem jött le a szekszárdi találkozónkra. De legutolsó vagy utolsó előtti tavaszi posztszemináriumunkon, a Petőfi Irodalmi Múzeumban váratlanul megjelent, és a tőle megszokott szerénységgel, világosan és pontosan fogalmazva meg mondandóját, hozzászólt a vita tárgyához. Mintha egészséges lett volna! Ez elég volt ahhoz, hogy felcsillanjon bennük a remény: hátha mégse? Vagy legalább hátha jelentős haladékot kapott a sorstól, s vele együtt mi is? Mindezt vigaszként mondom el. Annak bizonyságaként, hogy Farkas János László az életből távozóban sem volt magányos. Egészségi állapotát és szereplését aggódó baráti tekintetek követték, szorongva és bizakodva hallgattuk a híreket, amelyek róla érkeztek. Ennél többet nem tehet az ember a végzet ellen. De mégis volt egy szellemi közösség, amelyhez tartozónak tudta magát. Volt egy társaság, amelyben mindvégig otthonosan érezhette magát. S ez a közösség, a József Attila Társaság ugyanígy érzett és érez ma is iránta, tudomásul véve a zord bizonyosságot. Közénk tartozott, közénk való volt. Számíthattunk rá, s ő holtában is számíthat ránk. Nemcsak az emlékét őrizzük meg, a szellemi örökségét is a magunkénak valljuk. E társaság nevében búcsúzom most a halottól, azokkal a szavakkal, amelyekkel a nagy költő, névadónk búcsúztatta idősebb társát, Kosztolányit: „Testvérünk voltál, és lettél apánk". Siratjuk őt, búcsúzunk tőle, de vigaszt is keresünk. Vigaszul a magunkénak vállalt örökségét szeretném röviden számba venni.

Kosztolányi nevét említettem, s az említés óhatatlanul emlékezetünkbe idézi a *Halotti beszéd* sorait: „Nem volt nagy és kiváló, / csak szív, a mi szívünkhöz közel álló". Ha nagyon és kiválón azt értjük, aki nap mint nap a képernyőn látható, sütkérezik a népszerűség sugárzásában, akkor persze Farkas János sem volt nagy. Nem kapott a kiválóságról lépten-nyomon bizonyítványt. Az érdemrendek, a széles körű közismertség és népszerűség azonban hamis ismérvek. Sokkal többet jelent, hogy a társaságban, amelyhez tartozott, szavai nagy súllyal estek a latba. Amit mondott, arra fokozott nyitottsággal figyeltünk. Véleménye körünkben mérvadónak számított. Közös erőfeszítéseink sikeréhez kritikájával és felismeréseivel egyaránt hat-

* Farkas János László temetésén 2012. augusztus 16-án elhangzott beszéd szövege.

hatós módon járult hozzá. Nyugodt szívvel tanúsíthatjuk: amit tett, az igenis nagy volt és kiváló. Hogy lesz-e ebből az országból valami, hál' Istennek, az ilyen emberek meglétén vagy hiányán múlik. Jó tudni, hogy vannak ilyen emberek. Amit a készülő József Attila prózai művek kritikai kiadásához eddig hozzáadott, az nélkülözhetetlen számunkra. Idő előtti távozása pedig pótolhatatlan veszteséget jelent munkaközösségünknek.

Holott a József Attila-kutatásba viszonylag későn kapcsolódott be. Igaz, hogy egyetemi szakdolgozatát a gondolkodó-értekező József Attiláról írta, s a programunkhoz csatlakozva egy kicsit ezekhez a kezdetekhez tért vissza. Őt ismerve megkockáztatom: talán titokban önkorrekciós céllal. Egyetlen könyvében, a Cserépfalvinál 1995-ben megjelent *Világra jönni* című gyűjteményben az egyetlen József Attila-írás a *Miért fáj ma is* kötet, s különösen a *Szabad-ötletek jegyzéke* körül kialakult vitához készült hozzászólás volt. Ami e megnyilatkozás után tőle József Attiláról megjelent, abból három dolgot szeretnék kiemelni. Egyrészt azt, hogy a József Attila-kutatásba történt, ilyen késői, de teljes egészében termékeny bekapcsolódásra csak egyetlen más példát ismerek a szakirodalomban: a Beney Zsuzsáét. Szabolcsi Miklós utolsó, 1998-ban megjelent monográfiájában, amelyben pedig hovatovább mindannyian benne vagyunk, még hiába keresnénk a nevét. Igaz, az azt megelőzően a mindenről tájékozott Szabolcsi már reagált a talán legkorábbi megjelent Farkas János-írásra József Attiláról, a *Klárisok*ról szólóra, amelyet olvasva én is felfedezem a magam számára a szerzőt. Erre hivatkozva kerestem meg őt telefonon 1998 tájékán. Barátságunk innen datálódik. Igaz, a József Attila Társasághoz történt csatlakozásában Veres Andrásnak volt oroszlánrésze, aki őt már egyetemista kora óta, filozófia szakos hallgatóként ismerte.

A munkánkba történt bekapcsolódásában ugyanis éppen ennek a filozófiai felkészültségnek jutott döntő szerep. Farkas Jancsi a legfogasabb kérdésekhez, a gondolkodó-értekező József Attila értelmezéséhez és értékeléséhez szólt hozzá mindig megfontolást érdemlő érvekkel és mindannyiunk számára értékes tanulságokkal. Hihetetlenül rögös talaj ez, amelyen csak a legjobbak mondhatnak magukénak új eredményeket. Közreműködése rávall emberi és gondolkodói alkatára: a még megoldatlan kérdések izgatták, a folyamatban lévő, a tevőleges alakításra váró ügyek ihlették őt. Végül pedig az derült ki róla, a bölcseleti, társadalomelméleti kérdésekkel foglalkozó gondolkodóról, kissé talán a maga számára is meglepetés gyanánt, hogy kifinomult esztéta-érzékenységgel rendelkezett, a költői szövegek között otthonosan mozgott, és felvette a versenyt a költő legjobb értelmezőivel is. Ha nem lenne a szónak lebecsülő mellékértelme, azt mondanám róla: a társadalomfilozófus álarca mögött egy széplélek rejtőzött. Amikor a József Attila-kutatók és a költő iránt elkötelezett olvasók laza hálózata társaságba tömörült, Farkas Jánosnak ebben a közösségben már bérelt hely jutott, méghozzá a szellemi irányítók között.

Ha itt megállnék, joggal érhetne a vád, hogy egy gondolkodót és közírót, a *Világosság* szerkesztőjét, tehát egy tágasabb szellemi és társadalmi térben tevékenykedő személyiséget egy szűk közösség számára akarok kisajátítani. Farkas János László ugyanis az 1980-as években lett egyik meghatározó személyisége a folyóiratnak, amely (Papp Gábor főszerkesztésével) szemléletében radikálisan meg-

újult, és a liberális-demokratikus szellemű értelmiség egyik legfontosabb fórumává vált. Itt publikálta első nagyszabású József Attila-tanulmányait is. Feltétlenül érdemes kiemelni a *Szép Szó* hajdani, 1936-os különszámának, a *Mai magyarok régi magyarokról* mintájára megszerkesztett 1996-os *Világosság*-számot (*Régi magyarokról mai magyarok,* 1996/8–9.), ahol Farkas egyik legkedvesebb, Katona Józsefről írt tanulmánya jelent meg.

De nem a birtokviszály itt a fontos, hogy kié Farkas János László? A perspektíva tágítására a halottunk iránti kötelező méltányosság ösztönöz. A hátrahagyott írott életmű, Kosztolányi szavával: „a nyelvi túlvilág", az írástudók halál utáni továbbélésének az egyetlen biztos formája, esetünkben a Farkas Jánosé, követeli meg, hogy szellemi működésének leltárából ne maradjon ki semmi, ami fontos és értékes. József Attila életműve, bármennyire központi helyet kapott gondolkodásában az utóbbi években, érdeklődésének csak egyik szeletét jelentette. Amikor szellemi arculatának kevésbé ismert vonásait fürkésszük, meglepetések érik azt, aki csak a József Attila-kutatót keresné benne.

A legnagyobb meglepetést talán nem is Frege, Russell, Wittgenstein, Karl Popper munkássága, a logikai filozófia, a jelentéselméletek, a tudományfilozófia területén való jártasságának felfedezése okozza, hiszen „a logoszt kereső József Attilát", sőt a költő olykor már-már betegesen túltengő formállogikai hajlamát követve a mi körünkben is óhatatlanul felszínre került, hogy barátunk ilyen irányú felkészültségének köszönhetően nálunknál jobban eligazodik a pánlogizmus útvesztőiben, s még a költő logikai-filozófiai tanítómesterét, Pauler Ákost is levizsgáztatta logikából, méghozzá nem is a legjobb osztályzattal. Ami elismerésre késztetően meglepő az irodalom felől visszatekintve munkásságának korábbi évtizedeire, az Farkas János elsődleges társadalombölcseleti tájékozódása, és legfőképp ennek a tudásnak a jelenünk megértésére és kritikai elemzésére történő alkalmazása.

A *Világra jönni* kötet arról tanúskodik, hogy János társadalomkritikai buzgalma korántsem volt független azoktól a folyamatoktól, amelyek a létező szocializmus végső válságával köszöntöttek be, és hazánkban a rendszerváltáshoz vezettek, majd az új politikai szisztéma kiépülése és első viszontagságai során elhaló reményekkel kiábrándulásba torkollottak. Akkor szólalt meg, amikor a társadalom nagy tömbje ígéretesen megmozdult, s úgy érezte: esély támadt arra, hogy véleményével hozzájárulhat közös sorsunk alakításához. Ám nyomban elhalkult közírói hangja, amikor rádöbbent, hogy a történelmi esélyek füstbe mentek. A műértelmező széplélek feleszmélését, Ottlik *Budá*járól írott, 1993-ban megjelent kitűnő elemzését már e rezignált irányváltás nyitányának érzem.

Abból, hogy társadalomelemzései során időben a francia forradalomig, a felvilágosodásig, Rousseau-ig, a 19. század liberalizmusáig, Hegelig, John Stuart Millig nyúlt vissza hivatkozásaiban, és abból, hogy a közeli eseményeket is spontán magától értetődéssel világ- vagy legalábbis európai horizontba állítva vette figyelembe, könnyű ráismerni a hatvanas évek neveltjére. Freud, Heidegger, Popper, Mannheim és Fukuyamával bezárólag a tegnap és a ma sok más gondolkodójával való szembenézése pedig azt tanúsítják, hogy János átesett azon, a nevelődés tehetetlenségi ereje által kialakított dogmatikus marxista–leninista előföltevésektől

magát megszabadító önkorrekciós, öntisztulási folyamaton, amely nélkül lehetetlen lett volna aktuális kérdéseinkhez autentikus módon hozzászólnia. Rokonszenves szellemi diszpozíció, sokunk számára jól ismert képlet.

A világrendszer, az európai környezet és ebben a közegben hazánk nagy megrázkódtatása, átalakulása a '80-as–'90-es években rengeteg súlyos, megoldandó és magyarázatért kiáltó társadalmi, jogi, erkölcsi, politikai, kulturális problémát vetett föl. A velük való eredményes foglalkozás olyan szakembereket igényelt, akik a köz dolgai iránt elkötelezettek, a problémamegoldó, gyakorlatias gondolkodás terén helytállnak, nemzetközi kitekintésük kellően tágas, de egyben megfelelő mélységű, alaposságú és rendszerességű bölcseleti, tudományos belátással is bírnak. Farkas János e paraméterekkel rendelkezvén belépett a közírók arénájába, az alkalmazott filozófia és társadalomtudomány terrénumára, amelynek védőszentje a tágan vett rendszerváltás évtizedében Bibó István volt. János írásai megpendítették a soron következő témákat: az '56-hoz való viszonyt, a „glasznoszty" szómagyarázatait, a történelem végéről szóló ábrándokat, a magyarságtudat új keletű változatait, közép-európai létünk dilemmáit. Mindezt vitaképesen és készen a polémiára, legyen a partner Kiss Gy. Csaba, Gergely András vagy Kis János.

Ha jellemezni és méltatni akarjuk Farkas János pályájának ezt a fejezetét, a sok lehetséges megnyilatkozás közül legcélszerűbb tanulmánykötetének címadó írására, a *Világra jönni* című tanulmányra hivatkozni. Az írás Kis János abortuszról írott könyve méltatásának indult, de hosszú vitacikké terebélyesedett. Gondolatmenete olyan alapvető kérdések tisztázásából indul ki, mint a születés, az élet, a névadás, a személy és az ő lelke, az önrendelkezés, s olyan gyakorlati következmények tartományába ér el, mint hogy mi a joga és kötelessége a magzattal szemben a várandós anyának. Az írás tárgya egyik oldalról a mindennapi élet jogi szabályozásának kérdése, a másik oldalról az élet, az ember, az egyén leghomályosabb bölcseleti rejtélyei. Farkas János a legmagától értetődőbb természetességgel haladt végig a felmerülő problémáknak ezen a szédítő pályáján.

A kötetet végigolvasva számomra legmeglepőbb Jánosnak olyan szellemi teljesítményekről, teljesítmények egész vonulatáról való rendkívül alapos tájékozottsága volt, amit az ő esetében nem feltételeztem volna. Azon, hogy Babits *Írástudók árulása* című esszéje vagy akár a Németh Lászlóval polemizáló vitacikke, a *Pajzzsal és dárdával* beleszövődött eszmélkedésébe, még nem hökkentem meg. De azon, hogy a gondolkodó, értekező Németh László teljesítménye olyan intenzíven foglalkoztatta őt, első pillanatban elámultam. Nem kevésbé volt meglepő számomra az a méltánylás, amellyel a harmadik út magyar gondolkodóját értékelte a német jobboldal *Die Tat* körével szembesítve, egyébként a *Világra jönni* kötet egyik legjobb írásában. Aztán szégyenkezve be kellett látnom, hogy a saját nézőpontom volt korlátolt. Farkas János Ady kitűnő ismerője, Kemény Zsigmond esszéírásában otthonosan mozog, Arany Jánost ismeri, mint a kisujját, Petőfi költészetében és pályáján alaposan tájékozott, s még Katona József lírai költészetéről is kerek képe van. Európai horizontja, egyetemes bölcseleti érdeklődése nem tette őt közömbössé legsajátabb nemzeti hagyományaink iránt.

Végül szólnom kell tudásának és belátásnak a számomra talán legfontosabb tartományáról, amellyel visszakapcsolódom a kiindulóponthoz, hogy miért is vált

János olyannyira nélkülözhetetlenné a József Attila-kutatók közössége számára. Minden korban kialakul a tudásnak egy olyan övezete, amelyet az adott kor joggal vagy jogtalanul a tudni nem érdemes dolgok, a feledésre ítélt selejt kategóriájába sorol. Korunkban a tág értelemben vett marxizmus kapta ezt a megbélyegzést. Farkas János a tudni nem érdemes dolgok eme halmazának egyik legfőbb tudója volt. Talán el is hallgathatnánk tájékozódásának ezt a tartományát, más területen szerzett érdemei jótékonyan eltakarhatnák az ezen a téren felhalmozott szellemi tőkéjét. De ha ezt tennénk, akkor a számunkra, József Attila-kutatók számára talán a legnélkülözhetetlenebb tartományt borítanánk homályba.

A sors úgy hozta, hogy a gondolkodó, értekező József Attila prózai életművének épp azt a korpuszát kell kiadnunk és szakszerű magyarázatokkal ellátnunk, amelyben két szellemi irány dominál: a nagy költő freudizmusa és marxizmusa. Halott barátunkban megtaláltuk és mára elveszítettük azt a szakembert, akitől ezen a téren rengeteg tanulni valónk volt, mert a marxi kortendenciáról átfogó és alapos képe alakult ki, ugyanakkor megvolt benne a kellő kritikai távlat és távolságtartás azzal szemben, ami ebben a szellemi irányban és a ráépült mozgalmakban elavult, értéktelen, sőt, ártalmasnak bizonyult. Aligha kell mindkettőre együtt meggyőzőbb bizonyítékkal szolgálni, mint a *Világra jönni* kötet *Elemek* címet és *Lenin, Trockij, Sztálin* alcímet viselő nagy tanulmánya.

Ezért mondhatom most lehangoltan Farkas János temetésén, és attól tartok, nem csupán a magam nevében, hogy a halotthoz legalább annyira posztumusz, mint amennyire tényleges barátság fűz. Akkor ébredtem rá, hogy halálával mit veszítettünk el, amikor ezt már nem tudom neki elmondani. De azt hiszem, ebbe bele kell nyugodni, ez az élet rendje. Nem jó rend, de tudomásul kell venni. Tudom, kedves János, hogy jólesett volna, ha ezt elmondtam volna neked. Tudom, hogy elégedetlen voltál azzal a teljesítménnyel, amit fel tudtál mutatni kortársaidnak. Bizonyára voltak terveid, álmaid, nagy vállalkozásaid, amelyek nem valósultak meg, amelyekhez képest azt, amit közzétettél, töredéknek érezted. Igazad volt, képességeid alapján látványosabb teljesítményt is fel tudtál volna mutatni. De most már jól látható: amit tettél, több volt annál, mint ami ebből látvánnyá változott. Erre talán bizonyítékkal tudunk majd szolgálni: ami tudásodból József Attilára esik, s aminek együttes dokumentálására már nem volt módod, azt a jövőben remélhetőleg a közönség elé tárhatjuk.

Mulasztásunkat, ha volt ilyen veled szemben, a szokásos módon pótolhatjuk. A József Attila Társaság túlvilági protektorainak száma és értéke ijesztően gyarapodik. A költő barátját, a hosszú életet élt Fejtő Ferencet nem számítva, Szabolcsi Miklós, Bori Imre, Németh G. Béla, Gyertyán Ervin, Szőke György, Beney Zsuzsa, Szigeti Lajos után most te is eltávoztál. A József Attila-kutatás, a József Attila-szeretet fenntartása érdekében a korábbinál sokkal nagyobb nyitottsággal és figyelemmel kell fordulnunk a fiatalok felé. Megszólításukban, meggyőzésükben, felkészítésükben a te örökségednek rendkívül fontos szerep jut.

Nyugodj békében.

Tverdota György

A *Literatura* e-mail címe: liter@iti.mta.hu

E számunk szerzőinek e-mail címe

Bene Adrián: beneadrian@gmail.com
Kappanyos András: kappanyosa@t-online.hu
Kelemen János: jim218@t-online.hu
Anna Maria Lorusso: annamaria.lorusso@unibo.it
Ludmann Ágnes: ludmannagi@gmail.com
Nádor Zsófia: nador.zsofi@gmail.com
Nagy József: newleviathan@gmail.com
Michele Sità: michele_sita@libero.it
Sörös Erzsébet Borbála: sorosboris@gmail.com
Szilvássy Orsolya: sorsoja@gmail.com
Tverdota György: tverdotagyorgy@yahoo.com

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó
Nyomdai munkák *mondAt Kft.* • www.mondat.hu

Literatura

XXXVIII. évfolyam

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA BTK (BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT) IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Főszerkesztő
VERES ANDRÁS

Felelős szerkesztő
BEZECZKY GÁBOR

Szerkesztők
KÁLMÁN C. GYÖRGY
SZOLLÁTH DÁVID

Technikai szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottság
POMOGÁTS BÉLA (elnök)
HAJDU PÉTER
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 279-2776
279-2777
279-2779

Ára: 1200 Ft

57077
XF 960
SZTE Klebelsberg Könyvtár SZEGED

2012

4

XXXVIII. ÉVFOLYAM

Bene Adrián
Bezeczky Gábor
Böhm Gábor
Fenyvesi Kristóf
Fuchs Anna
Rainer J. Hanshe
Komjáthy Zsuzsanna
Márjánovics Diána
Papp Ágnes Klára
Takács Tímea

literatura

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/5.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

BALASSI KIADÓ
www.balassikiado.hu

Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT
1137 Budapest, Katona József utca 9–11.
Tel.: 212-0214

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645; 342-4336
Fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET
1061 Budapest, Anker köz 1–3.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu
www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta

Magyar Tudományos Akadémia

Nemzeti Kulturális Alap

Literatura

Tartalom XXXVIII. évf. 2012/4.

Tanulmány

Bezeczky Gábor
Egyediség és sorozat 339

Fuchs Anna
A nem-szép megszépítése 347

Papp Ágnes Klára
Groteszk test és szubjektum-felfogás
Weöres Sándor költészetében 354

Komjáthy Zsuzsanna
Tabutorzók: Hajas Tibor és a tabu 361

Műhely

Rainer J. Hanshe
Dionüsziánus logosz
– Nietzsche költői tipológiája és a *Vidám tudomány*,
az *Így szólott Zarathustra*, valamint a *Jón és gonoszon túl*
„záróakkordjai" – (Fordította Bene Adrián) 376

Fenyvesi Kristóf
Nietzsche és a filozófia átváltoztatása:
a dionüsziánus narratíva 388

Bene Adrián
Kontingencia és narratív identitás:
Nietzsche és Sartre undora 412

KÖTELES PÉLDÁNY

Böhm Gábor
A holokauszt mint esztétikai probléma
– Kertész és Nietzsche – 419

Szemle

Takács Tímea
Századforduló határok nélkül
– Hajdu Péter–Kroó Katalin (szerk.):
Elbeszélés a 19. és 20. század fordulóján. Narratív párbeszédek.
L'Harmattan, Budapest, 2011 (Párbeszéd-kötetek 5.) – 428

Márjánovics Diána
„Semmi egyéb nem vagyok, mint irodalom"
– Maurice Blanchot: *Kafkától Kafkáig.*
Kalligram Kiadó, Pozsony, 2012 – 431

Tanulmány

Bezeczky Gábor

EGYEDISÉG ÉS SOROZAT

A *Picasso kalandjai* című film egyik emlékezetes jelenetében az idős mester tányérokat díszít jellegzetes motívumaival. Műtermében – vagyis inkább a műhelyben – hatalmas ládákban állnak a kézjegyére váró tányérok. Az efféle tömegtermelést, sorozatgyártást – miként a filmben is – a művészet magasztos eszményei feladásának, megcsúfolásának szokás tekinteni. Az ilyesmi elnevezése angolul: "selling out", magyarul pedig azt mondjuk: a művész aprópénzre váltja a tehetségét – ahelyett, hogy romantikus művészet követelményeinek megfelelő módon éhezne és pusztulna el teljes ismeretlenségben és nyomorban.

Milyen összefüggésrendszerben érdemes elhelyezni a műalkotásoknak azt a halmazát, mely – némi távolságból tekintve – egymástól csekély mértékben különböző darabokból áll?

Ha ez a kérdést Krúdy műveivel kapcsolatban vetjük fel, és ha vonatkoztatási alapnak a 20. század első évtizedében írott elbeszéléseit választjuk, kézenfekvő módon adódik néhány lehetőség. Gondolhatunk természetesen akár a tömegtermelésre is. Mivel Krúdy ezerszám írta az elbeszéléseit, ilyen megfontolások az ő esetében is elő szoktak jönni. Gáspár Imre már korán a túlzott termelékenység veszélyeire figyelmeztette az akkor még mindössze tizenkilenc éves Krúdyt.[1] Barta András, Krúdy két életműsorozatának szerkesztője pedig úgy vélte, hogy – egyebek mellett éppen az említett korszakban – túlnyomó többségben vannak az írónak azok a művei, melyek deformálódtak „a napi zsurnalisztika őrlőmalmában".[2] Barta azáltal vélte megvédeni Krúdyt a tömegtermelés vádjától, hogy kihagyta az életműsorozatokból az említett korszak elbeszéléseinek hét-nyolc tizedét.

Krúdy elbeszéléseiről szólva egyáltalán nem szükséges elvben is kizárni a gépies előállítást, a futószalag-termelést mint a művek sorozatának magyarázatát. A baj ezzel a magyarázattal mindössze annyi, hogy a jelenlegi formájában közhelyes és lapos: nem kínál semmiféle érdekes és kiaknázatlan megközelítési módot. Tudni

---

[1] Gáspár Imre kritikája Krúdy Gyula *Üres a fészek és egyéb történetek* című kötetéről. Magyar Szemle 9. évf. 28. sz. 1897. július 11. 336.

[2] Barta András: *Tájékoztató.* In Krúdy Gyula: *Pókhálós palackok.* Válogatta Barta András. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977. 614.

véljük, milyen az és hová vezet, ha valaki a műgond helyett a pénzre összpontosít. Ez a magyarázat – pénzben kifejezve – olcsó. Egyszerű választ ad valamilyen kérdésre, melyet talán nem is értünk kellőképpen, tehát sokkal inkább leállítja, mint elősegíti a gondolkodást.

De ha már Picasso neve előjött, gondolhatunk a *Las meninas* című, 1957-ben készült sorozatára, melynek egyes darabjai Diego Velázquez ugyanilyen című festményét másolják, értelmezik, folytatják, egészítik ki – ha csak egy mondat szól erről a sorozatról, akkor képtelenség megtalálni a megfelelő igét. A képzőművészetben sok más, Krúdy írásaival nagyjából egykorú párhuzamot is lehet találni. Ilyenek például Claude Monet különböző sorozatai (nyárfa, szénakazal, vízililiom, kerti híd, roueni katedrális, londoni parlament). S valóban, szerteágazó bizonyítékokat lehet felsorakoztatni, melyek a fiatal Krúdy és a kortárs képzőművészet kapcsolatát mutatják. (A bizonyítékok közül ezúttal mindössze kettő: egyrészt, mint némely írásából kiderül, Krúdy felkereste a nagybányai festőket, másrészt a rövid írásainak címe alatt számos esetben található a „rajz" mint műfajmegjelölés.[3]) Az egymásra hasonlító változatok szintén a képzőművészetből ismert tanulmánysorozatra emlékeztetnek. Az impresszionista festészet azért látszik jó párhuzamnak, mert az ilyen sorozatok minden egyes darabjának elsődleges összefüggésrendszerét a sorozat többi darabja alkotja, és a sorozat is a maga lezáratlan mivoltában értelmezhető. A sorozaton belül az egyes darabok elvben egyidejűek és egyenrangúak: nem arra törekednek, hogy valaminek a minél tökéletesebb megragadása érdekében meghaladják, felülírják, kitöröljék a többi változatot, hanem – éppen ellenkezőleg – jelentésüket a többihez képest és a többi létéből nyerik. Nem valamilyen fejlődési folyamat stádiumai, nem valamely nagy összegzés előkészületei, hanem egymással elvben egyenértékű, egymást feltételező művek. Krúdy esetében az efféle, egyidejűségen alapuló sorozatok fel nem ismerése nem lehetséges, hanem nagyon is valós veszély. Szauder József például fejlődéstörténeti sorokká nyújtotta ki őket.[4]

A *Las meninas* című sorozat már csak azért is érdekes, mert – szemben az impresszionista sorozatokkal, melyek rendszerint nem valamely jól azonosítható képhez, festőhöz, hanem általában kapcsolódnak a festészet hagyományaihoz – Picasso képeinek vonatkoztatási alapja nyilvánvaló, sőt az egyik legjelentősebb korábbi festő közismert műve. Némi átrendeződést hozna magával Krúdy életművének értelmezésében, ha a 20. század első évtizedében megjelent elbeszéléseit nem a feltételezett mikszáthos hatás, hanem a magyar irodalmi hagyomány jelentős alakjaival folytatott párbeszéd termékeinek tekintenénk. De lehet-e szövegszerű nyomokat találni erre a párbeszédre? Általában kapcsolódnak az elbeszélések a magyar széppróza hagyományához, vagy név szerint is említenek jelentős elődöket?

---

[3] Krúdy Gyula: *Szimbolista hangok*. Ország-Világ 19. évf. 1898. 19. sz. május 8. 294.

[4] Szauder József: *Szindbád születése*. In Krúdy Gyula: *A szerelmi bűvészinas*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1960. 631–656.

A legnagyobb bolond című elbeszélésben a következőket olvashatjuk:

> A régi magyar úri életben annyi groteszk figura volt, hogy hemzseg tőlük az öregemberek elbeszélése. Amidőn régi történeteket, különös legendákat hallunk a múlt időből, úgy tetszik, hogy Magyarországon nem is volt talán normális ember; csupa félbolond, képzelődő, hóbortos figura mozgott századokon át a Tisza, Duna mentén, akiknek keserves vagy mulatságos történeteit, különös legendáit, midőn elbeszélni hallják, még most is hasukat fogva kacagnak a kései unokák. Elkezdve a régi jó táblabírákon – akik valami furcsa metamorfózis útján lettek csak bolondos alakok, hisz a maguk idejében az ország legkomolyabb emberei voltak – folytatva az elszegényedett kurtanemesen, akiről csak az idealisták vallják, hogy voltaképpen a nemzet korpuszát alkották – és végezve azon a sok anekdotás, hóbortos figurán: a vitézkedő katonán, nagy szakállú alispánon, kóborló deákon, cigányon és zsidón – úgy tetszik a múltak ködén át, hogy a régi Magyarországon csupa olyan ember élt, aki csak tréfán, bolondságon, vidámságon törte a fejét. Hol voltak a komoly emberek? Hol voltak a savanyú, rosszkedvű máj betegek? Az öreg Jókai kezdte el, s ma már valamennyien azt valljuk, hogy hazánkban száz esztendőkön keresztül egyebet sem csináltak, mint ettek-ittak és tréfálóztak. Nagy, országraszóló szellemi események is békén hagyták a régi magyart. Mintha még a szerelem is a régi pohárköszöntők és csiklandó anekdoták sorsára jutott volna... Talán még az se volt komoly? A lányok, menyecskék nem csináltak belőle olyan nagy dolgot. Az ifjúság megházasodott, mert már a nagyapja is azt cselekedte. A szerelmi bú, keserv mintha ismeretlen lett volna Mária országában. Hisz még Himfy sem vetette meg a töpörtyűs pogácsát, amikor legjobban bánkódott szerelméért. A debreceni Vitézről pedig székében rebesgették, hogy szerelmi bánata voltaképpen csak ürügy a mértéktelen borivásra. Hogyan is szenvedtünk volna szerelmi csalódásban, amikor annyi szép leány és asszony volt hazánkban?[5]

A megtévesztő könnyedséggel előrehaladó szöveg nehezen kibogozható, talán kibogozhatatlan paradoxonokat rejt magában. Első olvasásra is jól látszik, hogy Jókai említése fontos szerepet játszik az idézett szövegben. Az elbeszélő önmagát is beleérti abba a hagyományba, melynek elindítását Jókainak tulajdonítja: „Jókai kezdte el, s ma már valamennyien azt valljuk..." Jókai nem valamiféle mellőzhető kulturális utalásként fordul elő a szövegben. Szerepe meghatározó: az elbeszélő még a saját szövegének jellemzőit is az elődjének írásmódjából vezeti le. Melyek ezek a jellemzők? Először is az azonosság, a változatlan ismétlődés: „hazánkban száz esztendőkön keresztül egyebet sem csináltak, mint..." A többes számú cselekvő alanyok („Elkezdve a régi jó régi jó táblabírákon", „folytatva az elszegényedett kurtanemesen", „végezve azon a sok anekdotás, hóbortos figurán: a vitézkedő ka-

---

[5] Krúdy Gyula: *A legnagyobb bolond*. In Krúdy Gyula: *A fehérlábú Gaálné*. 1–2. Szerkesztette Barta András. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1959. 2. kötet. 42–43.

tonán, nagy szakállú alispánon, kóborló deákon, cigányon és zsidón", „Magyarországon csupa olyan ember élt") és az elvégzett cselekedetek változatlan ismétlődése („tréfán, bolondságon, vidámságon törte a fejét") közvetlen összefüggésben állnak egymással. A túlzásig növelt állandóság a valószerűség sajátos, szó szerinti értelemben nehezen vehető változatát állítják elő: a történetek megkacagtatják a „kései unokákat". Az elbeszélő maga is tudatában van ennek a sajátos valószerűségnek, és egészen pontosan tudja azt is, hogy nem más, hanem éppen az elbeszélésmód jellemzői („különös legendák") hozzák magukkal a furcsa, mulatságos végeredményt. Ez a megfontolás egyúttal lehetővé teszi túlzás és valóság szembeállítását, s rögtön a szöveg indításával együtt elkezdődik a kettősségnek ez a játéka is: a táblabírákról például az olvashatjuk, hogy „valami furcsa metamorfózis útján lettek csak bolondos alakok, hisz a maguk idejében az ország legkomolyabb emberei voltak". Az idézett szövegben nem is az elbeszélő szól a múltról, hanem az öreg emberek és az ő különös történeteik, vagyis a szöveg egyszerre több, egymástól érdekesen eltérő nézőpontot alkalmaz: az elbeszélő saját szövegében helyet kap a közösségi nézőpont is. Ugyanakkor – az idézett részlet első mondata mutatja – a szöveg Jókaitól eredeztetett jellemzői már Jókai említése előtt is érvényben vannak. Ráadásul kiterjednek a korszak, sőt Krúdy életművének meghatározhatatlanul sok elbeszélésére és regényére is. Krúdy írásmódjának az egyik alapvető részévé vált mindaz, amit az idézett szöveg Jókaiban vélt felfedezni. Felesleges hangsúlyozni, hogy ez ugyanolyan mértékű átalakulást hozott magával, mint Picasso látomása Velázquez képéről.

Lehetne talán azt is mondani, hogy Krúdy szövege hagyományt teremt, de nem abban az értelemben, hogy elindít, vagy meghonosít valamilyen szokást, eljárást, hanem abban az értelemben, hogy a saját művészi módszereit másoktól eredezteti – s rögtön meg is különbözteti magát tőlük.

Egyáltalán nem látszik véletlennek, hogy a korszak szakirodalmában minduntalan paradox értelmező szerkezetek jelennek meg: Sőtér István „időszerűtlen örökségről", Bori Imre „antianekdotáról", Fábri Anna „eredeti alakjában szétmálló" anekdotáról beszél.[6] Az efféle, ellentmondásra épülő szerkezetek esetleg alkalmasak lehetnek a korszak jellemzőinek, Krúdy és az irodalmi hagyomány viszonyának megragadására.

A sorozatszerűség eleve benne rejlik abban az elgondolásban, melyet az idézett szöveg Jókainak tulajdonít, s mely legalább ilyen mértékben – ha nem túlnyomórészt – önjellemzésnek bizonyul. Ha évszázadokon keresztül az emberek „egyebet sem csinálnak", mint esznek, isznak, tréfálkoznak, akkor személynevek, földrajzi nevek, évszámok, tevékenységek és más hasonló tényezők cseréjével nagy számban állíthatók elő egymáshoz hasonló történetek.

Mi minden függ össze az említett tényezőkkel Krúdy poétikájában? Ha ebből a szempontból tekintjük át valamelyik, szinte találomra választott elbeszélését a kor-

---

[6] Sőtér István: *Krúdy Gyula*. In S. I.: *Játék és valóság*. Hungária Könyvkiadó, Budapest, 1946. 126–127.; Bori Imre: *Krúdy Gyula*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1978. 32.; Fábri Anna. *Ciprus és jegenye. Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1978. 23.

szakból – legyen az, mondjuk, *A ló meg a szoknya* –, azt fogjuk találni, hogy a sorozat sok más darabjában is megtalálható elemekből épül fel.[7] (Bármennyire igazságtalan is *A ló meg a szoknya* című elbeszéléssel, ezzel a méltánytalanul elhanyagolt művel szemben, az alábbi áttekintésnek nem az elbeszélés értelmezése a célja. Ugyanakkor az idézetekből sok olyasmi is ki fog derülni, amit ezúttal jobbára említetlenül hagyok. Például az, hogy a túlzásig növelt állandóságban eleve benne rejlik az abszurd és a groteszk lehetősége.)

De melyek is ezek az elemek? Érdemesnek látszik áttekinteni őket.

1. A változatlan ismétlődés mint a múltból indult, sok szereplőre kiterjedő, meghatározó időszerkezet:

> a lótartó gazdák egyebet se csinálnak, mint szomszédolnak, látogatnak, bámulják a csikókat…
>
> ha nem tetszett neki valami, azt mondta, hogy: az másképpen van ott, náluk, ahonnan harminc esztendeje elkerült…
>
> A csizmáját a nedves fűben törülte meg reggelenként, esztendőszámra szalonnát ebédelt.
>
> A sáfrányszínű kabát a nagy elálló zsebekkel minduntalan látható volt az országúton.
>
> Meszeltek, takarítottak, szellőztettek folytonosan…
>
> A szomszédok, nagy szakállú, nagy bajuszú Gaálok, akik mindenféle szoknyának utánafordultak, reggeltől estig ott pipáztak az ámbituson.

2. Az egyedi eseménysor véletlenszerűen következik be, és új ismétlődést indít el a szereplők életében.

3. Itt is, mint sok más elbeszélésben, az egyedi szereplő mintegy mellesleg, az általános ismétlődés példájaként kerül először szóba:

> Még ha öregasszony korukban találkoznak, akkor is ráismernek egymásra, mint annak a nevezetes esztendőnek szülöttei. A férfiak megbecsülik őket, és tisztelettudóan mondogatják:
> – Sára néni abból a híres esztendőből való, amelyikből a Rohonkay Betyárja.

4. Szintén előfordul néhány elbeszélésben, hogy a változatlan ismétlődésben fogva tartott szereplő nem öregszik:

---

[7] Krúdy Gyula: *A ló meg a szoknya*. In Krúdy Gyula: *A fehérlábú Gaálné*. 2. kötet. 141–147.

A haja, bajusza éppen olyan sűrű és barna maradt mindig, mint fiatal korában, még a kabátja is ugyanaz a sáfrányszínű volt, hol a két ökle mindig a zsebekbe volt mélyesztve. A kalapját szemére húzva csavargott ide-oda minden látható cél nélkül…

5. Illetve, amikor mégis megöregszik, az öregedés nem folyamat, hanem hirtelen állapotváltás:

Sűrű, fekete haja, amely olyan volt, mint a drótszög, hirtelen őszülni kezdett…

6. „Barna" és „fekete". Milyen színű is Rohonkay haja? Az efféle ellentmondás szintén meglehetősen gyakori. „Figyelsz, olvasó?" – kérdezi az elbeszélő.

7. Köztudatos nézőpont. Más elbeszélőknél is található hasonló, de Krúdy elbeszéléseinek fontos és állandó eleme lett. Krúdy szókincsében ebben az időszakban egymással rokon értelmű szavakká válnak: a „hír", „pletyka", „babona", a „legenda". Az elbeszélésben megjelenő „fáma" szó ritkábban fordul elő. A köztudatos nézőpont a közösség szóbeliségben megformálódó tudását jeleníti meg:

Állítólag valahonnan a felső vidékről került ide birtokos embernek…

A kalapját szemére húzva csavargott ide-oda minden látható cél nélkül, és így lassan kitudódott róla, hogy hamis ember, ravasz ember, akitől jó óvakodni.

Amikor fölült a Betyár hátára, a szomszédokból tetszelegve nézték a különben rövid nyakú, gömbölyű hátú, fekete embert.

– Azt a tót mindenségét! – dohogtak a környékbeli urak. – Minek él az ilyen ember a világon, különösen miért itt, a mi vidékünkön?

– A Betyár elvitte! – mondták a falubeliek. – A pokolba vitte.

8. A lélekolvasó nézőpont és a külső megfigyelő, a tanú nézőpontjának ellentéte. Az alábbi rövid részletben először azt olvashatjuk, hogy senki nem tudhatta, Rohonkay mit gondolt magában, majd néhány mondattal később az elbeszélő tudatja, hogy a szereplő mit dünnyögött magában. Az efféle – rendszerint hangsúlytalan, de azért igencsak fontos – ellentét szintén állandó összetevője Krúdy elbeszéléseinek:

Útközben nem beszélt senkivel, csak a szeme járt ide-oda a kalap alatt. Mindent megnézett alaposan, és hogy mit gondolt magában, azt senki sem tudhatta.
Egyszer, midőn éppen két napig odakóborolt, hazaérkezve, egy kocsit látott a háza előtt. Piros napernyő virított a kocsiból, és kis, fehér póni-lovacskák álldogáltak a rúd mellett nagy nyugodalmasan. A lovakról rögtön fölismerte Rohonkay a tabi földesasszonyt, özvegy Szirnyák Jánosnét.
– Vajon mit akar velem ez a boszorkány! – dünnyögte magában, és tán még mélyebbre nyomta az öklét a kabátja zsebébe.

Szirnyáknét éppen nem lehetett boszorkánynak nevezni, csak az olyan alattomos fráternek, mint amilyen Rohonkay volt.

Az ilyen ellentmondások, mint az ellentmondások Krúdynál gyakran, párhuzammá, mellérendeléssé, egymás mellé helyezéssé alakulnak.

9. Egyes szám első személyű elbeszélő. Szerepe rendszerint korlátozott. Egy-két mondatnyi terjedelemben jut szóhoz. A szakirodalom rendszerint össze szokta téveszteni az életrajzi értelemben vett Krúdyval. *A ló meg a szoknya* című elbeszélésben mindössze annyiban jön elő, hogy az elbeszélő beleérti magát a közösségbe:

Ez a Rohonkay nem is hozzánk való ember volt.

10. A tanú és a közösség nézőpontja sokszor olvad egymásba. Hasonlóképpen közel kerülhet egymáshoz a szereplő és lélekolvasó elbeszélő nézőpontja.

11. Közösségi, nyilvános tér. Az elbeszélések jelentős részében a szereplők belső történéseihez csak alkalomszerűen kapcsolódik lélekolvasó, léleklátó nézőpont. Az események többnyire a szabadban, nyilvános térben mennek végbe.

12. Párhuzamos történetek. A szereplők mélységesen különböző világokban élnek. Világuk értelmét életformájuk változatlanul ismétlődő eseményei teremtik meg. Rohonkay életét a lótartás tölti meg értelemmel, mindent ebből a szempontból fog föl („A lovakról rögtön fölismerte Rohonkay a tabi földesasszonyt, özvegy Szirnyák Jánosnét."). Szirnyákné életének folytonosságát minden bizonnyal az a valami értelmezi, amit a párhuzam kedvéért talán férfitartásnak lehet nevezni. Szirnyákné életformájában, életének ismétlődő eseményeiben fontos szerepet játszik a kacérság és a flörtölés.

13. Bevezetés és történet ellentmondása. Az elbeszélés első bekezdésében azt olvashatjuk, hogy „az asszonyokkal is úgy vagyunk, mint a lovakkal". Az olvasó ennek alapján valamiféle párhuzamot várhat. Az elmesélt történet eleinte meg is felel ennek a várakozásnak. Szirnyákné észre tudja vétetni magát Rohonkayval – igaz ehhez meglehetősen különös eljárásra van szüksége. A magam részéről az alábbi – groteszk, abszurd, ugyanakkor tökéletesen logikus – két részletet Krúdy legjobb megoldásai közé sorolom. Figyelmet érdemel, hogy a jelenetek, bármennyire furcsák is, közvetlenül szinte semmi magyarázatot nem kapnak. Érti, aki érti, mondja az elbeszélő az olvasónak.

Rohonkay szó nélkül előhozta a színből a Betyár hagyományát, finom sárga bőr, ezüstös zabláját, csótárját, nyergét... Az özvegy asszony 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 messzi járt. Rohonkay belebámult a felszálló porfelhőbe.
> – Olyan idős lehet, mint amilyen a Betyár volna, ha élne.
>
> ...a piros napernyős özvegy nem is soká váratott magára. Egy-két nap múlva arról tudakozódott, hogy sarkantyúja nem maradt-e Rohonkay uramnak? A hallgatag és ravasz Rohonkay ekkor egy pár rozsdás sarkantyút hozott elő a kamarából, és gyöngéden megütögette vele az özvegy derekát.
> – Fáj-e? – kérdezte.
> – Dehogy – felelt sokatmondólag az özvegy. – Ellenkezőleg...
>
> Rohonkay mintha megértené, amit az özvegy szeretne közölni vele: alakul az analógia. De nem sokáig. Amit a bevezetés analógiaként vázol fel, a ténylegesen elmondott történet végül is alternatívaként rögzíti. Rohonkaynak azt kell megtanulnia – rögvest bele is őszül –, hogy az ő életére vonatkoztatva nem igaz az az állítás, mely szerint „az asszonyokkal is úgy vagyunk, mint a lovakkal".

14. Döntően fontos információk hiányoznak. Az információ visszatartásának gazdaságos módja a közösség nézőpontjának alkalmazása. A közösség tudása gyakran természetszerűleg pontatlan, megbízhatatlan, hiányos:

> Egyszer valamit észre is vett volna a fáma szerint: egy alkonyattal bizonyos nagy szakállú Gaál és a felesége között. A lugasban nevetgéltek, vagy az ördög tudná, mit csináltak, elég az hozzá...

Mivel nagyon nagy kérdés, ki hogyan kerekíti ki az elmondott történetet, az ilyen hiányok próbára teszik az olvasót. Ebben az esetben is, mint Krúdynál oly sokszor, az olvasónak azon kell elgondolkoznia, mi is történik, minek a történetét mondja el az elbeszélés. A bizonytalanságnak és a többértelműségnek ez a játéka természetesen összefügg azzal, hogy az elbeszélések hajlanak arra, hogy mindenkinek igazat adjanak, és a cselekmény nem a végső letisztulás, az egyértelmű igazság feltárulása irányába mozog.

A felsorolt elemek fontos szerepet játszanak az elbeszélésben, de egyáltalán nem egyediek. Ellenkezőleg: Krúdy számtalan más művében is alapvetőek. Ebből lehet talán arra következtetni, hogy Krúdy előre megformált paneleket alkalmazott, vagy esetleg arra – más metaforát alkalmazva –, hogy futószalagon írta a műveit. Lehetséges azonban az is, hogy Krúdy nagyon erős korlátozásokat alkalmazott. Más szavakkal ez azt jelenti, hogy sajátos művészi világképpel és módszerrel rendelkezett, melyet az általa érzékelt írói hagyományból vonatkoztatott el, és melyet következetesen alkalmazott. A következetesség kiterjed – egyebek mellett – az igealakokra, a cselekvő alanyokra, a mondatszerkezetekre, a cselekményszövésre, a nézőpontokra, az egymást tagadó, egymással párhuzamos igazságokra. Ez utóbbi különösen fontos. A művek visszatérő elemekből állnak, de a legkevésbé sem ugyanazt mondják. Az elemeik nem, de az egyes elbeszélések egyediek.

Fuchs Anna

A NEM-SZÉP MEGSZÉPÍTÉSE

A nem-szép megszépítése a dekadencia művészetének fontos jellemzője. Ezzel a gesztussal találkozunk az irányzat önelnevezésében is. Ahogy Roger Bauer szellemesen írja: a hanyatlás önmagában, a maga történelmi valójában nem volt szép, különösen annak prototípusa, a Római Birodalom hanyatlása nem volt az, széppé csak a költők tették, akik felkarolták azt egy új irodalom megalkotásához, melyet a korabeli kritikusok egy része igazi hanyatlásnak minősített, mert úgy vélték, hogy fogyatkozást jelent a költészet egykori nagyságához képest.[1]

A nem-szép megszépítése mint művészi feladat elsősorban a klasszicista irodalomszemlélettel szemben fogalmazódott meg, mely még a 19. század közepén is komoly népszerűségnek örvendett a francia hivatalos körökben. Az élete során számos magas állami tisztséget betöltött Désiré Nisard *A francia irodalom története*[2] című művében (1844–1861) Boileau ars poeticáját állította mértékül a költők elé. *Études de moeurs et de critiques sur les poètes latins de la décadence* című 1834-ben írt művétől ugyan nem lehet elvitatni minden újszerűséget, hiszen Nisard – szokatlan módon – a hanyatló Róma irodalmát vizsgálta, mégis alapvetően igen konzervatív esztétika jellemezte, ahogy arra Wolfdietrich Rasch, François Livi és Matei Calinescu is felhívja a figyelmet.[3] Nisard, bár elismerte, hogy a késő római irodalomnak is vannak érdemei, egészében véve mégis negatív véleményt alkotott róla, úgy látta, hogy hiányoznak belőle a valódi értékek. A késő latin irodalmat a romantikával állította párhuzamba, mely számára hanyatlást jelentett a klasszicizmushoz képest.[4] Armand de Pontmartin, konzervatív irodalomkritikus hasonlóképp a klasszikus antikvitást tekintette mércének. Ifjabb Dumas *Kaméliás hölgyét* „Théatre de la Décadence"-ként marasztalta el, mert a darab nem követi a klasszi-

---

[1] Roger Bauer: *Die schöne Décadence.* Frankfurt am Main, 2001. 7.

[2] Désiré Nisard: *A franczia irodalom története.* II. Szász Károly fordítása. Budapest, 1878–1880. 311.

[3] François Livi: *J.-K. Huysmans: A Rebours et l'esprit décadent.* Paris, 1991. 105.; Wolfdietrich Rasch: *Die literarische Décadence um 1900.* München, 1986. 23.; Matei Calinescu: *Five Faces of Modernity.* Durham, 1987. 158., 165.

[4] „Le temps de la poésie est fini en France [...] Il n'y a pas d'exemple d'une langue qui ait eu deux beaux âges de poésie. [...] sa belle langue est marquée de tous les symptômes de décadence." Désiré Nisard: *Études de moeurs et de critiques sur les poètes latins de la décadence.* II. Paris, 1878. 393.

kus dráma szabályait, és mert egy prostituált a főszereplője.[5] Flaubert *Bovaryné*-jában is hanyatlást, színvonaltalanságot látott a klasszikus eszményekhez képest.[6]

Az a gondolat, hogy a művészet képes megszépíteni a csúfságot, alapvetően a klasszicista esztétikával szemben fogalmazódott meg.[7] Erről tanúskodik Huysmans *A különc*[8] című regénye, melynek főhőse, des Esseintes herceg elutasítja mind a tanító szándék, mind pedig a fenséges téma és a fentebb stíl akadémiai eszményét. A dekadens főhős szerint a tanárok által idealizált klasszikus latin nyelv unalmas: fordulatai előre kiszámíthatók, színtelen és híjával van az árnyalatoknak. Úgy véli, „ezen a nyelven, amelyet agyonvakartak, simítottak s amelynek megnyesegették azokat a hepehupás, de gyakran élénk kifejezéseit, melyek az előző korokból származtak, legföljebb méltóságos általánosságokat, tétova közhelyeket lehetett mondani, melyeket váltig hajtogattak már a szónokok és a költők, s oly érdektelenséget sugárzott magából, olyan halálos unalmat, hogy a nyelvészet terén egészen XIV. Lajos századának francia stílusához kellett elérkezni, hogy egy ugyanolyan készakart férfiatlanságot, ugyanolyan ünnepélyesen elcsigázott és szürke stílust lelhessen a kutató".[9] Des Esseintes szerint Vergilius a „legszörnyűbb smokk", az ókor „legbaljósabb és legunalmasabb bácsi"-ja. Borzasztják „kimosdott" és „felpiperézett pásztorai", „akik dézsaszám öntik fejünkre a hosszadalmas és jeges verssorokat".[10]

Ezzel szemben nagy rajongója Petroniusnak, aki nem törekedett arra, hogy fenséges tárgyat válasszon, hanem „tündöklő ékszeres nyelven" festette „egy elaggott műveltség, egy kettérepedő[11] birodalom bűneit", anélkül, hogy egyszer is állást foglalt volna erkölcsi kérdésekben. Petronius stílusbeli finomságai az ezüstkori szerzőt des Esseintes számára az általa kedvelt modern francia írókhoz teszik hasonlóvá, akiket a hivatalos körök nem becsültek nagyra.[12] Amikor a herceg Commodianus *Carmen apologeticum*jának az utcai nyelv kifejezéseitől hemzsegő, de feszes szerkezetű verseit nagyra értékeli,[13] abban az a nézet tükröződik, hogy a zárt forma fontosabb, mint a fentebb stíl akadémiai eszménye. A herceg irodalmi ízlését a következőképp foglalja össze a narrátor: „Pusztán az agy munkája érdekelte, bármiről is szólhatott a könyv."[14] Az alkotói tehetségnek a csúfság felett is hatalma van, ezért nem kell utóbbit kiküszöbölni a művészetből. Alighanem ezért szerepelhet *A különc*ben olyan kihúzott „kékes fog", melyről „piros húscafat csüngött

---

[5] Rasch: *Die literarische Décadence um 1900.* 24.
[6] Uo.
[7] Boileau az *Art poétique*-ben ugyan megemlíti azt a lehetőséget, hogy a művészet képes megszépíteni a rútat, de a szövegkörnyezetből kiderül, hogy ennek megvalósítását a görög klasszikus drámák mintájára képzeli el, melyek minden durvaságot és rútságot száműztek a színpadról, és a néző csak a dikcióból értesülhetett róluk: „helyes művészetünk bizonyos dolgokat / csak fülünkkel közöl, szemünknek nem mutat." Rónay György és Vajda Endre fordítása. Így azt lehet mondani, hogy Boileau a drámák esetében a csúfság megszépítésének módját az attól való távolságtartásban látta.
[8] Joris-Karl Huymans: *A különc.* Kosztolányi Dezső fordítása. Szeged, 2002.
[9] I. m. 28.
[10] Uo.
[11] Huysmans tárgyi tévedése, a korban még nem mutatkoztak jelei a birodalom kettészakadásának.
[12] Huysmans: *A különc.* 32.
[13] I. m. 35.
[14] I. m. 160.

alá".[15] A regény szerzője láthatóan igyekezett művészi értékkel telíteni azokat a területeket is, amelyeken kortársai többnyire megelégedtek a meglévő minták követésével. François Livi joggal emeli ki, hogy Huysmans megcsavarja a szintaxist, kisajtolja a szavakban rejlő lehetőségeket, a végsőkig facsarja a nyelvet, olyan ritmust alkot, amely nem éppen franciás, viszont magával ragadó.[16] Továbbá szívesen cseréli fel a hagyományos francia szórendet, ami „ideges" „szaggatott" és mindig feszültségben lévő mondatokat eredményez.[17]

Huysmans nem csupán a mondatok, de az egész regény megszerkesztésében is szembemegy a megszokásokkal. Valódi cselekmény csupán a kerettörténetben van, az első és az utolsó fejezetben. Ezt leszámítva, nem történik semmi olyan, ami egy 19. századi, akár még a klasszicizmus szabályait követő, akár romantikus vagy naturalista regényben történhet. Történet helyett egy különös ízlésű herceg portréját kapja az olvasó. Mellékszereplők nincsenek. „Regény volt, mese nélkül, egyetlen hőssel"[18] – jellemzi a *Dorian Gray arcképé*nek narrátora a „sárga könyv"-et, vagyis *A különc*öt. Egyedül a herceg neurózisa változik, ahogy Joëlle Gleize is hangsúlyozza.[19] A csúfság irodalomba emelésével és új formai értékek teremtésével a szerző művészi választ ad a klasszicista normára, mely fenséges tárgy szerepeltetését és a hosszú ideje beváltnak tekintett szerkesztési eljárások követését írta elő.

Flaubert-nek a 19. század közepén kifejtett gondolatai igen közel állnak a századvég dekadenseinek szépségfelfogásához. Szerinte „Az irodalomban nem létezik [...] szép művészeti téma."[20] Úgy vélekedett, hogy a hivatalos esztétika által elutasított alantas vagy középszerű témák rehabilitálásával azt kell megmutatni, hogy a művészet a forma erejével mindent esztétikai tárggyá képes tenni („jól megírni a középszerűt").[21] „Ezért aztán nincsenek se szép, se alantas tárgyak [...] önmagában a stílus abszolút látásmódja a dolgoknak."[22]

---

[15] I. m. 49.

[16] François Livi: *J.-K. Huysmans: A Rebours et l'esprit décadent.* 120.

[17] François Livi: *J.-K. Huysmans: A Rebours et l'esprit décadent.* 122. A kortársak pontosan érzékelték, hogy *A különc* áthágja a nyelvi megszokásokat. Jules Lemaître 1885-ben a *Revue Contemporaine*-ben elmarasztalta a regény nyelvét, mely szerinte tele van felesleges neologizmusokkal és nyelvi hibákkal. Annyit azért elismer, hogy Huysmans nyelve ettől nem kevésbé élvezetes. Hozzáteszi, hogy sokszor éppen a hiányosságok teszik az ifjú generáció képviselőit eredetivé. (Jules Lemaître: *J.-K. Huysmans.* La Revue contemporaine 1885. Tome I. 559.) Paul Valéry igen elismerően jellemezte *A különc* nyelvezetét a századelőn. Nagyra értékelte az író stilárisan rendkívül kevert szövegét, váratlan és szélsőséges kifejezéseit. Nagyszerűnek tartotta a kicsavart, értelmükből kifordított jelzőket, melyeket nem a tárgy, hanem sokkal inkább a körülmények sugallnak, ugyanakkor veszélyesnek is nevezte ezt a módszert könnyen alkalmazhatósága miatt. (François Livi: *J.-K. Huysmans: A Rebours et l'esprit décadent.* 120.)

[18] Oscar Wilde: *Dorian Gray arcképe.* II. Kosztolányi Dezső fordítása. Budapest, 1922. 17.

[19] Joëlle Gleize: *A Rebours, musée de livres.* In uő: *Le Double Miroir.* Paris, 1992. 197.

[20] Gustave Flaubert: *À Louise Colet.* 25 juin 1853. In *Correspondance.* II. établie par Jean Bruneau. Gallimard, Paris, 1980. 362.

[21] Flaubert: *À Louise Colet.* 12 septembre 1853. In *Correspondance.* II. 429.

[22] Flaubert: *À Louise Colet.* 16 janvier 1852. In *Correspondance.* II. 31.

Mindenképp meg kell különböztetni a nem-szép megszépítésének koncepciójától a naturalisták eljárását, akik szintén gyakran beillesztették a csúfságot műveikbe, legyen szó a klasszicista esztétika által alantasnak bélyegzett témákról, vagy a tárgyi környezet rútságának ecseteléséről. A naturalisták számára mindez a valóság hű ábrázolását és az összefüggések feltárását szolgálta, aminek Zola fontos társadalomjavító szerepet tulajdonított.[23] A dekadensek azonban nem megváltoztatni akarták koruk világát, melyet eleve értéktelennek tekintettek, hanem leválasztották róla a művészetet mint öntörvényű világot, és kizárólag ezen a téren törekedtek értékek alkotására.

Szintén el kell határolni a nem-szép megszépítésének dekadens eszméjét azoktól – a romantikusokat jellemző – elképzelésektől, hogy a csúfság a szép ellentéteként az utóbbira irányítja a figyelmet, noha ezek a koncepciók is a fentebb stíl klasszicista túlértékelésével szemben fogalmazódtak meg. Victor Hugo számára a csúfság szerepeltetése a szépség kiemelését szolgálta: „A szalamandra kiemeli a hableány szépségét, a gnóm ugyanezt teszi a tündérrel. [...] Vajon Francesca da Rimini és Beatrice ugyanolyan elragadóak volnának olyan költőnél, aki nem zárna be minket az Éhség tornyába, és nem kényszerítene arra, hogy részt vegyünk Ugolino szörnyűséges lakomáján?"[24] – olvasható a *Cromwell* előszavában. Karl Rosenkranz 1853-ban jelentette meg *Aesthetik des Häßlichen* című könyvét, melyben a rútat a szép dialektikus ellenpárjának tekintette, és a szabadság hiányával hozta összefüggésbe. Helyeselte a csúfság ábrázolását, ha az a szépségre irányítja a figyelmet. Könyvében többször is visszatérő példa a karikatúra, mely az aránytalanságok révén szükségszerűen megidézi a helyes arányokat és komikusságával felszabadítóan hat.[25] A dekadensek azonban nem a helyes arányoknak, az erkölcsi eszméknek, a mű szereplőinek, netán tárgyi díszleteinek szépségét próbálták a csúfságok szerepeltetésével hangsúlyozni, hanem a művészet hatalmát akarták megmutatni, amely képes megszépíteni a rútat.

Baudelaire *A romlás virágai* című műve köztes helyet foglal el a romantika és a dekadencia között. Maga a kötetcím valóban utalhat arra az elképzelésre, hogy a művészetnek hatalmában áll széppé tenni a csúfságot, s magukban a szonettekben a költő gyakran valóban addig szokatlan módon hoz létre művészi alkotást olyan tárgyak ábrázolásából, melyeket a klasszicisták alantasnak tekintettek. Théophile Gautier számára Baudelaire kötete a hanyatlás és e fogalommal összekapcsolható témák különösen művészi feldolgozását jelentette: dicsérte a versek „ínyenc átfinomultság"-át, és „préselt tömörség"-ét, ami látni engedi „a többékevésbé előrehaladt rothadás betegesen lágy és gazdag árnyalatait, az állott vizek gyöngyházas és békateknős szivárványlását, a kihányt epe nyúlós sárga apadását, a dögletes ködök ólmos szürkeségét, az arzénsavas réz bűzével mérgező, fém-szagú zöldeket [...] s [...] mindazt a legszélsőbb intenzitás fokáig ajzott, keserű színt,

---

[23] Émile Zola: *A kísérleti regény.* In *A naturalizmus.* Szerkesztette Czine Mihály. Budapest, 1967. 174–186.
[24] Victor Hugo: *Cromwell.* Paris, 1932. 24.
[25] Karl Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen.* Königsberg, 1853. 63.

mely az ősznek, a napnyugtának, a gyümölcsök túlérettségének s a civilizációk utolsó óráinak kizengetője".[26] Fontos azonban azt is szem előtt tartani, hogy a kötetben a rút gyakran még inkább romantikus reprezentációban, a szép ellentéteként ábrázolódik. Az *Egy dög* című versben a női szépség és a rothadó állati tetem rútsága erős ellenpontozásban jelennek meg. Az ellentétet persze némiképp oldja, hogy a költő a vers bizonyos pontjain egymásba játssza a szépséget és a csúfságot („és hiába, ilyen mocsok leszel, te drága"), s hogy a költészet a lírai én koncepciójában képes legyőzni a természet pusztító erejét.[27] *Az albatrosz* című vers, mely magával a költőszereppel foglalkozik, szintén a szép ellentéteként ábrázolja a rútat: „Alig teszik le a fedélzet padlatára, / A kéklő ég ura esetlen bús beteg.", „Szárnyán kalandra szállt, – most sántit suta félsszel, / Még tegnap szép csoda, ma rút s röhejre készt, / Csőrébe egy legény pipát dugdosva élcel, / Egy másik sántikál: hé, így röpűlsz te, nézd!", „A költő is ilyen, e légi princnek párja, kinek tréfa a nyíl s vihar dühe szép, / De itt lenn bús rab ő, csak vad hahota várja / S megbotlik óriás két szárnyán, hogyha lép." (Tóth Árpád fordítása) Az idézett sorokban explicit kontrasztban jelenik meg a művész szellemi fölénye és a földi életben elszenvedett sérelmei. Ez a szembeállítás nem a dekadencia találmánya, hanem egy sok évszázados koncepcióról, a költői pokoljárás gondolatáról van szó.[28] Ugyanakkor fontos hangsúlyozni, hogy a költői hányattatások témáját a dekadencia is felkarolta, amire jó példa Verlaine *Poètes maudits* (1884 és 1888) című munkája. Hiszen ahhoz az elképzeléshez, hogy a művészet képes megszépíteni a rútat, jól illik az a koncepció, hogy a költő szenvedései dicsőséggé váltódnak át.

A csúfságot megszépítő költészet gondolata a századelő magyar irodalmát is megihlette. Schöpflin Aladár 1918-ban – Cholnoky László novelláit méltatva – igen pontosan fogalmazta meg a rútat szépséggé átminősítő művészet koncepcióját: „Az a különös ezekben a furcsa történetekben, hogy végigviszik alakjaikat undok pálinkaméréseken, szennyes kurtakocsmákon, üres telkek bokrai alatt részeg álomban töltött éjszakákon, más mindenféle förtelmes helyeken, – még sincs bennük semmi undorító, félelmes, de még csak nyomasztó sem. A környezet, amelyben lejátszódnak az események, melyek keretbe foglalják az egészet, annyira mellékesek, hogy egészen megfeledkezünk róluk, csak a lelki mozgásokra, az alkoholos agyban rajzó gondolatokra figyelünk és ezeknek furcsa, beteg szépségében lehetetlen nem gyönyörködnünk."[29] A művészi szép mellett a felvonultatott tárgyak csúfsága tehát láthatatlan lesz.

Komlós Aladár felfigyelt Babitsnak a csúfság iránti érdeklődésére: „Kéjjel turkál a Lichthof nyomasztó képei közt. A városvége szennyes, bús vidékén szeret járni a fantáziája 'szennyes mélabú'-val. Szinte keresi a szabad szájú, paraszti büty-

---

[26] Théophile Gautier: *Charles Baudelaire.* In Baudelaire: *A romlás virágai.* Babits Mihály, Szabó Lőrinc, Tóth Árpád fordítása. Budapest, 1943. 35.

[27] „mondd meg édes, a féregnek, hogy e börtön / vad csókjaival megehet, / én őrzöm, isteni szép lényegükben őrzöm / elrothadt szerelmeimet!" (Szabó Lőrinc fordítása)

[28] Paolo Santarcangeli: *„Pokolra kell annak menni..." Költők pokoljárása.* Farkas Márta, Kepes Judit fordítása. Budapest, 1980.

[29] Schöpflin Aladár: *Cholnoky László novellái. Bertalan éjszakája.* Nyugat 1918. II. 697.

kös, vastag szavakat. A 'halk és finom' artisztikum, a kipárnázott melódia helyett a szögletes, zörgő ritmusokat, az új élet költőivé még nem oldott képzeteit, bátor, nyers szavak még-véres húsát. Mintha a magyar költők e legműveltebbikében a művészetimádó emelkedett lélek mellett ott élne a *Gólyakalifa* suszterinasa is. A legnyersebb és legdisszonánsabb képektől sem riad vissza."[30] Babitsnál valóban megfigyelhető a csúfság irodalomba emelése. A *Városvég* és *A világosság udvara* című versek mintha azt illusztrálnák, hogy a művészet képes megszépíteni a rútat, hogy bármilyen tárgya lehet a költészetnek, csak jól kell megírni a művet. *A csengetyűsfiú* című versben a szemételszállítás jelenik meg esztétizáló ábrázolásban: „Úgy tartja, nyújtja válla, karja / az adományt, a drága ládát / mint antik urnát régi szobrok; / s amint a vak szekérbe önti / ezüstből látsz fellengni fodrot / a por gyémántját, füst ezüstjét, / szent áldozatnak ritka füstjét / nap felé szállni a szekérből." A költemény zárlatában a csúfság eszmei igazolást nyer: „Isten szemében nincs szemét: / fürtödnek, melyből borod erjed, / ne hányjad el a rohadt szemét: / attól izesebb lesz a bor, / Inkább gyönyörködve figyeljed / hogy napban gyémánt lesz a por / s hallgasd a szemetes zenét / amint utcádon csengve terjed."

A rút esztétizálásának nagyszabású megvalósítását jelenti Tóth Árpád költészete, még ha igen hatásvadász módon történik is mindez. A költő úgy jeleníti meg a szenvedést, hogy látszik, sikerré akarja azt váltani. Igyekszik meghatni az olvasót. Lírai énnek többnyire egy szánandó figurát választ. Lépten-nyomon sírással találkozunk ebben a költészetben. Például: „Lassan leballagok a hűs feketeségbe, / Sírásra ferdült szájjal, át siket tereken. / S olykor majd gyujtót gyujtok: melyik utca ez itten? / Mi dolgom itt? És árnyam, az éji útra kentet / Elnézem majd merőn, míg fáradtan pihen meg / Torz válla egy kövön s nagy karja sárba fittyen..." *(Légyott)*, „sírván esdekellek" *(Esdeklés)*, „Nézd, sírva kérem együgyű és régi / Játékaid s kövér, langyos kezed: / Cirógass és keríts meg: élni, élni!..." *(Ó, Vigasz!)* „Magam vagyok. / Nagyon. / Kicsordul a könnyem. / Hagyom. / Viaszos vászon az asztalomon, / Faricskálok lomhán egy dalon. / Vézna, szánalmas figura, én. / Én, én. / S magam vagyok a föld kerekén." *(Meddő órán)* Lényeges, hogy a költő a lelki kínok explicit hangsúlyozásán túl különleges versnyelvvé is stilizálja a szenvedést. Így jön létre „a bágyadtan ziháló törődött, öreges ritmus",[31] s így lesznek szavai, ahogy Komlós fogalmaz, „puha alkonyi árnyak; könnyektől meglágyított és meleg, hogy az ő kedvenc jelzőit használjam: szelíd, halk, furcsa és setét szavak. Ó nem vadsötétek; simogató beszéddé édesül itt a legerősebb jajszó is".[32]

Az a gondolat, hogy a művészet képes megszépíteni a nem-szépet, nem csupán értékes dekadens műveket eredményezett, de az irodalom későbbi alakulására is döntő hatással volt. A koncepció az avantgárd irányzatok kialakulásának is lényegi előfeltételét jelenti, annak ellenére, hogy a dekadencia és az avantgárd között számos különbség, sőt ellentét érzékelhető. A fáradt, enervált dekadens hősök bizonyára túlzottan harsánynak tartották volna Majakovszkij vagy Marinetti költé-

---

[30] Komlós Aladár: *Az új magyar líra*. Budapest, 1928. 146.
[31] I. m. 90.
[32] Uo.

szetét, s a futurista kiáltványok sértették volna elkülönülő arisztokratizmusukat. Az a szerep, melyet a szürrealizmus a véletlennek juttatott, ellentétes volt a dekadenseknek a művi jelleg iránti vonzalmával. Az avantgárd művészei többnyire elutasították a dekadencia l'art pour l'art eszményét, és társadalmi szerepet szántak a művészetnek. A szembenállás ellenére azonban sokat köszönhet az avantgárd a dekadenciának. Amikor ugyanis az avantgárd írók társadalmi szereppel kívánták felruházni a művészetet, ezt a célt jellemzően nem a valóságábrázolás eszközével próbálták megvalósítani, hanem inkább sokkolni akarták az olvasókat.[33] Ebben nagy szerepet szántak az egymástól távoli dolgok merész összekapcsolásának, az erőteljes kifejezések használatának és a nyelvben rejlő akusztikai lehetőségek kiaknázásának. Fontos látni, hogy a dolgok szokatlan összekapcsolása értelmezhető a dekadensek által kedvelt „korreszpondanciák", titkos összefüggések folytatásaként. (Más kérdés, hogy az avantgárd művészetben ezek a kapcsolatok gyakran immár elveszítenek minden konvencionalitást, és már konvenciók visszájára fordítását sem láthatjuk bennük, hanem teljesen követhetetlenek lesznek.) S a harsányság irodalomba emelését megelőzte az a dekadens koncepció, hogy a művészetnek a klasszicisták által alantasnak bélyegzett témák és kifejezések felett is hatalma van, ezért nem kell azokat a jó ízlés nevében száműzni az irodalomból. A nyelvben rejlő akusztikai hatások kiaknázásában is sokat köszönhet az avantgárd a dekadenciának, hiszen ezek fontosságára Verlaine, majd nyomában több szimbolista is felhívta a figyelmet, amikor a költeményt zenévé próbálták változtatni, hogy megvalósítsák a tárgyától függetlenül szép vers eszményét. A nem-szépet megszépítő művészet koncepciója tehát mérföldkő az irodalom történetében.

[33] „a történeti avantgárd mozgalmakban a befogadóra tett sokkhatás vált a legfontosabb művészi intencióvá" – írja Peter Bürger. (*Az avantgárd elmélete*. Seregi Tamás fordítása. Szeged, 2010. 25.)

Papp Ágnes Klára

GROTESZK TEST ÉS SZUBJEKTUM-FELFOGÁS WEÖRES SÁNDOR KÖLTÉSZETÉBEN[1]

A Weöres Sándor-recepcióban közhelynek számít az életmű személyiség-felfogásának személytelensége, a halál, a mulandóság témáinak a modernség költészetétől merőben eltérő, nem tragikus, hanem derűs, sőt nem egy esetben csúfondáros, groteszk ábrázolása. Ezek a csúfondáros, groteszk elemek ugyanakkor nemcsak az én vagy – ezzel szoros összefüggésben – a költői szerep megjelenítését illetik, hanem az élet szinte minden területére kiterjednek, áthatják Weöres témáit, motívumait, metaforikáját. Ezek a vonások hasonlítanak a Mihail Bahtyin által leírt *groteszk, karneváli* motívumokhoz, sőt mi több: a karneváli motívumokban rejlő, relativizáló, mindent kifordító, a változást középpontba helyező világlátáshoz és időtapasztalathoz. Ennek konzekvenciái az emberábrázolás, a testiség motívumainak felhasználási módjában is érvényesülnek, és ebből kiindulva vonhatunk le következtetéseket e versek – a modernségétől eltérő – szubjektumtapasztalatát illetően. A groteszk testábrázolás körébe tartozó vonásokat olyan versekben, ciklusokban is bőven láthatunk, mint a *Grádicsok éneke* záró *Ajánlás*ában, az *Átváltozások* ciklus *Ünnepi szónoklat*ában, az *Ócska sírversek*ben *(Itt nyugszik W. S.)*, a *Haláltánc*ban. De folytathatnánk olyan művekkel, mint az *Egy összedrótozott csontvázhoz, A test,* a *Le journal,* a *Profusa* egyes részletei,egészen a Mezzofanti bíboros-ciklusból származó *Löliő*ig. Ezeknek a műveknek egyrészt karneváli vonásuk maga a lefokozás: a paródia, a parodizálás, másrészt az, hogy erre eszközül a testiség, az anyagiság groteszk ábrázolását használják fel. „A groteszk realizmus legfontosabb ismérve a *lefokozás,* vagyis a magasztos, szellemi, eszményi, elvont dolgok átfordítása a tiszta anyagiság, az evilágiság és a vele eltéphetetlenül összenőtt testiség síkjára."[2] Ez az „anyagiság" azonban nemcsak abban különbözik a klasszikus és modern testábrázolásoktól, hogy csöppet sem idealizáltan, ugyanakkor leplezetlenül (de a megbotránkoztatás szándéka nélkül) jelenít meg minden testiséggel kapcsolatos jelenséget, hanem abban is, hogy a karneváli időfelfogásnak megfelelően születés és elmúlás kapcsolódik össze benne, anélkül, hogy az

[1] A tanulmány egy hosszabb, Weöres Sándor nyelv- és szubjektumfelfogásával foglalkozó írás részlete.
[2] Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája.* Osiris, Budapest, 2002. 29.

egyén végességének tragikus tudata nyomasztaná: „Az *anyagi-testi elv* itt mindig *egyetemes és össznépi,* és éppen ebből eredően száll szembe mindazzal, ami elszakíthatná *a világegész anyagi-testi gyökereitől,* ami *elszigetelhetné és önmagába zárhatná,* ezért száll szembe minden elvont idealitással."[3]

A groteszk test-koncepció szempontjából különösen érdekes az én (mint anyagiságában létező test) és a költői szubjektum viszonyát tematizáló *Nocturnum,* amely a mulandósághoz való viszony felől fogalmazza újra a kérdést. A vers szembeállítja saját alanyát, a benne monologizáló ént a tárgyszerű testtel: „Végtelenül únom szünetlen / zártságomat egy férfi-testben, / percre sem múlik jelenléte, / közös ágyban kell hálnom vele…" Ennek a testnek az ábrázolása szinte dúskál a groteszk, karneváli motívumokban:[4] „érzem melegét, nyirkát, végig / lábujjától hajgyökeréig, / beleinek kacskaringóit, / hím-tönkjét, meddő mellbimbóit, […] szomjazását és éhezését, / zsákként telését-ürülését", „Állati mézes testmelegben / mint döngő, piszkos ólban fekszem", „Únom dajkálni, dédelgetni, / szurkos hátulját törölgetni", „Minden ízinkje, porcikája / örökre bakzana-zabálna". Ugyanakkor ez a szó szoros értelmében földhözragadt test és a hozzá kapcsolódó múlandóság ellenpontozódik a testhez csak ideiglenesen kötődő örök én keresztény képzetével: „Míg él s lót-fut, halott vagyok, / s ha ő nincs, megszabadulok, / vissza, az Isten szerelmébe, / nem vagyok semminek se része". Ez a szembeállítás első pillantásra – épp az előbbi sorok fényében – a hagyományos test-lélek kettősségre látszik rájátszani. Ezt kiegészítve azzal, hogy a (harmadik személyű) testtel szembeállított hang a versszubjektum első személyű hangja, az értelmezést a modernista-esztétista irányba látszik elvinni: a testiként ábrázolt alantas hétköznapi és a lelkiként megjelenített költészet ellentéte rajzolódik ki belőle. Vannak azonban ezt cáfoló jelek a versben: felfigyelhetünk egyrészről a mulandóság, a halál – a keresztény felfogásra egyáltalán nem jellemző – derűs ábrázolására, másrészt arra, hogy ez az én – a lélekkel ellentétben – teljesen független a testtől, a lelkiismeret, a felelősség kérdése fel sem merül vele szemben („szolgálom türelmesen, ingyen, / bár hozzá semmi közöm sincsen") – épp ez az, ami felszabadulásként, ünnepként láttatja a halált („s ha ő nincs, megszabadulok"). Ez a derűs felelőtlenség, a halál újjászületésként való ábrázolása viszont ugyancsak karneváli vonás: ahogy a test groteszk ábrázolása nem teszi lehetővé, hogy az élet „földi siralomvölgyként" jelenítődjék meg, úgy a halál sem lesz tragikus és fenyegető. „Ebben a rendszerben (a groteszk ábrázolásban) a halál egyáltalán nem tagadja az életet, amely itt – híven a groteszk szelleméhez – a test élete, a mindent felölelő népi testfelfogás kifejeződése. A halál beletartozik az életbe, mint annak szükségszerű mozzanata, megújulásának és megifjodásának

---

[3] I. m. 28.

[4] „A groteszk ábrázolás azokat a testrészeket hangsúlyozza leginkább, amelyek nyitják a testet a külvilág felé […] – vagyis a nyílásokat, a test kiugró részeit, a különféle kinövéseket és elálló tagokat: a tátott szájat, a női nemi szerveket, a keblet, a phalloszt, a potrohos hasat, az orrot. A test csak az olyan aktusokban tárja fel növekedő, rögzíthető kontúrjaiból állandóan kilépő lényegét, mint a közösülés, a terhesség, a szülés, az agónia, az evés-ivás, az ürítés. Ez az örökké nyitott, örökké teremtő és teremtődő test a nem fejlődésének egyik láncszeme, pontosan két láncszeme, amely az említett aktusokban egymásba fonódva, egymásba hatolva mutatkozik meg." Bahtyin: i. m. 35–36.

állandó előfeltétele. [...] A születés és a halál, a halál és a születés magának az életnek a meghatározó (konstitutív) mozzanata [...] A groteszk képi gondolkodás még az életnek és a halálnak az individuális testben folyó küzdelmét is úgy fogja fel, mint a csökönyös régi élet birkózását a születő [...] újjal, mint a változás krízisét."[5] Ugyanez a derűs, felelőtlen hang az, amely lehetetlenné teszi azt is, hogy a modern szubjektum hangját halljuk ki a versből: nem a művészetbe mint a mulandósággal szembeni utolsó vigaszba menekülő véges, individuális szubjektivitás szólal meg ebben a versben, hanem egy más jellegű én-érzékelés.

Ez a vers különösen jól érzékelteti, hogy a groteszk testiség-központú ábrázolás, a mulandóságnak ez a felfogása a modern individuum-képtől merőben eltérő szubjektum-tapasztalaton alapul, és hogy ez a koncepció szoros összefüggésben van az idő, a változás karneváli jellegű érzékelésével. Másrészről ez kapcsolja össze az eddig tárgyalt témát a Weöres kötészetének személytelenségét érintő kérdésfelvetéssel. Lássuk tehát először azt, milyen szubjektum-érzékelést tesz lehetővé a világ karneváli tapasztalata. A karneváli világfelfogás fő jellemzőit a következőképpen foglalja össze Bahtyin: „Először is a karneváli nevetés mindig *ünnepi.* Tehát nem az egyén válasza valamilyen egyedi (elkülönült) „nevetséges" jelenségre. Másodszor a karneváli nevetés mindig *össznépi* [...] a karneválon *mindenki* nevet, a nevetés az „egész világ" kinevetése; a karneváli nevetés továbbá *egyetemes,* mindent és mindenkit célba vesz (beleértve a karnevál résztvevőit is); színe előtt az egész világ nevetségesnek mutatkozik [...]; és végül e nevetés *ambivalens:* [...] egyszerre tagad és állít, temet és új életre kelt".[6] A fenti vonások közül kettő is, az egyetemesség és az össznépi jelleg érinti a szubjektum-felfogás kérdését. Mindenekelőtt az utóbbi, amelyet így fejt ki a tanulmány: „A nép önmagát nem emeli ki az állandóan változó világegészből. Magát sem tekinti befejezettnek, tudja, hogy halála egyben újjászületés és megújulás."[7] Tehát itt semmiképpen sem individualisztikus, hanem kollektív a karnevál „alanya", sőt alanyról sem igen beszélhetünk, mert épp ennek az össznépi jellegnek köszönhetően *nem válik el egymástól* a karneváli nevetés alanya és tárgya: „A karnevál nem osztja fel a nézőket előadókra és nézőkre. [...] A karnevált nem *nézik,* hanem *élik,* méghozzá mindenki, mert a karnevál – eszméjéből következően *össznépi.* [...] A karnevál egyetemes, az egész világ különleges állapota, a világ újjászületése és megújulása, amelynek mindenki részese."[8] Épp ebből a nem individuumokba zárkózó, népi jellegből fakad egyrészről az a vonása, hogy az elmúlás a születéssel kapcsolódik össze, a létezés nem tragikus, egyénbe zárt, véges, hanem állandó változáson alapul: „A középkori vidám látványosság, akárcsak az antik szatírjáték, nagyrészt a *testi élet* (közösülés, születés, növekedés, evés, ivás, ürítés) *drámája* volt, persze nem az individuális testnek és nem az anyagi létnek, hanem *az emberi nem, a nép testi létének* drámája, amelyben a születés és a halál soha nem abszolút kezdet és vég, hanem

[5] I. m. 61.
[6] I. m. 20.
[7] Uo.
[8] I. m. 15.

csupán részmozzanatok a növekedés és a megújulás szakadatlan folyamatában."[9] Másrészt a testiséghez fűződő viszonya is merőben más lesz, mint a klasszikus és modern felfogásé: „Az újkori kánonokkal ellentétben a groteszk test nem válik külön a környező világtól, nem zárt, nem befejezett, nem kész, minduntalan kiárad önmagából, túlcsordul saját kontúrjain. [...] Továbbá ezt a befejezetlen, nyitott testet (amely egyszerre haldokló, szülő és születő) a világtól sem választják el éles határok; belenyúlik a világba, összekeveredik az állatokkal, összekeveredik a dolgokkal. Kozmikus test, amely az anyagi-testi világot, annak minden elemét (mozgató őserőinek teljességét) képviseli."[10] „Ezek az új kánonok [szemben a test groteszk ábrázolásával] egészen másképp ragadják meg a testet, életének teljesen eltérő mozzanataira hívják fel a figyelmet, és másképp fogják fel külső [...] világgal való kapcsolatát. A test e kánonok szerint először is szigorúan zárt és befejezett. Továbbá magányos, egyedül áll, különválik a többi testtől, éles körvonalai vannak. Ezzel a test örök befejezetlensége mintegy titokká válik, elrejtőzik: a fogamzás, a terhesség, a születés, az agónia ettől kezdve nem tárgya az ábrázolásnak. [...] A hangsúly a test öntörvényű egyediségére helyeződik át. [...] Az individuális test úgy jelenik meg, hogy semmit sem árul el a nem (genus), a nép testi létezésével való összefüggéséről."[11]

A *Nocturnum* című Weöres-vers a modern szubjektum hangján reflektál erre a test-koncepcióra, és az elmúlás karneváli megszabadulásként, újjászületésként való értelmezésével felülírja a modern én hangját. Ez érhető tetten abban is, hogy a vers elején felállított alany–tárgy viszony (ami a szubjektum és a test egymáshoz való viszonyát jeleníti meg), a mű végére felszámolódik: „vagyok a gát nélküli bőség, / az észrevétlen lehetőség / aki mindent magába fogva / teljes kincsét szüntelen osztja". Ennek a négy sornak az egyes szám első személye már nem azonosítható a vers előbbi részeinek individuális énjével, legfontosabb vonása épp a határtalanság, az egyetemesség tapasztalata. Hiszen ez a fajta, a teljességben feloldódó, önmagát felszámoló én, visszatérő momentuma Weöres életművének. (Példák, a teljesség igénye nélkül: *A halálról, Örvény, Nem élni könnyebb, Ars poetica, Oldódó jelenlét, Az élet végén, Toccata, Az örök homály.)* Ez viszont arra hívja fel a figyelmünket, hogy ez a szubjektum-értelmezés (de talán pontosabb én-tapasztalatot mondanunk, hiszen épp a modern szubjektum-fogalom hiányáról, illetve felszámolásáról van szó) nemcsak az egyértelmű karneváli motívumoktól nyüzsgő verseket, paródiákat, travesztiákat, haláltáncokat, „groteszkeket" érinti, hanem a Weöres-versek sokkal tágabb körét. Ezek a motívumok csak *tünetei* egy olyan világtapasztalatnak, amely igen szoros és lényegi rokonságban áll a világ karneváli érzékelésével a változáson alapuló időfelfogásában, a mindent kétségbe vonó viszonylagosság-tapasztalatában, a szubjektum érzékelésében.

[9] I. m. 101.
[10] I. m. 35–36.
[11] I. m. 39.

Ennek a világlátásnak a tágabb körű érvényességét mutatja Weöres hajlama az animisztikus képalkotásra. A tárgyakba, természeti jelenségekbe lelket lehelő metaforika semmiképpen sem nevezhető groteszk, karneváli jelenségnek, de a fenti groteszk test-felfogással, illetve az azt megalapozó szubjektum-felfogással – amely nem választja le az egyént a világegészről, hanem annak részeként érzékeli[12] –, az ezt megalapozó szemlélettel való rokonsága letagadhatatlan. Ahogyan Weöres képalkotásának hajlama a verbalitásra sem karneváli önmagában, még az sem, hogy az igék között is motivikus jelentőséget kapnak a mozgást jelentők, mint ezt a tánc visszatérő motívuma esetében kimutatható *(A tánc, Az éjszaka csodái, Haláltánc)*. Ez a nyelvi sajátosság mégis olyan időszemléletről tanúskodik, amely az állandó változáson alapul, ahogyan a karneváli szemléletnek is egy minden abszolút értéket kétségbe vonó, az egyedi keletkezésen és pusztuláson, egyéni születésen és halálon átlépő, ciklikus időszemlélet teremti meg az alapját. Érdemes utalni a metamorfózis kiemelt szerepére az életműben (ez a Weöres-recepció *közhelye)*, nemcsak olyan jelképes mitológiai figurák esetében, mint Próteusz, hanem az átváltoztató, határokat átlépő igék kedvelésében, a metamorfózisban egyrészt mint motívumban, másrészt mint magát a képalkotást teremtő gesztusban. Ennek szerves kapcsolata a látásmód animisztikusságával úgyszintén közhelyszámba megy. Elég olyan közismert versekre utalni, mint az *Őszi éjjel izzik a galagonya* kezdetű, vagy a „volnék" köré felépített játékversekre („Ó, ha cinke volnék [...], Ó, ha szellő volnék [...], Ó, ha csillag volnék..."; „Tűzben fa parazsa volnék, / vízben puha moha volnék, / szélben jegenyefa volnék").

Térjünk vissza *Az éjszaka csodái*hoz,[13] és ezúttal mint Kosztolányi *Hajnali részegség*ének átiratát, sőt – az eddig elmondottak fényében azt is mondhatjuk – karneváli parafrázisát értelmezzük. A két vers egymás mellé helyezése nem a hatáskutatás szempontjából érdekes, hanem azért, mert lehetőséget teremt arra, hogy rámutassunk a modernség és a Weöres-féle költészet, illetve a kétféle szubjektum-felfogás eltéréseire. Ami a hasonlóságokat illeti, mindjárt kezdhetjük a vers témájával és felépítésével: a vers keretét megteremtő dialogikus szituáció (ami a városi éjszaka, az alvók leírásával párosul) körülveszi az éjszaka, mint ünnep (bál, illetve karnevál) megjelenítését. A két részt mindkét műben a ház megelevenítése köti össze. Ezt a nappal–éjszaka, lent–fönt, illetve álom–ébrenlét ellentét alapozza meg egyrészről, és a szemlélő költői szubjektum, illetve a szemlélet tárgya, az „éjszaka csodái" szembeállítás másrészről. De sokat elárulnak a különbségek. Először is a beszédszituáció: Kosztolányinál ez hangsúlyozottan *magányos* szemlélődést jelent, minek következtében a megszólítás (ami egyébként retorikailag hasonló alakzatokat eredményez, mint Weöresnél) kifelé, a vers határain túlra irányul. Ennek következtében a *Hajnali részegség*ben hangsúlyozottá válik a szubjek-

[12] Vö. „belenyúlik a világba, összekeveredik az állatokkal, összekeveredik a dolgokkal. Kozmikus test, amely az anyagi-testi világot, annak minden elemét (mozgató őserőinek teljességét) képviseli."

[13] A verset a tanulmány korábbi részében a hangzásvilág és a beszédmód átalakulásának szempontjából már értelmeztem. Itt az újratárgyalást és az összehasonítást az indokolja, hogy az egész, Weöres karneváli látásmódjához vezető gondolatmenet abból indult ki, vajon mennyiben tekinthető Weöres költészete a Kosztolányi-féle nyelvfelfogás továbbvitelének.

tum magárahagyatottsága, ahogy az alvók leírásában is a magány, a bezártság, a környezetükben a kietlenség lesz a meghatározó (szembeötlő a magányos, elhatárolt, kiszolgáltatott *test* ábrázolása), szemben a Weöres-versnek már a bevezető részében kitűnő derűs játékosságával, amelyet a valós dialógus-szituáció is megalapoz, és amely úgyszintén összhangban áll az alvók – ez esetben – karneváli megjelenítésével. (Ilyen karneváli motívumnak tekinthető a testiség groteszk hangsúlyozása: „száll a kövér Vakos néni, / deszka-vékony Vígláb néni"; a lehetetlen, fonák helyzetek: „Ni, a Gős pék ketté-bomlott / és kergeti önmagát / Blogh úr a templomtornyot / fújja, mint a furulyát" stb.; a figurák szavainak parodisztikus idézése.) Ugyanakkor az álom megjelenítésében Kosztolányinál is feltűnik egy Weöreséhez nagyon hasonló karneváli kép: „s megforduló szemük kacsintva néz szét / ködébe csalfán csillogó eszüknek". Csakhogy Kosztolányi a továbbiakban nem az álmodók „megforduló szemének" „kacsintva" szétnéző tekintetét követi, mint Weöres, hanem felnéz az égre, és az ünnepi élmény az *elérhetetlen* égi világ leírása lesz. Itt lehetetlen a határ átlépése: míg Weöresnél a (karneváli) *határátlépés* tapasztalata a vers meghatározó mozzanata, addig Kosztolányinál a távolság, a hiány élménye alakítja a vers alaphangulatát. A „másik világot" még megpillantani is csoda, elérhetetlen számunkra. Ennek megfelelően itt nem következik be a határ átlépése, ez nem az éber, racionális világ kifordított, parodisztikus karneváli párja lesz, hanem ennek az elérhetetlen, transzcendens világnak, a „mennynek" a megnyilatkozása, távoli visszfénye – nem véletlenül használja vele kapcsolatban Kosztolányi a „titok" szót. Ami különösen figyelemreméltó az a *másik*, a *nem hétköznapi* világ karneváli és nem karneváli jellegű értelmezése közti különbség. Kosztolányinál az evilágit kiegészítő elérhetetlen transzcendencia, ami mint az ideák világa a teljest, a tökéletest képviseli a saját világunk tökéletlenségével szemben. Ez éppúgy magában foglalja a mindennapi környezet sivárságával szembeállított szépséget, mint ahogy az emberi végességet, az élet értelmetlenségét, kisszerűségét ellenpontozó örök értéket, értelmet. Weöresnél ezzel ellentétben az álom, az éjszaka világa a hétköznapi élet kifordított párja, a racionális szabályokat, mindennapokat, logikát kigúnyoló világ, amelynek határa átjárható. Ennek megfelelően a fent és a lent kettőssége nem az értékes és az értéktelen, az örök és a véges princípiumai mentén áll szemben, hanem a földhözragadt, racionális és a karneválian szabad kettőssége mentén. (A fent és a lent felcserélése, összekeveredése, mint az értékek relativitását kifejező topográfiai kép, jellegzetes karneváli motívum.) Kosztolányi nem-karneváli kettősségének alapvető hierarchikus felépítésével szemben Weöres álom-világa épp a hétköznapi értékrendet felforgató, kifordító lesz. Ennek megfelelően tér el a két vers lezárása: Kosztolányi az *én halálával*, a földi élet, értékek múlandóságával állítja szembe az égi csodát, Weöres az „éji tág csodát" az élmény karneváliságának megfelelően „fura micsodának" nevezi, a varázslatot nem a szépség, az örök értékek megnyilatkozása, hanem a *közös* játék, tánc, a vidámság, a nevetés körében értelmezi. Kosztolányi elégikus-patetikus hangja és Weöres sokkal heterogénebb, a humortól a paródián át a groteszkig érő regiszterei is ezt a különbséget tükrözik. Ezt az alapvető, szemléletmódbeli jelenik meg abban is, hogy mennyire más értelemben változik meg a

két vers formanyelve az égi ünnep leírásakor: Weöres karneváli nyelvével szemben Kosztolányi verse még hangsúlyozottabban zenei lesz: a rímek játéka, a bokorrímek elburjánzása mintha magát az égi ragyogást akarná visszaadni, a hangzásban teremtve meg az élmény leírásban vissza nem adható többletét. Weöres versnyelve is zenei, de nem az esztétizáló szépségeszmény értelmében, hanem tánc jellegű (érdemes megfigyelni e téren hasonlóságát a *Haláltánc*hoz): a mozgalmasság, ritmikusság adja a zeneiségét, összhangban a képi világ mozgalmasságával. Ennek a zeneiségnek egészen más a szubjektumhoz való viszonya. A *Hajnali részegség* hangzóssága egy vers-zene megteremtésére törekszik: ez a vers-zene *hallgatásra,* gyönyörködtetésre, a jelentő segítségével a jelentés érzékeltetésére irányul. Párhuzamként a *passzív szemlélet* által megtapasztalható harmonikus apollói szépséget hozhatjuk fel. A szubjektum viszonya ehhez a zeneiséghez a passzív befogadás: *szembeállítja* egymással a befogadót és a befogadás tárgyát, ahogyan a Kosztolányi-versben maga a szemlélő és a szemlélet tárgya is elválik egymástól, az áthidalhatatlan távolság, az elérhetetlenség élményét adja, ezzel egy végletesen magányos szubjektum képét rajzolva meg. *Az éjszaka csodái*nak az ötödik versszaktól kezdődő második része ezzel szemben az együttjátszás, az együtt-táncolás (mondhatnánk a dionüszoszi mámor[14]) értelmében zenei: ritmusa egy a közös táncban az egyéniséget feloldó mozgásélményt közvetít.[15] Ennek megfelelően nem csak azért nem elidegenedett, magányos a szubjektum képe, mert szerelmes versről, valódi dialógusról van szó, hanem azért sem, mert a „csodának" a szemlélők is *részeseivé válnak:* nemcsak nézői, hanem teremtői, megidézői is az „alvók karneváljának". A szubjektum feloldódása mulatságban, a szemlélet tárgyában, megint csak alapvetően karneváli élmény: „A karnevál nem osztja fel a résztvevőket előadókra és nézőkre. [...] A karnevált nem *nézik,* hanem *élik,* méghozzá mindenki."[16]

---

[14] Nem véletlenszerű asszociáció a karneváli szubjektumfelfogás kérdésében Nietzsche apollóni és dionüszoszi művészet-fogalmára visszautalni, a karnevál-elmélet előzményei között ugyanis fontos szerepet játszik A tragédia születésében kifejtett koncepció. Vö. Szilárd Léna: *A karnevál-elmélet Vjacseszláv Ivanovtól Mihail Bahtyinig.* Budapest, 1989.

[15] Mivel a formanyelvnek a „határátlépést" tükröző változását, dinamikát teremtő elemeit a tanulmány egy korábbi részében elemeztem, ezért csak utalok ennek részleteire: az ismétlések és a rímtechnika megváltoztatása, a hangzás játékai, a „megidéző" és a (elsősorban a földtől eloldó) mozgást jelentő, repülést, táncot idéző igék használata, a fönt és a lent, ébrenlét és álom, statikus és dinamikus szembeállítása. Az elemzés következtetéseként vontam le a tanulságot: „A tanulmány elején (a jelentő elsőbbsége és a szubjektum uralma alól való felszabadítás összefüggése kapcsán) elmondottak alapján arra következtethetünk, hogy a hangzás önálló életre keltése, az ismétlések, a hangutánzás, a hangzásbeli hasonlósággal való játék („tág a lég") a megváltozott rímtechnika épp arra szolgál, hogy párhuzamot teremtsen: a nyelvet uraló jelentés, értelem, az éber szubjektum uralma alól kibújó versnyelv és az „alvó lelkek" megidézése közt."

[16] Bahtyin: i. m. 15.

Komjáthy Zsuzsanna

TABUTORZÓK: HAJAS TIBOR ÉS A TABU

I.

„Minden jel arra mutat, hogy a művészet valaha az istenek nyelve volt, s miután az istenek elmenekültek, az a nyelv maradt, amelyben az istenek távolléte beszél – hiányuk, a határozatlanság, mely még nem döntött sorsukról. Az egyre mélyülő távollét közepette, mely önnön távollétévé és önmagáról való megfeledkezéssé vált, a művészet minden jel szerint arra törekszik, hogy önnön jelenlétévé váljék, de előbb módot ad az embernek arra, hogy gyönyörködjék önmagában."[1] E gyönyörködtetés az orfikus század, a huszadik század derekára görcsös kanyart vetve egyre fokozottabban adja át helyét a hiány mint (poszt)trauma minőségének. Az 1970-es évekre a dekadens, égig kiáltó magárahagyatottság és kétségbeesés újfajta, mozgalomszerű Én-, és művészetfelfogást eredményez, melyet neoavantgárdnak nevezhetünk, és melynek centrumában az elfojtott közösségi és individuális traumák, mechanizmusok állnak. Perneczky Géza nyomán mondhatjuk, hogy éppen azok a tematikus hibák kerülnek előtérbe, melyek a távollét felejtettségéből táplálkoznak. „Csak a gyanú maradt érdekes. A csak gyanított, de föl nem ismert hiba hajtja előre a művészeteket. [...] Olyan veszélyes tendenciáknak adnak abszurd formát, és azokat a tévedéseket túlozzák el, amik már különben is a levegőben lógtak."[2]

Az esztétikum mint megcsalt, végképp ellopott[3] érték az iszonyat, az obszcén gyönyör koncepciójának látszik átadni addigi privilegizált helyét. A szépet felváltja a rút, a fenségest a torz. Ennek inverz mechanizmusai és mozgásformái jól szemléltethetők a tabuhoz való viszony vizsgálatán keresztül, melyet a későbbiekben meg is kísérel a tanulmány. A művészetek performatív fordulatával áll összefüggésben egy párhuzamos tendencia, mely a létfeledettség helyére magát a cselekvő embert ülteti: „ugyanis ő az a szubjektum, amely a világra mint az objektumok területére vonatkoztatja magát: feldolgozza a világot"[4] – még akkor is, ha maga az alkotó úgymond semmiféle közvetlen kapcsolatot nem ápol művével; a távolság fokmérője ugyanis az a hegeli *közvetlenség*, mely a lehetetlen középpontot

---

[1] Maurice Blanchot: *Az irodalmi tér.* Kijárat Kiadó, Budapest, 2005. 181.
[2] Perneczky Géza: *A korszak mint műalkotás.* Corvina Kiadó, Budapest, 1988. 19., 22.
[3] A szó derridai értelmében. Jacques Derrida: *A megfújt beszéd.* Theatron 2007/3–4. 3–22.
[4] Martin Heidegger: *A művészet eredete és a gondolkodás rendeltetése.* Athenaeum I/1. 1991. 72.

az emberben keresi. Hogy milyen szelfkonstrukciók figyelhetők meg egy ilyen diskurzusban, szintén a tanulmány sarkpontját képezik.

Fenti szempontok mentén vizsgálódásaimat a magyar neoavantgárd emblematikus, már-már misztikus alakja, Hajas Tibor köré csoportosítom. Misztikus, hiszen „Hajast illetően van a levegőben valami nagyon nem megoldott, valami zűrzavaros. Ennek köszönhetően életművének legnagyobb vonzereje még most is a „tilosság" aurájában rejlik",[5] és misztikus, hiszen munkái, mint azt Csobánka Zsuzsa is hangsúlyozza a 2005-ös Hajas-konferencián tartott előadásában,[6] vizsgálható a szenthez való viszony tükrében is, mely éppen a tabu fokmérője.

II.

Havasréti József *Az Agy-rém. Hajas Tibor írásairól*[7] című tanulmányában rámutat, Hajas életműve, noha jelentős, mégis kevéssé kanonikus irodalomtörténeti szempontból. Ezt egyfelől a neoavantgárd azon speciális jellemzőjével magyarázza, mely annak művészi középpontjába a képzőművészetet helyezi, e tekintetben pedig Hajas mint performer és fotográfus válik meghatározó alakjává a korszaknak. Másrészt kiemeli, hogy „Hajas irodalmi munkásságának néhány darabja [...] olyan elutasításban részesült, amely nemcsak botrányosnak, hanem dilettánsnak, irodalmon kívülinek minősítette Hajas törekvéseit".[8][9] E kívülség azonban érdekes kérdéseket vethet fel, egyúttal azon konstrukciók hátterét is jelenti, melyekből és melyek mentén Hajas akcióművészeti tevékenysége is magyarázható, és melyeket éppen a „tilosság", a határon túliság fog össze, mint olyan kulcsmotívum, mely nemcsak Hajas életművét, de az egész korszakot, sőt, bizonyos szempontból már az azt megelőző modern törekvéseket is meghatározta.

A tilalom, a tabu kettős értelemben szövi át Hajas Tibor életművét: a „3Té" kultúrpolitikai stratégiájának megengedő vagy elnyomó, illetve egy, a láthatatlan dimenziókhoz, a kívülséghez (és a testhez) kapcsolódó értelmében. Előbbi inkább

---

[5] Havasréti József: *Széteső dichotómiák*. Gondolat, Budapest, 2009. 143.

[6] Csobánka Zsuzsa: *Amit a tükörről tudok*. Hajas-konferencia, Eötvös Kollégium, Budapest, 2005. 10. 22. <http://hajastiborkonferencia.freeblog.hu/, 2011.08.26.>

[7] Havasréti: i. m. 143–164.

[8] I. m. 158.

[9] Kappanyos András megközelítése szerint Hajas azért nem az irodalmat műveli fő tevékenységeként, mert az minden esetben közvetettséget hordoz. „Nem csak arra gondolok, hogy a könyv mint médium óhatatlanul elválasztja egymástól az empirikus szerzőt és az empirikus olvasót. [...] Maga a nyelv mint médium implikálja a közvetettséget." Kappanyos András: *„Kettő vagyok: alany és tárgy". Hajas Tiborról*. In *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerkesztette Deréky Pál, Müllner András. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 131. Noha a gondolatmenet jogos és világos, a közvetettségre a továbbiakban nem hiányosságként tekint a tanulmány, hanem mint tematikus „hibára", melynek szuggesztiója egy korszellem kifejezésére alkalmas, és amely szoros összefüggésben áll a tükör jelenségével.

a szociokulturális és biográf vizsgálatok területe,[10] és mint ilyen, kívül esik a tanulmány vizsgálati körén (még ha bizonyos értelemben tartalmazza is azt), utóbbi azonban szerves részét képezi annak a maga szervetlenségében, rendszertelenségében és rendszerellenességében, és éppen azok által.

Freud kiindulását alapul véve kijelenthetjük, hogy a tabu egyfajta kategorikus imperatívusz, a társadalmi rend működéséért felelős tudattalan gát, ugyanakkor archaikus elfojtások nyomszövedéke – olyan imaginárius pozíciók halmaza, melyek tartalmát leginkább a „lenni" ige jellemezhet. Elfogadjuk Freud további meghatározását is, mely szerint a tabu „jelenti egyrészről azt, ami szent, ami megszentelt, másrészről, ami ijesztő, veszedelmes, tilalmas és tisztátalan".[11] Bataille a primitivizmus[12] hiedelemvilágát vizsgálva szintén a tabu közösségmegtartó funkcióját hangsúlyozza. A különböző, ám univerzális jelentésekkel felruházott jelenségek az egység szolgálatában állva a népcsoport testének szétesése ellen szállnak harcba, miközben teljes mértékben kiszolgáltatják azt nekik. E rendszerben a tilalom és tabu központi szerepet játszó, kovácsoló és megerősítő jellegű lételem. A tilalom a szent rokona, és mint ilyen, éppen annak határköve. „De a határ nemcsak körvonal és keret, nemcsak az, ahol valami véget ér. A határ az, ami által valami a Sajátjába gyűlik, hogy abból a maga teljességében jelenjen meg, jelenlétbe jöjjön"[13] – írja Heidegger, egy kicsit későbbi időszakra, a hellenisztikus korra vonatkozóan. A láthatatlan egységének felszínén nyíló réseken át tehát a tabuk révén pillanthatunk be.

A tabu speciális tárgy: olyan határkő, melyet félelemből gyúrtak. A félelem maga – félelem a kristevai ürességtől, a kívülség rettenetétől, a szenttől és a Másiktól. Foucault nyomán mondhatjuk, hogy ez a félelem „minden szubjektivitáson kívül helyezkedik el",[14] és akárcsak a nyelv, a tabu is „csak a szubjektum eltűnésében jelenik meg önmaga számára [...], hogy mintegy kívülről felvillantsa annak határait, kimondja a lezárulását, felszikráztassa szétszórtságát, s csupán lebírhatatlan hiányát ragadja meg [...], hogy meglelje a teret, amelyben kibomlik, a helyéül szolgáló űrt, a távolságot, amelyben kialakul, s amelyben, amint rátekintünk, elmosódnak a közvetlen bizonyosságok".[15] A tabu tehát egyfajta tér is, olyan strukturálatlan hiány, mely valami létre, egyúttal valami eredendő hiányra is utal, jóllehet e létbe és hiányba csupán önmagunkon kívül, és önmagunk hiányában tudunk betekinteni.

---

[10] A művészet biográfia felől való értelmezhetősége kapcsán Hajas maga így nyilatkozik egy interjúban: „Elmondom persze az adatokat, mert ez ugyanaz az automatizmus, mint az előbbi kérdések egyikénél, mert miért ne? Nincs semmi, ami eleve kizárná. De hozzáfűzöm, hogy ez nekem állandóan sokkot jelent – ez is még a nyitott felületekhez tartozik... állandóan sokkol, amikor például valamiféle publikációhoz önéletrajzot, bibliográfiát, anyám kínját kérnek tőlem. Jobb szeretem sterilebben. Az akcióim is ilyenek: a sötét közepébe elképzelve, hogy csak rövid ideig... előtte semmi, utána semmi... mert valahogy ilyen a lét értelmezése." Ungváry Rudolf: *Miközben én még azon tűnődöm, hogy melyik választ várod... Beszélgetés Hajas Tiborral 1980-ban.* In Hajas Tibor: *Szövegek.* Sajtó alá rendezte F. Almási Éva. Enciklopédia, Budapest, 2005. 456.

[11] Sigmund Freud: *Totem és tabu.* Göncöl, Budapest, 1990. 24.

[12] Noha a kifejezéssel ő maga nem értett egyet. Georges Bataille: *Lascaux vagy a művészet születése.* Átváltozások 1995/4. 18–19.

[13] Heidegger: i. m. 69.

[14] Michel Foucault: *A kívülség gondolata.* Athenaeum 1991/1. 84.

[15] I. m. 83., 84.

III.

Hajas Tibor egyik versében így ír:

„átüt az ég szövetén
méltatlan álmom, lassan, vigyázva rámosolygok
hiányomat nem érzem
magamrafagyottan, magamhoz emelve

mint a tavasz, magas és sötét
belepett, arcomra száradt

nem láttam, mégis megvakultam".[16]

Sorai párhuzamba állíthatók egy nagy költői előkép, József Attila 1932-es gondolataival: „Én fölnéztem az est alól / az egek fogaskerekére – / csilló véletlen szálaiból / törvényt szőtt a múlt szövőszéke / [...] s láttam, a törvény szövedéke mindig felfeslik valahol [...] Fülelt a csend".[17] Mindkét vers a szabadsággal és az ezt korlátozó hiánnyal mint határral, ráccsal áll összefüggésben, ugyanakkor mindkettő megfogalmazás az ebben rejlő és rejtező Én lehetőségeit kutatja egy különössejtelmes kontextusban, az álom képéhez hasonlatos tilalom mezejében. Párhuzamba állítható továbbá Pilinszky János 1950-es évek derekán írt versével, az *Apokrif*fal is, ezzel egy, az Én identifikációs lehetőségeit kutató diskurzus végpontjaként meghatározva, egyúttal a kánon szerves képviselőjévé kvalifikálva magát. Noha a versek tárgya igen hasonló(ként is értelmezhető), a hangsúlyok egészen máshová kerülnek; a mintegy húszévnyi időbeli eltérések a különbözőség szétszórt, mégis összetartó nyomait, a jellegzetesen változó 20. századi élmény gondolati és formai megvalósulásait tükrözik.

József Attila versének, versfüzérének egyik alapproblémája az a kint–bent ambivalencia,[18] melyet az árvaság, az elhagyottság strukturál, és az álomlátomás rendez sorba: a kintet e tematika belső valóságokba űzi (csend), egyúttal ki is terjeszti azokat a végtelenbe:

„S hát amint fölállok,
a csillagok, a Göncölök
úgy fénylenek fönt, mint a rácsok
a hallgatag cella fölött."[19]

---

[16] Hajas: *Torzó*. In uő: *Szövegek*. 78.
[17] József Attila: *Eszmélet*. In *József Attila összes versei*. Osiris Kiadó, Budapest, 2003. 399.
[18] „Im itt a szenvedés belül, / ám ott kívül a magyarázat." Uo.
[19] Uo.

A távollét határtalan szabadsága így lesz nyomasztó korláttá, pontosabban megszegett tilalommá, olyan fel-felfeslő törvénnyé, mely éppen hiánya következtén kegyetlen állandó. „A törvény jelenléte valójában az elfedése"[20] – írja Foucault. A József Attila-i sorok tulajdonképpen olvashatók az Én tériesült, időisült, spirálba csavarodó, vissza-visszatérő halálaként és feltámadásaként is, olyan hely nélküli pozícióként, melyet a hiány teremt, a rács, és amely pusztán a tabuban (vagy a versben), a képzelet teremtő ereje által jöhet létre. Nem véletlen, hogy az *Eszmélet*et két radikális szemlélet határkövének szokás tekinteni: az egység áll az egyik, az egység bomlása a határ másik oldalán. Az Én még az Abszolút mezejébe íródik, ám megkíséreli kisajátítani magának a tabuk azon dimenzióit, melyek korábban nem tartoztak hozzá. Ezt támasztja alá a versfüzér utolsó pár sora is, mely a *létre* hozott tabut a világosság–sötétség ellentétével jellemzi, a valóságok sokféleségét pedig mostantól az Én valóságában értelmezi:

„Így iramlanak örök éjben
kivilágított nappalok
s én állok minden fülke-fényben,
én könyöklök és hallgatok."[21]

Az árvaság alapélménye kondicionálja Pilinszky versét is,[22] mely a József Attila-i kint–bent feszültséget egyértelműen – az *Eszmélet*ben is pedzett – világosság–sötétség dichotómia kontextusába helyezi:[23]

„mert nem alhatom akkor éjszaka,
hányódom én, mint ezer levelével,
és szólok én, mint éjidőn a fa
[...]
Látja Isten, hogy állok a napon.
Látja árnyam kövön és keritésen."[24]

Az *Apokrif* félálom-tapasztalata szerint már nem felfeslő törvényről, sokkalta inkább hiányában jelenlevő törvényről, minden ízében eredendő törvénytelenségről, az éjszaka despotikus uralmáról kell számot adnunk: a tabuk expanziójáról. Ezért lehetséges, hogy a hangsúly egyfelől az Én-ről az általánosra, pontosabban a törvény

---

[20] Foucault: i. m. 91.
[21] József Attila: *Eszmélet*. I. m. 401.
[22] „Mert elhagyatnak akkor mindenek. / Külön kerül az egeké, s örökre / a világvégi esett földeké, / [...] tudjátok nevét az árvaságnak?" Pilinszky János: *Apokrif*. In *Pilinszky János összes versei*. Osiris Kiadó, Budapest, 1996. 52–53.
[23] A nappal–éjszaka ellentét természetesen az *Eszmélet*ben is jelenvaló, mint az az előbbi idézetből is kiolvasható. A különbség az ebben magát konstruáló Én pozíciójában keresendő. Noha mindkét verset a kint–bent ellentét szervez, József Attilánál a kettő feszültsége és az ebből adódó önpozicionálás, Pilinszkynél a kint adta pozícióroncsolódás a hangsúlyos.
[24] Pilinszky: *Apokrif*. I. m. 53–55.

hiányára, másfelől az Abszolútum értelemtől és rendszertől elhagyott hatalmára (éjszaka), és a kaotikusságban helyét nem találó Én hiányára[25] kerül, mint ambivalens, keserű igazságra. Az Én csendje így már csak „törődött csönd" lehet, egy melankolikus hanghiány, mely az embert az üresség mezejébe száműzi;[26] „mert a törvény kívülsége, az, ami a törvényen kívül van, olyannyira elérhetetlen, hogy amennyiben le akarjuk győzni és belé akarunk hatolni, akkor nem a büntetés vár ránk (amely végső soron nem lenne más, mint a megragadott törvény), hanem a mindennél mélyebb felejtés, amely kívül van magán e kívülségen is".[27] Az Én így mintegy magába törpül és kövül, a sötétség birtokolhatatlansága a nappal infravörös állandóságába száműzi azt. Pozíció nélküli hely az övé,[28] amolyan levegőtlen prés.

Hajas e receptúrákat követve a hiány mint tilalom, vagy tilalom mint hiány egészen más, mondhatni inverz tükörképét karcolja *Torzó*jában, melyben már nem a törvény bomlását, nem jelenlétének hiányát, hanem ott-sem-létét kell keresnünk: „viszi elmúlt arcát a jelenvalót".[29] Hajas verslánca onnan indul el, ahol József Attila *Eszmélet*e befejeződött, magába olvasztja az *Apokrif* tanulságait, és mintegy visszafelé sétálva, sőt átívelve a versen, ismét József Attila *Eszmélet*éig jut,[30] hogy aztán egyetlen képpel saját kezdetéhez érjen: „szótlan fényben didereg".[31] Pár szó kiemelésével (ég/álom/hiány/magam) világossá válik, a vers ugyanazon konfliktust prezentálja, mint József Attila és Pilinszky kiemelt füzérei, csupán a hiány természete változik meg: a három verset egymásra olvasva lényegi eltéréseket figyelhetünk meg az Én önkonstrukciói tekintetében – olyan differenciákat, melyek talán éppen a 20. századi ember változó tapasztalatának kövületei. Míg az *Eszmélet*ben megrajzolható szelf a (meg)bomló rendszer, az Apa rendjébe vetett hit roncsolódásával küzd, az *Apokrif* Én-je e hit rendszertelen szétzúzódásával, és az ezt követő[32] ürességgel szembesül. A *Torzó* Én-je magába zárja mind e korábbi tapasztalatokat, és azok birtokában helyezi el magát eleve az ürességben, a vákuumszerű sötétségben, hogy aztán a rendszer felperzselt, elfeledett martalékain taposhasson, a tabuk és tilalmak „tündöklő foszlásában a roskadt mélység alján".[33]

---

[25] „Nincs semmije, árnyéka van", „rámkövül sarával az éjszaka". I. m. 53., 54.

[26] „De virrasztván a számkivettetésben, / […] Visszafogad az ősi rend / […] Nem értem én az emberi beszédet, / és nem beszélem a te nyelvedet. / […] Nincs is szavam." I. m. 53–55.

[27] Foucault: i. m. 92–93.

[28] „Akkorra én már mint a kő vagyok; / halott redő, ezer rovátka rajza, / egy jó tenyérnyi törmelék / akkorra már a teremtmények arca." Pilinszky: *Apokrif*. I. m. 55.

[29] Hajas: *Torzó*. In *Szövegek*. 79.

[30] Példázzák ezt a tekintetre vonatkozó képek jellegzetességei: a József Attila-i „el-elnézem" Hajasnál „hamvadt pupilla"; továbbá a személyesség és személytelenség különbségei. Az *Eszmélet* utolsó verse határozott E/1-ben, míg a *Torzó* utolsó része semleges E/3-ban megírt.

[31] Hajas: *Torzó*. In *Szövegek*. 80.

[32] Avagy pszichoanalitikus értelemben: a rendszert megelőző üresség.

[33] Hajas: *Torzó*. In *Szövegek*. 79.

A nappal–éjszaka ellentét ezzel párhuzamosan fokozódik a versben, mégis csupán annyiban releváns beszélnünk róla, amennyiben azt az éjszaka ragyogásának értelmében tesszük. A József Attilánál olvasható „láttam", pozitív, állító ige Hajasnál a „nem láttam, mégis megvakultam" élményét cipelő, megcsalt szem kettős tagadásává alakul, a fény lehetetlenségét, ott-sem-létét példázva.[34] Minden további fényhez kapcsolódó kép – mely csupán eltorzított, erőszakos formában lehet jelen – a vakság és lázálom mezejébe íródik, ahogyan ezt az alábbi részlet is tanúsítja:

> „áramló nyugalomban az égről lassú ezüst lövell sűrű illata megvilágít
> foszló ragyogásban a roskadt mélység alján látom
> a virradat áttetsző uszonyát
>
> négy nap tágul szűkül az ég cserepekre törötten
>
> egyetlen villanás a tenger lakatlanságától átsütött tenyér
> éber meztelenségével az elfeledett homokon kivilágítva áramló
> nyugalomban nemvárt asszonyi test megütötten tiszta
> pillanattól sűrű illata megvilágít a tenger hozzám hasonlatosra égett
> nemvárt asszonyi test"[35]

Így lesz a mű „sötétségből elővillanó fény, mely a láthatóvá vált sötétség révén ragyog, és amely a kibontakozás kezdeti fényében elragadja, elrabolja a sötétséget, de maga is eltűnik a tökéletes sötétségben".[36]

A *Torzó*ban tehát nem a megcsalt, kitaszított Én csavarodik végtelenné, hogy magát a hiány helyére ültesse, mint azt József Attilánál láthattuk. Nem is a végtelenségtől elhagyott, pozícionálhatatlan Én kövül hiánnyá, mint az *Apokrif* esetében; hanem maga a tér (a tabu?), a távollétben úszó semmi (a kint) az, ami belső valóságokba záródik („arcomra száradt") és végesül, elég a rendszertelenségben. A huszadik századi kiábrándulás leépülő folyamatának bizonyítékai ezek: a végtelenedés, a halhatatlanság örök vágya helyére a végesség kerül, a hatalom belső imádata – Hajas egy másik versében így ír:

> „A végtelennek vállal kell feszülni
> betörni zárt ajtókat is
> vagdosd apróra a parabolákat
> s alkoss egy hosszú egyenest." [37]

---

[34] Vö. „az isteni és egyesítő Egy[,] a nézés dinamikájában" nyilvánul meg, „amely voltaképpen a fény felé tart". Julia KRISTEVA: *Nárcisz: az újfajta téboly.* Café Babel 1995/3. 54.
[35] HAJAS: *Torzó.* In *Szövegek.* 79–80.
[36] BLANCHOT: *Az irodalmi tér.* 188. 1. jegyzet.
[37] HAJAS: *A végtelennek...* In *Szövegek.* 34.

A tilalmak többé nem valami szakrális, szent hatalom privilégiumának őrzői, csupán gátak, akadályok, melyek a végesség obszcén uralmának fölösleges díszletei, így szükségképp feldarabolandók. Az Én végképp térré lesz a felaprózódásban,[38] olyan arctalan, csilló hellyé, melynek egyetlen tulajdonsága éppen az, hogy valamiféle arca van, ám ez az arc nem emberarc többé, hanem torzó. Torzó, mely elnyeli, saját testébe száműzi az Abszolútot, magának követelve annak elidegeníthetetlen jogát, a teremtés és a hatalom jogát: rajta kívül nincs törvény. Kérdés, hogy milyen szelfkonstrukciók működhetnek még ilyen szövegekben.

Mármost a szubjektum lehetőségét a tér bekebelezi, egyúttal fel is számolja, testiesült hiányt hagyva csak maga helyett – mégis ez az egyetlen, amiben és amin keresztül bármi elmondható, leírható. Az Én tehát csupán mint vákuum, fagyási pont jelenhet csak meg a szövegben, egy hiányjel alá vetett térként, ott-sem-volt tárgyként – még akkor is, ha éppen ez a jéghideg az, ami mint manifesztálódott (rém)álom az ég szövetére feszül.

„felfelé hullok
nem érinthetsz
hajnali böjt, magamhoz én sem érek
átüt az ég szövetén [...]
hiányomat nem érzem
magamrafagyottan, magamhoz emelve"

Vagyis elmondható, hogy ezesetben a szelf null-konstrukciójával találkoztunk, olyan pozícióval, melyben csupán a kétkedés, a gyanú biztos, és amely pontosan identifikálható szövegtesthelyek helyett pusztán légüres nyommartalékokat enged meg, tériesült (szöveg)testeket és időisült tértesteket:[39] „tagadás, döntés nélküli idő [ez], amikor az itt egyúttal a sehol, amikor minden dolog a képébe húzódik vissza".[40]

A *Torzó* kezdősora: „víz mentén lebomló ragyogásban", a *Torzó II.* című vers zárlatában ér véget – mintegy ez az a szöveg, melynek terébe visszahúzódik, mely a végtelen, a szubjektum és a test, a tilalom és a hiány problematikáját lezárja és felnyitja újra. Ennek tanúsága szerint: „a víztükörre ontod arcodat"[41] – a kép véglegesen a tilalmak mezejébe írja az Én-t, egyértelműen a vér szóra asszociál, ugyanakkor a Hasonmás, mint bezárt, megcsonkított entitás áldozatát is aposztrofálja.[42]

---

[38] Vö. „aki a [...] tilalmat áthágta, maga is tilalmas jelleget nyer, úgyszólván magára veszi az egész veszedelmes töltést." Freud: i. m. 27. – amennyiben elfogadjuk, hogy a tabu maga is egyfajta tér, az Én tériesülése annak tabuvá válásával is együtt jár.

[39] Ezt támasztják alá a versben dominánsan jelenlevő térre és időre vonatkozó kifejezések is:
víz mentén / felfelé/ hajnali; böjt / magamhoz / ég;
szövete / hiányomat / magamrafagyottan / tavasz / arcomra / léptem;
szétszórva / felnőhetetlen / elfeledett homokon stb.

[40] Blanchot: i. m. 16.

[41] Hajas: *Torzó II.* In *Szövegek.* 80.

[42] Ezt a gondolatot fejti ki Hajas a *Virrasztás* című 1980-as performance-ában is.

Ezzel tűnik analógnak Hajas performance-ainak és fotográfiáinak azon közös vonása, mely a művészt egyfajta anti-Jézusként ábrázolja, és a régi közösségi mítoszok csődjéről, detranszcendentálódásáról ad számot: „csigákról, kötelekről lóg csuklójánál fogva, fehér ágyékkötőben. Csak éppen a kereszt nincs jelen."[43]

A *Torzó II.* végkövetkeztetésében azonban a vérontás mégis valamiféle fénytelen, ám ragyogó, kettőző közegen keresztül és csakis abban lehetséges, egy alapvető közvetettségben. Ezek szerint egy vetített, képmás-tér lenne az, ahová az Én nemcsak magát, de a benne lélegző idegent is száműzi? Meglehet. A torzó pusztán valami képében lehetséges. A dolgok ezen állása szerint a saját eredetet magába záró, eltestetlenedett Én opcionálisan lehetetlen; nem pusztán arra ítéltetett, hogy görcsösen a hatalom belső imádójává és irigyévé legyen, de egyúttal arra is, hogy ezt a hatalmat, mely valóban isteni rangra emelhetné őt, Narcissus tanulsága szerint sohase találhassa meg, hiszen „az akarat teljes egészében az önmagához visszatért létezésben oldódik fel. Olyannyira, hogy a hatalom akarása csupán a létezés attribútuma, amely magát nem akarhatja másként, mint ami".[44] Az egyetlen tér ugyanis, ahol bármi lehetséges és elképzelhető, a valóság és a képzelet egymást nem metsző síkjai közt lebeg: a tükörben. Olyan imaginárius pozíció ez, mely a kristevai értelemben vett üresség be taszítja a szubjektumot, ahol minden mint nem-Én és nem-Tárgy juthat csak érvényre. Blanchot gondolatmenetét követve: „az 'Én', aki mi vagyunk, aközben ismer önmagára, hogy belesüllyed egy akaratlan 'ő' semlegességébe".[45] Ez az „ő" azonban túlmutat minden másikon és minden sajáton. Benne semmi nincs ezekből, a torzó létének alapja éppen az, hogy ezek hiányából táplálkozik. „Annak eseménye jelenik meg benne, hogy semmi nem jelenik meg, a lét, mely a lét távollétének alapjában van, ami akkor van, amikor semmi nincs, ami már nincs, amikor valami van: mintha csak a lét elvesztése által lennénk létezők, amikor a lét hiányzik."[46]

---

[43] Kappanyos: *„Kettő vagyok: alany és tárgy". Hajas Tiborról.* In *Né/ma?* 127. 9. jegyzet.
[44] Pierre Klossowski: *Nietzsche, a sokistenhit és a paródia.* Athenaeum 1992/3. 95.
[45] Blanchot: i. m. 16.
[46] Blanchot: i. m. 17. Vö. „A lét nem-létnek bizonyul, s a nem-lét létnek; / tökéletes & perverz pillanat, a kettő illanó / egysége / a Rossz pillanata // A Rossz önmagát hozza létre." Hajas: *[Töredékes szöveg].* In *Szövegek.* 366.

IV.

A torzó létformájának alakváltozatai és manifesztációi Hajas írásaiban Narcissus, illetve a Gólem, egyetlen szóba tömörítve a manöken.[47] Többek között K. Kabai Lóránt fogalmazta meg, hogy Hajas életművét célszerű volna Narcissus központi metaforáján keresztül értelmezni.[48] Az antik mitológiai alak valóban át-átszövi az életművet, ráadásul a Hajas-művekben tapasztalható nárciszi pozíció olyan konstrukciónak mutatkozik, mely nemcsak a tabu védővásznaként, de annak vetítővászonaként,[49] vagyis testiesült tereként is definiálható, mely amennyire önmaga felszámolásán és egyfajta testetlen tér kidolgozásán fáradozik, ugyanannyira önmaga korlátai közé szorított tér nélküli test is.[50] Más szavakkal úgy fogalmazhatnánk meg e paradox törekvést, mint arra irányuló végletes kísérletet, hogy a Másikkal szemben az Én uraljon minden diskurzust, vagyis a tabu egyedül a teremtő Én deszakralizált cselekedete lehessen – mint ezt korábban is láthattuk. Mintha Narcissus pozíciójának uralása egyben a központi szelf (és az azon kívül eső tartományok) bir-

---

47 A manöken jelentésének megértésében Hajas filmje, az *Öndivatbemutató* segíthet. Eltekintve politikusságától, a film valóban a manöken létének értelmét kutatja. „Emberek kamerahelyzetben, mint individuálmitológiák manökenjei" (Hajas: *Filmtervezet.* In *Szövegek.* 191.), akárcsak bizonyítékok, egy kor, egy város, egy lét-forma sokszorosított lenyomatai, melyek „kezdenek bizonyítékokká válni […]. Nyugtalanítják a szemlélőt; azt érzi: keresnie kell hozzájuk egy bizonyos utat." Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában.* In uő: *Kommentár és prófécia.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1969. 6. Mindezt a performance-okban is preferált montázstechnikával (Szentjóby Tamás megfogalmazásában „tettmontázs"-zsal) éri el Hajas, mely pedig a duchamp-i találttárgy-koncepcióval hozható összefüggésbe. A montázstechnika használata azért is mondható szerencsésnek, mert egyrészt távolságot teremt művészet és valóság között, ugyanakkor „megteremti a valódi valóság érzékelésének feltételeit. Ez a valóság pedig a reveláció erejével hat". Müllner András: *Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története.* In *Né/ma?* 188. Az *Öndivatbemutató* kulcsa a sokszorosíthatóság és eredet(iség) kettősségének boncolása, ha tetszik szétforgácsolása, testelemeire bontása. „Az ismétlés az a 'relé', amely a valóságból jelet csinál, úgy azonban, hogy az furcsa módon megmarad valóságnak, amely 'nem jelent semmi egyebet, mint önmagát'." I. m. 198.

48 „Véleményem szerint Hajasnál a Narcissus-mítosz alapvető hatású; s megkockáztatom, hogy az életműve legnagyobb része e szempontból vizsgálható talán legeredményesebben." K. Kabai Lóránt: *Mit tudunk a tükörről?* Hajas-konferencia. Eötvös Kollégium, Budapest, 2005. 10. 22. <http://hajastiborkonferencia.freeblog.hu/, 2011.08.26.>

49 Vö. "It is still a fact that narcissism […] in a first stage seems to be a mimetic play that would establish psychic identities (Ego/object), until that play finally, and in the dizziness of rebounds, reveals itself as a screen over emptiness." – "Narcissism protects emptiness, insures an elementary separation. Without […] solidarity between emptiness and narcissism, chaos would sweep away any possibility of distinction, trace, and symbolization, which would in turn confuse the limits of the body, words, the real, and the symbolic […], emptiness and narcissism, the one upholding the other, constitute the zero degree of imagination." Julia Kristeva: *Tales of love.* Columbia University Press, New York, 1987. 23., 24.

50 Vö. "Narcissism, in other words, is the condition of a subject who prefers never to get out of himself, even when he appears to do so." René Girard: *Narcissism: The Freudian myth demythified by Proust.* In Edith Kurzweil–William Phillips (eds.): *Literature and psychoanalysis.* Columbia University Press, New York, 1983. 363.

toklásával lenne azonosított.[51] Narcissus megjelenése közvetlenül tapasztalható az olyan versek esetében, mint például a *Narcissus, Torzó I–II, Mintha tükörkép*, illetve a *Virrasztás* című performance esetében. Közvetetten többek között az *Áramló hidegű falaid közt, Az Erzsébet-híd, Ahol élek, lázadó vidék, Öt akció, A chöd* című munkákban figyelhető meg. Utóbbiak esetében inkább a motívumok használatának egyedi, ám mégis jellegzetesen nárciszi használatán múlik e kapcsolat feltételezhetősége, semmint magának a mitologikus történetnek az újraírásán.

A Gólem rémalakja leginkább töredékes, kartonokon lévő szövegekben fellelhető, ugyanakkor filmértelmezéseit, művészetről írt elmélkedéseit, sőt, fotográfiáit is meghatározza.[52] „A Gólem legendájához való kötődés alapja nyilván az, hogy a Gólem *par exellence* médium, és így a külsődlegesség és a közvetítettség rendkívül hatásos metaforája is",[53] egyfajta meg-testesült torzó. Ez a figura tulajdonképpen az, melyben Artaud Szervek Nélküli Test-ideája testet ölthet, mint olyan massza, mely „azt eredményezi, hogy a test nem más, mint egy óriási űr: mindent elnyel és magával ragad e tátongó mélységbe",[54] olyan, akár egy teli tojás „a szervezet kiteljesedése előtti állapotban, amikor a szervek nincsenek még kialakulva, a rétegek megalakulása előtt".[55] Hajas vélhető gondolatmenetét követve mindez ismét az eredet kérdését veti fel, melyre „Minden csak a saját másolata"[56] című, 1969-es fotográfiája is utal, egyúttal éppen a tükröződés és a sokszorosíthatóság problematikájához is visszavezet, és levonja azt a végső konklúziót, mely szerint:

> „AZ / EMBERI / TESTET ABSZTRAHÁLNI KELL
> Géz, gipsz, fehér holker terén keresztül-
> szántó fekete vonalak, jelek; a fe-
> hér tér és történet totális figyelmen
> kívül hagyása; integrálása egy
> más rendszerbe".[57]

---

[51] Vö. "The dutiful man who freely renounces narcissism is a mask." I. m. 371. Mindez megmagyarázza, Hajas miért kutat olyan kegyetlenül és állhatatosan rajta kívül eső, de mégis önmagában fellelhető preverbális képeket idéző, önpornográf alakmások után. Nem véletlen, hogy mind fotográfiái, mind performance-ai és versei előterében éppen az arc áll – annak sajáttá tétele és birtoklása ugyanis a hatalom záloga. „Az álarc a kísérteties jelenlét és a kísérteties távolság szimbóluma egyben; a jelenlevő távolság megtestesülése." Hajas: *Rémálomgyár: A lopakodó hold.* In *Szövegek.* 258. – Mindezzel szorosan összefügg a tekintet és vakság kérdése is, mely pedig a nappal és az éjszaka dichotómiájához vezet vissza minket.

[52] A Gólem-motívum megtalálható a következő művekben: *Szövegkáprázat, Honnan jövünk? Hová megyünk? Mik vagyunk?, [Gerincem visszacsapó korbács], [Lángpallosok, amik mögött nincs ott az angyal], Élet pódiumra és fúgára, Én vagyok a feltámadás és az élet, Töltött anya, A tiszta ész kritikája, [Persze ennek is], Rémálomgyár: Dr. Mabuse végrendelete, Frankenstein, A méreg ereje: Férfiszenvedély, Performance: A halál szekszepilje I–II., A Chöd, Kartonokon lévő töredékes szövegek, Húsfestmény-sorozat, Pszichológiai maszkok, Sminkvázlatok, Tumo, Utolsó menet.*

[53] Havasréti: i. m. 156.

[54] Gilles Deleuze: *A skizofrén és a nyelv.* Helikon 1995/1–2. 87.

[55] Gilles Deleuze–Felix Guattari: *Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet?* Theatron 2007/3–4. 40–41.

[56] Hajas: *Minden csak a saját másolata, fotográfia, 1969.* In uő: *Kiállított művek katalógusa.* Szerkesztette Beke László, Széphelyi F. György. Magyar Műhely–D'Atelier, Párizs, 1985.

[57] Hajas: *Kartonokon lévő töredékes szövegek.* In *Szövegek.* 370.

A Gólem és Narcissus, illetve a manöken közös tulajdonsága, hogy valamilyen módon mind kapcsolatban állnak a tükör jelenségével, és mindről elmondható, hogy létük alapeleme a másolat-lét, még akkor is, ha „a művészettel mint az élet közvetett reprezentációjával"[58] szakítani kívánnak, és „az élet helyett valami mást, azzal kapcsolatban álló, de tőle mégis elkülönülő világot igyekeznek reprezentálni: az álom, a játék, vagy „egyéni mítoszok" világát".[59] Hajas írásaiban végső soron a hiány foganta másolat autonómiájáról és az autonómia kudarcáról van szó. „Valami alapvetően sötét és gonosz dolog veszi kezdetét: *incipit parodia [...]*, minden kétséget kizáróan".[60] A kérdés ilyetén megközelítése éppen azokhoz a kérdésekhez vezet vissza bennünket, melyeket az imént feszegettünk, és melyekre az opcionálisan megfelelő, ám szükségszerűen hamis választ[61] Hajas egyetlen szóban foglal össze: önpornográfia. A kifejezés magában foglalja a másolat mint paródia koncepcióján keresztül annak lehetetlen, önhalálra ítélt voltát, a saját-ban keresett eredet obszcén illúzióját, a tabuk korlátlan uralmát és a hatalom önös szerkezetű nárcizmusát, melyekből sűrítve a kortudat depressziója, melankóliája, „a szubjektum szimbolikus összeomlással folytatott harcának"[62] kórképe vonható ki, mely szerint „soha nem ott vagyunk, ahol *vagyunk*, hanem mindig csak ott, ahol csupán színészei vagyunk annak a *másnak*, amik vagyunk".[63] Hajas szavaival ez a következőképpen hangzik:

> „Minden valaminek a túlzó emléke,
> minden a méreteivel akarja feledtetni
> mélységnélküliségét. „A tört.-ben
> minden kétszer történik; másodszor,
> mint az eredet paródiája." [...]
> Nagyszerű, nagyszerű elidegenedés! Most
> már akár sírhatok is, mint egy színész;
> a maszk meg is határoz, fel is szaba-
> dít; önpornográfia. A kendőzés alatt
> saját kísértetem vagyok"[64]

Úgy is fogalmazhatnánk, hogy az önpornográfia a nárcisztikus sérülések okozta agresszió különös formája; olyan egész-telen állapot, mely a maga iróniájában védelem nélkül hagy minden előttest, és az ürességbe, a kristevai szemiotikusba

---

58 Kappanyos András: *„Kettő vagyok: alany és tárgy." Hajas Tiborról*. 124.
59 Uo.
60 Friedrich Nietzsche: *A vidám tudomány („la gaya scienza")*. Holnap Kiadó, Budapest, 1997. 6.
61 Vö. „mihelyt a művészet a cselekvéssel méri össze magát, az azonnali és sürgős cselekvés óhatatlanul bebizonyítja, hogy téved, s a művészet sem tehet mást, mint beismeri saját tévedését." Blanchot: i. m. 177.
62 Julia Kristeva: *A melankolikus képzelet*. Thalassa 2007/2–3. 35.
63 Klossowski: i. m. 97.
64 Hajas: *Kartonokon lévő töredékes szövegek*. In *Szövegek*. 363–364.

taszít – vagyis éppen a tilalmak végtelenjébe. Deleuze nyomán[65] mondhatjuk, hogy az önpornográf állapot a perverzió rokona, melyben a pusztítás válik elsőrendű értékké, mint olyan ismétlés, mely a képzeletből ered, de oda is vezet vissza. Tekintsük például a következő Hajas-részletet:

„Lenyúzni a bőrét & belevarratni
magam; felnyitni a hasát és
beleülni a beleibe

Megcserélni a szerepeket, nővé változ-
ni, átengedni magam; vibrátor
a végbelemben

Nyomorékok; nyomorékságok, pro-
tézisek – gépek".[66]

A másolat (ember, Én) kopíroz egy libidinálisan elhagyott és bekebelezett mintát (Apa), ám az univerzális jelentésbe szerveződés híján nem képes sem a teremtésre, de még a reprodukcióra sem. Az Én valójában nem birtokosa sem művének, sem önmagának: egy fiktív, semleges „ő" pozíciójában lebeg, megfosztva minden egységtől, a kasztráció örök állapotában.

Önpornográf aktusban csak saját magunkat láthatjuk: én vagyok, aki a víztükörből visszanéz rám. Ám ez a csillogó felület, a tükör olyan tárgy, mely elnyel mindent, ami átvilágítani akarná, és megsemmisít minden tiszta szándékot, mely magát jelentésekkel párosítaná, hiszen „a kép – mint kép – soha nem érhető el, és ráadásul még azt az egységet is megvonja tőlünk, aminek voltaképpen a képe, s úgy választ el bennünket az egységtől, hogy megközelíthetetlenné válik, s eközben megközelíthetetlenné teszi az egységet is".[67] Tulajdonképpen ez az az entitás, az a hely, tér és idő, mely a hatalom birtokosa, és amely mindent az irányítása alá von (az orfikus korokban legalábbis): benne és általa létezhet csak az Én, benne és általa jöhet létre csak a mű. A tükör veszi át a tabu korábbi szerepét, ez a tárgy és tér, a lételem, mely a tabuk világába bepillantást enged, míg a tabu a transzcendencia, a szent helyére lép. A tükör az, mely magát a tabu funkcióváltása utáni vákuum helyére ülteti, az ideális mechanizmus és gép, ha úgy tetszik. Gép, hiszen mint arra Umberto Eco is rámutat *Tükrökről* című tanulmányában, nemcsak protézisként aposztrofálható, vagyis egy olyan dologként, mely „eredeti jelentésében, egy hiányzó szervet (művégtag, fogsor) helyettesítő szerkezet; szélesebb értelemben olyan segédeszköz, amely kiterjeszti egy adott szerv hatósugarát",[68] hanem közlekedőedényként is, mely az információ áramlását biztosítja. A tükör a

---

[65] Deleuze: *Mi a halálösztön?* Thalassa 1997/1. 32–38.
[66] Hajas: *Kartonokon lévő töredékes szövegek.* In *Szövegek.* 379.
[67] Blanchot: i. m. 57.
[68] Umberto Eco: *Tükrökről.* Café Babel 1995/3. 20.

birtokosa a testnek, az arcnak, a bőrnek, a szemnek, a szerveknek, sőt, még az ihletnek is. A tükrön kívül csak önpornográfia létezhet, vagyis a korláttalan tabu maga. Úgy tűnik, az egyetlen valóságosan létezővé a tükör lépett elő, a felület, melyből mindig az a fantázia beszél, hogy az „Én – az mindig valaki más",[69] és amely önmagában éppen a másolat, a másolat paródiája, és végső soron a semmi maga.[70] Csak akkor válik létezővé, ha megsemmisül és valamit visszatükrözni kénytelen. Amit visszatükröz, az azonban sohasem válik létezővé, csupán mint elgondolás, mint értelem nélkül magára hagyott kép vetítődik a felületre. Narcissus valótlan szeretője ő, az a védőernyő vagy vetítővászon, mely a maga fikcionális törékenységében az Anya-i dimenziókba, az ürességbe vezet vissza, a szétesettség tapasztalatába, ami pedig az identifikáció lehetetlenségét hirdeti. A tükör minden értelemben „a látható világ küszöbének",[71] a kívülség őrének látszik.

V.

A tabu használatának Hajas Tibornál is szembetűnő funkcióváltása olyan parúsziája a művészetnek, mely a heideggeri létfeledettség felől értelmezhető, és a tériesüléssel áll összefüggésben. Hagyományosan a tilalom áthágása – mint azt Bataille is hangsúlyozza – az ünnep és a művészet rendszermegtartó szerepe. „A tilalom áthágása valójában vallási fogalom, az extatikus érzékenységgel függ össze, amely az extázis forrása és a vallás alapja. [...] a művészet – mind lényegét mind gyakorlatát tekintve – a tilalom e vallásos áthágását fejezi ki [...] Az áthágás mozzanata vezérli a vágyat, egy mélyebb, gazdagabb és csodálatosabb világ igenlését, röviden, egy szent világ igenlését."[72] Mindez erőszakos, obszcén hatalmi hálózatokat sejtet. „Az egyének olyan erők hordozóivá alacsonyodnak, amelyek tudtukon kívül irányítják őket. E teljességtől kölcsönzik (a teljességen kívül láthatatlan) értelmüket."[73] Nem véletlen, hogy egy eredendően agresszív, perverz hatalom, mikor felszámolja saját magát (illetve valaki felszámolja őt),[74] és mint végesített végtelen az emberbe húzódik vissza, csakis, mint torz alak jelenhet meg, és sosem valóságában, csak valami képmásában. Talán ez is oka annak, hogy Hajas privilegizált motívumai, hasonmásai éppen Narcissus, Gólem, a manöken vagy a torzó.

De miként is értelmezhető a létfeledettség parúsziája? A parúszia, mint arra Kristeva *A szerelem abjektje* című előadásában utal, a „szubjektum tárgyban való jelenlét[e]".[75] Az orfikus korokban, melyekből a törvény, az Apa hiánya és a hiány

---

69 Arthur Rimbaud: *Levél Georges Izambardnak*. In *Arthur Rimbaud összes költői művei*. Európa Kiadó, Budapest, 1974. 280.

70 Érdemes összevetni e gondolatsort Foucault törvényről szóló írásaival.

71 Jacques Lacan: *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*. In Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris, Budapest, 2002. 66.

72 Bataille: i. m. 26.

73 Emmanuel Lévinas: *Teljesség és végtelen*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999. 6.

74 Vö. „a művész azért követeli magának a teremtő nevet, mert azt hiszi, hogy ezáltal elfoglalhatja az istenek üresen maradt helyét." Blanchot: i. m. 182.

75 Julia Kristeva: *A szerelem abjektje*. Thalassa 2007/2–3. 10.

hiánya (vagyis egy eredendő vákuum) beszél, a tárgy egyre inkább a tér és az idő (illetve ezek hiánya), a jelenlét a távollét elmaradása, az ott-sem-lét, a szubjektum pedig mint konstrukció, egyfajta formai sokféleség értelmezhető – ahogyan azt imént Hajas Tibor versei esetében is tapasztalhattuk. Vagyis a parúszia ebben az esetben a formák, funkciók lehetőségének távolmaradása a térben és időben, illetve ezek hiányában.[76] A szöveget és műveket úgy képzelhetjük el, mint többdimenziós négyzetrácsok tördelte felületet, mely mélységgel és végtelenített kiterjedéssel bír, ahol a rácsok éppen a szubjektum vonalvezetéseinek felelnek meg (a konstrukciónak), a felület egy középpont nélküli, önmagát éltető, fenntartó és újraíró organizmusnak, a tükör képmásának, míg a felület mélysége a tabu maga.[77]

A funkcióváltással párhuzamosan céllá egyfajta *„patetikus tévedés"*[78] képiesítése válik, a gyanú vagy győzelem túlzó kifejezése: *képesség* a *képtelenség*[79] kifejezésére, melyben „a képtelenség nem más, mint az ihlet nagylelkűsége, a *másik* lehelet termékenysége, egy ki tudja, honnan jövő beszéd igenlő betörése, [...] amelyet mindig megfújnak, és ami éppen azt tulajdonítja el tőlem, amivel kapcsolatba hoz [...] magának a létezésnek a teljes és eredendő veszteségéről van szó".[80] Cél továbbá az anarchia elérése, olyan test tériesítése, melynek jellemző tulajdonsága, hogy középpont- és központ nélküli: „egyazon gesztussal meg kell semmisíteni a költői ihletet és a klasszikus művészet ökonómiáját [...]. Egy csapásra meg kell semmisíteni a metafizikát, a vallást, az esztétikát stb., melyből táplálkoztak, hogy a világ ne rejtőzhessen többé az eltulajdonítás struktúrája mögé, s Veszélybe kerüljön. [...] visszaállítani a Veszélyt",[81] ez a hatalom előfeltétele. Láthattuk, Hajas Tibor is éppen e Veszély misztikusa.

---

76 A közvetlenség távolmaradása, vagyis egy alapvetően „hibás" közvetettség következményeként. Ezen a ponton világossá válhat, mire utaltunk a 9. jegyzetben.

77 Vö. „Aki megszegte a tabut, cselekedete által önmaga is tabuvá vált." Freud: i. m. 26.

78 Derrida: *A megfújt beszéd*. Theatron 2007/3–4. 4.

79 Blanchot kifejezését Derrida veszi át *A megfújt beszéd* című tanulmányában (4.)

80 Derrida: *A megfújt beszéd*. 8.

81 Uo.

*Műhely**

Rainer J. Hanshe

DIONÜSZIÁNUS LOGOSZ

– Nietzsche költői tipológiája és *A vidám tudomány*, az *Így szólott Zarathustra*, valamint a *Jón és gonoszon túl* „záróakkordjai" –

Amikor 1889 elején Párizsban a modernitás fő jelképeként ismert Eiffel-torony építése már a végéhez közeledett, Torinóban, a Carlo Alberto téren, nem messze a Mole Antonellianától, attól az újonnan épített zsinagógától, amely száz évvel később helyet adott az Olasz Nemzeti Filmmúzeumnak, bekövetkezett Nietzsche összeomlása.[1] Az 1863 és 1889 között, azaz Nietzsche teljes felnőtt életét felölelő időszakban épült Antonelliana a filozófus kedvelt épülete volt, mégpedig „égbetörő korlátlan lendülete" miatt, amely, mint azt megjegyezte: mindennél jobban emlékeztette *Zarathustrá*jára. „A tornyát pedig Ecce Homónak kereszteltem el, lélekben óriási szabad teret nyitva meg körülötte" – írta 1888. december 30-i levelében.[2] Tehát a zsinagóga nem csupán az emberiségnek adott legnagyobb ajándékát idézi fel Nietzsche számára, hanem meg is kereszteli azt, mégpedig egzaltált önéletrajzának címével. Ez a beszámoló jól mutatja, milyen jelentőségét tulajdonított az építészetnek Nietzsche, aki szerint az épületeknek hatniuk kell a gondolkodásra, és a „nagy stílus" maga is az építészet egy formája. Másrészt jól mutatja Nietzsche érdeklődését a szerkezet és a tervezés iránt is. Zenei értelemben mindez az összeillő, jó hangzás tudatos kialakítását jelenti, amely könyvei *kompozíciójában* nyilatkozik meg leginkább.

Összeomlása előtt két nappal Nietzsche a *Dionüszosz-ditirambusok* nyomdai levonatát javította, amely utolsó előtti könyve lett volna, és amelyet a következő ajánlással látott el: „Énekelj új dalt nekem: a világ átszellemült és minden menny boldog."[3] „A keresztrefeszített", a világtörténelem parodistája utolsó ajándéka

---

* 2012. május 7-én Pécsett Nietzsche Symposion zajlott, *Érzéki tapasztalat és kritikai gondolkodás* címmel, *A tragédia születése* megjelenésének 140. évfordulója alkalmából. A symposion szervezői a Sensus Csoport, a Kerényi Károly Szakkollégium, a PAB I. Nyelv- és Irodalomtudományok Szakbizottsága, Irodalomelméleti Munkabizottsága és a Nordic Nietzsche Symposiums volt. Számunkban az ehhez a konferenciához kapcsolódó (részben ott el is hangzott) előadásokból közlünk válogatást.

[1] http://www.museonazionaledelcinema.org

[2] Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Briefe, Kritische Studienausgabe*. Ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari. vol. 8. Walter de Gruyter–Deutscher Taschenbuch Verlag, Berlin–München, 1986. (KSB) 566.

[3] KSB 8. 575. A mondat egy Heinrich Köselitznek írt képeslapról ered.

nem a megváltás ígérete, hanem egy sor pindaroszi dal. Ha Nietzsche első könyve nem költői mű volt is, noha később úgy gondolta, annak kellett volna lennie (ennek az újra és újra felvetődő megállapításnak témánkkal kapcsolatban látszik csak valódi jelentősége), az utolsó az lett: még ha másféle költőként is immár, de *ki merte* mondani, amit költőként ki kellett mondania. Két szorosan vett költői műve (a *Messinai idillek* és a *Dionüszosz-ditirambusok*[4]) mellett a fiatalkori írások, az *Emberi, nagyon is emberi* első kiadását, *A vidám tudomány* mindkét kiadását, a *Jón és gonoszon túl*t, valamint az *Így szólott Zarathustrá*t (amelyet Nietzsche „költeménynek, nem pedig aforizmagyűjteménynek" nevezett[5]) kísérő költemények mind azt mutatják, hogy ez a dionüszianizmusba hajló szókratikus szatír kilencéves korától negyvennégy éves korában bekövetkezett összeomlásáig csaknem folyamatosan verselt. Mire véljük azonban költészet iránti elkötelezettségét, ismerve talán még Platónénál is szigorúbb költő-kritikáját?[6] Valóban igaza van a kritikusoknak és feloldhatatlan ellentmondással van dolgunk?[7] Véleményem szerint Nietzsche valójában korai műveitől kezdődően mindvégig két költői *típus* megkülönböztetését tartotta fenn, ő maga pedig mindig a második típus képviselőjeként írt verset, sőt

---

[4] Kizárólag a *Messinai idillek* és a *Dionüszosz-ditirambusok* számítanak Nietzsche tisztán költői műveinek. Az előbbi egy nyolc versből álló ciklus, amely 1882-ben jelent meg a kiadója, Schmeitzer által szerkesztett folyóiratban, és Nietzsche későbbi műveinek hátlapján művei sorában szerepel. Utóbbi pedig utolsó befejezett műve, amelynek korrektúráján dolgozott utolsó tiszta napjaiban.

[5] *Kritische Gesamtausgabe des Briefwechsels von Friedrich Nietzsche*. Ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari. Walter de Gruyter, Berlin–New York, 1975. III. 1. [373]

[6] Phillip Pothennek is ez a véleménye: „Platón óta, sőt őt magát is beleértve, talán senki nem volt bizalmatlanabb a művészettel szemben, mint Nietzsche." Lásd uő: *Nietzsche and the Fate of Art*. Ashgate, London, 2002. 12.

[7] Ha van is ellentmondás, ne feledjük, Nietzsche egész filozófiájában radikálisan vitatja, problematizálja az ellentmondás fogalmát, ám mindez még nem került kellő megfontolásra. Íme, egy megvilágító erejű idézet arra vonatkozóan, hogy az ellentmondás fogalmát alapvetően újra kell gondolnunk filozófiájával kapcsolatban: „Rettentő létrán jár ő föl s alá; messzebb látott, messzebbre merészkedett és messzebbre is *jutott*, mint bárki más. Ő a legigenlőbb minden szellem közül, mégis ellentmond minden szavával; őbenne új egységbe olvad minden ellentét." (F. Nietzsche: *Ecce Homo*. Fordította Horváth Géza. Göncöl, Budapest, 2003. Harmadik, átdolgozott kiadás, 99.) Továbbá, hogy csak a legnyilvánvalóbb példákat említsük, lásd *Virradat* 1.§; *A vidám tudomány* 297.§ az ellentmondásról; és talán a leghíresebb: *Így szólott Zarathustra* III.2. 2.§, amely szerint a múlt és a jövő örökkévalósága, két egymással szigorúan ellentétes, avagy egymással ellentmondásban lévő dolog *összeolvad*, mint ahogy a fény és a sötétség ellentétes „erőit" is egymásba olvasztja Nietzsche a *Jón és gonoszon túl* utóénekében *(Magas hegyekből)*. Ráadásul, már csak azért sem érdemes munkásságától teljes következetességet várni, mert Nietzsche gyakran vizsgálta felül és változtatta meg nézeteit. Ez felveti annak a kérdését, milyen sajátos jelentése van Nietzsche műveiben az ellentétnek, az ellentmondásnak; hogyan értelmezhetjük ezt? Erről lásd Wolfgang Müller-Lauter: *Nietzsche: His Philosophy of Contradictions and the Contradictions of His Philosophy*. University of Illinois Press, Illinois, 1999 és Walter H. Sokel: *On the Dionysian in Nietzsche: Monism and its Consequences*. New Literary History Vol. 36. No. 4. (2005 ősz), 501–520. Utóbbi némileg átdolgozott és bővített változata megtalálható a Nietzsche Circle honlapjának archívumában (www.nietzschecircle.com/). Sokel tanulmányából kiemelendő, hogy a Nietzsche által műveiben elfoglalt látszólag ellentmondásos álláspontok valójában az *igazságra* irányulnak, mivel filozófiájának alapvető jellegzetessége, hogy minden tételt több nézőpontból vesz szemügyre, helyt adva az alternatív nézeteknek. Ezt fejezi ki a következő Friedrich Schlegel-idézet: „Jól érezték, hogy az emberiség örök, változhatatlan jellegzetessége, hogy olyan feloldhatatlan ellentmondásokat, felfoghatatlan rejtélyeket egyesít önmagában, amelyek a végtelen ellentettségből erednek." (*A görög költészet tanulmányozásáról*. In August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Gondolat, Budapest, 1980. 134.)

prózaíróként is a költészettel versengett *(agon)*. Nietzsche így ír erről *A vidám tudomány*ban: „Gondoljuk csak meg, hogy a próza nagy mesterei majdnem mindig nagy költők is voltak, akár nyilvánosan, akár titkon csupán, az »asztalfiók számára«, és jó prózát mindig is csak a *költészetet tekintetbe véve* írtak. Mert a próza nem egyéb, mint szakadatlan háború a költészettel: minden vonzereje abban áll, hogy állandóan kitér a költészet elől és ellentmond neki…"[8] Ha elfogadjuk, hogy a költészet még akkor is hat a prózára, amikor az kitér előle, akkor úgy is költő maradhat valaki, ha éppen nem ír verset. Ezek után vizsgáljuk meg a két költői típust, hogy lássuk, Nietzsche fölerősített platónikus szembeállítása valójában nem hordoz feloldhatatlan ellentmondást.

Nietzsche a költőkről szólva általában az első típust bírálja, a nyelvet hazugságra használó, avval megigéző nihilistát. Ez az egyetemes eszményeket hirdető típus hamis, tarthatatlan és veszélyes nézeteket védelmez, amelyek az univerzálisban egyformává tesznek minden különálló egyedi sajátosságot. Ezek a humanista eszmények esszencialista módon a közös emberi alapot kívánják felmutatni, vagyis figyelmen kívül hagyják a társadalmi, kulturális és történelmi különbségeket; ezzel szemben Nietzsche számára az „ember" bonyolultabb: egy bizonytalan státusú meghatározatlan állat. Ezt a költőtípust először az *Emberi, nagyon is emberi*ben jellemzi, olyasvalakiként, aki vagy elfordítja tekintetét a nyomorúságos jelentől, vagy pedig úgy tér ki előle, hogy a múlt belátásaival színezi ki azt, ahelyett, hogy olyan belátásokat dolgozna ki, amelyek csak a saját korára jellemzők.[9] Az ilyen költő ezért rövidlátó és atavisztikus jelenségként, halódó vagy halott vallásokat és kultúrákat tart életben, és mint buzgó tanítvány és középszerű utánzó (szemben a teremtő parodistával), félrevezető módon olyan örömökkel táplál, amelyek voltaképpen csak ideiglenes és gyorsan múló hatású kábítószerek. Még ennél is súlyosabb következmény azonban az, hogy az ilyen költők hatástalanítják szenvedélyeinket, semlegesítik cselekvőerőnket, s így megakadályoznak minket önmagunk állandó fölülmúlásának szükséges feladatában.[10] Az erkölcs idealista komornyikjaiként, ahelyett, hogy önmagunk fölülmúlására ösztönöznének, a faj érdekét és az életbe vetett hitet pártolják, mintsem hogy a földnek szentelnék magukat azért, hogy önmagukon túl teremtsenek és így a transzfiguráció példáivá válhassanak. Olyan erkölcstanítók ők, akik a létezés céljáról papolva nem veszik észre, hogy az élet kísérlet, amelyben a kontingenciának is nagy szerepe van. Ezek a Nietzsche *Zarathustrá*ja által emlegetett hírhedt „hazudozók", akik megfelelő kritikai képesség híján nem csak a többségben és bölcsességében hisznek, hanem abban is, hogy maga a természet szeretett beléjük, és környékezi meg fülüket, hogy titkokat sugdosson belé.[11]

---

[8] Friedrich Nietzsche: *A vidám tudomány*. 92.§. Fordította Romhányi Török Gábor. Szukits, Szeged, 2003. 77–78.

[9] *A tragédia születése*ben epikus és lírai költőről ír, valamint Szókratészről mint a költészetellenes (szigorúan logikus) álláspont jellemző képviselőjéről, amikor ezeket szembeállítja az életben és a filozófiában. Ám ezek a típusok különböznek az itt tárgyaltaktól, csak az ókori görög költészetre érvényesek.

[10] Friedrich Nietzsche: *Emberi, nagyon is emberi*. 148.§. Fordította Horváth Géza. Osiris, Budapest, 2008. 90.

[11] Friedrich Nietzsche: *Így szólott Zarathustra*. Fordította Kurdi Imre. Osiris–Gond, Budapest, 2000. 157–158.

E típus ellentéte a látnoki költő, aki költői ereje folytán „útmutató a jövőbe".[12] Ahogyan Nietzsche már az *Emberi, nagyon is emberi*ben is leírta, az ilyen költőnek megvan a képzelőereje ahhoz, hogy „a szép emberképeket" továbbköltse [schönen Menschbilde fortdichten], és ahelyett hogy kivonná magát a világunkból, lelki szemeivel látja a „szép, nemes lélek" lehetőségét, amely „ezáltal láthatóságot, tartósságot és példaszerűséget nyer, tehát a jövő megalkotását segíti az irigység[13] és az utánzás vágyának felkeltésével".[14] Ez az elgondolás a *Zarathustrá*éra és az embert fölülmúló emberére emlékeztet, és könnyen lehet, hogy azok előképe. Fontos, hogy az ilyen típusú költő versei „a *szenvedélyek* izzásával szemben zártak és megközelíthetetlenek", mentesek a káprázattól és a dekadenciától, „a gúnykacaj[tól] és fogcsikorgatás[tól], a régi értelemben felfogott tragikum[tól] és komikum[tól]",[15] vagyis mindazon negatív minőségtől, amelyeket Nietzsche később az *Így szólott Zarathustra* varázslójának alakjában jelenít meg. Ezzel szemben a jövőbe tekintő költő képes a nehézkesség szellemének a felülmúlására, és arra, hogy a tudást és a művészetet új egységbe forrassza, folytatva a művészet és a tudomány egységének *A tragédia születésé*ben vázolt koncepcióját. A költő képes megteremteni az „arany-alapot, amelyen a megtestesült eszmény finom *különbségei* alkotnák az egyre növekvő emberi méltóság tulajdonképpeni *festmény*ét";[16] ez eszünkbe juttathatja a Mole Antonellianát, az építészet és a stílus közötti közvetlen viszonyt. Egyértelmű a fogalmi párhuzam az önmagát fölülmúló emberrel és a folytonos ön-fölülmúlás nietzschei feladatával. A jövő költője „csak *valóságos* dolgokat fog ábrázolni" (az idealista, vagyis a Nietzsche számára rossz értelemben *művészi* helyett egy tudományosabb világképet) „egyáltalán nem törődve a fantasztikus, babonás, elcsépelt témákkal, amelyeket régmúlt korszakok költői énekeltek meg. Csak valóságot, de távolról sem minden valóságot! – Hanem egy kiválasztott valóságot!" – fejti ki Nietzsche a *Vegyes nézetek és mondások*[17] 114. aforizmájában. A zárómondat világossá teszi, hogy a Nietzsche által elképzelt költőnek nem a valóság kizárólag tényszerű, történetileg hű, és főképp nem egy hegeli teljességre törekvő számbavétele a feladata, hanem annak átalakítása. Tehát a művészet nem elsősorban tudományos célokat szolgál, és semmiképpen nem az ész és a logika vezérli, annak ellenére, hogy Nietzsche hangsúlyozza a művészet tudományos hátterének, valamint a felvilágosodás elvei megtestesítésének szükségességét, mivel a művészetben a képzelőerő legalább ilyen fontos.

---

[12] Friedrich Nietzsche: *Vegyes nézetek és mondások* 99.§. Fordította Török Gábor. In F. Nietzsche: *A vándor és árnyéka*. Göncöl, Budapest, 1990. 261.

[13] Nem a keresztény, hanem az ókori görög értelemben vett irigységről van szó, amelynek pozitív tartalma is van: „tettre, de nem a pusztító viadal tettére, hanem *versengésre* ösztönzi az embereket [...]. Minden nagy görög továbbadja a versengés fáklyáját, minden nagy erény új nagyságot lobbant lángra. [...] Minden tehetségnek küzdve kell kibontakoznia, így parancsolja ezt a hellén népi pedagógia..." Friedrich Nietzsche: *A homéroszi versengés*. Fordította Molnár Anna. In F. Nietzsche: *Ifjúkori görög tárgyú írások*. Európa, Budapest, 2000. 35–38.

[14] Friedrich Nietzsche: *Vegyes nézetek és mondások*. 99.§. 262.

[15] Uo.

[16] Uo.

[17] I. m. 266.

A jövő költészete felé több út is Goethétől indul, írja Nietzsche,[18] ugyanakkor kritizálja is a *Faust* alkotóját. Vele ellentétben a látnok költő múzsájának nem „az Örök Asszonyi"-t tartja, hanem magát a valóságot. Goethe és kötelességtudó tanítványa, Winckelmann nem értette a görögöket, mivel Nietzschével ellentétben nem ismerték fel, hogy a dionüszoszi művészet az orgiazmusból sarjadt elő.[19] Az örök nőit ünnepelő Goethe idealizálja a nőt mint olyat, ezáltal egy romantikus illúzió prototípusát hozza létre. Márpedig „ha a költő nem szerelmes a valóságba, akkor múzsája sem lesz valóság, és csak beesett szemű, satnya gyermeket szül neki" – olvashatjuk a *Vegyes nézetek és mondások* 135. aforizmájában.[20] A metaforán talán olyan művek értendők, amelyek vakok a világra (például nem ismerik el a halál szerepét az életben és az élet tényleges teremtésében,[21] képtelenek elviselni, hogy a kegyetlenség az élet fontos része, stb.) és híján vannak minden mozgósító erőnek. A *Virradat*ban Nietzsche olyan látnok költőket képzel el, akik „elbeszélnek valamit nekünk a *lehetségesből*", akik átéreztetni, „mutatni akarnának valamit előre az *eljövendő erényekből!*". „Vagy olyan erényekből, amilyenek sohasem lesznek e földön, bár lehetnének valahol a világon – a szép bíborban izzó csillagképeit és egész tejútrendszerét! Hol vagytok ti, az eszmény csillagászai?"[22] – kiált fel elragadtatva Nietzsche. Zarathustra pedig így szól: „az légyen a ti igazság-akarástok, hogy ember által elgondolhatóvá, ember által láthatóvá, ember által érezhetővé változzanak át mindenek...!"[23] Hogy Zarathustra pontosan ilyen jövőre tekintő költő, kitetszik a következő idézetből: „A mából vagyok meg abból, mi volt egykoron, [...] mégis van bennem valami a holnapból meg a holnaputánból, meg abból, mi azután leend."[24] Nyilvánvaló ez a költészethez való önkritikus hozzáállásából, a retorika és a nyelv félrevezető voltának belátásából. Ő a jövő útjelzője akar lenni, a lét megváltoztatója, aki inkább feláldozza magát, mintsem magát akarná öröklétre tartósítani. Tanításával nem előír, hanem ösztönöz, mint például a következő felszólításban: „Mondja hát akaratotok: az embert fölülmúló ember *legyen* értelme a földnek!"[25] Nem kijelenti, hogy az embert fölülmúló ember *az* értelme a földnek, hanem javasolja nekünk, hogy *tegyük* azzá. Nietzsche mindig megalkotott jelentésekről[26] beszél, nem pedig olyan ontológiai

---

[18] I. m. 262.

[19] Friedrich Nietzsche: *Bálványok alkonya*. Fordította Romhányi Török Gábor. In F. Nietzsche: *Bálványok alkonya/Nietzsche kontra Wagner*. Holnap, Budapest, 2004. 105.

[20] Ez a magyar kiadásban nem szerepel, ezért a szöveget saját fordításomban közlöm. (A fordító)

[21] Lásd Jean Claude Ameisen kiváló írását *Carving Life: Cell Suicide or Death as Creator* címmel. http://www.cesil.com/leaderforchemist/articoli/inglese/ameisening/ameisening.htm

[22] Friedrich Nietzsche: *Virradat*. Fordította Romhányi Török Gábor. Holnap, Budapest, 2009. 551.§. 330.

[23] Friedrich Nietzsche: *Így szólott Zarathustra*. 106–107.

[24] I. m. 159.

[25] I. m. 18.

[26] Noha Nietzsche szerint az életnek nincsen rögzített értelme, és hátrahagyott írásaiban vannak részek, amelyek a jelentés nélküli életre való képességről szólnak, az élethez való szükségességét elismeri. Az adott, változhatatlan, metafizikus alapozású jelentéseket elvetve arra ösztönöz, hogy vegyük észre minden jelentés emberi voltát. Zarathustra is utal arra, hogy életünk értelemmel

vagy metafizikai értelemről, aminek a próféták és a költők érzik birtokosainak magukat, innen ered, hogy Nietzsche nem érzi szükségét az örök visszatérés bizonyításának.[27] E költőtípus ismertetőjegye, hogy „teremtője az igazságnak, [...] *világkormányzó* szellem, sors", amire még Dante is képtelen volt.[28]

Fontos, hogy Nietzsche soha nem a világot akarja megváltani, mivel ez egyet jelentene annak megtérítésével, és az első költőtípus ideáljaitól való szenvedéssel. Csakis a múlt megváltására törekszik, még ha ezt nem is a bűntől, hanem az idő kötelékétől kell *megszabadítani*.[29] „Mindre megtanítottam őket, hogy mi *nékem* vágyni, költeni: hogy eggyé költsem és összerakjam, mi töredék az emberben és talány és szörnyű véletlen – / – költőként, talányok megfejtőjeként és a véletlen megváltójaként arra tanítottam őket, miként teremtsenek maguknak jövendőt, és váltsák meg teremtve mindazt – mi *megesett*."[30] Nietzsche a *Bálványok alkonya* utolsó aforizmájában teljesíti ki a második költőtípus képét: a *tragikus* költőét, aki nem a félelemtől és a szánalomtól akar szabadulni, hanem a „félelmen és szánalmon túl ő maga legyen a levés örök öröme – az az öröm, amely magába foglalja még a *megsemmisülés örömét* is".[31] A tragikus költő a kínt szentesíti, a múló vigaszok hajszolása helyett, és nem menekül a szenvedés elől nyelvi cselekhez; fel kell ismernie, hogy nem csak az öröm és a szenvedés kapcsolódik össze szétszálazhatatlanul, de a gyönyör mélyebb még a szenvedésnél is.[32] Ez a *par excellence* tragikus vízió, és Nietzsche maga is a tragikus költészet művelésére törekedett. Ahogyan a Nietzsche költészetét tárgyaló kevés tanulmány egyikében Grundlehner kimutatja, a filozófus számára „a költészet nem csupán alkalmi verselést jelentett, hanem a magasabb értelemben vett önigazolás kritikai szenvedélye által határozható meg, mint az értekező vagy prózai kifejezésmód képessége mögött rejlő eleven lényeg".[33] Szemben a Nietzsche által előszeretet-

---

(Sinne) való felruházása szükséges: „És bizony mondom, ha értelmetlen volna az élet, és értelmetlenségre kellene fanyalodnom, számomra is ez az értelmetlenség volna leginkább választásra méltó." F. Nietzsche: *Így szólott Zarathustra*. 36.

27 Egyik Overbeckhez írt levelében Nietzsche megjegyzi, hogy az örök visszatérésbe vetett *hit* adja annak igazi erejét, függetlenül attól, mennyire felel meg az igazságnak. „*Ha ez igaz*, még inkább: ha igaznak hisszük – akkor *minden* változik és körben forog, és *valamennyi* korábbi érték leértékelődik." (1884. március 10.) [A levél magyarul nem jelent meg, ezért a szöveget saját fordításomban közlöm. – A fordító] Lásd Karl Löwith: *Nietzsche's Philosophy of Eternal Return*. University of California Press, 1997. 87. Az örök visszatérés tanának bizonyítása ellentétes lett volna Nietzsche alapvető filozófiai nézeteivel, hiszen ontológiai bizonyítást igényelt volna, amelyet Nietzsche elutasított. Nietzsche kereszténységről, Isten haláláról szóló, később (például Danto olvasatában) mondanivalójával ellentétesen értelmezett aforizmája kimondja, hogy „Most az ízlésünk szól a kereszténység ellen, már nem az érveink." F. Nietzsche: *A vidám tudomány* 132.§. I. m. 113.

28 F. Nietzsche: *Ecce homo*. 99.

29 Nietzsche a megszabadítást a megváltással szembeállítva fölé helyezi annak, erről bővebben lásd tanulmányomat: *Invisibly Revolving – Inaudibly Revolving: The Riddle of the Double Gedankenstrich*. The Agonist Vol. III. 1 (2010 tavasz), 7–26. (különösen 21–24.)

30 F. Nietzsche: *Így szólott Zarathustra*. 240.

31 F. Nietzsche: *Bálványok alkonya*. 106.

32 *A másik táncdal* egyedülálló kinyilatkoztatása szerint: „A világ íme mély, [...] / a nappal nem hinné soha [...] / Fájdalma mély -, [...] / gyönyörben – még mélyebb a vágy..." F. Nietzsche: *Így szólott Zarathustra*. 274.

33 Philip Grundlehner: *The Poetry of Friedrich Nietzsche*. Oxford University Press, Oxford, 1986. 35.

tel bírált költővel, a jövőnek ez az általa leírt vagy legalábbis leírni próbált látnoki költője képessé tesz minket az emberlét elviselésére, ahogyan Zaratahustra vallja.

Most rátérhetünk *A vidám tudomány* és a *Jón és gonoszon túl* befejezéseire avagy záróakkordjaira, valamint a két könyv záró aforizmái és az ezeket követő költemények közötti szerves kapcsolatra, amelyet még a Nietzsche költészetének szentelt két tanulmány is figyelmen kívül hagyott.[34] Ha az egyértelmű kezdet és vég fogalmai megkérdőjelezhetők is, és Nietzsche ellene volt is minden rendszerépítőnek, azért mélységesen klasszikus szellemiségű volt, ezt támasztják alá könyveinek építészeti szerkesztésmódja és tervszerű sorba rendezése, gondolkodásának dallama. Nietzsche híres *A rövidlátók ellenében* című aforizmája („Művemet töredékesnek gondoljátok, csak mert töredékekben nyújtom [és így kell nyújtanom] nektek?"[35]) látványosan cáfolja az olyan nézeteket, mint amilyen Dantoé, és bizonyítja, hogy Nietzsche szövegei távolról sem szabálytalan elrendezésű, tetszőleges sorrendben olvasható aforizmák összessége. Az idézet valójában még pontosabb, ha a „töredékes" és a „töredékek" szavak helyett „fércmunka" *(Stückwerk)* és „részek" *(Stücken)* kifejezéseket használjuk [Hollingdale bevett angol fordítását módosítva], hiszen az eredetiben sem a *fragmentarisch, Fragmente* vagy *Bruhstücke* szerepelnek.[36] Ebben világosan benne van, hogy a könyvnek *Stückwerk* jellege ellenére, amely részben szükségből felvett álca, *igenis* megvan a belső rendje. Walter Benjamin már 1919-ben leszögezte: „A tényt, hogy egy szerző aforizmákban nyilatkozik meg, végső soron senki sem fogja bizonyítékként elfogadni a rendszeralkotás intenciója ellen. Nietzsche példának okáért aforisztikusan írt, s hozzá a rendszer ellenségeként jellemezte magát, ám filozófiáját az őt vezérlő eszmék szerint mégis átfogóan és egységesen gondolta át, végül pedig elkezdte írni saját rendszerét."[37] És ne feledjük, Nietzsche *A tragédia születésétől* a *Bálványok alkonyáig* gyakran méltatja az egyet, az egészet, szemben a töredékkel, az egyénnel, ahogyan Zarathustra is az egység fontosságát hangsúlyozva hirdeti: „minden költeményem és minden vágyam csak az, hogy *eggyé*költsem és *összerakjam*, mi töredék *[Bruchstücken]* és talány és szörnyű vélet-

---

[34] Az angol nyelven megjelent két fő munka egyike sem tér ki erre a lényeges összefüggésre. Lásd Grundlehner: i. m. és Rohit Sharma: *On the Seventh Solitude: Endless Becoming and Eternal Reurn in the Poetry of Friedrich Nietzsche*. Peter Lang, London, 2006.

[35] A *Vegyes nézetek és mondások* 128. aforizmája a magyar kiadásban nem szerepel, ezért saját fordításomban közlöm. (A fordító)

[36] Márpedig Nietzsche mindig ezeket használta, ha töredékről beszélt, ezért ezt figyelembe kell vennünk fordításakor és értelmezésekor. Ha Hollingdale fordítása nem is rossz, mindenképpen (át)értelmez tehát. Az *Aufgehebenn*el szemben a *Stückwerk* nem hordoz többértelműséget. Ezért nem fenyeget az angol (vagy magyar – a fordító) szóval való fogalmi meg nem felelés. Nietzsche egyértelműen különbséget kívánt tenni műve *filozófiai értelemben vett* töredékessége és aközött, hogy *szerkezete* töredékes volna. Az ilyen „töredékes" írásmód szükségességét nem csak a modern kor és a tartós figyelemre képtelen modern olvasó szükségletei indokolják – lásd Jill Marsden véleményét erről *(Art of the Aphorism)* a Keith Ansell-Pearson szerkesztette *Companion to Nietzsche* kötetben (Wiley–Blackwell, London, 2006), valamint Nietzsche ironikusan is érthető megfogalmazását a *Virradat*ról (annak 454. aforizmájában) mint olyan könyvről, amelyet „nem végigolvasni kell [...], hanem felütni itt-ott [...], fejünket időnként bele kell dugni, majd újra kiemelni belőle".

[37] Walter Benjamin: *A műkritika fogalma a német romantikában*. Fordította Ábrahám Zoltán. Gond–Cura, Budapest, 2004. 53.

len."[38] (kiemelés tőlem – R. H.)[39] Csak a legrosszabb olvasók azok, akik „ezt-azt kiragadnak, amire éppen szükségük van, összemocskolják, a többit földúlják és az egészet meggyalázzák" – jegyzi meg Nietzsche.[40]

Műveinek klasszikus értelemben vett struktúrájára is számos bizonyítékunk van, a legnyilvánvalóbb az előszók, bevezetések, utószók, epilógusok használata. *A vidám tudomány*ban pedig azok iránt fejezi ki csodálatát, akik tudják, hogy miként kell jól befejezni a dolgokat: „Az elsőrendű mestereket arról lehet fölismerni, hogy ők – nagyban és kicsiben egyaránt – tökéletesen meg tudják találni a véget, akár egy melódia, akár egy gondolat végét, akár egy tragédia vagy történelmi dráma ötödik felvonását. A másodrendű zenészek java mindig a darab vége felé kezd el nyugtalankodni, nem ismervén azt a fenséges és derűs szabályszerűséget, amellyel például Portofino hegylánca bukik a tengerbe ott, ahol a genovai öböl melódiája éneklésének végére ér."[41] Ez az aforizma annak az elfogadására hangolhat bennünket, hogy *A vidám tudomány* befejezésének különleges jelentősége van, mint ahogy Nietzsche minden más könyve befejezéseinek (és kezdéseinek is, ahogyan például *A vidám tudomány* gyakran figyelmen kívül hagyott kezdetének, hiszen a könyv nem az első aforizmával kezdődik, hanem a „Tréfa, fondorlat és bosszú" című előjátékkal, versekkel [amelyek a mű magyar kiadásából hiányoznak – A fordító]). Ám e záróakkordok figyelmes meghallgatása előtt még maradjunk a szerkezet kérdésénél.

A *Jón és gonoszon túl*ról adott részletes elemzésében Lampert tárgyalja a módot, ahogyan a mű szerkezeti felépítését „tükrözi a kerete", vagyis az előszó és az utóének. A szerző azt is leszögezi, hogy a könyvnek mind a kilenc fejezete „egységes egészként van megalkotva, amely ha nem is látványos, de látens formában érvet szolgáltat, amelyet figyelembe kell vennünk, ha méltányolni akarjuk Nietzsche legbelső célját".[42] Ami a legnyilvánvalóbban klasszikus a könyv – és sok más Nietzsche-könyv – szerkezetében, az az, ahogy a legalapvetőbb gondolatot minden fejezetnek pontosan a közepén helyezi el. Láthatóan vitán felül áll tehát, hogy Nietzsche műve filozófiai értelemben nem töredékes, gondolatai nem rekesztődnek be, hanem könyvei nagyon is gondos szerkesztésről tanúskodnak, és egy olyan átfogó rendbe illeszkednek, amit csillagképhez, mágneses mezőhöz, vagy olyan építészeti műremekhez hasonlíthatunk, mint a Mole Antonelliana. Nietzsche vallomása mellett így könyvei tanúskodnak a „nagy stílusról" mint az építészet egy formájáról. A könyv építmény, tehát az ajtaján kell belépnünk, nem egy emeleti ablakon. Jonathan R. Cohen is kifejti, az *Emberi, nagyon is emberi*t tanulmányozva, hogy a könyvnek aforisztikus stílusa ellenére is „egységes irodalmi

---

[38] F. Nietzsche: *Így szólott Zarathustra.* 171.

[39] Nietzsche *A tragédia születésé*ben az egyénnel szemben a közösséget magasztalja és legmagasabb rendként az egészet. *A vidám tudomány*ban is az egyet, az egészet dicséri, és a *Bálványok alkonyá*ban is a közösséget helyezi az egyén fölé, ami szerinte „a filozófusok hazugsága". Goethét is azért csodálja többek között, mert képes volt mindent rendezett egésszé egyesíteni.

[40] F. Nietzsche: *Vegyes nézetek és mondások.* 137. §. 269.

[41] F. Nietzsche: *A vidám tudomány.* 281. §. 151.

[42] Laurence Lampert: *Nietzsche's Task: An Interpretation of Beyond Good and Evil.* Yale University Press, Connecticut, 2004. 7.

struktúrája, integritása van, amely középponti szerepet tölt be a könyv filozófiai mondanivalójának közlésében".[43] Camelia Elias megállapítása szerint az aforizma egyáltalán *nem* töredék, tehát Nietzsche könyvét sem teheti töredékessé az, hogy aforizmákat használ, mivel – ahogyan korábban Benjamin is leírta – az aforizmaírás nem mond ellent a szisztematikus szerkezetre törekvésnek. „Ha a töredéket nem műfajnak, hanem performatív koncepciónak fogjuk fel, akkor az aforizmának nem sok köze van a fragmentumhoz" – írja Elias, hozzáfűzve, hogy az aforizma teoretikusai „elválasztják a formát és a tartalmat, ami által elvész a szellemesség, amely az aforizma szemantikai és szintaktikai struktúrájának egyaránt függvényeként jelenik meg. [...] Amennyiben tehát az aforizma a formát látszik előtérbe helyezni, nem rendelkezhet ugyanavval a performatív potenciállal, mint a fragmentum".[44] Nietzsche könyveinek kéziratpéldányai is azt mutatják, hogy a számozott részek sorrendjét alaposan átgondolta és többször is megváltoztatta, míg eljutott a tökéletesnek vélt elrendezéshez, s mindeközben nemcsak a tartalom, hanem a ritmus, a sebesség, a tempó szempontjait is figyelembe vette.[45] Építményének zenéjét művének kompozíciós aspektusai alkotják.

Meg kell tennünk azonban egy finom megkülönböztetést, hiszen Nietzsche hangsúlyozza, hogyha egy mondatnak akár csak a tempóját is félreértjük, magát a mondatot is félreértettük![46] Ha pedig szótagok meghatározzák a ritmust és így a mű szimmetriáját, ahogyan az egymást követő magánhangzók és mássalhangzók kölcsönösen színezik és átszínezik egymást, akkor hogyan is hagyhatnánk figyelmen kívül Nietzsche műveinek bonyolult szerkezetét? Továbbá, ha úgy van, ahogy Rohdének írt 1883. július 13-i levelében megvallotta: „a stílus *tánc*, mindenféle szimmetriák játéka és egyben ezek meghaladása és kicsúfolása" (ez volna a töredékekben való írás?), amely „kiterjed a magánhangzók megválogatására is". A *Jón és gonoszon túl*-ban pedig azt panaszolja, hogy [a németek] „a stílus legerősebb ellentéteit nem hallják ki, és a legfinomabb művészisség úgy *tékozlódik el*, mintha csak a süketekhez szólna".[47] Liebert a *Nietzsche and Music* lapjain kimutatja, hogy a Nietzsche műveit átható rendet teljességgel áthatja a zeneértés, a zenei tudás: „Nietzsche látszólag összefüggéstelen, széttartó műve, amely kisiklatja az olvasót, aki hozzászokott ahhoz, hogy a paragrafusokba és fejezetekbe rendezett dolgokat lineáris kauzalitás fűzze össze, valójában olyan szervező és összetartó elvnek van alávetve, amely természetétől fogva tematikus. Ez olyan *zenei* odafigyelést

---

[43] Jonathan R. Cohen: *Science, Culture and Free Spirits: A Study of Nietzsche's Human All Too Human*. Prometheus Books, Amherst, 2009.

[44] Camelia Elias: *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre*. Peter Lang, Berlin, 2004. 9.

[45] Amellett, hogy tanulságos Nietzschét az *ő szász* németségével olvasni (ahogyan Babette Babich felhívta rá a figyelmet), vagy még inkább hallgatni őt szász akcentusú németséggel *recitálni* (ahogyan Paolo d'Iorio hangsúlyozta), értelmezésünk érdekében mindennél fontosabb, hogy visszatérjünk *magukhoz a Nietzsche-kéziratokhoz*, mivel azok olyan belátásokhoz is elvezethetnek, amelyekhez a kiadott könyvek nem. Lásd Paolo d'Iorio: *The Eternal Return: Genesis and Interpretation*. The Agonist Vol. III. 2. (2010. Tél)

[46] Vö. Nietzsche: *Jón és gonoszon túl*. 127–128. (A fordító)

[47] I. m. 128.

foglal magában, mint amelyet Wagner művei igényelnek."[48] Ezt kell észben tartanunk, amikor Nietzsche gyakori kérdését halljuk: jól *halljuk-e*, amit mond. A fülünkhöz szóló ismételt kérdéssel talán arra akar késztetni, hogy szövegeinek ne csak szóbeli vagy szinesztézikus dimenzióira figyeljünk, hanem arra is, hogyan vannak *zeneileg rendezve* művei, amelyeknek tematikus szerkesztésére is oda kell figyelnünk.[49] Ha Nietzsche problematizálja magát a kauzalitás fogalmát, nyilván könyvei szerkezetében sem érdemes ezt keresnünk – filozófiai nézetei szervesen összefüggnek a formával, amelyben kifejezésre juttatta azokat. Akár Michelangelo gondolatai, amelyek szobrai kontúrjait és íveit formálták. Babich szerint „specifikusan zenei temperamentum szükségeltetik ahhoz, hogy Nietzsche szövegeit egyáltalán követni legyünk képesek: zenei olvasat nélkül csupán ellentmondásokba és logikai hibákba ütközünk". Egy aforizma zenei értelme kapcsán írja: „a téma és annak kifejlődése egy egész részei lehetnek; így az egymással ütköző állásfoglalások és kijelentések nem egyszerűen ellentmondók, hanem ellen*pontozottak*."[50] Könyvei szerkezetét vizsgálva érdemes olyan átfogó struktúrákat szem előtt tartanunk, mint a szimfóniáké, vagy akár Wagner operáié, amelyek Nietzsche műveinek szerkezeti modelljei lehettek,[51] vagy az olyan építészeti alkotásokét, mint a Mole Antonelliana, hiszen még szóhasználata és az olyan látszólag ártatlan szintaktikai eszközök használata, mint a kihagyás és a gondolatjel, mértanilag pontos, hasonlóan könyvei architektúrájához. Nietzsche tudtunkra adja, hogy bármely könyvének megértéséhez mindegyiket ismernünk kell, mert azok túlnyúlnak önmagukon és összekapcsolódnak a többivel, időben nemcsak visszatekintve, hanem előre is, megelőlegezve, megjósolva, sőt bevezetve és tartalmazva a későbbieket,

---

48 Georges Liebert: *Nietzsche and Music*. University of Chicago Press, Chicago, 2004. 8.

49 Nietzsche filozófiájának szinesztézikus dimenziójáról alig áll rendelkezésünkre anyag, noha ez alapos vizsgálódást érdemelne. Sarah Kofman (tudtommal) az első, aki röviden érinti ezt a témát (az először 1973-ban franciául megjelent) *Nietzsche and Metaphor* című könyvében (Stanford University Press, California, 1994), majd szintén érintőlegesen Babette Babich *Words in Blood, Like Flowers* című munkájában (Suny Press, New York, 2006). Mindössze két tanulmány foglalkozik kimondottan e témával: Diana Behler: *Synaesthesia in Nietzsche's Die Geburt der Tragödie and Its Correlation to French and Russian Symbolism*. In Régis Antoine (ed.): *Carrefour de Cultures*. G. Narr, Tübingen, 1993. 169–180. és Clive Cazeaux: *Sound and Synaesthesia in Nietzsche and Merleau-Ponty*. In *Proceedings of the Sound Practice Conference*. Dartington College of Arts, Dartington, 2001. 35–40. Előbbi kizárólag *A tragédia születésére* összpontosít, így a jelenségről és talán magáról Nietzschéről is hiányos képet alkot. Utóbbi viszont rövidsége és annak ellenére, hogy csak *A nem morálisan felfogott igazságról és hazugságról* című írását vizsgálja, gazdag és szuggesztív írás, noha figyelme nagyrészt Merleau-Pontyra irányul. A téma első elmélyült kidolgozását lásd Rainer Hanshe: *Nietzsche's Synaesthetic Epistemology & the Restitution of the Holistic Human*. In Vanessa Lemm–Miguel Vatter (eds.): *Nietzsche & the Becoming of Life*. (CD-ROM és online-verzió:http://www.nietzsche.cl/docs/Sesiones%20Paralelas_Parallel%20Sessions/10.1%20RAINER%20J.%20HANSHE.pdf – letöltve: 2012. 10. 04.)

50 Íme tehát még egy olvasata Nietzsche ellentmondásainak. Babette Babich: *Mousike Techne: The Philosophical Practice of Music in Plato, Nietzsche and Heidegger*. In Massimo Verdicchio–Robert Burch (eds.): *Between Philosophy and Poetry: Writing, Rhythm, History*. Continuum, New York–London, 2002. 178., 204.

51 Roger Hollinrake éppen ezt állítja az *Így szólott Zarathustra* és Wagner operái kapcsán. Lásd R. Hollinrake: *Nietzsche, Wagner, and the Philosophy of Pessimism*. George Allen and Unwin, London, 1982; új kiadása Taylor and Francis, 2009. A párhuzam további elemzését lásd Paul S. Loeb: *The Death of Nietzsche's Zarathustra*. Cambridge University Press, Cambridge, 2010.

ugyanakkor mind megáll a lábán mint egyedi, kész entitás, amelyet belőle kiindulva kell értékelnünk. Vagyis mindegyik könyvnek megvan a saját formája és szerkezete, amely elemzésre szorul.[52] Hogyan tapasztaljuk meg ezt az egészleges struktúrát, hogyan lépünk be ebbe és ki belőle? Milyen élményt közvetít?

Rátérve *A vidám tudomány*, az *Így szólott Zarathustra*, a *Jón és gonoszon túl* „záróakkordjaira": úgy tűnik, hogy Nietzsche kimondottan a prózára gondol, amikor megkérdőjelezi a szavak értékét és gondolatközlő képességüket. A szavakba öntést megelőzően a gondolatok „oly tarkák volta[to]k [...] teli tüskékkel és titkos fűszerekkel, hogy prüszkölnöm és kacagnom kellett" – ujjong Nietzsche.[53] Ám prózává alakulásukban *deformálódva* nemcsak illatukat, érzéki és zenei mivoltukat veszítik el, hanem rá is támadnak: „Nem bírjuk tovább – kiabálják – félre ezzel a hollófekete zenével. Nem a fényes délelőtt fog-e körül minket, a tánc birodalmának lágy és zöld pázsitján? Létezett-e valaha vidámságra alkalmasabb óra? Ki dalolja majd nekünk ezt a napos, könnyed, légies dalt...?"[54] Talán ennél is aggasztóbb Nietzsche számára a lehetőség, hogy prózává fogalmazott gondolatai netalán igazságokká válnak. Ezért aztán „dalokat" kapunk: *Prinz Vogelfrei* dalait és a *Magas hegyekből*-t.[55] Hasonló nyelvkritikával találkozhatunk az *Így szólott Zarathustra* harmadik könyvének fináléjában, amelyben Zarathustrához így szólnak állatai: „Ne beszélj többet [...]; készíts inkább verklit, készíts új verklit magadnak! [...] Dalolj és forrj túl magadon, ó, Zarathustra, gyógyítsd meg új dalokkal a lelkedet...!"[56] Ezt megfogadva Zarathustra elhallgat, és lelkével társalkodik, amely nyilván néma belső monológot jelent, ami után végül *elénekli* ekszatikus diadalénekét az Élethez és az Örökkévalósághoz. Tehát a nyelvkritikai megfontolásokat követő *A vidám tudomány*hoz és a *Jón és gonoszon túl*hoz hasonlóan az *Így szólott Zarathustra* is dallal zárul: *a három könyv szerkezete között párhuzam figyelhető meg tehát.* – Természetesen a vers más, mint a próza, a töredék vagy az aforizma, és közelebbi rokona a zenének, amely nagyobb teret ad az értelmezések sokaságának; egy aforizma lefordítva is lényegében ugyanaz, viszont Bach *Goldberg-variációi* egészen más Wanda Landowska és más Glenn Gould előadásában, ami jól mutatja a zene átalakíthatóságát és az „igazságtól" való mentességét. Véleményem szerint tehát Nietzsche az itt tárgyalt könyveiben a méltóságteljes és harmonikus tengerbe ereszkedést jelentő [lásd fent *A vidám tudomány* aforizmáját erről – A fordító] utolsó aforizmáit, záróakkordjait követő dalokkal magá-

---

52 William Schaberg kimutatja, hogy Nietzsche részletekbe menően foglalkozott könyvei küllemével, beleértve a betűtípust, a szövegtükröt, a borítótervet, a papírt, az előzéklapot és a színt. Lásd W. Schaberg: *The Nietzsche Canon: A Publication History and Bibliography.* University of Chicago Press, Chicago, 1995.

53 F. Nietzsche: *Jón és gonoszon túl.* 296.§. 162.

54 F. Nietzsche: *A vidám tudomány.* 383. §. 256.

55 Furcsamód Lampertnek a szerkezetet aprólékosan elemző könyve elmulasztja vizsgálni a *Jón és gonoszon túl* záróaforizmájának és utóénekének kapcsolatát, mint ahogyan azt is, *miért* zárja könyvét Nietzsche egy verssel. Ebben tetten érhető Kaufmann általános ellenszenve Nietzsche költészete iránt, amelyet a tudósok nagy része oszt. Ám akár csodáljuk verseit, akár ízlésünk szerint vagy ellen valók, nem tekinthetünk el attól a ténytől, hogy Nietzsche ezeket belehelyezte a szövegeibe, tehát valamit *be akart mutatni* általuk. Ez pedig elemzendő, amiként ezt a jelen tanulmányomban bizonyítani igyekszem, kezdve avval, milyen funkciót töltenek be a szöveg egészének struktúrájában.

56 F. Nietzsche: *Így szólott Zarathustra.* 265.

nak a prózának a korlátain igyekezett felülemelkedni, hogy gondolatainak illatát, színét és tüskéit megőrizze. Mint tudjuk, Nietzsche szemében a költő, legalábbis egyik típusa „hazudozó", tehát az általa létrehozott igazságokat nem fenyegeti a valóra válás; viszont Nietzsche a másik típusba tartozott, legalábbis erre törekedett, ezért őrá ez kevésbé érvényes. Számára a költészet némileg a hatalom egy formája. Isten halálának következményeit tárgyalva Nietzsche ezt kérdezi: „Miféle vezeklést, milyen szent játékot találjunk ki önmagunknak? E tett nagysága nem túlságosan nagy hozzánk képest? Nem kell-e istenné lennünk nekünk is, hogy méltónak mutatkozzunk e tett nagyságára?"[57] E csüggesztő kérdésekre a választ *A vidám tudománynak* a költészet eredetéről szóló (84.) aforizmájában javaslom keresni. Itt Nietzsche azt fejtegeti, hogy az ember a ritmus révén magasztosult majdhogynem istenné, tehát a költészet, különösen a tragikus költészet szolgáltatja számunkra az eszközt, amely által méltónak mutatkozhatunk az ilyen áldozatra, és talán ezért mondja Nietzsche versben azt, amit prózában nem tud, vagy legalábbis csak *másként* tud, kevésbé mélyen, ahogyan a fájdalom is kevésbé mély a gyönyörnél [lásd fent *A másik táncdal*ra való hivatkozást – A fordító], ezért zárja könyveit részben parodikus dalokkal, hogy provanszál lovagként eksztatikusabb záróakkordokkal lássa el őket, mint amiket egy aforizma vagy maxima nyújthat. Ha a tragédia valóban a ditirambusból született, amint Nietzsche állítja, akkor ez talán nem tartozik a költészetbe, az *új* ditirambikus költészetbe, amely a tragikus vízió létrejöttét jelenti. Éppen ezt takarhatja Nietzsche furcsa, sőt talán zavarba ejtő igénye, miszerint ő a ditirambus feltalálója – olyan költőként, aki útmutató a jövőbe, pontosan ő a feltalálója az *új* ditirambusnak, az általunk megalkotandó jövő ditirambusának, éppúgy, ahogyan új mítoszainkat is magunknak kell megalkotnunk, mint Nietzsche az *Így szólott Zarathustrá*t. Ha elfogadjuk Claudia Crawford észrevételét, miszerint „Nietzsche számára a régi ditirambus eredeti funkciója az volt, hogy a való életre élesebben ráfókuszáljon",[58] akkor Nietzsche pozitív költőtípusa éppen az ellentéte annak az idealista költőtípusnak, amelyről metsző kritikával nyilatkozott. A művészetben is a való élet éles megvilágításba helyezésére van szükség, amennyire csak lehetséges, vagyis a világ antropomorf észlelését fel kell váltania a lehetőség szerinti objektivitásnak, amelyet Nietzsche szerint ezernyi figyelmes szem több nézőpontja biztosíthat, amelyek – ne feledjük – halló szemek. Crawford így folytatja: „Miután Nietzsche a *versengés* nagy stílusával sikeresen hajszolt bele minket a dionüszoszi lehetőség új, tragikus világképébe, kedvelt stílusának a ditirambusnak kellett lennie, annak a nyelvnek, amelyet egymás között beszélnek a dionüszoszianusok."[59] Ez más néven a dionüszoszianus logosz, amely annak a költőnek a logosza, akit a művészet és a tudomány egyaránt formál, mégpedig egy olyan optika révén, amellyel keresztüllát az emberi, nagyon is emberi ködön és helyette kozmikus perspektívából képes érzékelni a dolgokat – azonban mindez szintén magában foglalja a transzfiguráció aktusát.

Angolból fordította Bene Adrián

---

[57] F. Nietzsche: *A vidám tudomány*. 109.

[58] Claudia Crawford: *Nietzsche's Psychology and Rhetoric of World Redemption: Dionysus versus the Crucified.* In Golomb–Santaniello–Lehrer (eds.): *Nietzsche and Depth Psychology*. Suny Press, New York, 1999. 279.

[59] I. m. 280.

Fenyvesi Kristóf

NIETZSCHE ÉS A FILOZÓFIA ÁTVÁLTOZTATÁSA: A DIONÜSZIÁNUS NARRATÍVA[1]

„Igazság szerint nincsenek egyéni igazságok, inkább csak egyéni tévedések – az Egyéniség maga is egy tévedés csupán."[2]
Friedrich Nietzsche

1. Az életfilozófus halála – egy tévedés története

Friedrich Nietzsche húga, Elisabeth Förster-Nietzsche vehemens opportunizmussal vetette meg a Nietzsche-kultusz alapjait a modernizmus rivalizáló kultuszainak körében. 1894-ben, Nietzsche fizikai-mentális összeomlása után öt évvel, még Nietzsche életében megalapította a Nietzsche Archívumot Naumburgban, ahol – miközben gondot viselt haldokló fivérére – energikusan irányította az új kulturális bálvány születését. 1896 szeptemberében egy stratégiai lépéssel Naumburgból Weimarba – Nietzsche gyermekéveinek színhelyéről a német kultúra fellegvárába – költöztette az Archívumot, majd pedig anyjuk 1897-ben bekövetkező halála után Nietzschét is, és az intézményt elkezdte felkészíteni arra, hogy versenybe szállhasson legfőbb mintáival: az ugyancsak Weimarban található, 1885-ben nemzeti múzeumi rangra emelt Goethe-házzal, majd az 1896-ban újonnan épített Goethe–Schiller Archívummal, s a Cosima Wagner által irányított bayreuthi Wagner-kultuszhellyel, a Villa Wahnfrieddel.

A kultusz tárgyát képező Friedrich Nietzsche ugyan 1889-es összeroppanása óta paralitikus állapotban vegetált, az Archívum különleges szolgáltatásainak köszönhetően a bontakozó Nietzsche-turizmus legtehetősebb támogatói, mégis szemtől szemben is találkozhattak az „örök visszatérés mélységes gondolatának filozófusával". A „tragikus gondolkodót", a fehér tógába öltöztetett, üveges tekin-

---

[1] Jelen dolgozat a 2012. május 3–4-én az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán rendezett *Nietzsche – a filozófia átváltozásai* konferencián és a 2012. május 7-én a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán rendezett *Érzéki tapasztalat és kritikai gondolkodás* című *Nietzsche-Symposion*on elhangzott, azonos című előadások írott változata. A dolgozat elkészítésében nyújtott segítségükért köszönettel tartozom Tuomo Lahdelmának, Thomka Beátának, Orbán Jolánnak, Tverdota Györgynek, Dobos Istvánnak, Bacsó Bélának, Rainer J. Hanshének, Bene Adriánnak, Böhm Gábornak, Kálmán C. Györgynek, Szabó Ildikónak és Gondos Gábornak.

[2] Bizonyos idézetek helyének megadásakor a nemzetközi Nietzsche-kutatásban megszokott Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*. Hg. Giorgio Colli & Mazzino Montinari. Verlag de Gruyter, Berlin/New York, 1967. (továbbiakban: KSA) helyeire hivatkozom: KSA 9. 442–443. Ahol a fordító külön nincs jelölve, ott az idézeteket a saját fordításomban közlöm.

tettel bámuló Nietzsche-t nővére mutatta be az egyre nagyobb hírnévnek örvendő weimari Nietzsche Archívumban.[3]

Nietzsche halálának eseménye nem kevésbé teátrális formában vonult be a kultusz legfőbb nevezetességei közé. Halotti maszkját a képzőművész Kurt Stöving és a mecénás Harry Kessler gróf, a Nietzsche Archívum fő patrónusa közösen készíttették el 1900. augusztus 27-ének délelőttjén, két nappal Nietzsche halála után. A maszk kiöntésére eredetileg Max Klinger kapott megbízást Nietzsche húgától, azonban az ünnepelt szimbolista festőművész és szobrász a filozófus halálakor Párizsban volt, így nem tudta elvégezni a feladatot.[4] Az eredeti Stöving-féle maszk végül 1901-ben került hozzá, amelynek orr-részét „korrigálta", s modellként használva azt, végül megformálta a márvány büsztöt, amely Nietzschét mint „a legmélyebb gondolat" mártírját ábrázolja és jelenleg is az Archívum olvasószobájában áll.[5] Ez a büszt a központi tárgya annak az enteriőrnek, amely a Nietzsche Archívum 1902/1903-as felújítását irányító Henry van de Velde intencióinak megfelelően az „Új Weimar" stílust, avagy a „Nietzsche-designt" megteremtve átmenetet képez egy kifinomult ízléssel berendezett elegáns dolgozószoba, egy modernista magánszalon, és egy az organikus hatásokat stilizált modorban egyesítő szcientista szentély között.[6]

Elisabeth a Nietzsche Archívum vezetőjeként azonban nemcsak a Nietzsche-kultusz intézményesítésében, egységes imázsának kidolgozásában és minden lehetséges médiumban való terjesztésében működött rendkívül hatékonyan, hanem javarészt naiv motívumok által vezérelve, a nietzschei életmű beavatkozó „nemesítése" révén, a definitív Nietzsche-kánon átalakítását is elvégezte. Ebben a *kulturális eugenika* jegyében megálmodott monumentális filológiai projektumban professzionális filozófus és filológus szakemberektől kapott segítséget. Az Elisabeth teljes körű kontrollja alatt dolgozó kutatói csoport kéziratokat, nyomdai levonatokat, jegyzetanyagokat válogatott, szerkesztett, tisztázott, módosított, egészített ki, tartott vissza a kiadástól és semmisített meg. Az Archívum a Nietzsche-portrék, szobrok és fotográfiák készítésének jogait is monopolizálta. A Nietzsche-életmű ideológiai és pszichológiai stratégiák mentén történő manipulációja egy összetett

---

[3] Sander L. Gilman könyvének *On Display In Weimar (1897–1900)* című fejezetében több személyes beszámolót is közöl: uő: *Conversations with Nietzsche. A Life in the Words of His Contemporaries.* Translated by David J. Parent. Oxford University Press, New York–Oxford, 1987. 237–263.

[4] Vö. *Das Nietzsche-Archiv in Weimar.* Carl Hanser Verlag, München–Wien, 2000. 47.

[5] Nietzsche halotti maszkjának, s annak manipulált változatainak a Nietzsche-kultusz karakterét emblematikusan megjelenítő szerepére Kerényi Károly már 1963/65-ben élesen felhívja a figyelmet, vö. Karl Kerényi: *Der Sprung: Nietzsche zwischen seinem Roman und seinem Evangelium.* In uő: *Wege und Weggenossen. 2.* Langen Müller, München, 1988. 132–133. Ugyancsak a halotti maszkok történetét és a kultuszépítésben játszott szerepüket mutatja be: Michael Hertl: *Der Mythos Friedrich Nietzsche und seine Totenmasken. Optische Manifeste seines Kults und Bildzitate in der Kults.* Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg, 2007.

[6] Vö. Ole W. Fischer: *The Birth of Modernity Out of Programmatic Architecture by Henry van de Velde.* Conference Paper. International Symposium "The Role of the Humanities in Design Creativity" EMMTEC, University of Lincoln, UK, 2007.
<http://www.lincoln.ac.uk/home/conferences/human/papers/Fischer.pdf> Letöltve: 2010. 02. 25.

célrendszernek megfelelően ment végbe, amelyre csak 1958 után derült fény, amikor Giorgio Colli és Mazzino Montinari olasz filológusok hozzákezdhettek a kritikai Nietzsche-összkiadás elkészítéséhez.

Működésének kezdetétől a második világháború végéig a Nietzsche Archívum egymás után került összeütközésbe a szövegekkel való visszaéléseket kritizáló filozófusi, filológusi körökkel. Mindazonáltal a rivális kultuszok bálványállítói által a Nietzsche-kultusz rovására elkövetett visszaélések is kritikára adhatnak okot. Sokat elárul a modernizmus uralkodó kultuszának címéért folytatott versengésről és a kultuszgépezetek irányítói által játszott szerepről például az, ahogy az adott életművek pozicionálása érdekében Cosima Wagner és Elisabeth Nietzsche egymásra licitálva semmisítették meg Nietzsche és Wagner egymáshoz írott leveleit.[7]

Franz Overbeck, a torinói összeomlásakor Nietzschét megmentő barát, Nietzschével folytatott tekintélyes levelezésére alapozva Bázelből igyekezett felhívni a figyelmet az Elisabeth irányításával folyó hamisításokra. Overbecket és feleségét, valamint támogatóikat „Ellenarchívumként" is emlegették. Elisabeth, fivére *Minden érték átértékelése* című titokzatos kéziratának eltulajdonításával is megvádolta a bázeli teológusprofesszort, az „archívumok vitáját" bíróságra vitte, s még Overbeck halála után is pereskedett. Ugyanis a Nietzsche utolsó írásaiban *Minden érték átértékelése* címen emlegetett mű lett volna a nietzschei életműnek az a „záróköve", amelyet Elisabeth és munkatársai Nietzsche összeomlása után „Szent Grál"-ként kerestek. Végül kutatásuk sikertelensége vezetett el *A hatalom akarása* című kompiláció létrehozatalához. A weimari kultuszépítőknek okvetlenül szükségük volt egy „főműre", amely körül a sokirányú, látszólag keretbe foghatatlan nietzschei életmű kánonját megszervezhették.

A nietzschei életmű – más összetett filozófiai-irodalmi életművekhez hasonlóan – voltaképpen több szakadást, törést is mutat. A nietzschei „főműnek" a kultuszépítők általi „akarását", majd pedig kompilatorikus összeállítását azonban mégsem elsősorban a nietzschei életmű törései hívják elő. Ellenkezőleg: Nietzsche a törések áthidalására olyan erőteljes szerzői metanarratívát hozott létre, amelyet a kultuszépítők csak egy a saját igényeik szerint összeállított „főművel", illetve a publikálatlan anyagok szelekciójával és meghamisításával tudtak törlésjel alá helyezni és felülírni.

„Én nem *akarok* »hívőket«, azt gondolom, még ahhoz is túlontúl gonosz vagyok, hogy magamban higgyek, én sosem a tömegekhez szólok... Rettegek attól, hogy egy napon *szentté* avatnak: érthető tehát, hogy még időben megírom ezt a könyvet, nehogy garázdaságot kövessenek el ellenem... Nem akarok szent lenni, akkor már inkább legyek paprikajancsi... Talán az is vagyok... És mégis, vagy talán mégsem mégis – mert eleddig nem létezett hazugabb dolog a szenteknél – az igazság szava szól belőlem. – De az én igazságom *rettenetes:* mert eddig a hazugságot hívták igazságnak. – *Minden érték átértékelése:* így hívom én az emberiség legmagasabb

[7] Vö. Joachim Köhler: *Friedrich Nietzsche és Cosima Wagner.* Fordította Romhányi Török Gábor. Holnap Kiadó, Budapest, 2005.

rendű öneszmélését, ami testté és lángelmévé lett bennem"[8] – a nietzschei életműnek ez az immáron sokat idézett mondata Nietzsche halotti maszkjának s a róla készült márvány büsztnek az elkészítésekor még nem volt a nyilvánosság számára hozzáférhető. Holott azt Elisabeth és rajta kívül még néhányan Nietzsche halálakor már egy több mint tíz éve készen álló nyomdai levonatból ismerhették. Az emlékezetes mondat az *Ecce Homo*ban, abban a Nietzsche összeomlása után a kiadótól Elisabeth által visszavett és letiltott szövegben szerepel, amelynek kiadási előkészületeit Nietzsche rendkívüli körültekintéssel irányította 1888-ban, élete legutolsó tevékeny napjaiban.

2. Az életfilozófus élete

Úgy vélhetnénk, hogy a leggyakrabban „életfilozófusként" bemutatott Nietzsche irodalmi igényű önéletírását már kezdettől fogva kiemelt hely kellene, hogy megillesse a kanonizálandó Nietzsche-életműben. Az *Ecce Homo* mégis jelentősen torzított szöveggel, csak húsz évvel a megírása és nyolc évvel Nietzsche halála után, 1908-ban vált először hozzáférhetővé. Addig csak Elisabeth elejtett hivatkozásaiból, kontextusukból kiszakított idézetek révén lehetett tudni róla. Miért volt hát szükség ennek a későbbiekben Walter Kaufmann által is a világirodalom egyik gyöngyszemeként[9] emlegetett autobiográfiának a két évtizedes visszatartására, majd pedig megjelentetésekor szövegének tudománytalan, mondhatni anti-kritikai átalakítására?

Mindenekelőtt azért, mert az *Ecce Homo* még a kultuszépítésnek egy túlságosan korai szakaszában és a Nietzsche által véglegesített formában történő megjelentetése egyrészt végzetesen alááshatta volna Elisabeth Nietzschét illető kizárólagos autenticitásának a mítoszát, másrészt pedig az eredeti mű több olyan szöveghelyet is tartalmazott, amely a Nietzsche Archívum kultuszépítésének irányával sem volt összeegyeztethető. Az Elisabeth által épített kultusz szempontjából nyilvánvalóan nem voltak elfogadhatók az olyan passzusok, amelyekben például Nietzsche hozzátartozóit tragikus iróniával egy időzített pokolgéphez hasonlítva azt írja, hogy „anyám és nővérem jelentik a legmélyebben gyökerező kifogást az »örök visszatérés« gondolatával, ezzel az igazán *mélyreható* gondolatommal szemben".[10] De azok a részek sem, amelyekben Nietzsche nem a weimari archívum által 1901-ben megjelentett *A hatalom akarása* című kompilációra, hanem egy másik címre, *Az értékek átértékelése* utal mint az életművét betetőző főműre.

---

[8] Friedrich NIETZSCHE: *Ecce Homo.* Fordította HORVÁTH Géza. Göncöl, Budapest, 1992. 130.

[9] Vö. *"Ecce Homo* is one of the treasures of world literature." Walter KAUFMANN: *Editor's Introduction.* In *On the Genealogy of Morals and Ecce Homo.* Ed. Walter KAUFMANN. Random House, New York, 1967. 201.

[10] NIETZSCHE: *Ecce Homo.* 26–27.

A weimari kultuszépítés irányait mindenekelőtt az Elisabeth által írt, 1895 és 1904 között három kötetben megjelentetett Nietzsche-életrajz *(Das Leben Friedrich Nietzsche)* határozta meg, amelyet a körülmények ismeretében az *Ecce Homo* ellennarratívájaként is olvashatunk. Rövidtávon azonban a kultuszgépezet bizonyult erősebbnek. A Nietzsche-életrajz elsöprő sikere következtében Elisabethet négy ízben is jelölték irodalmi Nobel-díjra (1908, 1916, 1917, 1923), az *Ecce Homo* 1908-as módosított szövegű kiadása pedig már csak a weimari archívum által táplált, szent őrületbe rohanó géniusz metanarratívájára épülő kultuszt erősítette. Különösen, hogy a művet – éppen legfőbb különlegességének: poétikai excentricitásának, transzgresszív retorikai stratégiákat követő irodalmiságának köszönhetően – látszólag egyszerű megoldásnak bizonyult Nietzsche utolsó autográf szövegeinek, a már bomlott elmével írott levelezőlapoknak, az úgynevezett *Wahnsinnszettel*nek a legközelebbi „rokonaként" prezentálva, filozófiai és irodalmi jelentőségében eliminálni.

A nietzschei életmű metanarratívájának vizsgálatakor elkerülhetetlen egyértelműen eldönteni, hogy hol húzzuk meg a határt? Az *Ecce Homó*t a gondolkodói életmű reziduumának nyilvánítjuk, s csupán kevéssé vonjuk be értelmezéseinkbe, vagy pedig a szerzői szándékra vonatkozó információkat követve az „életmű egészének" *szignójaként* fogadjuk el filozófiai érvényességét?

3. Ecce Narratíva: a „dionüszoszi" korporeális filológiája, filozófiája és fiziológiája

Nietzsche az *Ecce Homó*ban tudósi-filozófiai-művészi érdeklődésének legjelentősebb vonulatait összekapcsolva, irodalmi igénnyel ad filológiai, filozófiai és fiziológiai elemzést saját életművéről és szerzői önmagáról – gondolkodásának és alkotásainak mindenekelőtt „dionüszoszi" karakterét hangsúlyozva. Egy „életfilozófus" önéletírását érdemes kiemelt figyelemmel kezelnünk, s Nietzsche *Ecce Homó*ja kapcsán mindenképpen figyelemre méltó, hogy Nietzsche, ez a gyakran a nagyelbeszélésektől eltávolodó, anti-narratív gondolkodóként bemutatott szerző, a narratív hagyomány egyik legnagyobb múlttal rendelkező megszólalási módját, az autobiográfiát választotta saját munkássága bemutatására. Kiemelendő az is, hogy Nietzsche önéletírása nem egy szokványos, hanem az irodalmi és európai kulturális hagyománnyal szemben meglehetősen ironikus autobiográfia, amely még strukturális felépítettségében és megszólalásmódjában is kritikát gyakorol, formabontó narratív, retorikai és topológiai mintázatokat követ. Ezt a fajta elbeszélés-szervezést, Gary Shapiro *Nietzschean Narratives* című könyvének egyik kulcsfogalmával *kritikai narratológiának* nevezhetjük.[11]

A műben kibontakoztatott autokorporeális narratíva a „test vezérfonalát" követve mutatja be az élő és alkotó test és az életmű közötti viszonyt, a szerző testének állapotváltozásai és a szerzői metanarratíva alakulása között fennálló kritikai összefüggést. Az összefüggés kritikai abban az értelemben, hogy a testi önérzéke-

---

[11] Gary Shapiro: *Nietzschean Narratives*. Indiana University Press, 1989. 22.

lés és az alkotásokba projektált művészi-gondolkodói, emberi önérzékelés között egy irodalmi formában reflektált *propriocepto-textuális* (szövegtestköz[el]i) összjáték bontakozik ki, amelynek keretében *(1)* maga a test gyakorol kritikát önmaga és alkotásai fölött, *(2)* valamint a dionüszoszi attitűdöt igenelve, egyben kritikai álláspontra helyezkedik minden metafizikus tradíció, különösen a keresztény–platonikus tanok ember-, illetőleg test-koncepcióival szemben.

Az *Ecce Homo* által megképzett metanarratíva szerint a nietzschei életmű az implicit szerző teste beteg és egészséges állapotainak váltakozása által stimulálva jön létre. Lényegében a betegség, s a betegségen keresztül a test közvetlen megtapasztalása segíti hozzá az elbeszélőt a dionüszoszi kreatív állapot átéléséhez, az „egészség neurózisának" megtapasztalásához és ennek a végletesen kiélezett érzékenységnek az alkotásban történő kamatoztatásához. Számára a saját teste az, ami egybegyűjti a létezést, ami egybegyűjti a műveket, ez a viszony azonban nem fordítható meg: a művek még egybegyűjtésük által sem válhatnak egyetlen korpusszá. A testet a test által létrehozott művek összessége nem helyettesítheti, a testhez képest a művek összessége mindig csak szupplementum lehet, egy többé nem jelenlévő test szupplementuma.[12]

Az autobiografikus én, azaz Nietzsche, az irodalmi karakter-teremtés és a fikcionálás irodalmi aktusait is felhasználva, életviteli, táplálkozási tanácsokon, gondolkodói beszámolókon keresztül jut el végül a narratívájában két fő test-szimbólumként színre vitt Dionüszosz és „a Megfeszített" szembeállításáig:[13] „– Megértettek? – *Dionüszoszt a Megfeszítettel szemben...*"[14] Tekintve, hogy mindez által egyetlen narratíván, ráadásul egy az életművet újrakontextualizáló metanarratíván belül sikerül egyesítenie legfőbb motivációit, Charles Taylor kifejezéseivel élve azt mondhatjuk, hogy Nietzschének egy *erős értéktulajdonítással* sikerül *tematizálnia* a saját életét:[15] Nietzsche az *Ecce Homo*val kritikai korporeális narratívájának csúcsára ér.[16]

---

[12] A szupplementaritás totalizáció felőli elgondolásának jelentőségéhez lásd a Lévi-Strauss-i koncepciót továbbgondoló Jacques Derrida filozófiáját, különösen: Jacques Derrida: *Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences.* Translated by Alan Bass. In uő: *Writing and Difference.* Routledge, London, 1966. 278–295.

[13] Vö. Claudia Crawford: *Nietzsche's Psychology and Rhetoric of World Redemption. Dionysos versus the Crucified.* In *Nietzsche and Depth Psychology.* Ed. Jacob Golomb et al. State University of New York Press, 1999. 271–294.

[14] Nietzsche: *Ecce Homo.* 140.

[15] Vö. Arto Laitinen: *Charles Taylor and Paul Ricœur on self-interpretations and narrative identity.* In *Narrative Research. Voices of Teachers and Philosophers.* Ed. Rauno Huttunen, Hannu L. J. Heikkinen & Leena Syrjälä. SoPhi. Jyväskylän Yliopisto, 2002. 62.: "strong evaluators care about their lives as wholes: '[W]hat is in question is, generally and characteristically, the shape of my life *as a whole*.' [...] Objectively, at any point in our lives, there is always something that we are not yet, and thus we are not yet wholes. And when the wholeness is finally achieved, the person has ceased to exist. This paradox can be avoided by adopting a new perspective to the unity of life as an object of concern. [...] My life as an object of my concern has a narrative unity, which Taylor says in a *thematic* unity, not the mere sameness of human organism."

[16] Nietzsche filozófiájának korporeális aspektusaihoz, lásd Fenyvesi Kristóf: *Test, episztemológia és interpretáció. Friedrich Nietzsche filológiai, filozófiai és fiziológiai vizsgálódásainak korporeális egysége.* Többlet Folyóirat 2010. január, 5–26.

A nietzschei kritikai korporeális narratíva számos tekintetben bizonyul normasértőnek, ugyanis alapja korántsem az arisztotelészi, vagy az annak nyomán a ricœuri narratológia által alapul vett mimetikus aktivitás. Nietzsche a mimetikus aktivitást biológiai, információelméleti és személyiségtechnikai elemekre lebontva érzékeli és alakítja. Elbeszélését ennek megfelelően nem is hagyományos poétikai kategóriák, hanem olyan, a poétikai kategóriáknak is a mélyén rejtőző tényezők befolyásolják, mint például az ingerérzékelés vagy a transzfigurációs aktivitás: „A gyógyulás nálam évek hosszú, túlságosan is hosszú sorát jelenti – egyúttal sajnos visszaesés, hanyatlás, egyfajta visszatérő décadence-időszak is. [...] Még a fogás és fölfogás filigrán-művészetét,[17] az árnyalatok iránti érzéket, a »megsejtés« pszichológiáját és minden egyebet is, ami mostan jellemez, csak akkoriban sajátítottam el, minden tulajdonképpen annak az időszaknak az ajándéka, amikor kifinomult bennem minden, maga a szemlélődés éppúgy, mint a szemlélődés szervei. A beteg optikáján át nézni *egészségesebb* fogalmak és értékek után, és azután megfordítva, a *gazdag* élet bőségéből és önnön bizonyosságából letekinteni a décadence-ösztön titkos tevékenységére – ebben gyakoroltam magam a legkitartóbban, ezt tapasztaltam meg leginkább; ha valaminek, akkor ennek váltam a mesterévé. Kitanultam, értek hozzá, az ujjaimban van, hogy *átállítsam a perspektívákat:* íme az első ok, amiért talán én lehetek az, aki átértékeli az értékeket. – [...] Én vettem kézbe magam, én gyógyítottam magamat: ennek az volt a föltétele – és ezt bármelyik fiziológus is elismeri –, *hogy az ember alapjában véve egészséges.* Egy jellegzetesen beteg lény nem gyógyulhat meg, még kevésbé képes magát meggyógyítani; ezzel szemben a tipikusan egészséges embert a betegség energikusan ösztönözheti az életre, a többet megélésre. *Most* valóban így tűnik föl nekem a betegségnek ez a hosszú időszaka: mintegy újból fölfedeztem az életet, és az élettel önmagamat is, megízleltem minden jó és mégoly apró dolgot, amit nem egykönnyen ízlelnek meg mások – az egészség, az élet akarására építettem föl filozófiámat..."[18]

Mindezeknek a struktúráknak az egzakt leírását és logikai elemzését Nietzsche még gondolkodói pályája kezdetén, a „kettős metaforizáció" hangsúlyozottan szomatikus folyamatának leírásával[19] alapozta meg. A szerzői önprezentáció sajátos nietzschei mintázataiban is lényegében egy a kettős metaforizáció struktúráján alapuló transzfigurációs burjánzás jutott szerephez, amely a személyiség kérdését képes volt egyszerre a filozófia és az irodalom terében kibontani. Nietzsche „a nyelvi előítéletek" által generált Én-fogalmat ugyanis az *Ecce Homo*ban sem törölte el, sokkal inkább minduntalan reflektált rá, túlhangsúlyozta, s ezáltal egyfaj-

---

[17] Nietzsche fogalomhasználatát itt érdemes volna összevetni a *„filigrán"* metaforájának fenomenológiai alkalmazásával, amelyet a fenomenológiai szakirodalom rend szerint Merleau-Pontyhoz köt (vö. Maurice Merleau-Ponty: *La nature. Notes de cours du Collège de France.* Seuil, Paris, 1995. 275.). Holott, amint az ebből a példából is kitűnik, Merleau-Ponty mintha itt is Nietzschét követné, akárcsak test- és tudatfilozófiája kialakításának számos pontján.

[18] Nietzsche: *Ecce Homo.* 24–25.

[19] Vö. Friedrich Nietzsche: *A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról.* Fordította Tatár Sándor. Athenaeum 1992. I/3.

ta kritikai játékba kezdett vele. A karteziánus Én-struktúrának a túlhajtásán, agresszív és transzgresszív működtetésén és a jelölők metonimikus eltolásán alapuló strukturális kritika az utolsó évtized Nietzsche-műveinek irodalmi perszonifikációs játékaiban egyaránt felerősödött. Mindennek a filozófiai háttere egyrészt az individuáció kérdésében,[20] másrészt a „morál ellen indított hadjárat"[21] kibontakozásával párhuzamosan már a *Virradat* írása idején készített jegyzetekben és magában a *Virradat*ban fogalmazódott meg: „Az úgynevezett »Én« – A nyelv és az előítéletek, amelyekre a nyelv épül, számos módon akadályozzák belső folyamataink és ösztöneink felderítését [...] megszoktuk, hogy ahol nem találunk szavakat, már nem figyeljük meg pontosan a dolgokat, mert ott már kényelmetlen a pontos gondolkodás [...] szavaink csak ösztöneink, belső folyamataink szuperlatívusz fokozataira vannak. [...] hibásan olvasunk tulajdon énünknek ebben a látszólag legérthetőbb betűvetésében. *Önmagunkról alkotott véleményünk* viszont, amelyet ezen a hamis úton találunk, az úgynevezett »Én«, továbbra is dolgozik jellemünkön és sorsunkon."[22] Hasonló gondolat bukkant fel *A morál genealógiájá*nak előszavában: „Mi tudósok nem ismerjük önmagunkat, soha sem kerestük önmagunkat – hogyan is találhatnánk hát egy szép napon egyszer csak önmagunkra? [...] Szükségképpen idegenek maradunk önmagunknak, nem értjük meg önmagunkat, föltétlenül félreértjük önmagunkat, miránk érvényes mindörökre: »Saját magunktól vagyunk a legtávolabb – a magunk dolgában nem vagyunk tudósok«."[23] Mindez ismeretelméleti és kultúraelméleti megfontolásokhoz vezetett a *Bálványok alkonya Hogyan lett végül mesévé az „igazi világ", Egy tévedés története* című fejezetében,[24] az *Ecce Homo* egészében pedig a főszerephez jutott.

Nietzsche az *Ecce Homo*ban Dionüszosz, az önmagát megsokszorozó idegen isten sokrétű, antik alakjának korszerűtlen újraértelmezése és mitikus mintázatainak érvényesítése révén egy *modern kritikai mítoszt* épített fel. Dionüszosz modern nietzschei mítosza[25] aláás minden olyan rendszert, amely az Én naiv, nyelvi előítéleteken alapuló stabilizálhatóságán építkezik, pusztító erejű kritikával viszonyul a morális és nyelvi előítéleteket rögzítő, anti-korporeális mintázatokhoz, az élet- és

---

[20] Vö. Nuno Nabais: *The Individual and Individuality in Nietzsche*. Pli 2001/12. 131–164.

[21] Az *Ecce Homo* állítása szerint Nietzsche „morál elleni hadjárata" a *Virradattal* kezdődött el, vö. „Ezzel a könyvemmel kezdődik hadjáratom a *morál* ellen." Nietzsche: *Ecce Homo*. 92.

[22] Friedrich Nietzsche: *Virradat – Gondolatok a morális előítéletekről*. Fordította Romhányi Török Gábor. Holnap Kiadó, Budapest, 2009. 108.

[23] Vö. Friedrich Nietzsche: *Adalék a morál genealógiájához*. Fordította Romhányi Török Gábor. Holnap Kiadó, Budapest, 1996. 7–8.

[24] Friedrich Nietzsche: *Bálványok alkonya*. Fordította Romhányi Török Gábor. Holnap Kiadó, Budapest, 2004. 29–30.

[25] A Dionüszosz antik és modern mítoszai közötti alapvető különbségtételre – nem utolsósorban apja, Kerényi Károly nyomán – Cornelia Isler-Kerényi is nyomatékosan felhívja a figyelmet Dionüszosz-könyvében. Lásd különösen a *Modern mythologies: "Dionysos" versus "Apollo"* című zárófejezetet: uő: *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images*. Translated by Wilfred G. E. Watson. Brill, Leiden–Boston, 2007. 235–254.

keletkezés-ellenes gondolkodási rendszerekhez.[26] Mindezeket a legkoncentráltabb formában Nietzsche a keresztény morálban azonosította és „a Megfeszített" alakjában látta megtestesülni.[27]

4. Az Ecce Homo genealógiája

Számos jelölt és jelöletlen idézet, átvétel kimutatásával igazolható, hogy az *Ecce Homo*, a szövegfolyam genezisét tekintve a nietzschei korpusz mindenekelőtt három jelentős egységével ápol szoros kapcsolatot. Egyrészt azokkal az előszavakkal, amelyekkel Nietzsche korábbi főműveinek 1886–1887-es új kiadásait, másrészt azokkal, amelyekkel 1883-tól 1889-es összeomlásáig bezárólag írt műveit vezette be, harmadrészt pedig a Nietzsche-levelezés 1886–1889-ig terjedő anyagával.

4.1. Az új hang születése az új előhangokból

Nietzsche 1886–1887 során újra kiadott és új előszavakkal ellátott művei *(A tragédia születése; Emberi, túlságosan is emberi; Virradat; A vidám tudomány)*, ha már tartalmaztak előszót, akkor azokat Nietzsche megtartotta, az új előszavakat pedig az új kiadások legelejére illesztette be. Ezen kívül számos kisebb-nagyobb módosítást eszközölt az újra kiadott könyvek eredeti szövegén, szerkezetén. Elsőként újra előszavazott műve *A tragédia születése* volt, önálló filozófiai életművének nyitódarabja, amely az új kiadásban nem csak új előszót, hanem egy a mű rekontextualizációját kiteljesítő, új címet is kapott. *A tragédia születésé*nek eredeti címe az 1872-es első kiadásban *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* volt. Az 1886-os új előszóval ellátott harmadik kiadásban azonban már a Wagnertől való eltávolodást, illetve egyúttal a könyv schopenhaueriánus futamait is magyarázó *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus* címen jelent meg. *A tragédia születésé*hez csatolt új előszó *Önkritika-kísérlet* címmel került a könyv legelejére, s kritikai-tematikai irányultsága miatt is egy új „szövegfüzér", az új előszavak *Ecce Homo* irányába tartó sorozatának a nyitányaként kell rá tekintenünk. Ugyanis már az *Önkritika-kísérlet*et is, akárcsak az azt követő két évben, az új kiadásokhoz írott előszavakat, a gyógyulás, a lábadozás tapasztalata[28] és a dionüszoszi világnézet szólamai itatják át, csakúgy, mint később magát az *Ecce Homó*t. Ez az első eleme tehát

---

[26] Az *Ecce Homó*ban és a 1880-as évek írásaiban színre vitt Dionüszosz-kép, immár számos tekintetben különbözik *A tragédia születésé*nek Dionüszoszától. A Dionüszosz-kép átalakulása pedig sajátos módon Nietzsche létértelmezésének alakulásával párhuzamosan halad, vö. Dylan JAGGARD: *Dionysus versus Dionysus*. In *Nietzsche and Antiquity. His Reaction and Response to the Classical Tradition*. Ed. Paul BISHOP. Camden House, Rochester, NY, 2004. 278–292.

[27] Vö. az *Ecce Homo* utolsó, *Miért vagyok én sors* című fejezetében foglaltakkal: NIETZSCHE: *Ecce Homo*. 130–140.

[28] A lábadozás tapasztalatának fokozatos, ám egyöntetű tematikai előtérbe kerülését Richard SCHACHT is szembeszökőnek találja, vö. uő: *Making Sense of Nietzsche: Reflections Timely and Untimely*. University of Illinois Press, Urbana, 1995. 250.

annak a projektumnak, amelynek során Nietzsche korábbi műveit megváltoztatva, és azokat az új előszavak visszatekintő perspektívájából rekontextualizálva kijelölte a saját életműve metanarratívájaként kibontakoztatott kritikai mesterelbeszélés fő irányait.

Az új előszavak vizsgálatát rendkívül összetetté teszi, hogy nem csak egymással, hanem azokkal a munkákkal is szoros intertextuális, sőt genetikus kapcsolatban állnak, amelyeket Nietzsche keletkezésüket közvetlenül megelőzően, illetve keletkezésük időszakában írt.[29] Így került például szoros tematikai kapcsolatba *A tragédia születésé*hez fűzött 1886-os *Önkritika-kísérlet,* az ugyancsak 1886-os *Túl jón és gonoszon* című munkával. *A tragédia születésé*nek egyik eredeti, Wagnerhez címzett előszava pedig azáltal, hogy Nietzsche nem távolította el, hanem az *Önkritika-kísérlet*tel rekontextualizálta, egyenesen a két évvel későbbi, 1888-as *Wagner-eset*tel és a *Nietzsche kontra Wagner*rel épített fel fluktuáló, dialogikus viszonyt.

Nietzsche a „dionüszoszi" jelentőségteljes filozófiai gondolatának az életművön végigszálazódó kiemelésén, illetve néhány „átmeneti tévedésének" a rekontextualizálásán kívül, a Zarathustra *Ecce Homó*ban is világos egyértelműséggel deklarált központi pozíciójának a megerősítéséért követte el a legtöbb módosítást. Mindezzel összhangban az új előszavak hozzáadásán kívül, az 1886/87-es kiadások szövegében eszközölt belső változtatások, ugyancsak a műveknek azt a fajta különös egymásrautaltságát hivatottak növelni, amely rend szerint könnyen és – a filológiai háttér ismerete nélkül – észrevétlenül ragadhatja magával Nietzsche életművének értelmezőit. *A vidám tudomány* második kiadásához írott előszó egyenesen azzal a kijelentéssel indul, hogy a könyv hátterében munkáló *élmények* megértetéséhez egyetlen előszó talán nem is elegendő. Nem is további előszavakkal, hanem egyenesen egy új zárófejezet, a *„Mi rettenthetetlenek"* címet viselő *Ötödik könyv* beiktatásának eszközével él Nietzsche. A kötet a *Negyedik könyv* híres *Incipit Tragœdia* című, egy apró változtatással a *Zarathustra Prológus*aként is felhasznált 342. aforizmával végződött eredetileg, azzal a szándékkal, hogy *A vidám tudomány* legyen az a könyv, amely egyszerre keretbe is foglalja, illetve egyfajta terjedelmes lábjegyzetként magyarázza is a *Zarathustrá*ban foglalt gondolatokat. *A vidám tudomány*hoz hozzáadott új könyv ezt az eredeti szándékot hivatott végletesen felfokozni, kiteljesíteni. A könyv mottójaként beillesztett Turenne-

---

[29] Az új kiadásokhoz írott előszavak és *A morál genealógiájához* megvilágító erejű összekapcsolását végzi el: Szakolczai Árpád: *Nietzsche's Genealogical Method: Presentation and Application.* Florence, 1993. Előadás kézirata. Vö. "Different commentators did in fact lay an emphasis on the exact dating of his different notes, so it is quite surprising that not much attempt was made so far in reading the Prefaces together. There may be two reasons for this omission that together form a tight web. First, in standard editions of Nietzsche these Prefaces are not bound together. Even in the Colli-Montinari edition, they found their natural place together with the books to which they written. But this would not have been sufficient without a second reason, which was a lack of interest in them. [...] However, this paper will present a different perspective on the writing of late Prefaces. It will argue that the Genealogy is the corollary of the writing of these Prefaces. In one language, one can say that these two sets of works are interdependent, assume the knowledge of each other. Using a slightly different language one can state that the exercise Nietzsche did on his former works when writing the Prefaces, this work on the self by the self, had a significant substantive and methodological effect: this effect was the writing of the Genealogy of Morals, and the discovery of the genealogical method. Such an analysis may also bring us closer to solving some of the riddles of Nietzsche's work."

idézet – *„Reszketsz, Carcasse? Még jobban reszketnél, ha tudnád, hová vezetlek"* – egy anekdotára utal, miszerint Turenne marsallt (1611–1675), „a *Napkirály* nagy hadvezérét" remegés fogta el a számára végzetes sasbachi *ütközet* közepette, s ekkor ő *a saját testét megszólítván* (!) vagy, ami még valószínűbb, *a lovának* mondta az idézett mondatokat. Ez az idézet vezeti be az új zárófejezet fő témáját, amely nem más, mint a „bátorság". A könyvben egymást érik a *Virradat*ot idéző,[30] a *Zarathustrát* előkészítő, a *Túl jón és gonoszon*-ra rájátszó[31] és az *Ecce Homo* bizonyos gondolatait megelőlegező[32] megjegyzések. A fejezet 381. és utolsó, 383. aforizmájában Nietzsche *Epilógus* címmel pedig a megértésnek és megértetésnek az új előszóban felvetett kérdéséhez fordul vissza és ad rá emlékezetes választ: „De míg lassan-lassan a könyv végére érve apránként megfestem e sötét kérdőjelet és arra készülök, hogy emlékeztessem olvasóimat a figyelmes olvasás erényeire – ó, mennyire elfelejtett és félreismert erények ezek – egyszer csak fölhangzik körülöttem a leggúnyosabb, legvidámabb, legcsúfondárosabb vihogás: könyvem szellemei rohannak meg minden oldalról és a fülemet cibálva rendre intenek. »Nem bírjuk tovább – kiabálják – félre ezzel a hollófekete zenével. Nem a fényes délelőtt fog-e körül minket, a tánc birodalmának lágy és zöld pázsitján? Létezett-e valaha vidámságra alkalmasabb óra? Ki dalolja majd nekünk ezt a napos, könnyed, légies dalt, amely még az agyrémeket sem riasztja el, hanem inkább meghívja, énekeljenek, táncoljanak velünk? És inkább az egyszerű, paraszti dudaszót hallgatjuk, mint a titokzatos lantot, a rejtélyes bagolyhuhogást, síri hangokat és mormota szuszogást, amelyekkel a vadonjában eleddig szórakoztatott, mélyen tisztelt remete úr és a jövő zenésze! Nem! Nem akarunk ilyen hangokat hallani! Inkább kellemesebbet, hangulatosabbat, örömtelibbet!« – Jó lesz így nektek, türelmetlen barátaim? Hát akkor így legyen! Ki ne tenne a kedvetekre? Vár már a dudám, a gégém nemkülönben, kissé talán rekedt lesz a dala, de azért fogadjátok szívesen! Hiszen itt vagyunk a hegyekben. Ám amit hallani fogtok, az semmiképpen sem új, és ha nem értitek, ha *a dalnokot* félreértitek, hát oda se neki! Ez csupán a »dalnok átka«. Viszont annál tisztábban halljátok a zenéjét és a dallamát, annál jobban tudtok a sípjára – táncolni. De *akartok-e?*"[33] S immár az epilógus üzenetéhez híven csatol egy további *Appendix*et is *A vidám tudomány* korpuszához, amelyben az epilógusban tett ígéretéhez híven dalra fakad. Mégpedig olyan dalokat énekel, amelyekről az új kiadáshoz készült előszóban azt írja, hogy bennük költőjük „felejthetetlen módon űz gúnyt minden költőből". A költemények nem valamiféle „lírai érzemények" kifejezésére szolgálnak tehát. *A vidám tudomány*t záró versekbe foglalt paródia egyben a tragédia kezdetét jelenti be (amiképpen a tragédia kezdete pedig a totális paródiát), ami nem más, mint maga a *Zarathustra*.[34]

---

[30] Vö. Friedrich Nietzsche: *A vidám tudomány.* 380. aforizma.
[31] Vö. Friedrich Nietzsche: *A vidám tudomány.* 377. aforizma.
[32] Vö. Friedrich Nietzsche: *A vidám tudomány.* 365. aforizma a „posztumusz emberekről".
[33] Friedrich Nietzsche: *A vidám tudomány.* Fordította Romhányi Török Gábor. Szukits Kiadó, Budapest, 2003. 256.
[34] Steven Michels: *Nietzsche's Frames: Esotericism and the Art of the Preface.* EnterText: an interdisciplinary humanities e-journal, 2006-2007 / 3. Forrás: http://arts.brunel.ac.uk/gate/entertext/6_3/ET63MichelsED.doc Letöltve: 2012. 05. 14.

Csupán ebből az egyetlen példából kitűnik, hogy a nietzschei életmű komplex belső kohézióját eredményező szerzői manipuláció filológiai műveleteinek egy részletesebb feldolgozásában nem csupán az új előszavaknak, hanem a szövegtestben eszközölt módosításoknak, a filozófiai művekhez fűzött, szövegükbe iktatott költeményeknek,[35] az epilógusoknak, függelékeknek, „adalékoknak" is különleges szerepet kell tulajdonítani. Nem lehet figyelmen kívül hagyni az olyan jelenségeket sem, mint hogy *A Wagner-eset Előszavá*hoz két *Post scriptum* is kapcsolódik, majd pedig magát az esszét egy *Epilógus* zárja; vagy hogy *A morál genealógiájá*hoz egésze voltaképpen egy függelék; illetve, amennyiben az *Ecce Homo Zarathustrá*ra vonatkozó értékelését elfogadjuk, Nietzsche életművének egésze, *horrible dictu* nem más, mint egy terjedelmes lábjegyzet a *Zarathustrá*hoz!

A tragédia születése, az *Emberi, túlságosan is emberi*, a *Virradat* és *A vidám tudomány* több-kevesebb változtatással megjelent 1886/87-es új kiadásához írott új előszavak a *prosopopeia* retorikai eszközével élve egy dionüszoszi maszk alatt kapcsolják össze és rendezik minden korábbinál szorosabb fluxus-viszonyba a Nietzsche-életmű egyes darabjait. Ráadásul Nietzsche pályája utolsó szakaszában megfogalmazott felismeréseinek tükrében kontextualizálják újra a pályájának korábbi szakaszában keletkezett műveket. Ezekben az 1886/87-es előszavakban ugyanazokat a témákat és megszólalási módokat azonosíthatjuk, amelyeket Nietzsche az *Ímígyen szóla Zarathustrá*ban (1883–1885) készített elő, s a *Túl jón és gonoszon*-ban (1886), majd *A morál genealógiájá*ban (1887), *A Wagner-eset*ben (1888), a *Bálványok alkonyá*ban (1888), *Az Antikrisztus*ban (1888) és a *Nietzsche contra Wagner*-ben (1888) dolgozott ki, majd pedig az *Ecce Homó*ban vitt irodalmi-művészi tökélyre. Mindennek következtében szövegszerű összefüggéseken keresztül is lekövethető, hogy az *Ecce Homo* lényegében nem más, mint ennek az 1883–1885 között előkészített és 1886–1889 között kibontakoztatott, a nietzschei életmű megszervezésre irányuló kritikai narratológiai projektumnak a záróköve. A filozófiai életmű *Ecce Homó*ban felmutatott konzisztenciája pedig jelentős mértékben az új előszavaknak köszönhető.

Mindezt az is alátámasztja, hogy Nietzsche, amikor az *Ecce Homó*ban a saját életművét bemutatja, akkor szintén az új előszavak által kijelölt hangsúlyokra épít, és ezt is kell tennie, hiszen a filológiai szövegkritikai normák szerint mindig a szerző által legutoljára autorizált kiadás szövege számít annak az alapszövegnek, amely a további kiadások alapját is képezheti. Mindez olyannyira így van, hogy ezek az előszavak a Nietzsche kritikai kiadásaként forgatott Colli–Montinari-kiadásban sem létrejöttük idejének megfelelően, hanem a hozzájuk tartozó művekhez kapcsolva kaptak helyet. Nietzsche publikációra szánt, tulajdonképpeni filozófiai életművének egésze, „végleges formájában", így a Nietzsche által 1886–1887-ben augmentált szövegváltozatokból, 1886–1889 között kiadott szövegeiből, valamint az újrakiadásokat megelőző „fő műből", a *Zarathustrá*ból tevődik össze. Nietzsche nar-

---

[35] Nietzsche költeményeinek a szakirodalom mindeddig meglepően kevés figyelmet tulajdonított. *A vidám tudomány*hoz kapcsolt költeményekről is, lásd Sander L. Gilman: *„Braune Nacht": Friedrich Nietzsche's Venetian Poems*. Nietzsche-Studien 1972/1. 247–260.

rato-poétikai cseléből kifolyólag tehát az a különleges helyzet állt elő, hogy az utókor olvasói számára az 1883–1886 között előkészített és 1886–1889 közé eső alkotói periódus nietzschei látásmódja alapozza meg a teljes nietzschei filozófiai életmű narratív szerkezetét, azaz lényegében néhány év textuális munkája foglalja narratív keretbe a több évtized kutatásait felölelő nietzschei életművet.

A narrato-poétikai manipuláció szerzői tudatosságát támaszthatja alá az a tény, amely a nietzschei életmű anti-narrativitását hangsúlyozó értelmezőket is meg kellene ingassa véleményükben, miszerint Nietzsche az *Ecce Homó*ban a nyugati kultúra és történelem narratívaépítési konvencióival szembeni ellenállását és gyanakvását látszólag cáfolva, kronologikus rendben a tematikai összefüggéseket lineáris, szukcesszív struktúrák mentén mutatja be az életét és műveit olvasóinak. Azonban a szövegek közötti hierarchiát tovább bonyolítja, hogy Nietzsche az *Ecce Homo* új előszavakra épített konzisztens narratíváját ugyancsak egy grandiózus előszóvá változtatja, mégpedig a dionüszoszi filozófia előjátékává, ami a *Minden érték átértékelésé*nek programját hivatott előkészíteni. Ezáltal a *Minden érték átértékelésé*nek az imigyen előadott narratívája szempontjából a nietzschei életmű egésze szupplementáris pozícióba kerül.

Annak alátámasztására, hogy a nietzschei életmű esetében reális lehetőségként érdemes az életmű megszervezésének akár az ehelyütt javasolt olvasatát is megvizsgálni, fontos lehet emlékeztetni Nietzsche *Előszavak megíratlan művekhez* című munkájára, egy Nietzsche kéziratait tartalmazó bőrbe kötött könyvecskére, amelyet szerzőjük 1872 karácsonyán ajándékozott Wagneréknek. Richard Wagner felesége, Nietzsche „Ariadnéja", Cosima Wagner köszönőleveléből tudjuk, hogy Wagnerék ezeket az előszavakat karácsony éjszakáján együtt olvasták. A címéhez híven a megíratlan könyvek előszavait tartalmazó könyvben az előszavak közvetlen hangütése, illetve Nietzsche részéről az ajándék személyessége, mind azt a feltevést látszanak megerősíteni, hogy Nietzsche az előszónak mint szövegegységnek kivételes szerepet szánt. Az előszó hagyományának poétikai gyökereihez visszatérve azt egyfajta sajátos esszéisztikus, az olvasókkal való interszubjektív kapcsolatteremtés és fokozottan irodalmi igényű megszólalásmód terének tekintette. Termékeny szempontot jelenthet ezért, ha Nietzsche előszavait és az előszavakat betetőző autobiografikus *Ecce Homót* az olvasóknak címzett *szerzői levelekként* igyekszünk megközelíteni. És nemcsak az előszó, autobiográfia és levél műfajok hagyományos irodalomtörténeti rokonsága okán. Hanem azért is, mert mind Nietzsche előszavai, mind pedig az *Ecce Homo* nyelvezete, stiláris fordulatai, egyes frázisok, egész bekezdések Nietzsche személyes levelezésében kerültek kidolgozásra!

4.2. A szerző levelei

Nietzsche életének dokumentumaiból, levelezéséből[36] jól tudjuk, hogy műveinek kiadását gyakran különböző kölcsönökből, barátaitól kapott támogatásokból, saját maga kénytelen finanszírozni és sokáig csak elvétve kap arra vonatkozó jelzéseket, hogy baráti körén kívül esetleg mások is olvassák a műveit. Ez a tény szöges ellentétben áll azzal a katasztrófaszerű hatással, amit a könyveiben foglaltaknak tulajdonít. Nietzsche elszántan keresi olvasóit,[37] ugyanakkor professzionális filológusként azzal is tisztában van, hogy „némelyek posztumusz születnek",[38] azaz a filozófia és az irodalom történetében se szeri, se száma azoknak a kivételes életműveknek, amelyek csak szerzőjük halála után kezdtek el hatni. Nietzsche 1886 és 1889 között ennek szellemében egészíti ki, rendezi újra, látja el szupplementumokkal műveit. A metanarratíva kritikaiságának megalapozása végett, azonban ügyelnie kell arra is, hogy miközben ezek a szupplementumok erőteljes közvetlenséggel mutatják be a Nietzsche műveinek befogadására felkészült olvasók számára az implicit szerzői ént, az anti-kritikai bálványépítésnek mégse engedjenek teret. Nem csak a „megértettek?" kérdése ismétlődik az *Ecce Homo* lapjain, hanem annak a szándéknak a kinyilvánítása is, hogy a szerző, a „félreértések elkerülése végett" akár a saját halála után is, mintegy posztumusz szólhasson hozzá életműve értelmezéséhez: „Személyem után következzenek írásaim.[39] – Mielőtt beszélek róluk, érintenem kell megértésük, illetve meg-*nem*-értésük kérdését, bár nem szándékozom nagyobb figyelmet szentelni nekik, mint illik: az idő ugyanis még nem érett meg hozzá. – Az én időm sem érkezett még el, mert vannak, akik posztumusz születnek. [...] Nem akarom, hogy összetévesszenek másokkal."[40]

Nietzschének nem követőkre, hanem olyan értő olvasókra van szüksége, akik a szerző, egyben „elkövető" *tettestársaivá* válva az 1886–1889 között konzisztenssé formált dionüszoszi filozófiát mintegy poszthumusz, a jövőben betetőzhetik és annak szellemében képesek meg is haladni azt. Saját gondolatairól és írásairól Nietzsche gyakran, mint a gondolatait recipiáló szabadgondolkodók „kifogására" használható „arany horgászbotokról" beszél.[41]

---

[36] Az *Ecce Homo*ról megvilágító erővel, Nietzsche levelezésének tükrében: Sarah Kofman: *Explosion I: Of Nietzsche's Ecce Homo.* Translated by Duncan Large. Diacritics 1994. Winter, 50–70.

[37] Lásd például D. G. Wright cikkének *The quest for the perfect reader* fejezetét: uő: *The Subject of Nietzsche's Ecce Homo.* In *Autobiography as Philosophy. The Philosophical Uses of Self-Presentation.* Eds. Thomas Mathien & D. G. Wright. Routledge, 2006. 224–227.

[38] Vö. Friedrich Nietzsche *Az Antikrisztus*ának előszavával.

[39] Az eredeti szövegben: „*Das Eine bin ich, das Andre sind meine Schriften.*" (KSA 6. 298.), azaz: „Személyem csak az egyik, írásaim pedig egy másik dolog."

[40] Nietzsche: *Ecce Homo.* 60.

[41] Vö. KSA 4. 297., 11.387., 11. 535.

4.3. Nietzsche en Bloc: levelek egy dán baráthoz

A szupplementaritás Nietzsche életművében játszott szerepére a fentiekben rávilágítottunk. Azonban a szupplementáris mintázatoknak az életműben történő szétfuttatásával elérhető hatások nem feltétlenül szolgáltatnak elégséges motivációt arra, még az egyébként az önéletrajz ugyancsak szupplementáris műfaját is megszállottan művelő Nietzsche számára sem, hogy az új előszavak megírásán és kiemelt műveibe történő beágyazásán túl, összes addigi önéletrajzát túlszárnyalva, a világirodalom egyik legjelentősebb önéletrajzát, az irodalmi autobiográfiák epoché-teremtő grandiózus darabját, az *Ecce Homót* is elkészítse. Az *Ecce Homót* a Nietzsche-levelezés tükrében olvasva, azonban erre a dilemmára is találhatunk lehetséges magyarázatot.

Az *Ecce Homóban* sorjázó rengeteg tulajdonnév között az utolsó, amely egy valóságosan is létező személyre és nem mitológiai-teológiai alakra vagy Nietzsche műveinek szereplőjére utal, Georg Brandes (1842–1927), dán irodalomtörténész neve,[42] akinek, mint az első „valódi olvasónak" a megjelenése, Nietzsche számos levelének tanúsága szerint is valódi *eseményt* jelentett Nietzsche életében.[43] Brandes 1883-ban Berlinben Paul Rée-vel és Lou-Andreas Salomével, Nietzsche barátaival megismerkedvén kapott kedvet Nietzsche olvasásához. Brandes *Friedrich Nietzsche arisztokratikus radikalizmusa*[44] címen előbb egy viszonylag terjedelmesebb esszét írt Nietzsche filozófiájáról, majd pedig népszerű eladások keretében mutatta be „Nietzschét, a német filozófust" a koppenhágai egyetemen.

Brandes 1887. november 26-án vette fel Nietzschével a kapcsolatot, mindjárt első levelében intenzív érdeklődést tanúsított a „filozófus és professzor" iránt. Nietzsche a levél kézhezvétele után szinte azonnal, 1887. december 2-án válaszolt Brandesnek, a legmesszebbmenőkig helyeselve esszéjének kulcsfogalmát, az „arisztokratikus radikalizmust", s kiadójával elküldette Brandesnek összes korábbi írásának új kiadásait *„en bloc"*. Egyúttal kivételes nyomatékkal hívta fel Brandes figyelmét az új kiadásokban található új előszavakra, sőt mi több, arra is, hogy kronologikus sorrendben, tehát a későbbi *Ecce Homo* szerkezetének megfelelően (!) olvassa végig azokat, hogy munkája lényegéről és személyéről sikerülhessen a lehető legpontosabb képet alkotnia.

Nietzsche alig két hétre rá, 1888. december 14-én már Carl Fuchs barátját biztatja hasonló szófordulatokkal az új előszavak alapos tanulmányozására, s arra, hogy azok alapján írjon róla és életművéről egy hosszabb, összefoglaló jellegű – *„Nietzsche en bloc"*[45] – esszét egy jelentősebb irodalmi folyóiratba. A Fuchsnak írt

---

[42] Nietzsche: *Ecce Homo*. 129.

[43] A Nietzsche-affért is érintik és Brandes magyarországi recepcióját érdekesen dolgozzák fel: Zsuzsanna Bjørn Andersen: *Stemmen udefra. En studie i Georg Brandes' reception i Ungarn 1873–1927*. C. A. Reitzels Forlag, København, 1989; Isztrayné Teplán Ágnes: *„Egy ilyen jó európai és kultúrmisszionárius" Magyarországon. Brandes a magyar kulturális emlékezetben*. In *Idegen költők – Örök barátaink. Világirodalom a magyar kulturális emlékezetben*. L'Harmattan, Budapest, 2010. 77–91.

[44] Georg Brandes: *An Essay on Aristocratic Radicalism*. In uő: *Friedrich Nietzsche*. Translated by A. G. Chater. William Heinemann, London, 1914.

[45] *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*. Translated and edited by Christopher Middleton. Hackett Publishing Company Inc., Indianapolis/Cambridge, 1996. 280.

levél sokatmondóan kapcsolja össze az önbemutatás szándékát a *deperszonalizáció* igényével: „Éppen az emberekkel és a dolgokkal való viszonyaimat rendezem, hogy eddigi életemen túlléphessek. Csaknem minden, amit most teszek, az »összes dolgaim mérlegének megvonása«. Belső pulzálásom intenzitása az utóbbi években már-már félelmetes. Most kell általlépnem egy új és intenzívebb formába, egyfajta új elidegenedésre, és egy még annál is intenzívebb *deperszonalizáció*ra van szükségem. [...] Mindebből kifolyólag legutóbbi éveim szokatlanul fájdalmasak és erőszakosak voltak. Amennyiben erről a kellemetlen és problematikus történetről többet szeretnél megtudni, hadd ajánljam baráti figyelmedbe korábbi írásaim új kiadásait, különös tekintettel az előszavakra. (Kiadóm, aki meglehetősen izgatott és jó okkal, éppenséggel készen áll ezekből az új kiadásokból mindenkinek küldeni, aki csak ígéretet tesz egy hosszabbacska esszére – a *»Nietzsche en bloc«* témájában.)"[46] 1887. február 23-i levelében Nietzsche még Overbeckkel tudatta az életművét újjászervező előszavakkal kapcsolatos érzelmeit: „Kegyes hozzám ez a tél – olyan mint egy felvonások közötti szünet. Hihetetlen! Az elmúlt tizenöt év során sikerült egy egész irodalmat a talpára állítanom, s most még »fel is kerekítettem« az egészet az előszavakkal és kiegészítésekkel – méghozzá olyannyira, hogy olyasvalaminek látom, ami teljesen független tőlem, mulathatok rajta, mint ahogy alapjában véve az egész könyvírást is kinevetem. Mindent egybevéve csak a legnyomorúságosabb éveimet töltöttem el vele." Malwida von Meysenbug figyelmét hasonlóképpen hívja fel az előszavakra 1887. május 12-én: „Nagyrabecsült barátném, azokban a hosszú előszavakban, amelyeket összes műveim új kiadásaihoz szükségesnek véltem, érdekes dolgok vannak, kegyetlen őszinteséggel önmagamról. Mégpedig azért, hogy a »tömeget« egyszer és mindenkorra karnyújtásnyi távolban tartsam, hisz semmi nem zavaróbb, mint egy olyan ridegségnek és keménységnek az észrevételezése, amivel valaki legszemélyesebb szigortól vezetve kezeli és kezelte magát. Hogy mindezt ellensúlyozzam, könyvemet a »kevesek« rendelkezésére bocsátottam, mégpedig minden türelmetlenség nélkül; gondolataim leírhatatlan idegensége és veszélyessége olyan fokú, hogy hosszú időnek kell eltelnie, míg akadhat fül a hallásukra – 1901 előtt ez bizonyosan nem következik be."[47]

Nietzsche levelezése Brandesszel ugyancsak rendkívüli intenzitással bontakozott ki. Nietzsche elküldte számára a *Zarathustra* eredetileg csak közeli barátainak szánt negyedik könyvét.[48] Brandes pedig felhívta Nietzsche figyelmét többek között az általa németre is lefordított, „valaha is élt legmélyebb pszichológusra", Kierkegaard-ra. Ezen kívül szó esett köztük olyan „hétköznapi ügyekről" is, mint például a férfi szüzességi mozgalom aktivistáinak Brandes ellen folytatott hadjárata.[49] Nietzsche megígérte Brandesnek a Kierkegaard gondolataival való megismerkedést, ezen kívül olyan passzusokban szólt a német irodalom megújításáról

---

[46] *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*. Uo.
[47] *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*. 264.
[48] Nietzsche Brandesnek, Nizzából, 1888. január 8-án.
[49] Brandes Nietzschének Koppenhágából, 1888. január 11-én.

és a dionüszoszi világnézetről Brandesnek, amelyek részeikben vagy egészükben, stiláris vagy szó szerinti változataikban az *Ecce Homó*ba is bekerültek.[50]

Nietzsche ezekben a hetekben barátainak írott leveleiben boldogan újságolta Brandesszel való örömteli megismerkedését, illetve a dán tudós iránta tanúsított érdeklődését,[51] és továbbra is neheztelve tette szóvá a Németországban művei iránt megnyilvánuló totális közömbösséget, azt, hogy mindaz idáig még csak egy árva recenzió sem jelent meg filozófiai termésének legjaváról.[52]

Brandes 1888. április 3-án bejelentette Nietzschének, hogy előadást tervez róla a koppenhágai egyetemen, valamint elküldte neki saját portréját, s nyomatékosan kérte Nietzschét, hogy ő is küldjön önmagáról legalább egy fotográfiát és egyúttal röviden számoljon be életéről, műveiről, hogy az előadást megelőzően jobban megismerhesse őt. Brandes ugyanebben a levélben hívta fel Nietzsche figyelmét August Strindbergre is, mint „Svédország egyetlen géniuszára", mégpedig azért, mert Brandes szerint mindaz, amit Nietzsche a nőkről írt, nagyon hasonlított Strindberg véleményéhez.[53] Nietzsche rendkívül gyorsan válaszolt, nagy örömmel üdvözölte az őt és filozófiáját bemutató előadásról szóló híreket, azonban nem küldött Brandesnek fotográfiát, mondván, hogy a róla készült legjobb képet a húga, Elisabeth őrzi, aki éppen Dél-Amerikában van. Viszont csatolt Brandesnek egy rövid önéletrajzot, ami az *Ecce Homó*hoz rendkívül hasonló tematikát követve vezet be Nietzsche munkásságába: a harctéren is edzett, sokat próbált tudós géniusz „a szörnyű véletlent előnyére fordítja"[54] és egészségi állapotának alakulásával szoros összefüggésben hozza létre gondolkodói életművét, voltaképpen betegségeiből merítve a tisztánlátáshoz szükséges erőt és képességet.[55] Nietzsche a Brandesnek mellékelt önéletrajzot ezekkel a szavakkal fejezi be: „ösztöneim legjavát tekintve én egy bátor állat vagyok, mégpedig harcra termett állat. A hosszas ellenállás valamelyest felpaprikázta a büszkeségem. Azt kérded, hogy filozófus vagyok-e? Mégis, mit számíthat ez!?"[56]

Brandes évődve neheztelt Nietzschére, amiért az nem küldött neki fotográfiát, hisz, amint írta, senkitől sem követelhet túl nagy áldozatot egy-két fotográfusnál eltöltött perc.[57] Az „én színrevitelének" Nietzsche számára betöltött jelentőségéről, azonban sokat elárul Nietzsche magyarázata, miszerint rendkívül bizalmatlan a hamarjában készült fotográfiákkal szemben. Ezért rögvest sürgönyzött Overbecknek, hogy küldjenek el Brandesnek egy birtokukban lévő fotót, illetve ismét életműve egyes elemeinek rendkívül szoros összefüggéséről beszélt, s levele mellé egyik zenedarabjának kottáját is mellékelte.[58] Brandeshez nem sokkal rá meg

---

[50] Nietzsche Brandesnek, Nizzából, 1888. február 19-én.
[51] Például Nietzsche Franz Overbecknek Nizzából, 1888. február 3-án.
[52] Például Reinhart von Seydlitznek Nizzából, 1888. február 12-én.
[53] Brandes Nietzschének Koppenhágából, 1888. április 3-án.
[54] Nietzsche: *Ecce Homo*. 24.
[55] Nietzsche Brandesnek Torinóból, 1888. április 10-én.
[56] Brandes: *Friedrich Nietzsche*. 82.
[57] Brandes Nietzschének Koppenhágából, 1888. április 29-én.
[58] Nietzsche Brandesnek Torinóból, 1888. május 4-én.

is érkezett Overbecktől a Nietzsche-portré, amelyet Brandes ugyan nagyra értékelt, ám mégsem tartott eléggé kifejezőnek mondván, „a *Zarathustra* szerzőjének arcára sokkal több titok kellene írva legyen", valamint beszámolt a koppenhágai Nietzsche-előadás kitörő sikerről. A hallgatóság ovációval üdvözölte Brandes szavait, amelyekkel „Nietzsche, az író pszichológiai portréjának" a felvázolására törekedett, s amelyek által a Nietzsche név ismertté vált Koppenhága- és Skandináviaszerte. Brandes egyúttal az izlandi *sagá*kat is Nietzsche figyelmébe ajánlotta, amelyekben, mint mondta, az „uralkodó faj moralitása" is tanulmányozható.[59]

Ezt követően Nietzsche minden levelezőpartnerének Brandes Nietzsche-előadásainak a sikerét zengte.[60] New Yorkból is érdeklődtek iránta, így Nietzsche az önprezentációnak egyre nagyobb jelentőséget tulajdonított. 1888. július 29-én Carl Fuchsnak írott levelében immár egyenesen az *Ecce Homo* módszertani koncepcióját vázolta fel.[61] Végül 1888. október 15-én, negyvennegyedik születésnapján nekikezdett az *Ecce Homo* megírásának. Néhány nappal később, október 18-án az *Ecce Homo* előszavának stíluselemeit idézve, már arról számolt be Franz Overbecknek, hogy eljött az ő és művei számára „a nagy szüret ideje". Egyrészt mert elkészült a *„minden érték átértékelését"* betetőző nagy művel – ezzel ekkor valószínűleg a *Bálványok alkonyá*ra utalt –, másrészt pedig négy, egyenként megjelenő *magnum opus* tervéről is hírt adott, amelyekkel, mint „gyakorlott tüzér", az emberiség történetét készült „kettőbe bombázni".[62]

Peter Gastnak, ugyancsak az *Ecce Homó*ba is felvett szöveghelyekkel megtűzdelt levelében boldogságáról, közérzetének fokozódó eksztatikus karakteréről számolt be. Növekvő étvágyáról írt és immár az új mű címével egyetemben elsőként vele osztotta meg az *Ecce Homo* kiforrott koncepcióját: „Születésnapomon ismét belekezdtem valamibe, ami úgy tűnik jól halad, s máris jelentős eredményeket sikerült elérnem. Címe: *Ecce Homo, avagy hogyan legyünk azzá, akik vagyunk.*[63] Pimasz merészséggel magammal és írásaimmal foglalkozom benne. Nem csupán önmagamat szeretném bemutatni az átértékelés nyomasztóan magányos aktusa előtt, hanem egyúttal azt is szeretném próbára tenni, hogy vajon meddig mehetek el a szólás szabadságának német eszményeivel. Az a gyanúm, hogy az átértékelés első könyvét már a tett helyszínén el fogják kobozni – törvényesen és teljes joggal. Az *Ecce Homó*val viszont a kérdést még szeretném úgy a végletekig fokozva az érdeklődés középpontjába állítani, hogy a *megengedhetőség* jelenlegi és alapvetően ésszerű eszméi egyetlenegyszer kivételt tegyenek. Semmi kétség, magamról beszélek, mégpedig az összes lehetséges pszichológiai »ravaszságot« bevetve – nem úgy aka-

---

59 Brandes Nietzschének Koppenhágából, 1888. május 23-án.

60 Például Peter Gastnak Torinóból, 1888. május 31-én; Karl Knortznak 1888. június 21-én; Malwida von Meysenbugnak Silsből, 1888. július végén; Carl Fuchsnak Silsből, 1888. július 29-én; Carl Fuchsnak Silsből, 1888. augusztus 26-án.

61 Carl Fuchsnak Silsből, 1888. július 29-én.

62 Franz Overbecknek Torinóból, 1888. október 18-án.

63 Az *Ecce Homo* alcímének pindaroszi eredetéről érdekes elemzést közöl John Hamilton: *Ecce Philologus: Nietzsche and Pindar's Second Pythian Ode.* In *Nietzsche and Antiquity. His Reaction and Response to the Classical Tradition.* Ed. Paul Bishop. Camden House, Rochester, NY, 2004. 57.

rom magamat az embereknek bemutatni, mint valami prófétát, ragadozó fenevadat vagy morál-szörnyeteget. Ebben az értelemben is hasznos lesz ez a könyv – talán majd megóvja az embereket attól, hogy saját magam ellentétével tévesszenek össze."[64] Ezen a ponton fontos megjegyezni, hogy Nietzsche korábbi könyvei új előszavainak tervét is Peter Gastnak vetette fel először, a fő művének tartott *Zarathustra* első két könyvének megírása közötti időszakban: „Ezen a nyáron néhány előszó megírását tervezem, hogy hozzáfűzzem új benyomásaimat korábbi műveimhez: nem mintha új kiadásokra is kilátás lenne, hanem pusztán csak azért, hogy még időben el legyen végezve, aminek el kell végeztetnie. Szintén nagyon szeretném kijavítani és világosabbá tenni korábbi műveim stílusát. De ez nyilván csak bizonyos határokon belül lesz megoldható."[65]

Az *Ecce Homo* írásával párhuzamosan, a személyiség kérdésein gondolkodva, Nietzsche egy másik közeli barátjának, Malwida von Meysenbugnak írott levelében Pascal *Gondolatai*t idézi, a 455. aforizmát: „Az immoralista alkalmazza Pascal mondását: »Az *én* gyűlöletes: ön, Miton, elrejti ugyan, de ezzel még nem tünteti el; tehát továbbra is gyűlöletes. [...] ha azért gyűlölöm, mert igazságtalan, mert a világ közepének képzeli magát, akkor mindig gyűlölni fogom.«"[66]

Végül Nietzsche az *Ecce Homo*t rendkívül gyorsan, nem egészen egy hónap leforgása alatt írta meg. 1888. november 4-én befejezi a szöveget, ami november 6-án már kiadójánál Naumann-nál van Lipcsében. 1888. november 13-án, Overbeck születésnapján arról számolt be barátjának, hogy a kézirat a nyomdába került. 1888. december 29-ig többször is visszakérte a kéziratot, négy kiegészítést, változtatást is tartalmazó variánst is elküldött kiadójának. Nietzsche immár túlságig fokozott lelkesedéssel természetesen az ihletőnek, Brandesnek is bejelentette az *Eccé*t, s beszámolt arról is, hogy Brandest magát is szerepeltette az írásban, mégpedig mint az egyetlen olyan olvasót, aki a németekkel szemben a pártfogásába vette.[67] Strindbergnek ugyancsak az *Ecce Homo* nagyszerűségét zengi és büszkén újságolja, hogy a mű egyszerre három világnyelven: németül, angolul és franciául történő megjelentetését tervezi. Egyúttal felkéri Strindberget a francia fordítás elkészítésére.[68] Peter Gastnak, alig egy hónappal összeomlása előtt még boldogan újságolja, hogy az *Ecce Homo*, a mű, amely átlép az irodalom eddig ismert határain, a „dinamit" immár a sajtóprés alatt van. Ebben a levélben ismét közvetlenül és a narratíva-építés mozzanatát, jelentőségét is világosan megragadva támasztja alá az új kiadásokhoz írt előszavak és az *Ecce Homo* közötti viszonyt: „Áttekintettem könyveimet, és *most először értem meg rájuk*. Felfogod ezt? Mindent tökéletesen elvégeztem, de akkor még fogalmam sem volt róla, hogy mit vittem véghez – ellenkezőleg! ... Például ezek az előszavak, *A vidám tudomány Ötödik könyve* – az ördögbe! Micsoda dolgokról van szó ezekben!

---

64 Peter Gastnak Torinóból, 1888. október 30-án. In *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*. 318–319.
65 Peter Gastnak, Genovából, 1883. április 6-án. In *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*. 210.
66 Blaise Pascal: *Gondolatok*. Fordította Pődör László. Gondolat, Budapest, 1978. 108. – Malwida von Meysenbugnak Torinóból, 1888. november 5-én. In *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*. 321.
67 Nietzsche Brandesnek Torinóból, 1888. november 20-án.
68 Nietzsche Strindbergnek Torinóból, 1888. december 7-én.

Az *Ecce Homó*ban a harmadik és a negyedik *Korszerűtlen*nel kapcsolatban még egy olyan felfedezést is olvashatsz majd, amitől égnek fog állni a hajad! – Az enyém is égnek állt!"[69] Mindezekből a sorokból nyilvánvaló, hogy Nietzsche totális önkívületbe sodródott művei újraolvasása során. Nem sokkal később már arról írt barátjának, hogy el kell halasztania az *Ecce Homo* kinyomtatását, ugyanis nem talál fordítókat a mű globális terjesztéséhez, s így világrengető tervei megvalósításához. Mindazonáltal: „Végül is, sietségre semmi ok. [...] Alkalmasint semmi okát nem látom annak, hogy miért is kellene életem tragikus katasztrófáját, amely az *Eccé*vel kezdődik, siettetnem."[70] S e levélből kiderül az is, hogy Nietzsche az *Eccé*t egyben a *Wagner-eset* „pszichológusi antitézisének" is szánja... Nietzschének ez az egyik utolsó levele a tévképzetek teljes elhatalmasodását jelző levelezőlapok *(Wahnsinnzettel)* szétküldését megelőzően.

A levelezésből az *Ecce Homo* keletkezéstörténetét rögzítő információk mellett kiolvasható az is, hogy sem Brandes, sem a többi levelezőpartner – talán csak Overbeck kivételével –, szinte egyáltalában nincs tisztában Nietzsche mentális állapotának valódi alakulásával. Nietzsche eksztatikus reakcióit rendre művészi allűrnek, a kitörő lelkesedés pozitív, irodalmi formába öntött, himnikus magasságokba szökő megnyilvánulásainak vélik, s nem veszik észre azok fokozódó patologikus karakterét. De nem is tehetnek másképp, elhiszik Nietzsche egyre-másra sorjázó információit arról, hogy problémái pusztán fizikai természetűek.[71] Nietzsche összeomlásával, azonban az életmű is a nietzschei szándékoktól eltérő irányt vesz. A *Bálványok alkonya* még megjelenik 1889 januárjában, de az a három könyv, amelyeket Nietzsche a *Bálványok alkonyá*t követően írt, már visszatartásra került. Elisabeth Nietzsche visszavette a kiadótól az *Ecce Homó*t is, és a család leállította a nyomdában lévő művek megjelentetését.

5. Lineáris kronológia – körkörös narratíva: „Érezz kozmikusan"

Narratológiai szempontból Nietzsche az új előszavak beillesztésével alkotástörténete lineáris kronológiájának korábbi pontjaira tér vissza, ahol számos olyan narratív változtatást hajt végre, amely minden utána következő történést megváltoztat.[72] Ez a narratívaképzés kritikai változatának első lépése – ezt kell az új előszavakban és a korábbi művek átalakításában látnunk. A folyamat betetőzése pedig a teljes narratívának a megváltoztatott múlt szellemében történő kronologikus újramondása lesz, a nietzschei *kettős affirmáció* szellemében: ez pedig nem

---

69 Nietzsche Peter Gastnak Torinóból, 1888. december 9-én. In *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*. 330.

70 Nietzsche Peter Gastnak Torinóból, 1888. december 16-án. In *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*. 333.

71 Vö. Brandes Nietzschének Koppenhágából, 1888. október 6-án.

72 Vö. "In the period from 1886 to 1888, Nietzsche reedited all his books, adding new prefaces to his original editions. These prefaces reflect Nietzsche's rereading and rewriting his own past." Vanessa Lemm: *Nietzsche's Animal Philosophy. Culture, Politics, and the Animality of the Human Being*. Fordham UP, New York, 2009. 8. Vanessa Lemm megvilágító erejű könyvében Nietzsche ezen aktusát a „művészi történelemírás" példájaként elemzi, lásd könyvének *Nietzsche's Prefaces as Examples of Artistic Historiography* című fejezetét: i. m. 102–110.

más mint az *Ecce Homó*ban közölt életmű-elbeszélés. Az új előszavaknak szükségük van az *Ecce Homó*ra és az *Ecce Homó*nak szüksége van az új előszavakra.

Nietzsche ily módon minden „szerencsétlen véletlent a maga előnyére" fordít, s az *Ecce Homo* a legmesszebbmenőkig szakíthat a Szent Ágoston-i önéletírói hagyománynak a nyilvános gyónásra, maga-mentségre és a bűnbocsánat által nyert új élet stratégiáira épülő narratív tendenciájával. Ezt a szakítást ugyanakkor nem a rousseau-i, a modell túlhajtásából származó „mentegetőző" mintázat alkalmazásával éri el,[73] ellenkezőleg. Nietzsche a zarathustrai affirmáció jegyében mond igent a múltra, mégpedig a megváltoztatott múltra. Ennek a performatív aktusnak az igényét Nietzsche ugyanis már Zarathustrával kimondatta, amikor Zarathustra az örök visszatérés gondolatának előzményeként a megváltás értelméről beszélt: „A múlt embereit megváltani és minden »volt«-ot »úgy akartam, hogy legyen«-né teremteni, ezt hívnám csak megváltásnak! [...] Visszafelé nem tud az akarat akarni; hogy nem tudja megtörni az időt és az idő mohó vágyát, – ez az akarat legmagánosabb búbánata."[74]

Az akarat „legmagánosabb búbánatán" Nietzsche az örök visszatérés gondolatának életművére történő alkalmazásával kerekedik felül. Az örök visszatérés gondolata elfogadásának feltétele és következménye is – igazodva a körkörös perspektívához – ugyanaz. Ez pedig nem más, mint a *ressentiment*-ről való lemondás: „Hogyha magadévá teszed a gondolatok gondolatát, át fog változtatni téged. A *legnagyobb* nehezék, hogyha mindig, amikor csak tenni akarsz valamit, felteszed a kérdést: »olyan-e, hogy meg akarnám tenni számtalanszor?«"[75]

Azt, hogy Nietzsche lehetségesnek, sőt, adott esetben elkerülhetetlennek is tartotta a visszatérést az emberiség meghatározó narratíváinak döntő fordulópontjaira, arra talán egyik „főműve", a *Zarathustra* a bizonyíték, amely megírásának indítékát szintén az *Ecce Homó*ban, mégpedig a *Miért vagyok én sors?* című fejezetben osztja meg az olvasókkal: „Nem kérdezték, pedig jól tették volna, ha megkérdik tőlem, kicsoda is az én *Zarathustrám* – az első immoralista Zarathustrája: mert ama perzsa páratlan történelmi alakja éppen hogy ellentéte az enyémnek. Zarathustra látta meg elsőként a jó és a gonosz harcában a dolgok igazi mozgatórugóját – *ő* terelte a morált mint magábanvaló erőt, okot és célt a metafizika síkjára, ez az ő műve. És a kérdésre lényegében meg is találtuk a választ: Zarathustra *teremtette* meg a morált, e végzetes tévedést: következésképpen neki kell elsőként *fölismerni* tévedését."[76] Szempontunkból különösen érdekes a tévedés feloldásának Nietzsche által kidolgozott módja is: „a morál az igazság erejével legyőzi önmagát és ellentétévé – *énné* – válik – ezt jelenti az én Zarathustrám."[77]

---

[73] Vö. Paul de Man: *Mentegetőzések*. In uő: *Az olvasás allegóriái: figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Fordította Fogarasi György. Magvető, Budapest, 2006.

[74] Friedrich Nietzsche: *Im-így szóla Zarathustra*. Fordította Wildner Ödön. Göncöl Kiadó, Budapest, 1988. 190–191.

[75] Friedrich Nietzsche: *Az új felvilágosodás – Jegyzetfüzetek az Így szólott Zarathustra keletkezésének idejéből*. Fordította Kurdi Imre. Osiris–Gond, Budapest, 2001. 56.

[76] Nietzsche: *Ecce Homo*. 132.

[77] Uo.

Nietzsche tehát, mintha a zarathustrai visszatéréshez, Zarathustra narratívájának újraírásához hasonlóan képzelné el a saját narratívájának újraírását is. Az, amit Harold Bloom a költői akarat idővel szembeni érveléseként ír le, ugyancsak különösen radikális formában tanulmányozható Nietzschénél: „a költői akarat olyan érvelés az idővel szemben, amely bosszút szomjazva igyekszik a »volt«-ot »van«-nal helyettesíteni. Sőt, ez az érvelés mindig kettéhasad, mert a költői akaratnak egy másik botrányos helyettesítést is meg kell tennie, a »van« helyére a »vagyok«-ot kell állítania."[78] A bosszús érzést ugyan Nietzsche esetében is igenlés váltja fel, a „van"-nak a botrányos „vagyokkal" történő helyettesítésének a helyén azonban egy minden látszat ellenére is *deperszonalizált én* megteremtése megy végbe! Ezen a ponton vissza kell utalnunk a jelen dolgozat mottójában szereplő idézetre, s annak szövegkörnyezetére: „A vezérgondolat! Nem a természet csal meg bennünket, egyéniségeket, és mozdítja elő szándékait megcsalatásunk révén, hanem sokkal inkább az egyéniségek magyaráznak minden létezőt az egyéniség – hibás – kritériumainak megfelelően. Mi mindössze és következetesen úgy akarjuk, hogy a »természetnek« »csalóként« kell feltűnnie. Igazság szerint nincsenek *egyéni igazságok*, inkább csak egyéni *tévedések – az Egyéniség maga is egy tévedés csupán.* Minden, ami bennünk történik, az *valami más,* amit nem ismerünk: először is beléhelyeztük a szándékot és a megtévesztést és a moralitást a természetbe. [...] *Felhagyni azzal, hogy bárkit is valamiféle fantasztikus ego-ként érzékeljünk!* Fokozatosan megtanulni leszámolni a személyiség feltételezésével! Megérteni, hogy az egoizmus tévedés! [...] Túl »én-rajtam« és »te-rajtad!« Kozmikusan érezni!"[79]

Az önéletrajz megváltoztatja írója életét. Nietzsche önéletrajzában, mint az örök visszatérés tudását felhasználó műben, a fenti idézetben foglalt kozmikus életérzéssel kísérletezik. Amikor nem sokkal az *Ecce Homo* lezárása utáni utolsó levelében Jakob Burckhardnak leírja azt a mondatot, hogy „A történelem minden nevének mélyén én vagyok",[80] akkor az ennek a tendenciának a túlfokozása, s egy irodalmi művekből ismert fordulattal a „főhős" alakjának az „azonosíthatatlan hős" figurájába történő átfordítása. A *prosopopeia* révén, a „perszonifikáció álarcában" véghezvitt deperszonifikáció paradox mozzanata gyakorta alkalmazott narratív fogás a modern irodalomban. Dosztojevszkij számos hőse, Robert Musil tulajdonságok nélküli embere, Sartre Roquentinje, Vladimir Nabokov Sebastian Knightja, Camus Meursault-je, Szerb Antal Ulpius Tamása, Salinger Seymourja, John Barth Jacob Hornere vagy a közelmúlt irodalmából merítve Orhan Pamuk *Isztambul* című regényének implicit szerzője,[81] ugyanennek az irodalmi mintázat-

---

[78] Harold Bloom: *Az elhárítás és a költői akarat freudi fogalma.* Fordította Háns György Péter. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány.* Szerkesztette Bókay Antal és Erős Ferenc. Filum Kiadó, Budapest, 1998. 388.

[79] KSA 9. 442–443.

[80] Nietzsche Jakob Burckhardtnak Torinóból, 1889. január 6-án.

[81] Vö. Carol L. Bernstein: *Írók határok nélkül. Semprun, Pamuk és a kulturális identitás mint écriture.* Fordította Fenyvesi Kristóf. In *Kelet–nyugati átjárók 1. A különbözőség filozófiája, poétikája és politikája.* Szerkesztette Fenyvesi Kristóf, Kasznár Veronika Katalin, Orbán Jolán. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2011. 87–98.

nak a produktumai. Azonban, ha – amint Nietzsche esetében is történt – az egy ember életében és nem csupán egy irodalmi mű lapjain következik be, akkor nem narratív fordulatnak, hanem személyes katasztrófának, összeomlásnak, orvosi értelemben vett kollapszusnak kell nevezzük.

Az „érezz kozmikusan" élményének grandiózus formátuma, legalábbis beláthatatlan arányai és a kitölthetetlen üresség rémülete egyszerre érinti meg az olvasót, amikor az irodalom deperszonalizálódó vagy eleve deperszonalizált karaktereivel találkozik. Azonban, visszatérve az *Ecce Homó*ra, amint D. G. Wright is rámutat, a nietzschei önelbeszélés deperszonalizációs játékának az alapja, az emlékezet megbízhatatlansága, az őszinteség megalapozhatatlansága, a nyelv torzító hatása, s az autobiografikus személyiségek (a szerző, a narrátor és a főhős) egyesíthetetlensége, természetesen nem a nietzschei projektum, hanem az önéletrajz-írói, életrajzírói vállalkozás kötöttségeiből ered,[82] és annak modern formájában már Montaigne-nál is jelentkezett.[83] Nietzsche esetében a fenti irodalmi példákhoz képest a legfőbb újdonságot az kínálja, hogy egy nem a szó hagyományos értelmében vett irodalmi anyag, hanem egy filozófiai életmű metanarratívája kerül módosításra, és a filozófiai szerző *prosopoetikus deperszonalizálása* zajlik le az általa alkalmazott alapvetően irodalmi narratív technika révén.

6. Nietzsche utazása saját múltjába: az utólag bepattintott narratív szint esete és az ontológiai kétely diadala

A narratívát felépítő események kronologikus, lineáris rendjét szemléltető, narratív elemzésekben használt keret-modell[84] csak kevéssé alkalmas annak a bemutatására, amit Nietzsche a múlt megváltoztatása, illetve múltbéli alkotásának a rekontextualizációja révén valósít meg. A nietzschei időutazás, ha a hagyományos keret-, vagy „kínai doboz"-modellben próbáljuk ábrázolni, egy formális logikai ellentmondást állít elő. Több, a világirodalomból ismert, szintén erre a struktúrára épülő narratív szerkezet, például Lewis Carroll vagy Jorge Luis Borges ontológiai paradoxonokra épülő elbeszéléseinek az elemzéséhez a keret-modellnél megfelelőbb eszközt kínál Marie-Laure Ryannek a narratológia és az újmédia-kutatás határvidékén kifejlesztett modellje, amely a „veremtár" („stack") elnevezésű adattárolási szisztéma strukturális működését hasznosítja az elbeszélések elemzésében.[85]

---

[82] D. G. Wright: *The Subject of Nietzsche's Ecce Homo*. 211–212.

[83] Vö. Orbán Jolán: *A filozófia és az irodalom határán. – Montaigne és Derrida*. Magyar Lettre International 2010. 24. évf. 76. sz.

[84] Ugyan a keretezés narratív potenciáljának kiaknázása nélkül, de izgalmas elemzést végez: Steven Michels: *Nietzsche's Frames: Esotericism and the Art of the Preface*.

[85] Marie-Laure Ryan: *Veremtárak, keretek és határok, avagy narratívák a számítógép nyelvén*. Fordította Fenyvesi Kristóf. In *NARRATÍVÁK 7. Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*. Szerkesztette Fenyvesi Kristóf és Kiss Miklós. Kijárat Kiadó, Budapest, 2008.

A veremtár-modell a keret-modelltől eltérően nem halmazokba rendezve ábrázolja az elbeszélések különböző szintjei közötti hierarchiát, hanem egy alulról felfelé, vertikálisan egymásra épülő, hierarchikus rendszerben helyezi el azok narratív szintjeit. A legmélyebben fekvő szint számít az ontológiai szempontból megalapozó szintnek. A struktúra egyesével bővíthető vagy szűkíthető, ezért például egy bizonyos szint alá, a szint kipattintása nélkül, csak narratív, s egyben ontológiai normasértés árán lehet egy újabb szintet bepattintani. Az ontológiai alapszint alá történő bepattintás a normasértés kiemelt, teljes ontológiai kételyt eredményező esete – számos irodalmi mű, híres Borges, Cortazar és Pavic elbeszélések élnek ezzel az eszközzel.[86]

A „kései" Nietzschének, ha az a kettős célja, hogy *(1)* posztumusz olvasói korai filozófiai műveiben is későbbi gondolatainak megtestesülését, azaz annak a dionüsziánus filozófiának a következetes felépülését lássák, amit csak a *Zarathustrá*val kezdett el teljes filozófiai alapossággal kidolgozni, valamint hogy *(2)* teljes életművét egy tudatosan tervezett projektumként mutassa fel, akkor eredeti megoldásnak bizonyul ezt az irodalmi technikát alkalmazva, olvasóit a korábban már meghaladott narratív szint *alatti* szinten megszólítania. Erre alkalmas eszközként kínálkozik az az eljárás, hogy új előszavakkal látja el és esetenként új címet adva, a szövegüket, szerkezetüket is megváltoztatva, újra kiadja korábbi műveit – mindezeket a lépéseket pedig, egy mesterelbeszélés-szerű munkával erősíti meg, az *Ecce Homó*val.

A narratív szintek nietzschei kontaminációja kettős tendenciát indít el. Egyrészt az életművet egymásba ágyazott, rendkívül bonyolult kölcsön-összefüggéseken, intertextuális, szöveggenetikus kapcsolatokon alapuló, organikus szöveghálózattá teszi. Ugyanakkor – a narratív mintázat átalakításából fakadó ontológiai kételynek köszönhetően – megakadályozza a narratívában ábrázolt személyiségnek, Nietzschének, mint implicit szerzőnek, egy külső perspektívából történő, egyetlen ego-mag körüli központosíthatóságát. A nietzschei életmű, így az *alap megalapozhatatlanságának* a demonstrációja révén, s egyben a dionüszoszi filozófia jegyében képessé válik a kritikai korporealitás narratív felmutatására, másrészt véglegesen aláássa azt a Nietzsche által hibának minősített individuum-koncepciót, amire például az Elisabeth által táplált Nietzsche-kultusz épült. Azt, amelyre alapozva Elisabeth Nietzsche megírta Friedrich Nietzsche életrajzát, kompilatív eszközökkel létrehozta Nietzsche főművét, illetve maga is további előszavakkal látta el Nietzsche műveit.

---

[86] Az eljárás a *„mise en abyme"* alakzatával ugyancsak termékenyen leírható. Azt, hogy Nietzschénél milyen mélyen gyökerező struktúráról van itt szó, bizonyítja *Az oktatási intézményeink jövőjéről* című előadásaihoz kapcsolt 1872-es bevezető is, amelyben Nietzsche az előszó fő funkcióját éppen a szerzői mondanivaló félreértése és igazságtalan kritikája feletti őrködés garanciájának látja, s azt – a *mise en abyme* eredetével összhangban – műve „címereként" mutatja be. A *mise en abyme*-ról, mint narratológiai alakzatról: *NARRATIVÁK 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Szerkesztette Bene Adrián és Jablonczay Tímea. Kijárat Kiadó, Budapest, 2007.

Bene Adrián

KONTINGENCIA ÉS NARRATÍV IDENTITÁS: NIETZSCHE ÉS SARTRE UNDORA

„Az ismétlődő hányási rohamok ellenére a szálka keményen tartja magát. Különös módon nagyon sok szimbolikát és jelentést érzek ebben a fiziológiailag megalázó helyzetben."[1]

Jelen írás kiinduló tétele szerint az undor, a hányinger, az émelygés motívuma összeköti Nietzsche és Sartre gondolatvilágát. A Sartre regényének címében is szereplő undor jelentését és nietzschei hátterét vizsgálva a két, igen sokrétűen interpretált filozófus „egzisztencializmusának" ismeretelméleti és etikai alapjairól is pontosabb képet alkothatunk. Az undor kiváltó oka mindkettőjük számára a világban minket körülvevő dolgok jelentésével függ össze: ezek a jelentések egyrészt adottak, készen kapjuk őket, és ez averziót vált ki abból, aki tisztában van mesterséges voltukkal, vagyis a dolgok jelentés nélküliségével, aminek tudata ugyancsak felkavaró. Ez az antidogmatikus tagadás azonban nem zárja ki az affirmációt: az értelmezés és az önmeghatározás kényszerét és egyben feladatát. Először is el kell oszlatnunk két gyakori félreértést. Nietzsche antifundacionalizmusa és perspektivizmusa nem merül ki az ismeretelméleti és erkölcsi szkepszisben, hiszen azt hirdeti, hogy a szabad szellemeknek meg kell teremteniük saját világképüket. Sartre számára pedig a kontingencia éppen olyan alapvető, mint a választásaink hátterét adó terv, amellyel elkötelezzük magunkat a világban. E tekintetben Nietzsche aforizmái, az *Ecce Homo* és *Az Undor* egyaránt fölveti a narratív identitás konstrukciójának problémáját. Az undor ezáltal az önreflexivitást teszi meg perspektivizmusuk vagy relativizmusuk alapjául.

Nem szolipszista „szubjektív idealizmusról" van szó, ellentétben sok felszínes vagy koncepciózus 20. századi értelmezésükkel (és itt távolról sem csak a marxista, például lukácsi interpretációra kell gondolnunk). Nietzsche és a fenomenológia olyan mesterei, mint Husserl, Heidegger és (többek között) Sartre éppen a test és a tudat viszonyának új felfogásával újították meg az európai filozófiai tradíciót. Mivel a szubjektív perspektíva testhez kötött, a világot értelmező szubjektum nem szolipszisztikus, hiszen teste révén le van horgonyozva a faktikus interszubjektivitásban. Ennek az interszubjektív világnak alapvető jellemzője a kontingencia,

---

[1] Nietzsche 1887. október 27-i levele Heinrich Köstelitznek. In *Friedrich Nietzsche válogatott levelei*. Válogatta és fordította Romhányi Török Gábor. Holnap Kiadó, Budapest, 2008. 173.

ha illúziókként elfedik is ezt a dogmatikus metafizikák. A meghatározatlanság, a semmi felfedezése zsigeri, mondhatni testi-lelki (mert egyszerre testi és tudati tünetekről van szó) szédülést, szorongást, hányingert szül. A Sartre által továbbgondolt heideggeri koncepció[2] e motívumának eredete – Nietzsche.

A nietzschei metaforikát alkalmazva fogalmazhatunk úgy, hogy a dogmatikus jelentések mérgező készételei éppúgy okai lehetnek az émelygésnek, mint az új jelentésekkel való terhesség. Ezt a kettősséget fogalmazza meg Sartre is *Az Undor*-ban, amikor egyszerre mutatja fel a világ abszurd jelentésnélküliségét, kontingenciáját és a kényszert, hogy életünket jelentéssel ruházzuk fel. A címadó undor kifejezés és szinonimái számos helyen előfordulnak Nietzsche olyan szövegeiben, mint a *A vidám tudomány*, az *Így szólott Zarathustra* vagy az *Adalékok a morál genealógiájához*. Az undor, a hányinger, az émelygés, a szédülés, a betegség és az egészség olyan szemantikai mezőt képez a Nietzsche-szövegkorpuszban, amely nagyban hozzájárul annak szerves egész voltához. Ha szemügyre vesszük azt a módot, ahogyan Sartre használja az undor jelölőjét, akkor a nyilvánvaló hatás mellett érdekes különbségekre is bukkanunk.[3]

A test[4] és annak állapotai, az egészség és a betegség kiemelten fontos szerepet töltött be Nietzsche filozófiájában, amit a Nietzsche-szakirodalom az utóbbi években is több szempontból elemzett.[5] Ez olyan tudatelmélet alapjait veti meg, amely Sartre-éra is hatással volt (megint csak a fenomenológia mellett) *Az Ego transzcendenciájá*ban. Ahogyan Pierre Klossowski rámutat, Nietzsche a test hiposztazációjának tekintette a tudatot, mivel az a test révén önmaga, a számtalanszor meghaló és újjászülető test révén, amelynek halálát és újjászületését az én képzelt egysége által próbálja túlélni.[6] Az *Így szólott Zarathustrá*ban ezt olvashatjuk: „Test vagyok egészen, semmi más, a lélek szó pedig azt mondja csupán: valami testi."[7] Ez a test az, ami „cselekszi az Ént". Az Énen uralkodó, az érzék és a szellem mögött álló Önmaga pedig: „Testedben lakozik, ő maga a tested."[8] *A vidám tudomány* 354. aforizmája pedig a tudat, az öntudat konstruktivista elméletét vázolja, amely szerint „a tudat voltaképpen csak kapcsolat-hálózat ember és ember között", amely az

---

[2] A Semmiről és a szorongásról lásd Martin Heidegger: *Mi a metafizika?* Fordította Vajda Mihály. In M. Heidegger: *Útjelzők*. Osiris, Budapest, 2003. 105–122. és Martin Heidegger: *Lét és idő*. Osiris, Budapest, 2001. 40. §, 219–220.

[3] Hasonló feladatra vállalkozott Martine Béland, aki *Az undort A tragédia születésével* olvasta össze, az igazság és a teremtés fogalmaira összpontosítva. *Unveiling the Nietzschean Origins of Sartre's Nausea*. Dogma 2009/4. (Revue électronique) <http://*www.dogma.lu/pdf/MB-NietzscheSartre.pdf*> (Letöltve: 2010. március 11.)

[4] Kristen Brown: *Nietzsche and Embodiment: Discerning Bodies and Non-Duality*. State University of New York Press, New York, 2005.

[5] Pierre Klossowski: *The most beautiful invention of the sick*. In uő: *Nietzsche and the Vicious Circle*. Continuum, New York, 2005. 151–158. Korábban pedig Malcolm Pasley: *Nietzsche's use of medical terms*. In Malcolm Pasley (ed.): *Nietzsche: imagery and thought*. University of California Press, San Diego, 1978. 123–158.; Philip N. Lawton, Jr.: *Nietzsche's Convalescence*. Philosophy Research Archives 1988, Vol. 13; Mark Letteri: *The theme of health in Nietzsche's thought*. Man and World 23 (1990) 405–417.

[6] Pierre Klossowski: *The valetudinary states at the origin of a semiotic of impulses*. In uő: *Nietzsche and the Vicious Circle*. 12–42., 23.

[7] Friedrich Nietzsche: *Így szólott Zarathustra*. Fordította Kurdi Imre. Osiris, Budapest, 2000. 41.

[8] I. m. 42.

emberek közötti kommunikációs igény hatására fejlődött ki, és nem tartozik hozzá eredendően a gondolkodáshoz.[9]

Sartre *Az Ego transzendenciájá*ban és *Az Undor*ban sok tekintetben hasonló tudatelméletet fogalmaz meg (a fichtei és husserli hatás közismert, de számunkra itt másodlagos). Az Ego két oldala számára is a pszichofizikai Magam és az Én.[10] Ez az Ego a reflexív tudat által konstituált tárgy, „virtuális egységközpont".[11] Sartre elveti a husserli transzcendentális Ént, szerinte a reflexivitással és az intencionalitással írható le a tudat, amelyhez így nem mindig tartozik Én,[12] a nem-reflektált síkon „belemerülök a tárgyak világába, azok alkotják tudatom egységét [...], de én *magam* eltűntem, megsemmisültem".[13] *Az Undor* az Én mesterséges voltát a főhős tudatán keresztül fogalmazza meg: „Tudatomban halvány kis emlékfoszlány lebeg önmagamról. Antoine Roquentin... És az *Én* hirtelen elhalványodik, egyre jobban halványodik, kész, kialszik."[14] A tudat itt is testi, Roquentin szavaival: „Soha nem éreztem még olyan erősen, mint ma, hogy nincsenek bennem titkos dimenziók, hogy testemre vagyok korlátozva, azokra a könnyű gondolatokra, amelyek úgy szállnak fel belőle, akár a szappanbuborék."[15]

Ezek után nézzük, mit is takar az undor a két filozófus szótárában. Nietzsche számára magában foglalja az isteni világrenddel és a racionalista dogmatizmus univerzalizmusával szembeni szkepszist, és egyúttal az ezen való túllépés igényét az egyediség és a perspektivizmus jegyében. Az egyetemes meghatározottsággal („egy hit egyetemessége és egyetemes érvénye") szembeni averzió olvasható ki *A vidám tudomány* 76. aforizmájából: „A dolgok képe szakadatlanul mozog, változtatja helyét és mostantól talán még sokkalta fokozottabban és gyorsabban, mint valaha, éppen a legkiválóbb elmék lázadnak fel állandóan a dolgok általános érvénye ellenében – az *igazság* kutatói az élen! Az általános érvényűség hiedelme állandóan és újra meg újra undort ébreszt és új, kielégületlen vágyat a legfinomabb elmékben..."[16] A nietzschei perspektivizmus hátterében az a belátás áll, hogy a világ „végtelen *sok interpretációt zár magába*" (374.§),[17] és egyik sem támaszthat igényt az igazságra, mert az az egyedi véletlenből való téves általánosítás volna („Ettől undorodom"[18]), noha „világunk összkaraktere a káosz, nem a hiányzó szükségszerűség, hanem a hiányzó rend, tagoltság, szépség, bölcsesség értelmében".[19] Nincsenek törvények, csak szükségszerűségek, célok híján nincsenek véletlenek sem, és nem léteznek örök szubsztanciák (109.§). Ugyanígy téves, de hasznos hittételek

---

[9] Friedrich Nietzsche: *A vidám tudomány.* Fordította Romhányi Török Gábor. Szukits, Szeged, 2003. 213.
[10] Jean-Paul Sartre: *Az Ego transzcendenciája és egy fenomenológiai leírás vázlata.* Fordította Sándor Péter. Latin Betűk, Debrecen, 1996. 39.
[11] I. m. 57.
[12] I. m. 12.
[13] I. m. 28–29.
[14] Jean-Paul Sartre: *Az Undor.* Fordította Réz Pál. Európa, Budapest, 2001. 228.
[15] I. m. 52.
[16] F. Nietzsche: *A vidám tudomány.* 63.
[17] I. m. 246.
[18] I. m. 95.
[19] I. m. 96.

csupán a dolgok önmagukkal való azonossága, az anyag létezése, a szabad akarat (110.§),[20] amelyekkel szemben a becsületes megismerő szkepszist és undort érez (107.§).[21] Gyomrok felforgatója, gonosz és emberellenes – minősíti „az Egység és Teljesség és Mozdulatlanság és Telítettség és Múlhatatlanság" tanítása.[22] Köztudott, hogy Nietzsche szubsztancializmussal, fundacionizmussal, univerzalizmussal szembeni szkepszise nemcsak ismeretelméleti, hanem morális síkon is megnyilvánult. Jól mutatja ezt többek között *A vidám tudomány* 335. aforizmája: „Annak az ítéletednek, hogy »így a helyes« megtalálható a maga előtörténete ösztöneidben, hajlamaidban, ellenérzéseidben, tapasztalataidban és tapasztalataid hiányában, *»hogyan* keletkezett ez bennem?« ezt kell kérdezned..."[23] A finomabb gondolkodót ez a belátás elundorítja az olyan patetikus fogalmaktól, mint lelkiismeret, bűn, a lélek üdve. „Eljött az ideje, hogy mélységesen megundorodjunk az egész ilyenolyan morális fecsegéstől!"[24] Már csak azért is, mert „az emberek mindig is maguknak szabtak ki jót és gonoszt".[25] Az egyediből való téves általánosítás a kategorikus imperatívusz is, márpedig minden cselekedet egészen egyedi, ezért a feladat a saját értéktáblázat megalkotása – írja Nietzsche. Ez már jelzi, hogy perspektivizmusának relativizmusa nem egyszerű nihilista rombolás, hanem ezen túl magában foglalja a tervezést, az építést, az értelemadást is: „Mindig megsemmisít előbb, aki alkotni rendeltetett."[26] Genován végigtekintve Nietzsche a gondolatban való újraalkotásról, a személyes értelemmel való felruházásról ír (291.§), és a kontextusom messze (Sartre-ig) túlmutatónak érzem a megfogalmazást: „Mindig az építő embert látom [...], amit csak lát, beilleszti *tervébe,* végül pedig *birtokává* teszi, azáltal, hogy mindez tervei részévé válik."[27] Zarathustra pedig a teremtő akaratot hirdeti, így szólva a megismerés embereihez: „Amit pedig világnak mondtatok, teremtsétek meg előbb ti magatok...!"[28] Az alkotás az értékelésben és az értelemadásban is megnyilvánul: „Csak az ember ruházta föl értékkel a dolgokat, hogy életben tartsa magamagát – a dolgok értelmét is csak ő alkotta meg, így hát ember-értelem az."[29] A tervtől, az értelemtől semmi sem idegenebb, mint a létezés véletlene, esetlegessége: ez okozza az undort, amellyel szemben csak a sztoikus gyomor válik közömbössé, miután „köveket, férgeket, üvegcserepet, skorpiót" lenyelve edződött (306.§).

Az *Így szólott Zarathustra* középponti undor-motívuma tehát kettős jelentést hordoz, ahogyan David Goicoechea is rámutatott: egyrészt a kis ember örök visszatérésétől támad csömöre Zarathustrának,[30] (ez a „nagy *Undor* az embertől" jelenik

---

[20] I. m. 97.
[21] I. m. 93.
[22] F. Nietzsche: *Így szólott Zarathustra.* 107.
[23] F. Nietzsche: *A vidám tudomány.* 185–186.
[24] I. m. 188.
[25] F. Nietzsche: *Így szólott Zarathustra.* 75.
[26] Uo.
[27] F. Nietzsche: *A vidám tudomány.* 157.
[28] F. Nietzsche: *Így szólott Zarathustra.* 107.
[29] I. m. 75.
[30] I. m. 263–264.

meg *A morál genealógiájá*hoz lapjain is, párban a rosszhiszeműségtől való undorral[31]), másrészt a világ esetlegességétől, a „racionális kauzalitás nélküli, feje tetejére állított világtól".[32]

Az undor teremtő voltára hívja fel a figyelmet Kelly Oliver, aki Gary Shapiro terhesség-koncepciója[33] nyomán az undort a terhességgel kapcsolja össze. „Az embernek az élettől érzett undorából ered a keresztény megváltás másik élete. Az ember undora fölött érzett undorból sarjad a dionüszoszi megváltás emberfölötti embere."[34] Az interpretáció alapja a betegség, a terhesség és a rosszhiszeműség összekapcsolása *A morál genealógiájá*ban. Az aszketikus ideálról szóló harmadik írás az öncsalás árán is bizonyosságot igénylő embert egyszerre jelöli meg a részvét és az undor kiváltójaként. Az aszketikus eszmény imperatívusza „az igazság magánvaló értékébe vetett hit",[35] tehát az ettől való undor visszavezet az ismeretelmélet kérdéseihez.

Sartre regényének középpontjában ugyancsak a világ értelmetlenségének és az értelemadás kényszerének kettőssége áll. A bevett, készen kapott jelentések elutasítása, ezek illuzórikus voltának a felfedése a világ esetlegességével szembesít. Ennek kínzó tudata elől menekül Roquentin a regényírásba, amely a dallamhoz hasonló rendezettséget és belső értelmet állítja szembe a létezés véletlenszerű káoszával. Roquentin undora egy váratlan, önkéntelen beállítódásváltás eredménye: másként kezdi látni a dolgokat, amikor a tengerparton sétálva egy lapos követ fog a kezébe. Magányos életmódja következtében kiszakad a dolgok társadalmilag-nyelvileg konstituált szabályos, értelmes rendjéből. Történelmi kutatásai tovább erősítik benne a tudatot, hogy a világ csak az értelmezés által válik rendezetté: „A tények lassúk, lusták, barátságtalanok; ha muszáj, alkalmazkodnak ahhoz a rendhez, amelybe be akarom sorolni őket – de ez a rend külsőleges számukra.[36] Az unalmon, a szorongáson és az undoron keresztül eljut egy olyan látásmódhoz, amely minden ráillesztett értelmet lehántva, idegenként mutatja még saját arcát is a tükörben. („Semmit sem értek ebből az arcból. A többiek arcának van valami értelme. Az enyémnek nincs."[37]) Világban-benne-létének, fakticitásának, húsa csupaszságának tényén keresztül Roquentin saját létének esetlegességére ébred rá. „Véletlenül jöttem világra, úgy léteztem, akár egy kő, egy növény, egy mikroba. Életem csak úgy, vaktában hajtott ki, a szélrózsa minden irányában."[38] Ez az Undor akkor foszlik szét, masszának érzett teste akkor szilárdul meg, amikor meghallja kedvenc slágerének dallamát, amely az időbe rendet,

---

[31] Friedrich Nietzsche: *A morál genealógiájához*. Fordította Vásárhelyi Szabó László. Comitatus, Veszprém, 1998. 63., 65., illetve 71.
[32] David Goicoechea: *Szeretet és boldogság a Zarathustrában*. Gond 23–24.
[33] Gary Shapiro: *Alcyone: Nietzsche on Gifts, Noise, and Women*. SUNY Press, New York 1991.
[34] Kelly Oliver: *Womanizing Nietzsche: Philosophy's relation to the 'feminine'*. Routledge, London, 1995. 148.
[35] F. Nietzsche: *A morál genealógiájához*. 76.
[36] J.-P. Sartre: *Az Undor*. 27.
[37] I. m. 31.
[38] I. m. 117.

szükségszerűséget visz.[39] Nem véletlenül volt Husserlnek is szemléltető példája a dallam – talán kevésbé ismert azonban Nietzsche aforizmája, amelyben leírja, hogy a melódia „nyilvánvaló hajlandóságot tanúsít törvényesség irányában és ellenszenvet minden leendő, formátlan és önkényes dologgal szemben".[40] Ez az a formaadó rendezettség, „kaland" amelyet egész életéből hiányol, ami megszünteti az idő nyúlósságát: „Valami kezdődik, hogy azután befejeződjék: a kaland nem tűri a toldalékot; a kalandnak csak tulajdon halála révén van értelme. [...] Minden egyes pillanat azért jelenik meg, hogy maga után vonzza a következő pillanatokat."[41] Egy esemény, akkor válhat csak kalanddá, ha az ember elmondja, ezért próbáljuk úgy élni az életet, mintha elmondanánk, történeteken keresztül látva mindent[42] – fogalmazza meg az identitás narratív megkonstruálásának (Nietzsche által is leírt) belátását. „Amikor az ember él, nem történik semmi. [...] Egyik napra történik a másik, teljesen értelmetlenül. [...] De amikor elmondjuk az életünket, egyszerre megváltozik minden."[43] Ezért dönt a főhős úgy, hogy regényírással próbálja igazolni létezését, az önazonosságot nyújtó kalandot kiterjesztve egész életére.

A narratíváink azonban egyrészt nyelviek, másrészt hajlamosak vagyunk bennük olyan hamis sablonokat alkalmazni, mint a fennkölt eszmék. Ez ugyanazt az undort, csömört váltja ki Roquentinből, mint Nietzschéből. „Voltaképp az undorít a legjobban, hogy tegnap este fennkölt voltam. Húszéves koromban leittam magam néha, és aztán elmagyaráztam, hogy Descartes-szerű pasas vagyok. Éreztem pontosan, hogy heroizmussal pumpálom tele magam – de nem bántam, tetszelegtem benne. De aztán, másnap reggel, olyan csömör fogott el, mintha egy telehányt ágyban ébredtem volna."[44] (A Descartes-utalás révén a karteziánus szubjektum és a racionalizmus nietzschei bírálata is átcsendül a szövegen.) Mert ez rosszhiszemű, öncsaló menekülés a lét abszurditása elől, éppúgy, mint az Autoditakta humanizmusa; pedig hát „a létezésnek semmi, az égvilágon semmi értelme sincsen".[45] Sartre szarkasztikus humanizmus-kritikája mögött a nietzschei ismeretkritika áll: az arc szingularitását elmosó elvont általános kategóriák hamis igazságainak a lerombolása.[46] Az *Undor* tehát nemcsak a létezés faktikus bizonyosságának a hatása, hanem az esetlegessége feledtető közös, univerzalista fogalmi konstrukciók által kiváltott tünet is egyben.[47] A létezés képtelen, abszurd, vagyis „a magyarázatok és okok világa nem esik egybe a létezés világával".[48]

---

[39] I. m. 38.
[40] F. Nietzsche: *A vidám tudomány.* 103.§, 89.
[41] J.-P. Sartre: *Az Undor.* 58.
[42] I. m. 59–60.
[43] I. m. 60.
[44] I. m. 81.
[45] I. m. 153.
[46] I. m. 159–164.
[47] I. m. 166–168.
[48] I. m. 175–176.

Sartre regényének filozófiai megközelítésű értelmezései általában vagy Husserl és Heidegger fenomenológiájának illusztrációjaként elemzik a szöveget, vagy (rosszabb esetben) egyfajta felszínes egzisztencialista életfilozófia alapműveként. A fentiekben arra kívántam felhívni a figyelmet, hogy a Sartre-ot ért kétségtelen husserli és heideggeri hatás egy szilárd nietzschei alapállásra rakódott rá mind *Az Undor*ban, mind *Az Ego transzcendenciájá*ban. Ezek pedig előrevetítik a filozófiai főmű, a *A lét és a semmi* számos gondolatmenetét, amelyet így legalább annyira indokolt Nietzsche, mint Husserl és Heidegger felől olvasni.

Böhm Gábor

A HOLOKAUSZT MINT ESZTÉTIKAI PROBLÉMA

– Kertész és Nietzsche –

Kertész Imre a kortárs magyar próza egyik legfontosabb, világirodalmi viszonylatban is jelentős szerzője. Írásművészetének legfőbb témáját életrajzi élménye, a holokauszt adja. *Sorstalanság* (1975) című regénye Köves Gyuri, egy 14 éves kamasz szemszögéből láttatja a budapesti zsidók deportálását, illetve a haláltáborok mindennapjait. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy rávilágítsak a regény poétikájának nietzscheiánus hátterére, amely új ábrázolásesztétikai paradigmát nyitott a holokauszt-irodalom számára.

Ennek lényege – elöljáróban és leegyszerűsítve – abban a radikálisan új szemléletmódban (elbeszélői perspektívában) ragadható meg, amely a holokaustthoz való értelmezői hozzáférést nem adottságként, valamiféle meglévő, már birtokunkban lévő tudásként írja le, hanem olyan tapasztalatként fogja fel, amely mindenkor kérdésesként, problematikusként aposztrofálja a megértendőhöz való viszonyunkat. Ez azt jelenti, hogy a holokauszt cselekményesítése[1] minden egyes konkretizáció esetében újraírja, újrateremti a holokausztot mint „történelmi tényt". Ebből az is következik, hogy nincs a holokausztnak egy olyan, egyszer s mindenkorra érvényes ábrázolási módja, illetve „jelentése", amely univerzális érvénnyel bírna. Az újraírás ugyanis nem szimpla mimetikus viszonyként tételeződik, amely a szöveget azonos ontológiai státusban gondolja el a valósággal, hanem olyan esztétikai viszonyként, amely révén a világ valamiképpen, bizonyos módon megképződik, előállítódik. Ez viszont azt is jelenti, hogy ugyanaz a dolog egy más nézőpontból, más előfeltevéseket játékba hozva, másként és másként is elmesélhető, ami olyan konkretizációk (szövegek, filmek, képregények, képzőművészeti alkotások stb.) lehetőségét feltételezi, melyek között csupán esztétikai különbségek realizálhatók, érték- vagy ismeretelméletiek nem. Példaként említhető Roberto Benigni *Szép az élet* (*La vita é bella*, 1997) című filmje, amely burleszkelemek felhasználásával tematizálja a holokausztot. A film főhőse, Guido, hogy fiát megkímélje a valóság borzalmaitól, a körülöttük zajló történéseket mint egy

---

[1] Kisantal Tamás: *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében.* Kijárat, Budapest, 2009. 35. skk.

zseniálisan megszervezett kollektív játékot cselekményesíti a kisfiú számára, amelyben a rabok játékosként, az őrök játékmesterként vesznek részt.

Ez a paradigma nem új keletű. Olyan szerzőhöz – Friedrich Nietzschéhez (1844–1900) – kapcsolható, aki fontos szerepet játszik Kertész életművében, hiszen *A tragédia születése* című nagy hatású könyve az író fordításában jelent meg másodszor[2] magyar nyelven 1986-ban.

Kertész talán leginkább *önéletrajziként* aposztrofálható kötetében, az 1992-ben megjelent *Gályanapló*ban az első Nietzschét említő bejegyzés 1968-ból származik:

> „Lehatolni a figura és a fogalmak legmélyére – a felület eszközeivel. Csak a közölhetőt közölni, bízni abban, hogy a csupa közölhetőből álló kész mű a maga befejezettségében – és szótlanságában – többet fog elmondani a közölhetetlenről, mint ha közvetlenül akarnám megragadni. Egy elszemélytelenedés története, amely éppoly lassan és kérlelhetetlenül bontakozik ki, akár egy személyiségé lenne. Felhasználni a moralitás régi szavait, hogy felmutassuk képtelenségét. Nem Nietzschére kell gondolni (az »első immoralistára«): nem, egy olyan világra, ahol se hit, se tagadás nem létezik, és a tett a maga különösségében, egyszeri mivoltában nyilatkozik meg, minden kötelező értékrend nélkül, az alakulás esetlegességének egyszeri és az alakulások szisztémájának általános konfliktusában, e mélyreható, gyötrő titok szerint."[3]

Az utalás természetesen nem jelenti azt, hogy Kertész korábban ne találkozott volna a filozófus valamely szövegével.[4] A szóban forgó megjegyzés legfőképpen azért érdekes, mert a *Sorstalanság* alapvető, ám – amint azt a mű recepciótörténete is mutatja – egyáltalán nem probléma nélküli esztétikai-poétikai karakterére utal, igaz, egyelőre negatív módon. A jegyzet ugyanis arra az ábrázolásesztétikai dilemmára utal, amely a holokauszttal kapcsolatos morális ítéleteink szövegbe kódolását, és ennek műfaji-poétikai következményeit érinti. Kertész arra kíváncsi, hogyan lehet elmesélni egy közismert, illetve közmegítélés alá vont történetet anélkül, hogy e történetnek éppen a közismertsége, illetve közmegítélése révén magától értetődővé vált paneljeit, konvencióit – erősebb kifejezéssel élve: közhelyeit – kikerülje. Nietzsche a maga korában azért kérdőjelezte meg az erkölcstan örök érvényűnek, történelem felettinek gondolt kifejezéseit (például a morális értelemben vett igazság fogalmát), mert kiüresedettnek, semmitmondónak találta azokat. Álszentként, hazugként illette azokat, akik a morál építőköveit nem puszta nyelvi jelölőként, hanem a világban objektív módon létező dolgokként aposztrofálták.[5] Nietzsche tehát nem azért „immoralista", mert tagadja a morált,

---

[2] *A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus* (fordította Fülep Lajos, Franklin, Budapest, 1910): Kertész a *Gályanapló* bejegyzései szerint ezt a kiadást használta. Az új fordítás jegyzetei jórészt Fülep nagy ívű bevezető tanulmányából származnak.

[3] Kertész Imre: *Gályanapló*. Magvető, Budapest, 1992. 27–28.

[4] Vö. Kertész Imre: *A megfogalmazás kalandja*. Vigilia, Budapest, 2009. 59. skk.

[5] Friedrich Nietzsche: *A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*. Fordította Tatár Sándor. Athenaeum 1992/3. 3–16.

hanem azért, mert nem fogadja el annak nyelven túli legitimitását. Kertész éppen ebben az értelemben próbál a holokauszt bevett morális megítélése elé kerülni, hogy ne kelljen azokat a számára kiüresedett, közhelyes jelzőket megismételnie, amelyeket illegitimnek, mi több, hazugnak aposztrofál a lágerek tapasztalata kapcsán. Az Auschwitzot, Buchenwaldot megjárt Köves éppen egy ilyen hazug, semmitmondó, semmit sem jelentő nyelvhasználat ellen foglal állást, amikor Budapestre visszaérkezve történetének elmondhatatlanságával szembesül:

„Megint elhallgatott, ezúttal már hosszabb időre, utána meg újra kezdte: – Sok borzalmon kellett-e keresztülmenned? –, s azt feleltem, attól függ, mit tart borzalomnak. Bizonyára – mondta erre, némiképpen feszélyezettnek látszó arccal – sokat kellett nélkülöznöm, éheznem, és valószínűleg vertek is talán, s mondtam neki: természetesen. – Miért mondod, édes fiam – kiáltott arra fel, de már-már úgy néztem, a türelmét vesztve –, mindenre azt, hogy 'természetesen', és mindig olyasmire, ami pedig egyáltalán nem az?! – Mondtam: koncentrációs táborban ez természetes. – Igen, igen – így ő –, ott igen, de... – s itt elakadt, habozott kissé – de... nohát, de maga a koncentrációs tábor nem természetes! – bukkant végre a megfelelő szóra mintegy, s nem is feleltem néki semmit, mivel kezdtem lassan belátni: egy s más dologról sosem vitázhatunk, úgy látszik, idegenekkel, tudatlanokkal, bizonyos értelemben véve gyerekekkel, hogy így mondjam."[6]

A *Gályanapló* egy másik bejegyzés szerint Kertész 1984 májusa körül vállalta el (alapvetően egzisztenciális okokból) *A tragédia születése* fordítását, amelyet 1985 februárjában fejezett be. A *Gályanapló* ehhez kapcsolódó utalásaiban azonnal felsejlik valamiféle ábrázolásesztétikai rokonszenv Nietzschével kapcsolatban:

„*A tragédia születése:* Az egész modern német szellemtudomány a Nietzsche köpenyéből bújt ki. Mindazt tudta már, amit Freud. Csodálattal, ámulattal olvasom. A dionüszoszi, amit alighanem Metz falai alatt élt át, akárcsak én a KZ-ben és az »ötvenes években«. Az apollóni görög, aki elámultan nézi a Dionüszoszt szolgálót, és ámulata egyre fokozódik, amint mindinkább ráeszmél, hogy mindez nem is áll olyan nagyon távol tőle. (Vö.: »Én, a hóhér« koncepció.) A nagy, modern tapasztalat. A dionüszoszi mint mozgalom, a dionüszoszi mint rock. A szakadék, amely a barbár dionüszoszit a görögök Dionüszoszától elválasztja. Íme, a modern világ, amely nihilizmusában a barbár Dionüszosznak szolgál – változtass a változtatandón: az ideológia mindig megvan hozzá, de nélkülözi az apollóni ellensúlyt. Milyen kellemes is így gondolkodni és elvetni a lapos historizmust! – Nietzsche is tisztában volt a létezés elviselhetetlenségével: az ő problémája is – már akkor! – az egyén, a személyiség. Mindig is Nietzschével gondolkodtam, az ő problémái vannak a vérembe írva. A valóság írta belé, a tapasztalataim – nincs ebben semmi konstrukció, semmi teoretikus."[7]

---

[6] Kertész Imre: *Sorstalanság*. Szépirodalmi, Budapest, 1985. 276.
[7] Kertész Imre: *Gályanapló*. Magvető, Budapest, 1992. 211–212.

A *Gályanapló* vonatkozó megjegyzései szerint tehát Kertész csak a *Sorstalanság* befejezése után vette kézbe a Nietzsche-szöveget, de revelációként élte meg annak filozófiai hozadékát, amely mintegy utólagos esztétikai igazolását adta a regény poétikai karakterének.

A filozoféma és a regény ennek alapján közös ismeretelméleti kérdésfelvetést vázol fel. Mindkettő számára problematikusként jelenik meg a „létező" világ egy adott szegmensének interpretációja. Nietzsche számára a görög életvilág és a művészet egymáshoz való viszonya kérdéses, amelynek feltárása azért fontos számára, hogy az attikai tragédia mibenlétére irányuló kérdések megválaszolhatóak lehessenek.

Az ifjú Nietzsche, a baseli egyetem 1869-ben frissen kinevezett professzora már székfoglalójában[8] azzal borzolta a kedélyeket, hogy híressé vált Seneca-parafrázisával („Philosophia facta est quae philologia fuit" / „Filozófia lett, ami filológia volt") a tőlünk távoli korszak megértésének kérdését a korszak jelentésének kérdése elé helyezte. Az 1872-ben megjelent *Tragédia-tanulmány* ennek a patetikus mondatnak az esztétikai programmá emelését volt hivatott elvégezni. A nagyszabású vállalkozás nem – pontosabban a hagyományos, a korszakban elfogadott használatát alapul véve nem – klasszika-filológia, sokkal inkább hermeneutika, a szónak abban az értelmében, amelyet majd a 20. század második felében Hans-Georg Gadamer foganatosít: arra kérdez rá, hogyan lehetséges a megértés. Hogyan lehetséges a megértése egy olyan korszak művészi teljesítményének, amelyről töredékben maradt műalkotások, a kései utókor befogadója számára értelmezhetetlen mítoszok tudósítanak. Nietzsche esztétikai radikalizmusa abban öltött teste, hogy fel merte vetni azt a kérdést, amelyet a korban kevesen: mi van akkor, ha az ókor megértése a maga egyediségében nem lehetséges? Mi van akkor, ha igaza van Kantnak, igaza van Schopenhauernek, és a világ létezésére nincs minden kétséget kizáró bizonyítékunk, és mindaz, amit világként ismerünk, a magunk által magunk számára transzcendált valóság csupán? Ha ezt elfogadjuk, és a világ létezése valóban „csupán esztétikai jelenségként"[9] igazolható, akkor mi végre a megismerésbe vetett bizodalmunk!?

Nietzsche *A tragédia születése* című tanulmányban amellett érvel, hogy maguk a görögök sem voltak sokkal közelebb saját világuk megértéséhez, mint mi az övékhez, s ezért volt szükséges egy közbevetett valóság megalkotása a művészet eszközeivel. Ez a – Nietzschével szólva: apollóni – maszk voltaképpen elfedte azt, ami hozzáférhetetlen, és felruházta egy olyan képpel, amely a világot felismerhetővé, érthetővé, modern kifejezéssel élve: olvashatóvá teszi.

---

[8] Friedrich Nietzsche: *Homérosz és a klasszika-filológia*. Fordította Molnár Anna. In *Ifjúkori görög tárgyú írások*. Európa, Budapest, 1988. 9–35.

[9] Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése*. Fordította Kertész Imre. Európa, Budapest, 1986. 13. Az eredeti idézet: „...magában a könyvben többször is visszatér az a célzatos tétel, hogy a világ létezése csakis esztétikai jelenségként *igazolt*." (Kiemelés az eredetiben – B. G.)

A tézis – valamint a *Tragédia-tanulmány* – megvilágító erejű példa mentén bomlik ki. Nietzsche a Szilénosz-mítosz felidézésével arra a kérdésre keresi a választ, hogyan magyarázható meg az antik életvilág súlyos belső ellentmondása, amely az ún. „klasszikus" görög életigenlés hátterében mérhetetlen és felfoghatatlan borzalmakat sejtet:

> „...miként szól a régi monda, hogy hosszú időn át űzte az erdőn a bölcs *Szilénoszt*, Dionüszosz kísérőjét anélkül, hogy elfoghatta volna. Mikor végre kézre kerítette, megkérdezi őt a király, mi a legjobb és a legelőnyösebb az embernek. Makacsul hallgat, és meg sem moccan a démon; ám a király nem enged, míg végül Szilénosz harsány nevetésben tör ki, és így szól: »Nyomorúságos egy napig élő, a gond és a véletlen gyermeke, minek kényszerítesz arra, hogy megmondjam neked azt, amit nem hallanod volna a legüdvösebb? A legjobbat te el nem érheted: a legjobb neked meg nem születni, nem *lenni, semminek* lenni. A másodsorban legjobb azonban neked – mielőbb meghalni.«"[10] (Kiemelés az eredetiben – B. G.)

A történet Nietzsche olvasatában a „halálhoz viszonyuló lét" sajátos görög tapasztalatáról szól. Arról, hogy a görögök számára a létezés valódi rettenetét a halál visszavonhatatlan bekövetkezése, illetve a halál utáni nemlétezés ürességének elfogadhatatlansága jelenti. A görögök számára nincs halál utáni lét, nincs se jutalom, se büntetés. A metafizikai vigaszt, az élet értelmének kimondását és igazolását a jelenben, az evilági életben kell megvalósítani, hogy az valamiféleképpen élhető legyen. „A görögök ismerték és átérezték a létezés rettenetét és borzalmait: hogy egyáltalán élni tudjanak, az olümposziak ragyogó álomszülötteit kellett e borzalmak elé állítaniok"[11] – folytatja Nietzsche, és ezzel arra figyelmeztet, a görög művészet nem olyan magától értetődő, mint ahogyan azt a klasszika-filológiai tekintet látni (láttatni) véli. A görög művészet nem más ezek szerint, mint transzcendált valóság, amelyet a dolgok (valódi) természetének kimondhatatlansága és a kimondás szükségszerűsége közti ontológiai differencia implikál.
Kertész hasonló módon érvel esszéiben, amikor a *Sorstalanság* esztétikai-poétikai karakterét Auschwitz ábrázolásának, illetve ábrázolhatóságának kérdéséhez kapcsolja. A *Hosszú, sötét árnyék* című 1991-es előadásában azt a kérdést veti fel, hogy vajon mi a szerepe az irodalomnak a holokauszt ábrázolását illetően. Az előadás felidézi Adorno sokat idézett (és sokszor félreértett) bon mot-ját arról, hogy „Auschwitz után többé nem lehet verset írni". Kertész úgy módosítja ezt a kijelentést, hogy „Auschwitz után már csakis Auschwitzról lehet verset írni".[12] Az író, amikor Auschwitz létét esztétikai kérdésként veti fel, arra utal, amivel *Sorstalanság* című regényének főhőse is szembesülni kénytelen: hogy a mindennapi nyelvhasználat képtelen *ábrázolni* azt a tapasztalatot, amit az „Auschwitz" jelölővel illetünk.

---

[10] Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése.* 37–38.
[11] I. m. 38.
[12] Kertész Imre: *A száműzött nyelv.* Magvető, Budapest, 2001. 61.

„Van itt egy kimondhatatlanul súlyos ellentmondás: a holocaustról, erről a felfoghatatlan és áttekinthetetlen valóságról egyedül az esztétikai képzelet segítségével alkothatunk valóságos elképzelést" – mondja Kertész említett szövegében,[13] és ezzel Nietzschével összhangban azt is állítja, hogy a valósághoz fűződő esztétikai viszony nem kevésbé illetéktelen, mint a morális, a historiográfiai vagy a jogi. Nem állítható (pontosabban: filológiailag nem igazolható), hogy Kertész ezt a tézist Nietzschétől veszi, de véleményem szerint belátható, hogy a *Tragédia-tanulmány* esztétikai horizontja közel áll Kertészéhez, és lefordítása során alkalmassá válhatott az író számára saját korábban felállított esztétikai-poétikai elgondolásának utólagos megerősítésére, árnyalására. A *Gályanapló* egyik bejegyzése is megerősíti ezt a vélekedést:

> „Oldalról oldalra előre *A tragédia születésében*. Az individuáció problematikája, az *én* problematikám. Romantikus probléma ez, mindig is tudtam; de míg romantikusok vagyunk, addig legalább tudunk még szenvedni az élettől – mert a romantika ennyit jelent: szenvedni az élettől. És ebben rejlik még az élet iránti legerősebb inspiráció – ebben van igaza Nietzschének –, a racionális nihilizmus már nemcsak a biológiai bomlás, de a szellemi halál is, a konformizmus, a regresszió, a pusztulás."

Egy másik szerint: „Létezésem minden vonatkozásban szörnyűséges, kivéve az írás vonatkozásában: írni tehát, írni, hogy létezésemet eltűrjem, mi több, igazoljam."[14] A fordítás fáradságos munkájának befejeztével pedig már egyértelműen – bármennyire is bornírtként hat ez Kertész esetében – sorsszerűként aposztrofálja a szöveggel való találkozást:

> „*1985. február* [:] Idő, idő, »une mer à boire«... hat és fél hónapi munka után kész *A tragédia születése*. Még nem levonható tanulságok. De az álmatag sorsszerűség: Nietzschét nekem *kellett* fordítanom. A mélység, ahonnan ide megérkeztem. Az alig felfogható beteljesülés jelleg. Az első megrázkódtatás – messzi évtizedekkel ezelőtt –, amikor erről a szövegről még csak hallottam."[15]

A sorsszerűség, illetve beteljesülés kifejezésekkel minden bizonnyal arra utal Kertész, hogy – igaz, utólag, de – Nietzschével igazolva látta a *Sorstalanság* holokausztot tematizáló nézőpontjának legitimitását a közkeletű ábrázolási módok tekintetében is. A holokauszt-irodalom ugyanis ezt megelőzően – és még igen sokáig – jórészt a 19. századi ábrázolásesztétika (realizmus, naturalizmus) poétikai eszköztárával operált, amikor a lágerélet mindennapjait tematizálta. Tadeus Borowski *Kővilág* (1948), Jorge Semprun *Nagy utazás* (1963), honi viszonylatban

---

[13] I. m. 61–62.
[14] Kertész Imre: *Gályanapló*. 214., 215.
[15] I. m. 215.

Ember Mária *Hajtűkanyar* (1974), illetve áttételesen Alekszandr Szolzsenyicin *Ivan Gyenyiszovics egy napja* (1962) című művei jól példázzák ezt a típusú prózát. E szövegeket leginkább azon közös morális alapállás révén jellemezhetjük, amelyet az utólagosság perspektívájából képez meg a háborúból győztesként kikerülő hatalmak hallgatólagos, ám valójában az egyes államok, illetve ideológiai rendszerek számára eltérő módon koncipiált közmegegyezése.

A második világháborút követő évtizedekben ugyanis – a gazdasági, illetve társadalmi újjáépítés mellett – az egyik legégetőbb kérdésként tevődött fel a nácizmus örökségével való szembenézés, a félmúlthoz kapcsolódó, minden eddigit (kultúrát, gondolkodást, vallást stb.) át-, illetve felülíró tapasztalatokhoz való viszony kialakítása. Európa térképének politikai-ideológiai megfontolások alapján történő átrajzolása azokat a diszkurzív szempontokat is kijelölte, melyek révén a múltértelmezés (mint a múlt cselekményesítésének) politikai, morális és történelmi aspektusai egy adott narratíva keretein belül lehetővé válhattak. A Harmadik Birodalom kettéosztása egy orosz fennhatóság alatt álló „kommunista" (Német Demokratikus Köztársaság), illetve egy angol–amerikai befolyással bíró „kapitalista" (Német Szövetségi Köztársaság) szegmensre a holokausthoz való viszonyt a két győztes ideológiai szembenállásnak ütközőpontjaként determinálta.

A holokaussztal mint történelmi tapasztalattal való szembenézés – jórészt amerikai nyomásra – először az NSZK-ban vált a társadalmi kommunikáció részévé. A keleti blokkban azért nem történhetett meg ez a nyugatihoz hasonló módon, mert a haláltáborok létét a kommunista rezsim – a hivatalos szovjet álláspontot visszhangzó módon – egészen egyszerűen nem tekintette „német" kérdésnek, mondván a nácik rémtetteiért a nácik a felelősek, akik „természetesen" a nyugati német állam polgáraiként kezdtek új életet. Tovább árnyalja a képet, hogy a háborúból győztesként kikerülő szovjetek szerint a haláltáborok felszabadítása a Vörös Hadsereg érdeme, amely a lágerekben raboskodó hithű kommunisták hathatós közreműködésével vetett véget a nácik rémtetteinek. A haláltáborok „lakói" – a hivatalos ideológia szerint – nem származásuk, hanem politikai elkötelezettségük miatt váltak a gyilkos rendszer áldozataivá.[16]

A *Sorstalanság* így tehát, megjelenésének idején, nem válthatott ki különösebb olvasói-kritikai visszhangot. Nem csupán a holokauszt-irodalom „hagyományos" megjelenési formáit felülíró ábrázolásesztétikai karaktere miatt, hanem a korszak politikai-ideológiai konstellációjának a holokauszt mibenlétét, ábrázolását, illetve ábrázolhatóságát meghatározó dogmái miatt sem. A regény értelmezése körüli viták jól példázzák ezt a kettősséget.

A kortársi olvasók számára leginkább a műben megjelenő személytelen, az ábrázolt tárgyiassággal szemben felvett neutrális elbeszélői magatartás okozott problémát. A *Sorstalanság* elbeszélői perspektívája ugyanis úgy töri át a holokauszt-iro-

[16] Vö. Mary FULBROOK: *A német nemzeti identitás a holokauszt után*. Fordította VALLÓ Zsuzsa. Helikon, Budapest, 2001.

dalom bevett műfaji normáit visszahangzó elvárási horizontot, hogy egy 14 éves kamasz szemszögéből láttatja az eseményeket. A budapesti zsidók deportálásának cselekményesítése így nem annyira historiográfiai metodikát követ, nem akar „hű" történelmi képet adni a „valóságról", hanem inkább a megélt életvalósághoz való viszony problematikusságát emeli ki. Ennek következtében végül – kertészi értelemben – a történeti munkákénál *objektívebb* képet kapunk a holokausztról, hiszen az események nyomán annak a rádöbbenésnek is tanúi vagyunk, amely ezen események voltaképpeni értelmét (a genocídiumot) felismeri. Köves Gyuri, valamint a regény többi szereplője számára ugyanis nem elérhető az a tudás, amivel a léthelyzet, amelyben benne találják magukat, megérthető. A regény első harmadában közölt „valóságanalízisek" (Vili bácsi, Lajos bácsi), illetve Köves reakciói a környező világra egy olyan nézőpontból artikulálódnak, amely érthetetlenként, idegenként, ám – az utólagosság létmódja felől nézve némileg groteszk módon – veszélytelenként aposztrofálják a valóságot. Köves csak később, már az auschwitzi, majd buchenwaldi lágerélet tapasztalatai révén jut el a felismerésig, hogy itt minden, ami körülette zajlik, az ő életének kioltását szcenírozza:

> „Másrészt viszont ennek a napnak a végén éreztem, hogy valami megjavíthatatlanul tönkrement bennem, ettől fogva hittem minden reggel, hogy ez az utolsó reggel, amikor még fölkelek, minden lépésnél, hogy még egyet már nem tudok megtenni, minden mozdulatnál, hogy a következőt már nem bírom elvégezni; de hát mégis, egyelőre még mindannyiszor elvégeztem aztán."[17]

Köves Gyuri nézőpontja megalkotottságának nyelvi-grammatikai jelölője a gyermeki beszéd, illetve szövegalkotás agrammatikus, nyelvi panelekkel operáló módusza, amely nem ismeretlen a magyar próza történetében. Ottlik Géza *Iskola a határon* (1959) című regényében egy katonai alreáliskola növendéke(i)nek elbeszélése nyomán lepleződik le az intézmény sajátos világa. A regény poétikai értelemben önreflexívnek is tekinthető első fejezetében – amely *Az elbeszélés nehézségei* címet viseli – arról esik szó, hogy milyen megoldhatatlannak tűnő kihívásokkal jár egy olyan elbeszélés megalkotása, amely mind a tárgyat, mind a tárgyhoz való grammatikai-retorikai viszonyt tekintve csupán egy belső, „homoszociális"[18] perspektívából képes jelentésessé válni. Nádas Péter az *Egy családregény vége* (1969–1972, 1977) című regényében a *Sorstalanság* elbeszélői pozícióját idéző gyermeki nézőpont felől ábrázolódik az 1950-es évek politikai-ideológiai légköre. A Simon Péter egyes szám első személyű narrációja úgy foglalja egységes narráció keretébe a környező világ történéseit, hogy abból voltaképpen semmit – semmi „valóságosat" – nem fog fel. A regény tematizálta ábrázolt tárgyiasság csupán számunkra, az olvasók számára fogható fel, mégpedig azért, mert a gyerme-

---

17 Kertész Imre: *Sorstalanság*. 190–191.

18 Sári B. László kifejezése. Vö. Sári B. László: *A hattyú és a görény. Kritikai vázlatok irodalomra és politikára*. Kalligram, Pozsony, 2006. 67–101.

ki látásmód önmagában értelmetlen építőelemeit tapasztalataink – valamint ezzel összefüggésben: a morális érzékünk – révén történelmi „igazságként" képezzük meg.

Ami közös ezekben a szövegekben, hogy az önéletírói hangot imitáló első személyű beszédpozíciók az „ott voltam", „magam tapasztaltam" típusú, látszólag dokumentáló intencióval rendelkező retorikával az ábrázolt világ nem-fikcionális karakterét állítják, noha esztétikai-poétikai értelemben nagyon is megalkotott, előállított, megképzett világokról van szó. Köves Gyuri a *Sorstalanság* című regényben olyan nyelvet használ, amit nem beszél egy 14 éves kamasz. Kertész „nyelvkritikaiként" aposztrofálja ezt az attitűdöt, amely „lebontja a cselekményesítéseket, érvényteleníti őket, érvényteleníti az ideológia nyelvét, ugyanakkor tisztában van vele, hogy maga a nyelv ideologikus, ezért maga nem kísérletezik Auschwitz adekvát cselekményformájának megtalálásával."[19] Innen a pongyola szövegalkotás, a hétköznapi, a megjelenített történések – utólag hozzárendelt – pátoszához képest az átlagos mindennapiságba oltott reflexiók sokasága. Mindez, mint láttuk, annak a poétikai koncepciónak rendelődik alá, amellyel Kertész a holokausztot „esztétikai problémaként" tételezi, és amelyet a mindenkori újraírás, újracselekményesítés imperatívuszává emel. Ennek eredete Nietzsche, aki a „művészet színjátékáról" szólva arról beszél, hogy „a színjáték nem az emberért van, és az ember mégis e színjátékban, annak résztvevőjeként éri el legmagasabb rendű jelentőségét".[20] Nietzsche példájában a csatában harcolók számára véres valóság az, ami a művészet metatekintete számára fenséges egész. Kertésznél hasonlóan valósul meg „a művészet színjátéka", hiszen Köves, sajátos nézőpontja révén, egyszerre van a holokauszt tapasztalatán belül és azon kívül, éppen ezzel állítja elő „az esztétikai világszemlélet tragikus vonását".[21]

---

[19] Vári György: *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég*. Kijárat, Budapest, 2003. 12.
[20] Isztray Simon: *Nietzsche. Filozófus születése a tragédia szelleméből*. L'Harmattan, Budapest, 2011. 26.
[21] I. m. 27.

Szemle

Takács Tímea

SZÁZADFORDULÓ HATÁROK NÉLKÜL

– Hajdu Péter–Kroó Katalin (szerk.): *Elbeszélés a 19. és 20. század fordulóján. Narratív párbeszédek.* L'Harmattan, Budapest, 2011. 246 lap (Párbeszéd-kötetek 5.) –

Nem kellett annyi időt várni az 5. Párbeszéd-kötet megjelenéséig, mint a negyedik, az *Utópiák és ellenutópiák* esetében, szerencsére. Ugyanis két évre a Bényei Tamás és Kroó Katalin szerkesztette, átfogóbb kultúrantropológiai kérdéseket egyaránt felvető könyv után, talán elmondhatják a szerkesztők, hogy az ötödikkel sikerült hagyományt teremteni. S bár köztudott, hogy a jó kezdeményezések nem mindig találnak anyagi forrásra, hogy szélesebb körben nyissák meg a párbeszédet, az ötödik ezúttal a „Mikszáth kései prózája" című OTKA kutatási program keretében születhetett meg. A lehetőség mögött egyúttal azt a folyamatot is látnunk kell, amint végre megnyílik a nemcsak tudományos, hanem befogadói érdeklődés is a novellák és egyéb kisprózai elbeszélések felé.

Mikszáthot eddig is olvastuk, érteni véltük, de jelentőségéről jobbára más diskurzusban, más stratégiák felől értekeztünk. Felcsapva a kötet első oldalait, Török Ervin *A Mikszáth-szimptóma* című írásában a kanonizálthoz képest gyökeresen más megközelítést javasol, amely furcsamód már Barta János 1961-es Mikszáth-elemzésében szerepel, miszerint Mikszáth prózáját ne „a késő 19. századi realista próza poétikája felől olvassuk". A „szövegek narratív, stilisztikai, retorikai felépítettsége", az elbeszélői hang és az implicit szerző közötti bonyolult viszony, valamint az elbeszélői pozíciók mögött feltételezhető maszkok, az ún. „alakoskodás" miatt érdemesebb a modern, de még a posztmodern felől is olvasni. Mint látjuk, nincs új a nap alatt. Az elemzés sokat idézi Bartát, párbeszédbe lépve vele a Mikszáth-újraértelmezésben, s a jelen kispróza helyzete felől kontextualizálva azt.

A párbeszéd nem csupán szövegen belül működik, hanem a kötet írásai között is (a korábbi Párbeszéd-kötetek írásait is beleértve, például Turgenyev, Dosztojevszkij ismétlődő hivatkozási pontok). Amellett, hogy éles kontúrok nélkül jelöli ki a kötet a 19. és 20. század fordulóját az elemzés időszakaként, az időbeli párhuzamosságokon túl jóval érdekesebb kapcsolódási pontok vannak, ami a szerkesztői munka érdeme is. Egyrészt izgalmasak a geográfiai mellérendelések a kijelölt időszakban, másrészt olykor helyet kapnak a korabeli és a jelenkori kritika egymásra való reflexiói is. Ez utóbbiból jó volna több, mert ez az, ami igazán termékeny mind a nemzeti, mind az általánosabb irodalmi, kultúrtörténeti folyamatok feltérképezésében. Szerencsére az ötödik Párbeszéd-kötet a korszak megköze-

lítésében hasonló koncepcióval dolgozik, ami mindenképpen ígéretes, tekintettel arra is, hogy a mikszáthi próza poétikájának megértéséhez is igen sok ötletet és párhuzamot ad.

Az első fejezet hazai kortársak novellaírásával foglalkozik, bár a kötetben nemcsak itt találkozunk magyar íróval, hanem más fejezetben is. Ilyenkor a földrajzi vagy diakronikus jegyek helyett szinkrón problémák alapján kapcsolódnak össze az elemzések. Ezek a legérdekesebb találkozások, úgyszólván „párbeszédek". Akár a Mikszáth-írást követő Bródy Sándor-szövegre gondolunk Kálmán C. György tollából, aki kitüntetettként az irónia fogalmával operál, és ezzel rögtön egy mikszáthi szálat is továbbfűz. Nem érdektelen kérdés, hogy ha a korabeli magyar novellaírókat egymással párhuzamosan vizsgáljuk, vagyis nem egyetlen életművet önmagában, akkor láthatóvá válhat, hogy „miféle konstrukciós elvek, poétikai jellegzetességek vannak mi előtt és mi után". Ebbe a gondolatmenetbe illeszkedik, hogy Bródyt nevekkel körülvéve, valahol a „között" pozíciójában helyezhetjük el. Ez az elgondolás a Párbeszéd-kötet egész felépítésével azonos, a könyv csak kiterjeszti a vizsgálódást a világirodalom mezőnyére. Ily módon válhatnak látványossá és megfogalmazhatóvá a relációk, viszonyrendszerek, műfaji és narrációs sajátosságok írói életművek között.

Tehát a kötet olyan hozzáállást fogalmaz meg, miszerint a kortársi párhuzamosságokban rejlő lehetőségek tovább árnyalhatják az adott kor irodalmát. Emellett tematikus megközelítéseket is kínál. A második fejezet címe például *Elbeszélésmódok irodalomtörténeti és műfaji kontextusban*. Úgy vélem, ebbe a kategóriába a könyv nagy része beleférne. A szerkesztők munkáját tiszteletben tartva, mégis más megoldások is lehetségesek lennének; nem mindig szerencsések az itt szereplő fejezetcímek, mert nem fedik le a szövegeket, illetve egy-egy elemzés tartozhatna ide is és oda is. Thomka Beátának a zitije műfaji hagyományával és műfaji kereszteződéseivel foglalkozó tanulmánya méltán része a fent említett fejezetnek. Nemcsak a műfaj felől vizsgálja a *Kis Geras* című Sremac-művet, hanem az elbeszélésmódok lehetőségei felől is. A szerb irodalom egy fontos tradicionális műfaját abban a metszetben láttatja, amikor az mint hagyományosan életrajzírói műfaj találkozik a novellával. A két műfaj összeérésében formálódik az a típusú elbeszélésmód, amely révén Sremac a jellemet, az alakot történetszerű elemekből tudja felépíteni. Így egy történetben elbeszélhető sors „állóképekre, rajzokra alapozva" kerül a befogadó elé.

Györffy Miklós Kafka *Ítélet*ével foglalkozó tanulmánya esetében már nem ennyire egyértelmű a besorolás. Helye *A valóság és reprezentáció hangsúlyai – verbális és vizuális tükrözés és elvonatkoztatás* fejezetben van, amelynek címe egyébként sem világos kijelölés, még ha elolvassuk is az ide besorolt tanulmányokat. A vizualitás kérdése Szilasi László írásában valóban lényeges, és az ott felvetett problémák alapján a fejezetcím mintha éppen ennek a szövegnek a hosszú és tekervényes alcíme volna. Igen újító a tanulmány abban a tekintetben, amit Tömörkény prózája kapcsán felfedezni vél, hogy *A tengeri város* című novella olyan képértést implikál, ami hasonló egy sajátosan kortárs vizuális befogadáshoz – mondhatni, a századvégen már megelőlegez egy avantgárd, modern befogadást.

Ha Menczel Gabriella dicséretes vállalkozását nézzük, akkor szintén a vizualitás fontosságát fedezhetjük fel, ezúttal inkább a reprezentáció és valóság viszonya felől. Eduardo L. Holmberg magyarul nem olvasható argentin sci-fi író egyik írásában sajátosan az európai irodalom egyik izgalmas és visszatérő problémájából indul ki, a képi reprezentáció és a valóság viszonyából. A kérdés visszakövethető a *Dorian Gray,* korábbról a *Pygmalion* és hasonló képi reprezentációs történeteken keresztül, amelyeket az életre kelő műalkotás problematikája foglalkoztat. Bár ez a kapcsolódás az európai kép-valóság tematikájához viszonyítva kevésbé domborodik ki, a sci-fi szál révén viszont párbeszédbe kerül Todorovval.

A kötet két utolsó tanulmánya (Kocsis Géza, Földiák Vince) is azt igazolja, hogy a párbeszéd valóban működik, s mindennek alapja a nyitottság, a vállalt kezdeményező szerep, a tematikus sokszínűség. Nehéz tehát mércét adnia a kritikának, hiszen annyira széles körű a merítés, hogy a kötet erényei számosabbak, mint a rendszerezés problémái. A könyv zárszavában a szerkesztők is reflektálnak az ezzel járó, olykor minőségi és tematikus különbségekre: „nagy szakmai távolság mutatkozhat az érintett témakidolgozások között". Azt gondolom, hogy a párbeszéd ettől függetlenül érvényre jut, s a reflexióra hívás kimondottan rokonszenves vonása ennek a gyűjteménynek. Szívleljük meg, és lépjünk be a párbeszédbe, hogy ne zárt, hanem élő, széles körű, folyamatos reflexióra váró irodalmi beszéd működhessen.

Márjánovics Diána

„SEMMI EGYÉB NEM VAGYOK, MINT IRODALOM"

– Maurice Blanchot: *Kafkától Kafkáig*. Fordította Németh Marcell, Szabó László. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2012. 264 lap (Maurice Blanchot válogatott munkái – A sorozatot szerkeszti Bende József)

A közel tíz éve, 2003-ban elhunyt francia kritikus, teoretikus, esszéista, Maurice Blanchot elméleti és szépírói munkásságát kortársai elismerték, hatását már az író életében jelentősnek tartották. A szerzői korpusz fontosságát mutathatja, hogy Blanchot írásai nyomán sajátos irodalmi modernizmus-elgondolás és művészetfelfogás alakult ki, élt tovább (amellyel átértelmezi az irodalom létmódját, funkcióját, illetve azt sajátos léttapasztalatként határozza meg). Ezzel összefüggésben pedig a szerző olyan, jellemzően a strukturalizmushoz, posztstrukturalizmushoz, dekonstrukcióhoz köthető teoretikusokra gyakorolt hatást, mint Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida vagy Michel Déguy, Philippe Lacoue-Labarthe és Jean-Luc Nancy.

Hazánkban 1989-ben vette kezdetét az életmű egyes darabjainak, tanulmányainak publikálása; de az első magyar nyelvű Blanchot-kötetet csak jóval ezután, 2005-ben adták ki.[1] A Kalligram vállalkozott arra, hogy a korpusz magyarul addig nem ismert darabjainak egy részét „Maurice Blanchot válogatott munkái" cím alatt közreadja – segítve ezzel az életmű magyarországi recepcióját. A kiadó kimondott szándéka volt az író jelenlétének hangsúlyosabbá tétele a magyar irodalmi gondolkodásban, illetve az, hogy – ahogyan azt a könyvek megjelenésének kezdeményezője, a sorozat szerkesztője, Bende József az első kötethez, a *Halálos ítélet*hez írott utószavában mondja – „ráirányítsa a figyelmet arra, hogy az 1945 utáni francia irodalom és filozófia jelentős része nem értelmezhető igazán Maurice Blanchot műveinek ismerete nélkül".[2]

A sorozat első kötete 2008-ban jelent meg, azóta pedig további négy munkával bővült. A megjelent írások első négy darabja (Halálos *ítélet*, 2008; *Mikor eljön az idő*, 2009; *Aki nem tartott velem*, 2010; *Thomas, a rejtélyes árny*, 2011) a szerző szépírói munkásságába ad betekintést. A Blanchot-œuvre jelentős részét az író regényei, elbeszélései, kisprózai munkái, azaz „récit"-nek nevezett írásai teszik ki

---

[1] Az 1955-ös, Gallimard-nál kiadott *L'Espace Littéraire* Horváth Györgyi, Lőrinszky Ildikó és Németh Marcell fordításában, *Az irodalmi tér* címmel jelent meg (Kijárat Kiadó, Budapest, 2005).

[2] I. m. 96.

(ez az az írásmű, amely a szerző szerint abban különbözik a regénytől, hogy „nem pusztán elbeszéli a történetet, hanem maga a történés"[3]). E műfaj alá sorolható, egyben triptichonnak is tekinthető az első három magyar nyelvű kötet. A negyedik mű – amelynek eredeti címe *Thomas l'obscur* – pedig az előbb 1941-ben, végleges változatában pedig 1950-ben megjelent francia regény fordítása. Idén – a sorozat eddigi darabjaitól eltérő módon – tanulmánykötet, nem pedig szépírói munka látott napvilágot; olyan könyv, amely Blanchot Franz Kafkáról szóló munkáit gyűjti egybe.

A *Kafkától Kafkáig*[4] kötet írásai többnyire kronologikus sorban követik egymást; kivéve az első, *Az irodalom és a halálhoz való jog* című fejezetet, amely – mint azt a későbbiekben látni fogjuk – nem kifejezetten Kafkával foglalkozik, s amely 1947-ben, azaz a másodikként szereplő, *Kafka olvasása* című fejezethez képest két évvel később íródott. Ebből a szempontból a könyv végére szerkesztett (*A legutolsó szó*t megelőző) *Az utolsó szó* című fejezet is kivételnek tekinthető. A legkorábbi Kafka-tanulmány 1945-ben, az utolsó írás pedig 23 évvel később, 1968-ban jelent meg. Az, hogy Blanchot – egyébként rendkívül hosszú – élete folyamán majd negyed évszázadon keresztül foglalkozott az íróval, mutatja, hogy igazán jelentősnek tartotta a Kafka-korpuszt; melynek oka kibontható a jelen kötetben egybegyűjtött írásokból. Blanchot más íróról, költőről is publikált esszéket, tanulmányokat (itt említhető Mallarmé, Sade, Rilke, Lautréamont, Hölderlin vagy Beckett); ezen írásaiban pedig jellemzően nem csupán a szerzők életművének, életútjának értelmezését adja, hanem egyúttal saját irodalom- és művészetfelfogását is kifejti.

A tanulmányok, esszék mellett már az irodalmi műveiben (így a másik négy Kalligram-kötetben is) megmutatkoznak a blanchot-i művészetelmélet fontosabb elemei. Bende szerint az összefüggőnek, összekapcsolhatónak tekinthető *récit*-k poétikájából következtethetünk az elméletíró szemléletére: ezek az írások „hasonló poétikai és – alapvetően oximoronokra építő – stilisztikai-retorikai megoldásokon túl problematikájukban, kérdésfeltevéseiben is jó néhány ponton kapcsolódnak egymáshoz, illetve kiindulópontul szolgálnak későbbi kritikusi és irodalomelméleti munkásságához, annak mintegy genezisét tükrözik".[5] A kisprózák, regények, esszék és elméleti munkák központi fogalmai a „kívülség", idegenség, a neutralitás, semlegesség, a magány és a halál, az individuum megszűnése és a személytelenség. Ezek a problémák a Kafkáról szóló írásokban is megjelennek. A kötet első (legterjedelmesebb, egyben leghangsúlyosabb) tanulmánya a fenti fogalmakat bevezetve előkészíti a később olvasandókat, betekintést ad a blanchot-i szövegvilágba, gondolkodásmódba. A fejezet olyan kérdéseket jár körül, mint hogy milyen az irodalommá vált nyelv, mi a szerző szerepe és az olvasó státusa egy mű megalkotásakor, befogadásakor, hogyan, miért keletkezik a mű és mi a funkciója, hogyan írható le működése. Mindezen témák a műalkotás, de leg-

---

[3] Blanchot-ot idézi Bende József. In Maurice Blanchot: *Halálos ítélet*. 91.
[4] *De Kafka à Kafka*. Gallimard, Paris, 1981.
[5] Bende József: *A fordító utószava*. In Maurice Blanchot: *Mikor eljön az idő*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2009. 94.

inkább az irodalmi mű létmódjának problémájához kapcsolódnak, abból indulnak ki. Blanchot szerint a művészetnek – s kiváltképp a 20. század elején kialakuló irodalomnak – első és elemi sajátsága önmaga megkérdőjelezése („tegyük fel, hogy az irodalom kezdete az a pillanat, amikor kérdéssé válik"[6]). A kérdés sokrétű, nem pusztán egy dologra irányul: „tulajdonképpen nem is az értékre vagy a legitimitásra vonatkozik. Azért olyan nehéz feltárni e kérdés értelmét, mert maga a kérdés egyúttal a művészetre, annak hatáskörére és céljára irányuló kérdéssé is válik."[7]

Ennek a kettősségeken alapuló, „saját romjain épülő"[8] irodalomnak az elgondolásához szorosan kötődik egy ugyancsak ellentmondásos, a halállal (a megnevezés általi megszüntetéssel) összekapcsolódott nyelvszemlélet („a szó átadja nekem, amit jelent, de előbb megszünteti e jelentett dolgot";[9] „a szó úgy adja át nekem a létezőt, hogy közben megfosztja lététől"[10]), valamint a szerző különleges helyzetének és szerepének elgondolása. Eszerint az önmaga művében feloldódó, eltűnő írónak (aki „csak a könyvből kiindulva létezik [...], aki aztán összekeveredik a könyvével"[11]) különböző, egymással összeegyeztethetetlen parancsoknak, széttartó törvényeknek kell megfelelnie: „Úgy írj, hogy ne mondj semmit. – Úgy írj, hogy mondj valamit. – Nem a mű, hanem önmagad megismerése a fontos, annak a megismerése, ami számodra ismeretlen. – Művet! Valóságos, mások által is elismert, mások számára is fontos művet. Töröld el az olvasót. – Töröld el magad az olvasó előtt. – Azért írj, hogy valószerű légy. – Az igazság kedvéért írj"[12] – sorolja Blanchot ezen ellentétes, mégis egyszerre működő parancsokat. A szerző szerepéről pedig később sokkal általánosabb értelemben a következőket írja: „meg kell mentenie a világot, de szakadékká is kell válnia, igazolnia kell a létezést, de meg kell szólaltatnia a nem létezőt is; az idők végén kell állnia, az egyetemes teljességben, de ő a kezdet is, a születése mindannak, ami egyfolytában születik. Mindez ő lenne? Mindez az irodalom őbenne."[13]

Blanchot tehát az írásnak, a megnevezés aktusának és az irodalmi alkotásnak rendkívül fontos szerepet tulajdonít. Így az író (aki „olyan ember, aki mindenki másénál nagyobb cselekvőképességgel van megáldva"[14]) és a mű (amely „megváltoztathatja a világ fejlődésének irányát"[15]) különleges, egyben igen ellenmondásos funkciót kap; az írás aktusa pedig egzisztenciális esemény, valódi határélmény lesz: „az irodalom alapvető tapasztalata [...] az idegenség és a halál megtapaszta-

---

[6] Maurice Blanchot: *Kafkától Kafkáig*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2012. 7.
[7] I. m. 8.
[8] Uo.
[9] I. m. 34.
[10] Uo.
[11] I. m. 13.
[12] I. m. 22.
[13] Uo.
[14] I. m. 25.
[15] Uo.

lása. Az irodalom ott kezdődik, ahol minden megkérdőjeleződik, beleértve magát az irodalmat és az írót is. A szerző csak a mű vonatkozásában, mintegy annak alárendelve létezik, írás közben mindenét elveszíti, személytelenné válik, magát a lehetetlenségében is szükségszerű halált tapasztalja meg".[16] Blanchot szerint Franz Kafka szépírói munkássága, de leginkább fennmaradt magánlevelei és naplójegyzetei arról tanúskodnak, hogy életében az írást minden tevékenység és életesemény elé helyezte: „hogy végtelenül súlyos értelmet tulajdonít az irodalomnak, azt számtalan szövege bizonyítja";[17] máshol pedig így ír: „Kafka, aki annyira biztos irodalmi elhivatottságában, mindenért bűntudatot érez, amit az irodalom művelése érdekében feláldoz."[18] Írásaiban éppen ezekre a naplóbejegyzésekre és azon szakirodalmakra hivatkozik (így Max Brod vagy Jean Starobinski munkáira), amelyek azt állítják, hogy Kafka az irodalomra megváltásként tekint. Blanchot ezen a ponton kapcsolja az író munkásságát fenomenológiai irodalomelméletéhez, amely a művészet és a létfilozófia szintézisét állítja. Nem véletlen hát, hogy ő lesz azon szerzők egyike, aki számára kitüntetetten fontossá válik.

A francia filozófus a Kafka-életművet a következő szempontok szerint vizsgálja. Szól az írónak a halálhoz fűződő viszonyáról *(Az elégedett halál);* az írás „megváltó" szerepéről, fontosságáról *(Kafka és a mű követelése);* Kafkának a nőkkel való kapcsolatáról, eljegyzéseiről és azok felbontásáról *(Milena kudarca);* a munkák publikálásának körülményeiről, illetve arról, hogy a hagyaték gondozója, Max Brod hogyan hatott a művek utóéletére *(Kafka és Brod).* Foglalkozik továbbá a töredékes írásmód lehetséges okaival és az interpretációk sokaságának, az írások értelmezési nehézségeinek (a recepció szempontjából igazán fontos) kérdéseivel *(A fahíd).* Blanchot ezekben a fejezetekben főként a naplókat és a leveleket, de több helyen a prózákat is idézve (olyan rövidtörténeteket említhetünk itt, mint *A fegyencgyarmaton, Az odú, Az átváltozás,* illetve a három regénytöredék, azaz az *Amerika, A per* és *A kastély)* saját narratíva szerint dolgozza fel az életutat. Évszámokkal tagolja az írói korszakokat; fordulópontokat, perspektívaváltásokat jelöl ki – ilyen lesz például az 1912-es év, *Az ítélet* keletkezésének dátuma („1912 előtt nem szenteli magát teljes egészében az irodalomnak"[19]) – ezzel pedig átértelmező olvasatát adja az életútnak, az életműnek. Az író utolsó regényét, *A kastély*t határozottan közelíti Kafka önéletrajzi eseményeihez, „[...] amikor a földmérő sorsát a szerző határélményének, a »kívülség« tapasztalatának leírásaként interpretálja". (*Kivonulás az igazságból: a földmérő* című fejezet[20]); illetve megállapítja, hogy a „női világ különösségének kihívásából"[21] született az utolsó két regénytöredék. Több esetben pedig azonosítja a regények alakjait Kafka életének szereplőivel. Brod megállapítására hivatkozva például a következőképpen ír: „Kafka a Milenához fűződő viszonyát ültette át *A kastély*ba. Bizonyára van valami igazság ebben a meg-

---

[16] Bende József: *Közelítés Maurice Blanchot-hoz.* In Maurice Blanchot: *Halálos ítélet.* 90.
[17] Maurice Blanchot: *Kafkától Kafkáig.* 82.
[18] I. m. 94.
[19] I. m. 100.
[20] I. m. 127.
[21] I. m. 233.

érzésben, de Milena valóban Frida lenne? Klamm pedig Milena férje? Olga lenne Kafka jegyese [...] Nem állítjuk azt, hogy a valóságos történet nem világít rá a műre, nem hozza közelebb hozzánk. Mindössze azt érezzük, hogy talán folytatódik a műben, de nem azért, hogy az felidézze az eredeti történetet [...], hanem azért, hogy egy másfajta, önálló élményt formáljon, ami a saját követelményeinek megfelelően és a saját céljai szerint alakul, és ami nem kevésbé fontos Kafka sorsára nézve, mint szerencsétlen szenvedélyének története."[22] Így konstruál Blanchot egy sajátos Kafka-életrajzot, így ír arról a szerzőről, aki véleménye szerint „az irodalmat választotta annak eszközéül, hogy eleget tegyen szellemi és vallásos elhivatottságának",[23] s aki naplójában az mondja: „semmi egyéb nem vagyok, mint irodalom".[24]

[22] I. m. 175–176.
[23] I. m. 77.
[24] I. m. 76.

A *Literatura* e-mail címe: liter@iti.mta.hu

E számunk szerzőinek e-mail címe

Bene Adrián: beneadrian@gmail.com
Bezeczky Gábor: bezecz@gmail.com
Böhm Gábor: bohm.gabor@pte.hu
Fenyvesi Kristóf: fenyvesi.kristof@gmail.com
Fuchs Anna: fuchs.anna.m@gmail.com
Komjáthy Zsuzsanna: komzsuska@gmail.com
Márjánovics Diána: diamarjanovics@gmail.com
Papp Ágnes Klára: papp_agnes@freemail.hu
Takács Tímea: takacstimi6@gmail.com

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó

Nyomdai munkák *mondAt Kft.* • www.mondat.hu

Literatura

XXXVIII. évfolyam

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA BTK (BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT) IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Főszerkesztő
VERES ANDRÁS

Felelős szerkesztő
BEZECZKY GÁBOR

Szerkesztők
KÁLMÁN C. GYÖRGY
SZOLLÁTH DÁVID

Technikai szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottság
POMOGÁTS BÉLA (elnök)
HAJDU PÉTER
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 279-2776
279-2777
279-2779

Ára: 1200 Ft