literatura

2013

1

XXXIX. ÉVFOLYAM

Bényei Péter
Görcsi Péter
Görözdi Judit
Hajdu Péter
Jeney Éva
Szénási Zoltán
Szilágyi Zsófia
N. Tóth Anikó
Z. Varga Zoltán

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

Tartalomjegyzék
XXXIX. évfolyam
2013

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

Angyalosi Gergely
Esztétizmus, esztétizáló modernség 4/400–412.

Balassa Zsófia
Az emlékezés tévedései Beckett
és Stoppard drámáiban 2/174–179.

Bazsányi Sándor
„Ez irodalom"
– Kosztolányi Dezső *Esti Kornél*jának Tizenharmadik,
Tizenötödik és Tizenhatodik fejezete (melyekben látványosan
kiteljesedik esztétika és etika szépirodalmi tükörjátéka) – 3/242–256.

Bényei Péter
Sorskönyv – novellaformában
– Petelei István: *Árva Lotti* – 1/35–43.

Bezeczky Gábor
Paul Fry: *Introduction to the theory of literature* 4/439–441.

Bollobás Enikő
A másik Woolf, más Woolfok, a Woolfok másikjai
– Séllei Nóra: *A másik Woolf – Kulturális (ön)reflexivitás Virginia Woolf*
harmincas évekbeli szövegeiben – 3/314–320.

Csönge Tamás
„Gyermekkorod köde ülepedett fejedbe"
– Személyiség és nevelődés *A gólyakalifá*ban – 2/139–152.

Deczki Sarolta
Vonat a semmibe
– Tar Sándor: *A 6714-es személy* – 3/257–263.

Fuchs Anna
A barokk szerepe Szentkuthy Miklós két antik témájú regényében 4/413–417.

Görcsi Péter
Megtévesztő dramaturgiák
– Szándékos tévesztések Martin McDonagh *Leenane-trilógiá*jában – 2/180–187.

Görcsi Péter
Posztmodern séta Tennessee Williams világában
– Seress Ákos Attila: *Amerikai tragédiák – Szerep, személyiség és kirekesztés*
Tennessee Williams drámáiban – 1/88–92.

Görözdi Judit
Állóképbe sűrített történet
– Mészöly Miklós: *Anno (Albumkép régi időkből)* (1973) – 1/59–70.

Hajdu Péter
A történelem fonákja
– Mikszáth Kálmán: *Gertrudis hátulról* – 1/27–34.

Hajdu Péter
Az epikureus fordulat és Horatius *Ars poetica*ja 3/281–287.

Hetényi Zsuzsa
A realizmus rejtélyei és az értelmezés értékei
– komparatív recenzióanalízis – 4/418–433.

Hites Sándor
A kincstől a tőkéig
– Kísértettörténet és pénz a korai magyar novellában
(Kármán, Fáy, Kölcsey) – 2/115–138.

Horváth Györgyi
Antipolitika a magyar irodalomtudományban a '90-es években 3/230–241.

Inzsöl Kata
Urbanizáció, asszimiláció, idegenség
– Kóbor Tamás *Ki a gettóból* – 3/288–298.

Jánosa Eszter
Duchamp-öröknapok
– Személyesség és személytelenség
Tandori Dezső „élet-művében" – 3/299–313.

Jeney Éva
„amikor más üvöltene, én általában mániákusan naplót írok"
– Bartis Attila: *Károly avagy az irodalom története* – 1/78–87.

Kálmán C. György
Az újrafelfedezés lehetőségei – rendszerek és irodalomelmélet 3/264–272.

Kovács Árpád
Mi az egzisztenciális metafora? 2/95–114.

Mekis D. János
Tiszteletadás, utánzás, hatás
– Költészet Ady bűvkörében – 4/372–384.

Mester-Takács Tímea
Ők és a nők
– Kortárs férfi írók irodalmi nőalakokról – Scherter Judit: *Hősnők és írók. Darvasi László, Forgách András, Grecsó Krisztián, Háy János, Kukorelly Endre, Márton László, Nádas Péter, Parti Nagy Lajos, Spiró György* 4/434–438.

Milbacher Róbert
A *János vitéz* mint hypertextus
– Adalékok Petőfi pályakezdésének értelmezéséhez – 4/361–371.

P. Müller Péter
A tünékenység fétise, az ismétlés gyakorlata
és az archívum logikája 2/193–199.

P. Müller Péter–Rosner Krisztina
Tévedések (víg) játéka 2/153–154.

Oroszlán Anikó
„Iszákos a nevünk, s utána a disznó cím is ragad még"
– A reneszánsz színész és a részegség – 2/155–161.

Rosner Krisztina
Vice or not?
– Az elutasítás formái a színházalkotói folyamatban – 2/188–192.

Sebők Orsolya
Kovács Gábor: *A történetképző versidom* 2/200–205.

Seress Ákos
A szexualitás furcsa története
– Edward Albee és a homofób színházkritika – 2/162–173.

Szénási Zoltán
„Az irodalom hajdani bakói és koronaőrei"
A *Nyugat* és *A Holnap* fogadtatása, különös tekintettel
a konzervatív kritikára – 1/3–26.

Szilágyi Zsófia
Ida a vasútállomáson
– Kosztolányi Dezső: *A vonat megáll* – 1/50–58.

Szili József
Ágoston-féle ördöglakat
– Az augustinusi hit stílusbravúrja: prózába rejtett, többszörösen
összetett önszerkesztő, önzáró szövegalakzat – 3/211–229.

Szolláth Dávid
Világhiány proletárversben
– József Attila külváros-verseinek műfajához – 4/385–399.

Tarjányi Eszter
Egy epigon-diskurzus körvonalai
– Az epigonalitás mint kulturális emlékezet, mint újfajta
szubjektivitáskritika és mint önmagára reflektáló történeti tudat – 4/325–337.

N. Tóth Anikó
Felmondani a világot
– Darvasi László: *Stern úr* – 1/71–77.

Tóth Orsolya
Előszó 4/323.

Tóth Orsolya
„Mint Hoblik"
– Esettanulmány egy Berzsenyi-epigonról – 4/338–371.

Z. Varga Zoltán
Csáth Géza: *Anyagyilkosság*
– műelemzés, didaktikai kísérlet – 1/44–49.

Z. Varga Zoltán
Szöveg – Mű, olvasás – írás
– Roland Barthes szövegelmélete negyven év múltán – 3/273–280.

Literatura

Tartalom XXXIX. évf. 2013/1.

Tanulmány

Szénási Zoltán
„Az irodalom hajdani bakói és koronaőrei"
– A *Nyugat* és *A Holnap* fogadtatása,
különös tekintettel a konzervatív kritikára – 3

Műértelmezés

Hajdu Péter
A történelem fonákja
– Mikszáth Kálmán: *Gertrudis hátulról* – 27

Bényei Péter
Sorskönyv – novellaformában
– Petelei István: *Árva Lotti* – 35

Z. Varga Zoltán
Csáth Géza: *Anyagyilkosság*
– műelemzés, didaktikai kísérlet – 44

Szilágyi Zsófia
Ida a vasútállomáson
– Kosztolányi Dezső: *A vonat megáll* – 50

Görözdi Judit
Állóképbe sűrített történet
– Mészöly Miklós: *Anno*
(Albumkép régi időkből) (1973) – 59

N. Tóth Anikó
Felmondani a világot
– Darvasi László: *Stern úr* – 71

Jeney Éva
„amikor más üvöltene,
én általában mániákusan naplót írok"
– Bartis Attila: *Károly avagy az irodalom története* – 78

Szemle

Görcsi Péter
Posztmodern séta Tennessee Williams világában
– Seress Ákos Attila: *Amerikai tragédiák – Szerep, személyiség és kirekesztés Tennessee Williams drámáiban* – 88

Tanulmány

Szénási Zoltán

„AZ IRODALOM HAJDANI BAKÓI ÉS KORONAŐREI"[1]

– A *Nyugat* és *A Holnap* fogadtatása,
különös tekintettel a konzervatív kritikára –

Az 1908 előtti konzervatív kritika irodalomszemléletét vizsgálva nyilvánvalóvá vált, hogy az irodalmi modernség tapasztalata (igaz jellemzően áttételesen és nyugati példák alapján) már a nyolcvanas évektől kezdve adott volt a népnemzeti irodalom számára is. A hivatalos irodalom konzervatív esztétikájának tükrében azonban a modernség csak olyan átmeneti, múlandó válságjelenségként mutatkozott meg, mely nem veszélyezteti – mert konzervatív nézőpontból sem veszélyeztetheti – a Jó, a Szép és az Igaz metafizikai értékei alapján álló művészeteszmény történeti folytonosságát.[2] Nem változtatott ezen a népnemzeti irányzattal szemben a század utolsó évtizedére önálló folyóirattal *(A Hét)* is rendelkező, modernebb, nyugatias szemléletű irodalom megjelenése sem. Viszont kialakult egy olyan osztott irodalmi mező, melyben a századfordulón induló költők (így például Ady) tudatosan pozícionálni tudták magukat. Éppen Ady első köteteinek recepciója mutatja, hogy az új irodalom csak akkor tudott komoly vitát („forrongást", „háborút", „forradalmat") kiváltani, amikor a hivatalos irodalmi és tudományos intézmények által preferált népnemzeti irodalommal szemben az irodalmi modernség képviselői is szervezetten léptek fel.[3] Éppen ezért tehát a fordulópont a konzervatívok és modernek vitájában valóban 1908, a *Nyugat* és a Nagyváradon kiadott *A Holnap* antológia megjelenése volt. Amennyire igaz az, hogy a *Nyugat* pozíciói vitapozíciók,[4] úgy a konzervatív kritika vizsgálatához is elengedhetetlen a támadásokra adott nyugatos és holnapos válaszok áttekintése. Ez azért is megkerülhetetlen, mivel akár egyes fórumok, akár egyes személyek vitapozíciója (ahogy arra leginkább a nevezetessé vált „duk-duk affér" is rávilágít) közel sem volt előre rögzített.

---

[1] Ignotus: *Nemzeti-e a mai irodalom?* In Budapesti Újságírók Egyesületének 1909-ik évi Almanachja. 142–143.

[2] Erről részletesebben: Szénási Zoltán: *A Jó, a Szép és az Igaz: A konzervatív kritika szemléletmódja 1906 előtt.* In *Párhuzamosok a végtelenben.* Új Forrás, Tata, 2012. 5–23. (folyóiratban: Alföld 2011/1. 76–87.)

[3] Erről részletesebben: Szénási Zoltán: *Ady Endre költészetének fogadtatása 1908 előtt.* Irodalomismeret 2012/2. 77–83.

[4] Vö. Szili József: *A Nyugat modernsége.* Kalligram 2008/5. 50.

(Keletről Nyugatra) 1908. január 1-jei dátummal, de valójában már az előző év karácsonyán megjelenő új folyóirat, a *Nyugat* már címadásában, szerzői névsorával és első lapszámának szövegeivel is egyértelműen jelezte, hogy a századelő irodalmi mezőnyében a hivatalos irodalommal szemben kívánja saját pozícióját kijelölni. Az első, programcikknek aligha nevezhető, a folyóirat címével „diametrálisan ellentétező"[5] címadású írás Ignotustól származott, aki egy alacsony színvonalú finn színházi előadás kapcsán értekezik „kelet népéről". A színházi előadás azonban apropó volt arra, hogy Ignotus az induló folyóirat irodalmi irányát elhatárolja a népnemzeti irodalomtól, s a lap címében is jelölt nyugatos orientációt kijelölje: „A nap s az emberiség s a történelem keletről nyugatra tart. Kelet népének is ez az útja, s ha járja: azon nap alatt jár, annak az emberiségnek felese, annak a történelemnek alakítója, mint a legnagyobb nemzetek."[6] Ugyanitt jelent meg Ady komoly felháborodást kiváltó *Magyar Pimodán*jának első részlete, s a *Figyelő* rovatban Gellért Oszkár tollából Szabolcska Mihály kötetének finoman gúnyos kritikája.

Köszönhetően a karácsonyi megjelenésnek az első reakció az új folyóiratra s az általa képviselt irodalomra már a *Budapesti Hírlap* újévi számában megjelent. Rákosi Jenő évnyitó vezércikkében tekintette át az előző év fontosabb politikai és kulturális eseményeit, s *A fiatal gárda* cím alatt kitért az új irodalmi jelenség értékelésére is. A következő hetek, hónapok konzervatív kritikáira is jellemző lesz, hogy a vizsgált és kritika alá vont irodalmi jelenséget mindig (implicite vagy explicite) politikai kontextusban tárgyalják, mintegy a századforduló „forrongó" közéletének egyik megnyilvánulásaként. Ez abból a hagyományos szerepértelmezésből is adódik, mely – ahogy erre Rákosi cikke is utal – az írótól és a költőtől a nemzeti küzdelemben való építő aktivitást várta el. Ezzel szemben konzervatív részről azt tapasztalták, hogy az új irodalom képviselői megtagadják a nemzeti érzést, individualisták, s „magyar nyelven a magyart becsmérlik".[7] Irodalom és politika elvi összekapcsolását az azonos célra irányultság, a nemzet felemelkedésének szolgálata tette lehetővé. Már a nyolcvanas években Gyulai is azt tartotta az irodalom egyik legfontosabb feladatának, hogy felkeltse a szunnyadó hazafiságot, öntudatra emelje a nemzet eszméjét, kiművelje a nyelvet, s hogy alakítón hasson a társadalmi és politikai viszonyokra.[8] Az irodalomnak ez az esztétikai szférán túlmutató szerepe magában foglalta az irodalommal s az íróval szembeni morális elvárásokat is. Gyulai esztétikájában még egyensúlyban voltak az irodalmi mű különböző (politikai, morális és esztétikai) dimenziói, sőt kritikáiban és esztétikai tárgyú írásaiban

---

[5] Eisemann György: *A modernitás médiuma.* In *Nyugat népe. Tanulmányok a* Nyugatról *és koráról.* Szerkesztette Angyalosi Gergely, E. Csorba Csilla, Kulcsár Szabó Ernő, Tverdota György. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2009. 52.

[6] Ignotus: *Kelet népe.* Nyugat 1908/1. 3.

[7] Rákosi Jenő: *Az év.* Budapesti Hírlap 1908. január, 1., 4.

[8] Gyulai Pál: *A költészet s az irodalmi műveltség.* In Gy. P.: *Emlékbeszédek II.* Franklin Társulat, Budapest, 1914[3], 176–177.

az irodalmi művek esztétikai értékelésére esett a hangsúly, de attól kezdve, hogy a népnemzeti iskola a „nemzeti elem" háttérbe szorulását volt kénytelen regisztrálni a kortársi irodalomban, nála is felerősödik az irodalom nemzeti jellegére vonatkozó követelés.

Az a konzervatív szemléletmód azonban, mely a modern irodalom jelentkezésében a nemzeti ideálokat veszélyeztető jelenséget látott, nem vetette el a haladás, a fejlődés lehetőségét. Rákosi fentebb idézett újévi cikke történelemfilozófiai igényű allegóriával indít, melyben a folyó allegorikus képe egyszerre szemlélteti a haladást és a folytonosságot. A történelmet három, ciklikusan változó szakaszra bontja. Saját jelenkorát (mintegy köztes időszakként) úgy tekinti – egyébként pontosan látva az aktuális politikai és társadalmi változásokat –, mint amiben az előző korszakban kialakult új erők öntudatosságra jutottak, s összeütközésbe kerültek a régivel.[9] A Kisfaludy Társaságban elmondott elnöki beszédében az új, a népnemzeti kánonba integrálhatatlan irodalmi jelenséget Beöthy is a politikai, társadalmi, gazdasági és tudományos közélet forrongásának összefüggésében elemzi. Beöthy nemcsak hogy a fejlődés gondolatát nem veti el az irodalomról s általában a kultúráról beszélve, de az előző másfélszáz év magyar irodalomtörténetével kapcsolatban a fejlődés szükségességét hangsúlyozza. Három szinte forradalmi mozgalmat is megnevez: az elsőt Bessenyei nevéhez köti, ez az „új világfelfogás forradalma": a felvilágosodás eszméjének magyarországi elterjedése; a második a Kazinczy nevéhez kötött „nyelv és ízlés forradalma"; míg a harmadik Petőfihez kötődik, ez „az egyéniség forradalma".[10] Ez a '48-as hagyományokból is táplálkozó, s mint látható, a felvilágosodást sem elutasító történelemfelfogás azonban azáltal válik konzervatívvá, ahogy a történelmi változásoknak meghatározott módot és célt jelöl ki. A cél a nemzet felemelkedése, melyet azonban Beöthy szerint csak szerves fejlődés révén érhetünk el.[11]

---

[9] Rákosi harmadik történelmi szakaszában a második periódusban győzedelmeskedő új régivé válik, s ezáltal újrakezdődik a történelem körforgása.

[10] Beöthy Zsolt: *Elnöki megnyitó beszéd.* In A Kisfaludy Társaság Évlapjai, XLII. kötet, 1907–1908. Franklin Társulat, Budapest, 1908. 6.

[11] Általában véve is elmondható, hogy az erről folyó diskurzus évszázadokra visszatekintően is gyakran használt olyan metaforákat, melyek a nemzetet élő szervezethez, esetleg építményhez hasonlították, vagy a folyamatos, hol lassabb, hol gyorsabb haladás megszakíthatatlanságát hangsúlyozták, mint Rákosi fentebb hivatkozott folyó-allegóriája. Az első metaforából az egészséges növekedés képzete következett, melyet nem annyira a külső támadások fenyegetnek, hanem a belső romlás, a nemzeti erkölcs hanyatlása. A második kép alapján pedig – lényegében az előbbi tartalommal és következményekkel – a nemzetet mint építményt fenntartó pillérek, alapok védelmének a szükségét fogalmazhatták meg. Egy részletesebb, a népnemzeti irodalomszemlélet mögötti nemzetkoncepciót a középpontjába állító elemzés minden bizonnyal ki tudná mutatni, hogy a konzervatív kritika irodalom-felfogása mögötti népről és nemzetről alkotott fogalmak hogyan és mennyiben gyökereznek a 18-19. század fordulójának formálódó nemzetkoncepcióiban. (Vö. Rákai Orsolya: *„És felhozá őket északról és Sinnek földjéről": a finnugor rokonság és a választott nép mítosza a 18–19. század fordulóján.* In *„Nem sűlyed az emberiség!…" – Album amicorum: Szörényi László LX. Születésnapjára.* Főszerkesztő Jankovics József, felelős szerkesztő Császtvay Tünde, szerkesztő Csörsz Rumen István, Szabó G. Zoltán. MTA Irodalomtudományi Intézet, Budapest, 2007. 661.)

A nemzet abszolút értékközpontként való maghatározásából csakis közösségi elvű gondolkodásmód következhetett. Beöthy kiinduló kérdése fentebb hivatkozott előadásában a következő volt: „[A]bban a lélekben, mely az életet festve magát nyilatkoztatja meg, megvan-e a belső kapcsolat, a lelki közösség azokkal, a kiknek a maguk nyelvén énekel"? Ennek a közösségi elvnek rendeli alá a költői egyéniség alkotó tevékenységét, s a magyar irodalmi műtől a (pontosabban meg nem határozott) „nemzeti lélek"-nek az érvényesülését és hatását, s a nemzeti tradíció folytatását várja. Előadása végén pedig leszögezi: „Ifju társaink, kik a hagyományok elutasításával az idegennek a hagyományokat semmibe vevő kultuszával keresik ma az új utakat: az igazat csak részességökben fogják megtalálni."[12] Végkövetkeztetése pedig az, hogy a magyar költészet csak addig maradhat fenn, amíg „a magyar lélek tolmácsa" marad, s nem addig, amíg magyar nyelven verseket írnak.

A konzervatív irodalomszemlélet teljes érvkészletét felvonultatják azok a támadó írások, melyek a katolikus *Alkotmányban* jelentek meg. A lap cikkírói Nemere és Görcsöni Dénes álnév alatt intéztek támadást a *Nyugat* ellen. Mindketten a legszentebb ideálok, „a nemzetet fenntartó erkölcs, az ifjúságot nevelő tisztaság s a közéletet konzerváló becsület", valamint a keresztény istenfogalom[13] lerombolását látják az új irodalmi jelenségekben. Ez a két írás kapcsolja össze elsőként az új folyóirat nevében is jelzett nyugatos irodalmi orientációt, a nemzeti érzületet és a keresztény morált fenyegető erkölcstelenséggel. Amíg azonban Nemere a „nyugati kis üvöltő sakálok ellenére is"[14] a nemzeti épület alapjait jelentő ideálok védelmére szólít fel, addig a Görcsöni Dénes álnéven író Friedrich István cikkének zárlatából az új irodalom de jure elítélésének követelése is könnyen kiolvasható: „Bűntárs és cinkos mindaz, aki e munkához dicsérettel vagy pártfogással vagy gáncsolás elmulasztásával hozzájárul s ne beszéljünk addig államiságról, nemzeti öntudatról s egyéb ily hangzatos szellemi javakról, amig büntetlenül vághatja fejünkhöz a legsértőbb rágalmakat minden tántorgó kocsmatöltelék."[15]

A konzervatív kritika hangvétele azonban ebben a vizsgált, rövid periódusban általában nem volt ennyire éles és durva, s a magyar irodalom (és ami ettől tehát elválaszthatatlan: a nemzet) jövőjét sem látták ennyire borúsan. *A Hét*ben Márkus László reagált a *Nyugat* indulására, s – kiemelve Ady ugar-verseit és *Magyar Pimodán*ját – a magyar ugarral a közelmúlt és saját jelenének magyar nagyságait, íróit, feltalálóit állítja szembe, demonstrálva ezzel azt, hogy az Ady által „ugar"-nak bélyegzett magyar szellem valójában mennyire termékeny. Rákosi Jenő fentebb már hivatkozott újévi cikkének zárlata is hasonlóan optimista végkifejletet feltételez: „Bizunk nemzetünk szellemének erejében, a mely erősebbnek fog bizonyulni,

---

[12] Beöthy Zsolt: *Elnöki megnyitó beszéd*. 7.

[13] [Friedrich István] Görcsöni Dénes: *Nyugat*. Alkotmány febr. 20., 2.

[14] Nemere: *Tudományos életünk: Nyugat*. Alkotmány 1908. jún. 23., 2.

[15] [Friedrich István] Görcsöni Dénes: i. m. 3. Megjegyzendő azonban, hogy a következő hónapokban a két *Holnap-antológiáról* írt kritikájában Friedrich, akitől nem irodalmi témákban sem állt távol a nyílt antiszemitizmus, jóval megengedőbb hangot ütött meg az új irodalommal szemben.

mint ezek az egyéni akaródzások. Nem vagyunk mi tabula rasa, melyre ők kezdik vetni a betűket. Van már tisztes multunk, van Aranyunk, Petőfink, Vörösmartynk és még néhány szellemi hősünk."[16]

(Az újraértelmezett hagyomány) Rákosi vezércikkére és Beöthy elnöki beszédére a *Nyugat* részéről elsőként mindkét esetben Ignotus válaszolt, viszont a lap nyolcadik számában *A város* című esszéjében Schöpflin Aladár is vitába szállt a Kisfaludy Társaság elnökével. Ignotus és Schöpflin vitacikkeire is jellemző, hogy lényegében hasonló elvi, elméleti alapról indítják érvelésüket, mint Beöthy, konklúziójuk azonban lényegesen más. Ignotus például a taine-i pozitivista irodalomszemléletre hivatkozva vonja kétségbe azt, hogy az irodalom számára, mivel „az örökletességtől és a környezettől meghatározott",[17] s ezért szükségszerűen kötődik a nemzetihez, elő lehetne írni, hogy nemzeti legyen. Az irodalom közösségi értékeket és célokat megfogalmazó funkcióját, sőt a nemzet egységét létrehozó politikum létjogosultságát sem zárja ki Ignotus: „A politikának azért marad dolga az irodalom nemzeti volta körül, csakhogy médiumon keresztül. Mert bizonyára annál fenségesebb a költői munka, mentül nagyobb együttérző közösség leglelkéből ütközik ki sajátosságainak egyéni bélyege, már pedig csak arravaló politika útján lehet elérnünk és reméllenünk, hogy akik e hazában együtt élünk s a nemzetnek politikai tagjai vagyunk, ha lehet: nyelvben, s mindenesetre érzésben, gondolkodásban, világnézetben, kedvteléseinkben, törekvéseinkben, a dolgok sajátos felfogásában s egyéniségünk sajátos vonásaiban egyek legyünk."[18]

A lényeges különbség Ignotus és Beöthy, valamint Rákosi álláspontja között a hagyományhoz való viszony értelmezésében ragadható meg. Ignotus vitacikkeiből világosan kiderül, hogy ő és a *Nyugat* által képviselt irodalmi modernség nem a hagyomány elutasítására törekszik. Sokkal inkább arról van szó, hogy azt a hagyományértelmezést nem tudja elfogadni, mely az irodalmi tradíciónak olyan tekintélyt tulajdonít, melyhez a következő generációknak szolgai módon idomulnia kell. Ignotus és a *Nyugat* hagyománytudatának ugyanúgy része Berzsenyi, Széchenyi, Vörösmarty, Arany vagy Petőfi, mint a népnemzeti iskoláénak, a különbség azonban az, hogy Ignotus a hagyomány autoritásával szemben a művészi egyéniség nemzeti hagyományt tudatosan alakító szerepét emeli ki a 19. századi klasszikussá vált szerzők esetében is, s ekképpen legitimálja a modern irodalom művészi törekvéseit a népnemzeti iskola által megtámadottnak és megtagadottnak vélt tradíció újraértelmezése által. Ignotus tehát nem az irodalmi hagyományt utasítja el, hanem azoknak az intézményi pozícióját kérdőjelezi meg, „akik a magyar s a nemzeti bélyeg ordószerű osztogatását királyi jogul maguknak rezerválják"[19] egy pontosabban meg nem határozott nemzeti sajátosságra hivatkozva: „Vagy uni-

---

[16] Rákosi Jenő: *Az év.* 4.
[17] [Ignotus] I-s.: *Utóirat (A perzekutor esztétikáról).* Nyugat 1908/4. 227.
[18] I. m. 228.
[19] I. m. 227.

formist szabunk az író gondolkodása, érzése, érdeklődése és kifejezése elé, s akkor rákényszerítjük, hogy hazudjék, vagyis mindenesetre rossz dolgot írjon. Vagy elfogadjuk magyarnak és irodalomnak azt, amit magyarok de facto írnak, s akkor le kell tennünk a perzekutor-esztétikáról s az írók írói értékének politikai mérlegen való megállapításáról."[20]

Van egy nem jelentéktelen mellékszála is Rákosi és Ignotus vitájának. Újévi cikkének zárlatában Rákosi megjegyzi: „Lám, most ünnepeltük Kiss Józsefet, a ki Arany János hangján kezdett dalolni." Majd hozzáteszi: „Ezentul is csak azokat fogjuk ünnepelni, a kik folytatják a sort, nem azokat, a kik idegen bálványokat imádnak."[21] A fentebbiek értelemében a Rákosi-cikk most idézett zárómondata tökéletesen elfogadhatatlan Ignotus számára, lényegében ezzel az irodalomszemlélettel száll vitába, viszont Kiss Józsefnek Arany-epigonként való aposztrofálását is határozottan elutasítja: „Kiss Józsefnek jelentősége hármas. Először az, hogy lelkében költő. Másodszor, hogy ami ezzel egyet jelent, egyéni művész. Harmadszor az, hogy egyéniségében nincs rokonság azokkal az akár kisebbekkel, akár nagyobbakkal, akik bélyegüket előtte nyomták irodalmunkra, s hogy e különbség időben egybeesik a nemzeti fejlődés egy fokbeli haladásával."[22] Kiss József említése a vita során azért is érdekes, mert rávilágít a népnemzeti és a modern irodalom „frontvonalainak" átjárhatóságára.

(Irodalom és társadalmi asszimiláció) Említett vitacikkeikben ugyan sem Rákosi, sem Beöthy nem foglalkozik explicite az irodalom és a politika, valamint a társadalom egyéb szféráinak összefüggéseivel, a vitaszövegek kontextusa s a konzervatív irodalomszemlélet nemzeti irodalomról alkotott felfogása mégis eleve magában foglalta annak a kérdésnek az érvényességét, mely az irodalom (s mindenekelőtt a vita tárgyát képező új irodalom) és a társadalmi, politikai és gazdasági modernizáció összefüggéseire irányul. Mindez már egyértelműen megfogalmazódik a századvég irodalmi vitáiban, a falusi (népnemzeti) és a városi (budapesti, idegen, kozmopolita) irodalom szembeállításában. Talán nem tévedek, ha azt feltételezem, hogy a népnemzeti iskola irodalomtörténeti koncepciója mögött is ott találhatjuk a modern nagyváros, Budapest társadalmi modernizációjának tapasztalatát. A kolozsvári származású Gyulai Pál és a budai születésű Beöthy Zsolt a budapesti egyetem tanárai és az Akadémia tagjai voltak, tehát életmódjuk a modernizálódó fővároshoz kötötte őket. Kapcsolatuk a vidékkel, a faluval merőben „teoretikus" volt, viszont a mindennapjaikban tapasztalhatták meg a kezdetben többségében német nyelvű Pest-Buda kulturális és etnikai sokszínűségét. A gazdasági fejlődésnek, a századforduló tájára a városi lakosság ugrásszerű növekedésének s a fővárosi népesség egyötödét megközelítő zsidó vállalkozói nagypolgárság és kispolgárság kialakulásának köszönhetően Budapest nemcsak multietnikussá,

---

[20] I. m. 228.
[21] Rákosi Jenő: *Az év.* 4.
[22] Ignotus: *Hagyomány és egyéniség.* Nyugat 1908/2. 104–105.

hanem bizonyos fokig multikulturálissá is vált. Viszont ezzel együtt járt egy másik társadalmi folyat is. Ahogy Gyáni Gábor megjegyzi: „Amilyen mélyen meghatározza a fővárosi társadalmat az etnikai s egyúttal kulturális (felekezeti) pluralitás, olyannyira jellemző rá az akkulturáció (a nyelvi elmagyarosodás) és vele az asszimiláció hihetetlenül gyors lefolyása is."[23] Nemcsak arról van tehát szó, hogy a magyar irodalom jövőjét a népi-nemzeti hagyományok folytonosságából fenntartani igyekvő konzervatív irodalom-felfogás a maga számára igen kevés igazolást találhatott a modern nagyváros világában. A társadalmi asszimiláció kulturális következményeivel mint (legalább részben) pozitív fejleményekkel is számolnia kellett, már csak azért is mivel a korabeli magyar kultúra meghatározó képviselőinek jelentős része (a nemzeti irodalomtudományt megteremtő Toldy Ferenctől az eredetileg német anyanyelvű Prohászka Ottokáron át a dráma- és hírlapíró Rákosi Jenőig, vagy éppen Herczeg Ferencig) asszimilánsok voltak. A kérdés tehát sokkal inkább az volt, hogy az asszimiláció folyamatát milyen „nemzettudati elbeszélések"[24] részeként és hogyan integrálják a magyar irodalom múltjáról, jelenéről és jövőjéről alkotott koncepciójukba. A konzervatív irodalom képviselői számára a magyar nyelven írt mű nem volt elégséges feltétele a mű nemzeti jellegének. A nemzeti jelleg mibenlétét egyrészt a magyar lélek belső szempontja, másrészt a művek kép- és formavilágában, nyelvezetében tetten érhető népi jellegzetességek külső kritériuma alapján igyekeztek meghatározni, elsősorban a külsőből következtetve vissza a belsőre.

Ignotus Rákosival vitázva s a népnemzeti irodalom nemzetkoncepciójával szemben állva Kiss Józsefről jelenti ki, hogy városi költő: „Ott a legerősebb, ott jelent nálunk újságot és nyereséget, s a maga bélyegét ott nyomta rá (mert bizony rányomta) nemzeti irodalmunkra, ahol az ipari és kereskedelmi élet levegőjétől körülvett mai ember szól belőle, aki másképp érez, másképp szenved, a természetet is másképp nézi, mint a, hogy úgy mondjam, agrárius világ neveltje, s ahol mindezek számára új hangot, új ritmust csal ki gömöri nyelvkincséből."[25] Schöpflin sem vonja kétségbe a társadalmi és az irodalmi modernizáció szoros összefonódását, a nemzedékek közötti irodalmi ízlésbeli ellentétet is az életmódbeli különbségekből eredezteti: „Nem értik egymást, apák és fiúk, s nem érti az egyik, amit a másik csinál. A fiú a városi élet élénkebb temperamentumát örökölte, könnyebben hajlandó az újdonságok befogadására, akár új irodalmi vagy művészi felfogásról van szó, akár csak újfajta szabású kabátról. Az apa a falusi ember konzervativizmusával óvatosabb az újdonságokkal szemben, ifjúkori emlékeivel együtt ragaszkodik az ifjúkori ízléshez is, és nem bírja megérteni, haragra lobban, ha azt látja, hogy a fia a maga új eszméihez új formákat, új nyelvet keres. Őneki a költő daloljon a falusi életről, a paraszt legények és leányok szerelmeiről dzsentri úrfiak és kisasszonyok

---

[23] Gyáni Gábor: *Budapest – túl jón és rosszon. A nagyvárosi múlt mint tapasztalat.* Napvilág, Budapest, 2008. 46.

[24] Schein Gábor: *Budapest territorizáltsága a* Nyugat *első évfolyamában.* In *Nyugat népe. Tanulmányok a* Nyugat*ról és koráról.* 127–138.

[25] Ignotus: *Hagyomány és egyéniség.* 105.

virtusairól. Ő ezt szereti, tehát neki ez így van helyesen, sőt egyedül ez méltó a magyar emberhez. Ebben van nemzeti szellem."[26] Schöpflin is úgy látja, hogy a „magyar jelleg" a magyarsághoz tartozó egyénben bizonyos fokig állandó, még akkor sem tűnik el – ezen a ponton álláspontja lényegesen eltér Beöthyétől –, ha valaki a nyelvét elfelejti. Schöpflin azonban valójában ezzel vezeti be a – saját személyes példájával is illusztrált – társadalmi és kulturális problematikát: az asszimiláció kérdését. Az összeolvadást – a metafora eredeti vegyészeti jelentésére visszautalva – úgy értelmezi, hogy az új népcsoportok asszimilációja a többségi nemzet részéről sem valamifajta passzívan megélt történés, hanem olyan változás, mely az asszimiláló csoportra is pozitívan, mintegy minőségi gyarapodásként visszahat. Éppígy a hagyomány fogalmát sem statikusan értelmezi, hanem olyan folyamatosan változó és újraértelmezett tradícióként, mely a jelenkor embere számára közvetíti mindazt a tudást, melyet az előző nemzedékek felhalmoztak. Ebből a perspektívából tekintve a mindenkori jelenkor új társadalmi és művészeti fejleményeit sem lehet negatívan megítélni, hisz minden változás ennek a múltat a jövővel összekötő történelmi folyamatnak a részei.[27]

A Holnap fogadtatása – 1908–1909[28]

(A forrásokról) Milyen változást, milyen új színt hozott ebbe az irodalmi vitába az 1908 szeptemberében hat fiatal költő és Ady verseit közlő nagyváradi antológia, *A Holnap?* Mint alább látható lesz, a vita szereplői, csakúgy, mint tematikái jórészt azonosak a Nyugat indulása utáni kritikákéval. Ami legfeltűnőbb változás az a reakciók, kritikák számának növekedése, s esetenként iránya. Az első beszámoló a kötetről *A Hét*ben jelent meg, Lehotai álnéven Kosztolányi jegyezte. Bresztovszky Ernő a *Népszavá*ban adott hírt az antológia megjelenéséről, Hatvany Lajos pedig, akinek a következő hónapokban többször is jelenik meg írása *A Holnap*ról és az új irodalomról, szeptember 23-án a *Pesti Napló*ban ír először a nagyváradi kötetről. A *Nyugat* október 1-jei számában közölte Kemény Simon felületes és igen negatív kritikáját *A Holnap*ról. Az *Új Idők* október 11-én válogatást publikált az antológia költőinek (Adynak, Juhász Gyulának, Emőd Tamásnak) a verseiből, majd két héttel később jelent meg ugyanitt a főszerkesztő, Herczeg Ferenc Horkayné álnéven közölt fiktív dialógusa, mely finoman ironizál az új költői csoport törekvéseivel. Októberben és novemberben *A Hét* újonnan induló *Toll és tőr* című rovatá-

[26] Schöpflin Aladár: *A város*. Nyugat 1908/8. 356.

[27] Schöpflin szerint ebben az értelemben még a nemzet történetére egyébként negatívan ható eseményeknek is, mint például a török hódoltság, jelentősége van: „Annak a ténynek, hogy Magyarországon másfél évszázadig török hódoltság volt, éppúgy része van az én életem, gondolkodásmódon meghatározásában, mint ahogy az én beszédem és írásom semmiképpen sem lehet független attól, hogy Petőfi, Arany, Jókai, Gyulai magyarul írtak." I. m. 359.

[28] Ebben a dolgozatban nem foglalkozom Horváth János *Nyugat-kritikái*val, ezt külön tanulmányban kívánom feldolgozni.

ban (melynek kifejezett célja volt a modern ízlés védelme a lábra kapott ízléstelenségekkel szemben) a névtelen jegyzetíró többször is visszatér az új irodalmi jelenségekre. A következő hónapokban a korabeli irodalmi élet szinte valamennyi képviselője (Lukács Györgytől kezdve Gyulai Pálon és Rákos Jenőn keresztül Kenedi Gézáig) megfogalmazza véleményét *A Holnap*pal, a *Nyugat*tal vagy általában a magyar irodalmi modernséggel kapcsolatban. Külön érdekes mellékjátékot jelent az irodalmi vitákban az Ady által kirobbantott „duk-duk affér".

Habár az irodalmi viták elsődleges fórumai továbbra is a napilapok és irodalmi folyóiratok voltak, kritikatörténeti szempontból is legjelentősebb forrás mégis a *Budapesti Újságírók Egyesületének 1909-ik évi Almanachja* (továbbiakban *Almanach*). Az előszót író Zuboly (Bányai Elemér) szerint a kötet célja, hogy összegyűjtse azokat a hozzászólásokat, melyek az utóbbi években kibontakozott társadalmi és irodalmi „forrongás"-ra reagálnak, s melyek egyik központi problematikája társadalmi szempontból – a hajdani „kozmopolitizmus" új politikai (mindenekelőtt is szociáldemokrata) tartalmakkal feltöltődött változata – a „nemzetköziség", míg az irodalom területén a modernség megjelenése volt. Zuboly kérdése a következő: „Miért történik, hogy a kik magyarnak és művésznek vallják magukat az irodalomban, azok ellen a magyartalanság és modernkedés vádját hozzák fel, az ellenkező kórusból a kik nem is vallják, hanem állapotulag, tömegben és tényben mutatják ki csakis magyar voltukban lévő és lehető valóságukat, úgy mondván szubstancziájukat, hazaáruló nevezettel illettetnek politikai oldalról?"[29] Bár az *Almanach* több hozzászólója is érinti az új művészeti és kulturális jelenségeket, kifejezetten a második, *A legujabb irodalom körül* címet viselő blokkban megszólaltatott szerzők reagálnak az irodalmi modernség, a *Nyugat*, s mindenekelőtt *A Holnap* megjelenésére. S bár a hozzászólások a szerzők nevének ábécé-rendjét követik, mégis üzenet értékűnek tekinthető, hogy az első helyen Ady *Magyar lelkek forradalma* című írása olvasható.

(Nemzeti jelleg és nemzeti hagyomány) A *Nyugat* megindulását követő első kritikák lényegében már meghatározták azokat a fontosabb témákat, melyek a folyóirat s a magyarországi irodalmi modernség konzervatív recepcióját jellemezték. Részben a népnemzeti iskola irodalomfogalmából, részben pedig a *Nyugat* címében is jelölt s az előbbivel szemben tudatosan vállalt irodalmi orientációjából következően a legfontosabb vitaponttá az irodalom nemzeti jellege s ezzel együtt a hagyományhoz való viszony kérdése vált. Az irodalom szigorúan vett határain túlmutatóan a vita hátterében a kiegyezés utáni modernizációval együtt járó társadalmi és gazdasági folyamatok (mint arról fentebb már szó volt: a nem magyar etnikumú népesség asszimilációja, különösen is a zsidó emancipáció) s a különböző nemzetkoncepciók konfliktusa állt.

---

[29] [Bányai Elemér] Zuboly: *Előszó*. In Budapesti Újságírók Egyesületének 1909-ik évi Almanachja. 2.

A Holnap Társaság és az antológia bevezetőjét író Antal Sándor már tudatosan reflektált erre a kritikai kontextusra, amikor a kötetet Vajda János emlékének ajánlják, s Antal kijelenti: „A Holnap-ba, a mi társaságunkba pedig Balassa, Csokonai, Petőfi, Vajda János és Reviczky tartozik."[30] Ez a felütés már előre kijelöli azt a befogadói közeget, melynek ellenállására az előszóíró számít, s tudatosan provokálja is a konzervatív szemléletű népnemzeti kritikát, amikor annak nyelvhasználatára és jellemző szimbólumkincsére utalva az antológiát és a mögötte működő társaságot a következőképpen határozza meg: „A Holnap egy körösmenti csárda, ahová eljöttek néhányan azok a regősök, kiknek az igrictelekből már nem jutott."[31] Antal a vita egyik aspektusát Kelet és Nyugat küzdelmeként határozza meg, s ezen a ponton a fentebbi Balassitól Reviczkyig tartó költői paradigmasor ki is egészül egy újabb névvel, Kazinczyéval, akinek nyelvújító szerepét A Holnap Társaságon belül Antal szerint Ady tölti be.

Feltűnő viszont, hogy Arany János neve hiányzik a hivatkozott elődök sorából. Ez persze annyira nem is meglepő, ha arra gondolunk, hogy Ady néhány évvel korábban Aranyt „a kádenciázó magyar falusi nótárius fejlett típusának"[32] minősítette. A Holnap Társaság viszonya Arany Jánoshoz azonban nem azonosítható Ady 1906-os, vitát provokálni szándékozó cikkének megállapításával. Jól mutatja ezt az a szóváltás is (a „duk-duk affér" egyik valószínű előzménye), mely A Holnap „alapszabályozási gyűlésén" zajlott, s melyet Emőd Tamás visszaemlékezéséből ismerhetünk: „[A]z asztalfőn ülő Ady és a vele szemben ülő Juhász között vita kerekedett afölött, hogy ki volt az igazabb költő, Petőfi Sándor vagy Arany János? Ady Petőfi mellett érvelt, Juhász Aranyért hadaskodott. Az ingerült vitát Juhász ezzel vágta ketté: – Petőfi úr volt, Arany János paraszt volt! Ady Endre úr, Juhász Gyula paraszt! Alászolgálja! Azzal felugrott, elrohant, az ajtót bevágta maga után, csak úgy döngött..."[33] Nemcsak A Holnap Társaság, de általában a *Nyugat* viszonya is eltért Ady álláspontjától, az Aranyhoz fűződő viszony történeti perspektívájára is rávilágít Ignotus egy ekkortájt született megjegyzése: „A Petőfi-utánzás barbársága vagy az akadémikusság ellen való művészi lázadás valaha rátévedhetett arra, hogy az Arany János nagyszerű művészetét kicsinyelni próbálja – a mai magyar írónak, minden rendbelinek, ítélő érzése a világ legnagyobb művészei mellé állítja Arany Jánost, az írói mesterség olyan világirodalmi nagyságai mellé, mint Gustave Flaubert vagy Konrad Ferdinand Meyer, népiebb egyéniségében bármily kevéssé legyen is ez arisztokratákkal rokon."[34]

Az, hogy a nemzeti jelleg mennyire központi témájává vált az irodalmi vitáknak mi sem mutatja jobban, mint Eötvös Károly nyilatkozata az *Almanachban*, aki a legújabb irodalommal kapcsolatban a következő talányos (vagy pontosabban tájéko-

---

[30] Antal Sándor: [cím nélkül] A Holnap, Nagyvárad, 1908. 8.

[31] Uo.

[32] Ady Endre: *Összes prózai művei. Újságcikkek, tanulmányok VII.* Sajtó alá rendezte: Kispéter András és Varga József. Akadémiai, Budapest, 1968. 106.

[33] *Emlékezések Ady Endréről IV.* Szerkesztette Kovalovszky Miklós. Akadémiai, Budapest, 1990. 179.

[34] Ignotus: *Hadi készülődés.* Nyugat 1908/24. 450.

zatlanságot tükröző) kijelentést tette: „Vagy megvan, s akkor mindenki tud róla, vagy csak alakul s akkor ma még korai beszélni róla. A mi azonban nemzeti karakterét illeti, az nincs neki."[35] *Az Újság* című lapban még 1908 decemberében közölt, s az *Almanachban* újrapublikált, mindkét irányba ironikus, az irodalmi folyamatokra általában reflektáló írásában Mikszáth is a következő megjegyzést teszi: „Félteni [az irodalmat] kell, de csak egytől, az idegen befolyástól, melyek nemzeti karakterétől foszthatnák meg."[36]

(Megszakítatlan folytonosság) A *Nyugat* megindulásával kezdődő vita folytonosságát mutatja az is, hogy ismételten véleményt nyilvánítottak a már korábban megszólalók. Beöthy Zsoltot születésnapján Apponyi Albert kultuszminiszter a következő szavakkal köszöntötte: „Adja Isten, hogy Méltóságod tudásának és nemes ízlésének fegyvereivel, nagy irodalmi tekintélyével még soká őrt álljon a nemzet szellemi életének e javai mellett és tovább nevelhessen olyan nemzedéket, mely lelkileg legyőzte a rútnak és perverzitásnak (erre nem találok megfelelő magyar szót) tolakodó szellemeit."[37] Hasonlóan harcos nevelő szerepre szólítja fel versben a korabeli irodalmi mezőnyben egyébként sajátos helyet elfoglaló, Ady első kötetéhez hajdan előszót író Ábrányi Emil is Gyulai Pált még az év elején: „És fölkiáltok: Mért nem jössz elő? / Korbácsra méltó, aljas verselő, / Kánkán-poéta hajh van itt elég! / Hazát, hitet gyalázó csőcselék! / Egészen romlott s fél őrült csapat, / Mely durván bőgi, hogy minden szabad, / És czédaság a legfőbb ideál! / Ha csapnád őket, agg Gyulai Pál!"

Amíg azonban Gyulai és lapja, a *Budapesti Szemle A Holnap* antológia kapcsán is markáns véleményt nyilvánított, addig Beöthynek újabb mondanivalója nem volt a nagyváradi költők csoportjával vagy általában a modern irodalommal kapcsolatban, az *Almanach*ban közölt rövid nyilatkozata lényegében a korábban elmondott elnöki beszédének tömör foglalata. Szabolcska Mihály viszont, aki októberben a *Budapesti Hírlap*ban szintén versben fordult fiatal költőtársaihoz, atyailag intve őket a férfias szeméremre, a nemzeti érzés és hagyományok tiszteletben tartására, az *Almanach*ban közölt nyilatkozatában lényegében Beöthy gondolatmenetét vitte tovább: „Az a költészet – írja –, mely arabusul van a magyar ember fülének és lelkének egyaránt, mely *nem a nemzet lelkében gyökeredzik*, sőt amely kifejezetten holmi nyugati poétai hóbortokon akar itt »uj világot« teremteni: nincs tisztában saját magával és nem lehet egyéb ideig-óráig tartó irodalmi eltévelyedésnél."[38] Amíg Beöthy és Szabolcska a nemzeti költészet magyar érzésre és magyar lélekre alapozott folytonosságát emelte ki újra, addig a *Budapesti Szemle* kritikusa lényegében

---

[35] Eötvös Károly: [cím nélkül]. In Budapesti Újságírók Egyesületének 1909-ik évi Almanachja 211–212.

[36] Mikszáth Kálmán: *Hadi készülődés*. In Budapesti Újságírók Egyesületének 1909-ik évi Almanachja. 226.

[37] Apponyi Albert levele Beöthy Zsoltnak. Budapesti Hírlap 1908. okt. 3., 11.

[38] Szabolcska Mihály: *Ma, holnap, holnapután*. In Budapesti Újságírók Egyesületének 1909-ik évi Almanachja. 180–181. (Kiemelés az eredetiben.)

poétikai szempontok szerint ítélkezett az antológia felett, igaz a népnemzeti líra nyelvhasználati és ritmikai konvencióit kérte számon *A Holnap* költőin.[39] Maga Gyulai is erre a kritikára hivatkozva a következőt nyilatkozza Adyról az *Almanach* számára: „Hallom, hogy most *nagyra vannak* egy fiatal poétával. Nem számit. Nem sokat ér! A *Budapesti Szemlé*ben írtunk róla. Tehetséges ember, de tele van affekcióval, márpedig aki a költészetben affektál, az olyan, mint a ki a tiszta bort hamisítja."[40]

Rákosi Jenő a *Nyugat* (több értelemben is) első vitapartnere 1908. december 20-án a *Budapesti Hírlap*ban megjelent írásában foglakozott *A Holnap* antológiával s Oláh Gábor költészetével. A nemzeti problematika ebben az írásában is hasonló összefüggésben tételeződik, mint a *Nyugat* esetében. Rákosi megállapítja, hogy az antológia költői francia mintát követnek, ami azonban ott természetes – teszi hozzá –, az nálunk idegenül hat, „mert ugy az izlés, mint a gondolkodás föltételei hiányoznak hozzá".[41] A legfiatalabb költészetet sem látja viszont minden előzmény nélkülinek a magyar irodalomban, igaz – gúnyosan – Petőfi *Őrült*jétől inspiráltnak véli őket.

A fentebbiekből annyi mindenképpen látható, hogy *A Holnap* antológia megjelenését követő kritikákban az irodalom nemzeti jellegét tekintve új motívumokat nem találunk, noha ez nem jelenti a nemzetietlenség, a hazafiatlanság vádjának annullálását. S ezt nemcsak a még hosszú évekig (bizonyos értelemben máig) tartó vita bizonyítja, hanem Ignotus újabb *Nyugat*ban közölt hozzászólása is. Mikszáth *Az Újság*ban megjelent írására reagál ugyan Ignotus (az írása címét is Mikszáthtól kölcsönzi), s joggal teszi szóvá, hogy neves írótársa pusztán „ad hoc informálódó figyelemmel"[42] kíséri a finoman kifigurázott fiatal írócsoportot, kritikájának éle mégsem Mikszáth ellen irányul, hanem továbbra is a „Petőfi-utánzás barbársága és az akadémia ellen".[43] Vitacikkében ismételten az irodalom nemzeti jellegének, a hagyományokhoz és az „idegen" irodalmakhoz való viszonyának témáját elemzi, de kitér az irodalom és a politikum viszonyának kérdésére is: „A szabadság ügye egy, s aki az irodalom szabadságáért harcol, az a nemzet szabadságának is katonája."[44] Nem sokkal ezután az *Almanach*ban megjelent írásában is az 1908-as év elején kifejtett álláspontját ismétli meg, amikor eleve kétségbe vonja a kérdésfeltevés *(Nemzeti-e a mai magyar irodalom?)* helyességét, s a művészi helyett eleve politikai szempont érvényesülését látja benne. Ismét Taine tételére, a származásra s a műalkotás születésének körülményeire mint meghatározó tényezőkre hivatkozva kérdőjelezi meg azt, hogy az az irodalmi mű, ami a századelőn Magyarországon magyar nyelven születik, ne lenne nemzeti. „Ez annyira szükségképpen való – jegyzi meg –, hogy nemzeti az a művészet is, ha művészet, a mely nemzetietlen sőt idegen utánzó. Mert bizonyos,

[39] [Früchtl Ede] f.: *A Holnap*. Budapesti Szemle 1908/12. 454–457.
[40] Gyulai Pál: [cím nélkül] In Budapesti Újságírók Egyesületének 1909-ik évi Almanachja. 215.
[41] [Rákosi Jenő] –ő: *A Holnap*. Budapesti Hírlap 1908. dec. 20., 3.
[42] Ignotus: *Hadi készülődés*. Nyugat 1908/24. 450.
[43] I. m. 456.
[44] I. m. 454.

hogy máskép nemzetietlen a magyar, mint a német, s az idegent is másként utánozza az olasz, mint az angol."[45] Ami új elemnek tekinthető Ignotus érvrendszerében, az Magyarország társadalmi, nemzetiségi és felekezeti sokféleségére történő hivatkozás, ami miatt – szemben például a franciával – szerinte nem lehet egységes nemzeti jellegről beszélni. Ahogy korábban rámutatott a népnemzeti hagyományértelmezés ellentmondásaira, úgy ez alkalommal az irodalom nemzeti jellegére vonatkozó konzervatív felfogás politikai előfeltevéseire világít rá: „[A]z irodalom hajdani bakói és koronaőrei csak azt hajlandók magyarnak elismerni, a mi sajátosan magyar köznépnek vagy köznemességnek külön társadalmát, életét, politikai gondolatmenetét s emberi világnézetét tükrözi vissza, a lehetőségig olyan nyelven, mely tüntetően tartja a rokonságot a paraszt beszédével. Ez az, a mit magyarnak tekintenek, s ez az, a mit egyedül hajlandók nemzetinek elismerni."[46] Ignotus – csakúgy, mint korábban – most is a konzervatív irodalmi körök redukált és saját politikai céljaik szerint alakított nemzet- és hagyományszemléletével szemben, társadalmi és politikai szempontokat sem szükségszerűen kizáró, de ezeken a területeken mindenképpen pluralista, s az irodalmi vitákban – egyébként csakúgy, mint Gyulai – a művészi szempontokat előtérbe helyező álláspontot alakít ki. Az egyazon szabadságnak a meghatározása is hasonló módon kapcsolja össze az irodalom és a politika ügyét Ignotus értelmezésében, mint Gyulai esztétikájában,[47] Ignotusnál azonban egyértelműen (és lényegében mindkét területen) a szabadságra esik a hangsúly, s ennek alapján az irodalmi és politikai beszédmódok viszonyát is differenciáltabban képes láttatni.[48]

(A Holnap markában) A nagyváradi antológia első címterve *(Hétmagyarok)* is a nemzeti tematikára való utalást tartalmazott, a végleges cím azonban új irányt adott a kritikáknak is. *A Holnap* címadásába persze könnyen bele lehet érteni a hagyománnyal való szakítás modern gesztusát is, azonban a bevezető tanulsága szerint sem erről van szó. A múlttal (és a jelennel) szemben a jövőre való utalást lehet a modern műalkotás időbeliségének (pillanatnyiságának, mulandóságának, efemer jellegének) kiemeléseként is érteni. Ha nem is pontosan ebben az értelemben, de ehhez hasonló módon értelmezte a címadást az antológia nem egy kritikusa Kosztolányitól Rákosi Jenőig. Ami közös szinte valamennyi cím-interpretációban, hogy az antológia költőinek jelentőségét igyekeznek relativizálni ezzel. Példáként Szabolcskát idézem: „Hát igen, jól mondják, hogy ők a »ma« és a »holnap«, mert sohasem lesz belőlük *holnapután*. Ezzel a költészettel legalább nem."[49] Szabolcs-

---

[45] Ignotus: *Nemzeti-e a mai irodalom?* 140.
[46] I. m. 142–143.
[47] Szénási Zoltán: *A Jó, a Szép és az Igaz.* 12.
[48] Angyalosi Gergely: *A politika mint az irodalom tapasztalata: Ignotus és a politika.* Alföld 2008/6. 61–67.
[49] Szabolcska Mihály: *Ma, holnap, holnapután.* 180.

kával szemben Rákosi Jenő igyekszik komolyan venni az új irodalmi csoport jelentkezését, s (ismét) történet- és morálfilozófiai mélységekben fejti ki a múlt jelentőségéről vallott felfogását: „Ez urak életéből kiesett a *Ma*. Multjuk – mindannyiunk erkölcsi alapja, létjogosultságunk és törekvéseink létjogosultságának oklevele – nincsen, a Jelennel nem törődnek, a Jövő kapuit döngetik féktelen kétségbeeséssel, mintha attól félnének, hogy lekésnek a vonatról, a mely még meg sem érkezett. Ők még nem tudják, hogy a Mának alapja a Tegnap, a Holnap alapja a Ma."[50]

Rákosi már az 1880-as évek végén tisztában volt az irodalmi és művészeti modernség alapvető kondíciójával, azonban az a felismerés, amit a századvégen még kizárólag világirodalmi és európai művészeti példák közvetítettek számára, sem akkor, sem a *Nyugat* indulása után nem változtatta meg az örök Szép eszményére alapozott esztétikai nézeteit.[51] A konzervatív irodalomszemlélet jellemző hivatkozása az új irodalom ellenében is ez maradt. Apponyi kultuszminiszter Beöthynek írt köszöntő levelében is a „modern elvadulások veszedelmével" szembe a „tisztult izlés, az örökszép törvényei[nek] hivatott képviselőit" állította. Ebben az összefüggésben is érdekes Ábrányi Emil *Almanach*ban közölt írása, aki Gyulainak írt verséhez képest meglepően elfogadóan és megértően viszonyul az új irodalmi jelenségekhez: „Hogy legnagyobb részük nem gyökeredzik a klasszikussá vált nemzeti hagyományok talajában, hogy nemzeti érzésektől, nemzeti formáktól néha egészen távol állnak és a haladás, a mit a kulturában képviselnek, nem a régebbi fejlődés egyenes folytatása: ez igaz. De a modernség világszerte mindenütt ezzel az okozattal jár. Az emberi lélek, az abszolut emberi, kivetkőzve minden speczialitásból: ez válik fő és művéhez egyedül illő feladattá. Kozmopolita kultusz támad az általános, örök szép, az általános, örök igaz körül. Ha ennek a kultusznak egy sereg ragyogó elme hódol a világirodalomban, ne tiltsuk el a mieinket sem attól, hogy szabadon kövessék az egyéniségük sugallatát, hogy véralkatuk és izlésük szerint azt írják, azt műveljék, a mihez van kedvük, ha ezzel a szabadsággal ugy élnek, hogy gondolatban, formában, stilusban nagy gazdagságokat halmoznak össze a magyar szellem javára."[52]

Nem központi, de vissza-visszatérő motívuma *A Holnap* recepciójának a – jellemzően Budapesttel szembeállított – vidéki megjelenés. Az antológia szerkesztési elve is az volt, hogy azokat a fiatal költőket gyűjtse össze, akik kötődnek Nagyváradhoz, bár ezt a szerkesztési elvet nem vették túl szigorúan, hiszen az antológiában végül megjelenő Babits[53] mellett a szerkesztés során szóba került például a debreceni Oláh Gábor és Kosztolányi neve is. A vidék–főváros szembenállásra már az első kritikák utalást tesznek. Hatvany Lajos a *Pesti Napló*ban szeptember 23-án publikált

---

[50] [Rákosi Jenő] –ő: *A Holnap*. 1.

[51] Szénási Zoltán: *A Jó, a Szép és az Igaz*. 5–7.

[52] Ábrányi Emil: *A legujabb irodalom*. In Budapesti Újságírók Egyesületének 1909-ik évi Almanachja. 105–106.

[53] Arról, hogyan lett Babits *A Holnap* antológia szerzője: Róna Judit: *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája 1883–1908*. (Babits-kronológia 1.) Balassi, Budapest, 2011. 426–427.

írásában megjegyzi: „A kötet kiadásának dicsősége nem a fővárosi, gyáva kiadó kufároknak, hanem a nagyváradi Holnap irodalmi társaságnak jutott eszébe."[54] A vidékiségre reflektál Bresztovszky Ernő *Népszavá*ban közölt ismertetője is, szemléletes példaként hozva fel *A Holnap*pal egy időben megjelenő debreceni *Bokrétát*, mely a *Népszava* publicistája szerint „inkább védelme a réginek, mint az ujnak teremtése".[55] A különbség okának Bresztovszky Nagyvárad társadalmi és kulturális sokszínűségét látja, az a társadalmi folyamat tehát, ami általában a magyarországi irodalmi modernség kibontakozásának hátterében feltételezhető, *A Holnap* megjelenésének összefüggéseiben is releváns tényezőként említhető. A kiegyezés utáni társadalmi és gazdasági fejlődés jelentős részben azonban a fővárosra koncentrálódott, itt volt az ipari fejlődés centruma, a legfontosabb kereskedelmi és kulturális intézmények központja. *A Holnap* példája többek között arra is felhívja tehát a figyelmet, hogy mindezek ellenére a vidék, adott esetben a „Körös-parti Párizs" riválisa tudott lenni a fővárosnak. Talán ez lehet az egyik magyarázata annak is, hogy a Budapesten megjelenő *Nyugat* Kemény Simontól igen elmarasztaló bírálatot közöl az antológiáról. Budapest és Nagyvárad irodalmi versengése azonban nem éleződött ki jobban, Ady „duk-duk afférja" sem erre az ellentétre épült, *A Holnap* többi költői hamarosan a *Nyugat* szerzői gárdájához csatlakoztak, s a irodalmi vitákban csakhamar egyet jelentett holnaposnak és nyugatosnak lenni.[56] Másrészt viszont magának a *Nyugat* működésének hátterében is megfigyelhető hasonló, az irodalom regionalitására visszavezethető ellentét, ahogy arra Szegedy-Maszák Mihály utal: „A *Nyugat* megjelenését fővárosi nagypolgárok tették lehetővé, de szerzőinek többsége vidéken született, és korai éveinek élményeit tartotta meghatározó érvényűnek. Költészetük s szépprózájuk erősen visszatekintő jellegű volt."[57]

Mint látható, az 1908–1909-ben zajló irodalmi viták főként irodalmon kívüli szempontok szerint zajlottak, s mindezt leginkább a konzervatív irodalomszemlélet alappilléreit érintő, különböző nemzetkoncepciók és hagyományértelmezések összeütközéseként lehet leírni. Ha háttérbe szorultak is a poétikai és esztétikai szempontok, a konzervatív támadások s a rá adott reakciók mégsem mellőzték teljesen az ilyen jellegű reflexiókat, igaz ezek főként az Ady-kritikákban figyelhetők meg. *A Holnap* konzervatív recepciójából kiemelhető Früchtl Edének a *Budapesti Szemlé*ben közölt írása. A kritikus, s ez általában jellemző az antológia fogadtatására, szinte kizárólag Ady költészetével foglalkozik, a másik hat költő műveit „kezdetleges szárnypróbálgatás"-nak minősíti. Habár esztétikai ítéletei mögött nem nehéz felismerni a népnemzeti lírának az érzelmek és a gondolatok kifejezésének egyszerűségére, a tiszta forma és a visszafogott hangon közvetített tartalom har-

---

[54] Hatvany Lajos: *A Holnap*. Pesti Napló 1908. szept. 23., 2.

[55] [Bresztovszky Ernő] (be): *A Holnap*. Népszava 1908. szept. 22., 5.

[56] „»Holnaposoknak«, »dekadenseknek«, »nyugatiaknak« vagy »moderneknek« nevezzék magokat: lényegében egyre megy [...]" – jegyzi meg például Ignotusnak címzett írásában Bársony István. Bársony István: *Irodalmi „modernség"*. Magyar Hírlap 1909. jan. 23., 1.

[57] Szegedy-Maszák Mihály: *Konzervativizmus, modernség és népi mozgalom a magyar irodalomban*. In Sz-M M.: *„Minta a szőnyegen". A műértelmezés esélyei*. Balassi, Budapest, 1995. 153.

móniájára épülő líraeszményét, mégis vitathatatlanul esztétikai mérce szerint igyekszik ítélkezni Ady költészete felett. Früchtl saját irodalmi ízlése alapján s természetesen negatív előjellel említi az Ady-versek ziláltságát, homályosságát, affekcióját s az „egymással ellenkező elemekből ömlött"[58] formátlan formáltságot. Früchtl figyelmét azonban nem kerülik el a verstani újdonságok sem: „Versszakalkat, rím, összhang, sőt sokszor a nyelv tisztasága is figyelmen kívül marad, vagy öntudatosan lomtárba kerül."[59]

A legmélyrehatóbb irodalomtörténeti és poétikai szempontokat is érvényesítő elemzés ebben a vitában Schöpflintől származik. Az *Almanach*ban megjelent írásában a korabeli irodalom hármas rétegzettségéről ír. Az első réteget az Arany-iskola követői képezik, akiknek ideálja Arany, Petőfi és Jókai. Schöpflin véleménye szerint jelentős költő közülük nem került ki, viszont fontos a szerepük az irodalomtörténeti kritika területén, s bár a fiatalok is sokat tanultak tőlük, a legújabb irodalmat az Arany-iskola már nem tudta befogadni. A második réteg a '80-as, '90-es évek nemzedéke, közöttük sem találunk jelentős költőt, viszont megteremtették a regényirodalmat, s ezen a területen a hatásuk a legfiatalabbak munkáin is kimutatható. A legújabb nemzedék, mely számára Ady nyitotta meg a kapukat, a líra területén a legproduktívabb, s szerinte a regény- és a novellairodalmuk is át van szőve lírai elemekkel. Schöpflin röviden vázolt irodalomtörténeti modellje nem kerüli meg a poétikai szempontú elemzést sem: „Forradalmi jelszókkal lép fel – írja az új líráról –, nem akar tudni az előzőiről semmit, összetöri a régi dikciót, a régi technikát, s ujat akar helyette teremteni. A jambust a nyolczvanas és a kilenczvenes évek költői Arany és Petőfi nyomdokain a virtuozitásig kész eszközévé tették a versnek, a rim dolgában kisajtoltak a magyar nyelvből jóformán mindent, a mire csak képes volt. A fiatalok új verselése a szabályos jambust elejti, helyette a nyelv belső ritmusát, a numerust teszi helyébe, időmérték és hangsuly összeszövésével ad uj csengést a versnek."[60] Nemcsak a régiekkel szembeni lázadást, a régivel szemben az új akarását emeli ki Schöpflin – lényegében tehát megint csak a konzervatív kritikákkal egybehangzóan, de más előjellel –, hanem rávilágít a költői szemléletmódban megmutatkozó egyéb különbségekre, s azok világszemléleti hátterére is: „A régebbi lirának Arany nyomán az volt a főtörekvése, hogy szó és gondolat teljesen egy testté simuljon össze. Ezt az egy darabból faragott stílust nem birja meg a mai fiatalság nyughatatlan, lázas, árnyalatokig differenciált, ideges érzésvilága. Ehhez kell, hogy a szó és a gondolat között rések nyiljanak, a gondolatsorok a kevésbé lényeges elhagyásával, közeli gondolatról távolabbi gondolatra való ugrásokkal foglalódjanak össze. Mert az érzés, a melyet kelteni akar, igy kivánja meg."[61]

Ebben az összefüggésben érdemes említeni a meg-nem-értés problematikáját is. Kenyeres Zoltán Ady-kismonográfiájában Ortegára hivatkozva a modern iroda-

---

[58] [Früchtl Ede] f.: *A Holnap*. 456.
[59] I. m. 456–457.
[60] Schöpflin Aladár: *Öregek és fiatalok*. In Budapesti Újságírók Egyesületének 1909-ik évi Almanachja. 174.
[61] I. m. 175.

lom specifikus befogadási tapasztalataként említi az esztétikai érzékelést megelőző értelmi-kognitív tapasztalást, azaz azt, hogy a modern irodalmi alkotás a nagyközönség számára (gyakran) a saját korában megérthetetlen.[62] A fentebb Schöpflin által is érintett nyelvhasználatbeli és világszemléleti különbségek persze magyarázhatják is azt, hogy a konzervatív ízlésű nagyközönség számára a modern líra egyes alkotásai érthetetlenek, befogadhatatlanok. Csakhogy éppen Ady példája mutatja azt, hogy az ő költői nagyságát és jelentőségét még a konzervatív kritika egy része is hajlandó volt elismerni, sőt bizonyos körülmények és keretek között Ady még életében részévé válhatott volna a konzervatív irodalom kortársi kánonjának is. S azt sem szabad elfelejteni, hogy a megértés kérdése Ignotus nevezetes *Magyar Hírlap*-beli *Vér és arany*ról szóló írása után lett a konzervatív kritika egyik meghatározó szólama. Mindazonáltal, vagy éppen ezért *A Holnap* antológiáról szóló kritikák is gyakran előhozzák az érthetetlenség vádját. Legtöbbször az akkor még ismeretlen Babits *Fekete ország* című versét éri ez a kritika, de szinte paródiába illő, ahogyan Rákosi Jenő számon kéri Adyn a *Tisza parton* című vers kapcsán, hogy vajon járt-e valaha is Ady a Gangesz partján. „Mit gondol vajon magában Ady Endre? – teszi fel a talán nem is annyira költői kérdést Rákosi. – Azt-e, hogy nincs a Gangesz partján fokos, bamba, durva kéz és álombakó és a Tisza partján nem lehet nagy harangvirágot látni? Nem tudja Ady Endre, hogy a Gangesz partján néhány ezer angol ül zsarnokul sok millió bennszülöttön, kik közt a lepra és a pestis és az éhhalál krónikusan pusztít és osztozik az angollal a zsarnokságban?" Majd nemzeti önérzettől fűtve hozzáteszi: „Hej, micsoda uri nép testben és lélekben a tiszamenti halász, csikós és földmives az indus rabnéphez képest! Ily olcsón és felületesen nem szabad legyalázni azt, a mi a magunké, még ha nem is tetszik."[63]

A Holnap után – A Holnap új verseinek fogadtatása

(A Holnap új versei) A nagyváradi Holnap Társaság a szeptemberben megjelent antológiát követően eredetileg irodalmi folyóirat indítását tervezte. Ez ugyan nem valósult meg, de még 1909 tavaszán ugyannak a hét költőnek a verseivel megjelent *A Holnap új versei* című újabb gyűjtemény, melyhez Kollányi Boldizsár írt *Számadás* címmel terjedelmes, helyenként „hosszú és tudós-ízű fejtegetésekkel",[64] helyenként pedig – mai szemmel nézve is – fellengzős megjegyzésekkel tarkított bevezetőt. Kollányi írásának első részében *„az egységes, specifikus, magyar művészet megalapozásának"* igényéről beszélt, melyet az új költészetnek, s mindenek előtt *A Holnap* költőinek kellene megteremtenie. A bevezető szerzője részletesen kitér az új irodalom megszületésének politikai és társadalmi kontextusára, s összefoglalja és cáfolja azokat a kritikákat is, melyek a *Nyugat* indulása és *A Holnap* első an-

---

[62] Kenyeres Zoltán: *Ady Endre*. Korona, Budapest, 1998. 19.
[63] [Rákosi Jenő] –ő: *A Holnap*. Budapesti Hírlap 1908. dec. 20., 4.
[64] Tóth Árpád: *A Holnap új könyvéről*. Nyugat 1909/12. 666.

tológiájának megjelenése óta konzervatív részről a modern magyar irodalmat érték. Kollányi azonban nemcsak összefoglalja és cáfolja a népnemzeti kritika érveit, de név szerint említi is a hivatalos irodalom fontosabb személyiségeit és intézményeit. Ő tehát már nem csak utalásszerűen jeleníti meg azt az irodalmi kontextust, amelyben a nagyváradi költők önmagukat el kívánják helyezni, miként tette bő fél évvel korábban Antal Sándor, hanem pontosan meghatározza azt a pozíciót, ahonnan *A Holnap* költői meg kívánnak szólalni.

Ezek után azt várnánk, hogy az új antológia megjelenése az előzőnél is nagyobb irodalmi vitát gerjeszt. Amíg azonban az első antológia ráerősített a *Nyugat* körül éppen csak kibontakozó vitákra, addig *A Holnap új verse*inek fogadtatása lényegesen mérsékeltebb volt, mint az előző köteté. Ehhez persze hozzá kell tenni azt, hogy lényegében még az előző kötet recepciója sem zárult le egészen, s az a folyamat, melynek részét képezte a két nagyváradi antológia is, tehát a magyarországi irodalmi modernség fogadtatástörténete, éppen csak elkezdődött. Mindazonáltal ha darabszámra nem is olyan jelentős, de fontos és tanulságos kritikák születtek erről az antológiáról is. A *Nyugat* Tóth Árpádtól közöl írást, aki bár szintén hangot ad fenntartásainak, Ady, Babits, Juhász Gyula és Balázs Béla méltatásával pontos értékelést ad az antológiáról. Kollányi bevezetőjére is válaszol, amikor megjegyzi: „A Holnap több tagját nagyon szeretem, de a Holnap mint társaság talán mégse olyan fontos és nagy dolog. Akik közülük erősek, azokat más úton is észrevették és méltányolták volna s az új magyar irodalmi nekilendülés talán ilyen társaság nélkül is elképzelhető."[65] *A Hét*ben Szilágyi Géza (aki szintén kötődött Nagyváradhoz, s akit a nála két évvel fiatalabb Ady előfutáraként és a francia dekadens irodalom magyarországi recepciójának fontos alakjaként tartottak számon már ekkor is) ismereti a kötetet. Az ő céltáblája elsősorban Kollányi bevezetője, aminek megállapításait ironikus hangnemben figurázza ki. Az új költői csoport jelentőségét is éppen ezért igyekszik relativizálni: „Nagyváradon összeállott néhány fiatalember, van közöttük tehetség is. Verseket írnak, vegyest jót és rosszat, amiben nem különböznek náluknál nagyobb költőktől. Verseikben arra törekednek, hogy egyéniek legyenek. Minden igazi poéta erre törekszik. Azt is szeretnék, hogy verseikben benne lüktessen a maga korának ritmusa. Előttük is ezt szerették a vérbeli költők."[66] Szintén *A Holnap* jelentőségét igyekszik cáfolni Rákosi Jenő. Az ő kritikájának újdonsága, hogy kvázi esztétikai vitát folytat Babitscsal, pontosabban *A világosság udvara* című vers kapcsán fejti ki nézeteit a rútról. Rákosi nem a rút ábrázolását kifogásolja Babits versében, hanem annak öncélú megjelenítését, melyben ő a rút kultuszát látja. Rákosi kritikájának másik célpontja Ady *Álmodik a nyomor* című verse. Hasonlóan értelmezői „bravúrt" végrehajtva, mint ahogy tette az előző antológia kapcsán a *Tisza parton*-nal, Ady versének mondanivalóját szó szerint értve igyekszik kiforgatni, cáfolni a költőt. „Ezek affektált, hazug, erőszakolt, szentimentális veleitások. Költői értékétől megfosztja az, hogy hazug, mert

---

[65] Uo.

[66] Szilágyi Géza: *A Holnap új versei (Második könyv)*. A Hét 1909. máj. 2., 307.

rendszert csinál belőle, kultuszt és elméletet" – összegzi Ady verséről és költészetéről alkotott véleményét Rákosi.[67]

(*„szociatív – magyarul cucilista"*)[68] Kollányi bevezetője – mint arra fentebb utaltam – részletezi a magyarországi irodalmi modernség kibontakozásának társadalmi és politikai kontextusát is, s ezen belül külön kitér a munkásság, valamint az agrárproletariátus helyzetére és eszméire is: „A tudományágak, a technika rohamos fejlődése, az ipar, kereskedelem nagy méretei, a növekvő szükségletek és igények kölcsönhatása hirtelen egy új osztályt állított a küzdő porondra s még mielőtt *egy* izmos polgári osztály kialakulhatott volna, nyugaton megjelent a vörös lobogó. Öntudatosabb, harciasabb, komolyabb az emberi szabadságok keresésében minden eddigi rétegeknél. Ámbár mi gyanítjuk, hogy nálunk agrár sajátságaink következtében inkább a mezőgazdasági szocializmusnak van jövője, az ipari proletariátus törekvéseivel nagyjában mindig rokonszenveztünk."[69] A Holnap Társaság és általában az új irodalom kapcsolata a szocialista eszmékkel azonban nem ekkor merült fel először. Már maga az antológia címadása is a jövőre utal, s így lehet olyan értelmezése, mely szerint a (társadalmi) haladásba vetett hitet fejezi ki. Antal Sándor Ady esetében még kifejezetten elhárítja, hogy a szociáldemokrácia forradalmi eszméivel összefüggésbe lehessen hozni a dzsentri nemesi származású költő líráját. Más kritikusok azonban már ekkor is a szocializmus politikai törekvéseihez kötötték az új költészetet.[70] A jövőre való nyitottságnak, a régivel szemben az új választásnak az ideológiai alapképlete s „idegen" („kozmopolita", nemzetközi) eredete az új irodalmat mindenképpen a korabeli progresszív politikai mozgalmakkal rokonítja, s mindez a politika oldalán (legalábbis kezdetekben) az irodalmi kérdésekben való állásfoglalásban is megmutatkozik. Bálint András az 1908. év elején például a *Szocializmus*ban reagált Beöthy Kisfaludy Társaságban elmondott beszédére, s kétségbe vonta azt, hogy lehet egységes nemzeti lélekről beszélni. *A Holnap*ról az elsők között publikált kritikát a *Népszava*. Az írás szerzője, Bresztovszky Ernő a következőképpen méltatja az antológiát: „Az egész kötet pedig – ugy, mint van, a maga harmonikus és mégis egységtelen forrongásával, erőt próbáló merészségével, gondolatokat keltő, termékeny gyönyörűséget okozó gyüjteménye a Holnapot őszintén váró és siettető értékes emberek értékes irásának."[71] Az *Almanach*ban közölt írásában Bresztovszky az új irodalomnak, „Adynak és kisöccseinek" kifejezetten politikai funkciót tulajdonít, amikor úgy látja, hogy az új irodalom a még hiányzó szociális politikát helyettesíti és előlegezi, amennyiben a kormányzó politikai elit

---

[67] [Rákosi Jenő] –ő: *Versek*. Budapesti Hírlap 1909. május 20., 5.

[68] [Rákosi Jenő] –ő: *Versek*. 1.

[69] Kollányi Boldizsár: *Számadás*. In *A Holnap új versei*. Szerkesztette Kollányi Boldizsár. Deutsch Zsigmond és Társa, Budapest, 1909. 8.

[70] Bresztovszky például a *Vér és arany* kötet a „marxisták argumentuma"-ként méltatja. (Ady Endre: *Összes versek III*. Sajtó alá rendezte Koczkás Sándor és Kispéter András. Akadémiai, Argumentum, Budapest, 1995. 141.)

[71] [Bresztovszky Ernő] (be): *A Holnap*. 5.

ideológiáját valló hazafias költészettel szemben új távaltokat nyit.[72] Az *Új Idők* főszerkesztője, Herczeg Ferenc 1908-as ironikus írásában még szükségszerűnek véli azt, hogy a legfiatalabb nemzedék meghirdeti a burzsoázia elleni küzdelmét, melyet Herczeg legalább a biedermeierig visszavezethető hagyomány továbbélésének lát. Viszont az ő érvelési stratégiája is az új irodalmi törekvések hatásának és jelentőségének relativizálására épül.[73] Kenedi Géza viszont egyenesen a szocializmus költészetének nevezi *A Holnap* líráját, mivel abban a fennálló világrend, a régi erkölcsök és a verstani, ritmikai hagyományok tagadását s forradalmi tematikát vél felfedezni.[74]

Néhány évvel később a Társadalomtudományi Társaság *Irodalom és Társadalom* című vitájában Ignotus is kifejtette a két szféra, az új irodalom és a politikai radikalizmus mondanivalójának részbeni azonosságát.[75] Igaza lehet azonban Ignotusnak abban is, hogy az új költészet mondanivalójának és a radikális politikai irányzatok programjának összekapcsolását leginkább a konzervatív támadásoknak tudja be.[76] Noha a *Nyugat* íróinak (ön)értelmezésében a későbbiekben is szerepel a „forradalmár" mint írói, költői szereplehetőség,[77] s a különböző szolidaritási mozgalmak is egy táborba sorolták az irodalmi modernség magyarországi képviselőit a polgári radikálisokkal és a szociáldemokratákkal, az a (látszólagos) szövetség, mely a modern irodalmat a polgári radikalizmushoz vagy a szocialistákhoz kötötte, hamar felbomlani látszott.[78] Ignotus már 1912-ben az írói szabadság következetes érvényesítésében látta ennek okát. A *Nyugat* által képviselt esztétizmus azonban nem csak, sőt nem is elsősorban a polgári radikalizmus képviselőivel állította szembe a modern irodalmat, hanem a szocialistákkal. Bár a szocialista mozgalom is megosztott volt az új irodalomhoz való viszony tekintetében, az MSZDP egy része a társadalmi haladás szövetségeseit kereste a nyugatosokban, mindenekelőtt is Adyban, mások számára viszont elfogadhatatlan volt a lap l'art pour l'art szemlélete. Azzal együtt azonban, hogy a párt kultúrpolitikájában egyre nagyobb teret nyert a munkásnevelés (s ami ezzel együtt járt a közérthetőség igénye), a marxista kritikusok egyre többet támadták – időnként a konzervatív népnemzeti kritika szólamait idézve – a *Nyugat*ot s a lap egyes íróit.[79]

---

[72] Bresztovszky Ernő: *Uj irányok, uj emberek.* In Budapesti Újságírók Egyesületének 1909-ik évi Almanachja. 114.

[73] [Herczeg Ferenc] Horkayné: *Ellesett párbeszédek.* Új Idők 1908. okt. 25., 367–368.

[74] Kenedi Géza: *Fagyöngyök. A Petőfi Társaság január 6-iki nagygyűlésén elhangzott előadása.* Az Újság 1909. jan. 10. 34.

[75] Ignotus előadása a Társadalomtudományi Társaság *Irodalom és társadalom* című vitáján. Huszadik Század 1912/5. 667.

[76] Uo.

[77] Schöpflin például az 1912-ben a *Huszadik Században* közölt írásában a „politikai forradalmár" Ady mellé a „morális forradalmár" Móriczot állítja (Schöpflin Aladár: *Az új magyar irodalom.* Huszadik Század 1912/11–12. 624–644.).

[78] Veres András: *A Huszadik Század irodalomszemlélete.* Literatura 2008/2. 184–188.

[79] Balázs Eszter: *Az intellektualitás vezérei: Viták az irodalmi autonómiáról a Nyugatban és a Nyugatról 1908–1914.* Napvilág, Budapest, 2009. 205–212.

Ennek a szemléletmódnak a jelei mutatkoznak meg Bresztovszky Ernőnek *A Holnap új verseiről* írott kritikájában is. A *Népszava* kritikusa marxista alapról indítja érvelését, amikor kifejti: „Egy-két évtized alatt fölfordult Magyarország gazdasági struktúrája, megváltozott az alap: megváltozott a fölibe emelt gondolatvilág. Uj érzések khaoszából uj költészet forrongása született."[80] Bár Bresztovszky úgy látja, hogy az új líra szociálisabb, sőt szocialistább színezetű, mint elődei voltak, *A Holnap* több költőjét, főként Babitsot és Juhász Gyulát éppen azért marasztalja el, mert (túl) nagy irodalmi-kulturális ismeretanyag birtokában írják verseiket, s „nem az élet, hanem a könyv ad nekik impressziót, szépséget".[81] Még nem anynyira kiélezetten, mint később, de már ebben az írásban is tetten érhető a szocialista kritikának a modern irodalomra vonatkozó, túlzott esztétizálást kifogásoló tétele. Az élettől inspirált költészet szembeállítása a kifinomult verstechnikát alkalmazó, jelentős tudásanyagot megmozgató irodalommal, már azt az elvárást rejti magában, mely az irodalom autonómiáját a munkásnevelés ügyének rendeli alá.

Határok és határsértések

A századelő kritikai vitáit jellemzően két szembenálló csoport küzdelmeként szokás leírni, ahol egy-egy megszólalóról pontosan tudható, hogy melyik közösséghez tartozik. Lényegében ezt erősíti meg, s árnyalja Balázs Eszter is, amikor az első világháború előtti irodalmi vitákat elemzi. Az új értelmiségi szerepértelmezéseket Bourdieu nyomán „kétdimenziós értelmiségi"-ként határozza meg, s így jut arra a megállapításra, hogy a „Nyugatot a művészi szabadság melletti kiállás és a hatalmi intézményekkel szembeni távolságtartás kettős ügyének képviselete, a közélettel szemben folyamatosan módosuló magatartás, a konkrét ügyekben való részvétel és az elefántcsonttoronyba bezárkózás közötti [...] ingamozgás jellemezte".[82] A különböző vitákban megfogalmazott és tanúsított értelmiségi szerepfelfogásokat Balázs Eszter hármas fogalmi csoportba rendezi, melynek egyik halmazába a *Nyugat* szerzőinek *individualista-antiesszencialista,* a másikba a Komlós Aladártól kölcsönzött kifejezéssel élve az „ellen-Nyugatok" képviselőinek *nemzeti-esszencialista* önértelmezése került, míg lényegében mindkettővel szemben már ebben az időszakban megfogalmazódott marxista kritikusok részéről a *pártértelmiségi* szerepfelfogása. Ehhez azonban hozzá kell tennünk azt, hogy éppen az 1908–1909-es évek vitái mutatják: az itt említett értelmiségi szerepfelfogásoktól sem független közösségi pozíciók közel sem véglegesen rögzítettek, a két csoport közötti határok ekkor, s még később is átjárhatók voltak.

Ebben az összefüggésben lesznek érdekesek a különböző „határsértések". A legnevezetesebb ezek közül a „duk-duk affér", Ady *Új Idők*ben közölt írása, melyben

---

[80] Bresztovszky Ernő: *Uj emberek uj könyvei.* Népszava 1909. júl. 18., 5.
[81] Uo.
[82] Balázs Eszter: *Az intellektualitás vezérei.* 24.

megtagadja a közösséget *A Holnap* antológia többi költőjével, sőt kijelenti: „Nincs közöm az úgynevezett magyar modernekhez, s az én állítólagos irodalmi lázadásom nem is lázadás. Ravasz, kicsi emberek belém kapaszkodhatnak, mert türelmes vagyok és egy kicsit élhetetlen, de oka ennek se vagyok. [...] Nem vállalok semmi közösséget és sorsot azokkal, akik elfelejtettek magyarul is megtanulni. Nincs dolgom azokkal, akik elolvastak néhány olcsó kiadású német könyvet, s most ennek az árán meg akarják váltani a magyar irodalmat. Nincs közöm a betegekhez, impotensekhez s mindazokhoz a fiatalokhoz, akik engem jobban gyűlölnek Gyulai Pálnál, aki végre – tudom – nem is olyan nagyon gyűlöl."[83] Ady elhatárolódási gesztusa alig magyarázható mással, mint azzal, hogy tudatos botrányokozásával ismét maga kívánta irányítani saját kultuszának alakulását.[84] Ennek előzménye, s minden bizonnyal motiválója az a leválasztásra törekvő gesztus volt, mely a konzervatív kritikákban már az év elejétől megfigyelhető, s kezdetben még a *Nyugat* többi szerzőjével igyekezett szembeállítani Adyt. Hozzá kell ehhez tenni azt is, hogy az antológiáról írott nem konzervatív kritikák jó része is szinte kizárólag Ady verseivel foglalkozott, s rendre kiemelték a költőnek az új irodalom kibontakozásában játszott kezdeményező szerepét. Bár a cikk megjelenésének hátterét pontosan nem ismerjük, az semmiképpen sem véletlen, hogy Ady *A duk-duk affér* publikálására éppen Herczeg Ferenc lapját választotta. A legerősebb szirénhang ugyanis a Horkayné átlátszó álarca mögé bújt Herczegé volt: „Ady erős tehetség. Ezuttal azonban rossz társaságba keveredett, reá nézve a legrosszabba: az adyendréskedők társaságába. [...] Ady Endrének kegyetlen irtóháborút kellene indítania az iskolája ellen, mely abból él, hogy kilószámra méri az ő húsát."[85] Ady határátlépése azonban mégsem vezetett végleges szakításhoz, bár ennek okát pontosan meghatározni éppen olyan nehéz, mint a „duk-duk affér" minden motivációját egyértelműen feltárni. Tény azonban, hogy a holnaposok részéről Adynak válaszoló Juhász Gyula és Dutka Ákos ugyan fájlalták Ady ellenük intézett támadását, mégsem tagadták meg őt,[86] sőt később Ady is levélben visszakozott Hatvanynál és Emőd Tamásnál az *Új Idők*ben megjelent írása miatt.[87] Ennek a nem jelentéktelen intermezzónak ellenére megjelent *A Holnap új versei* című 1909 tavaszán kiadott antológiában is, s nem sokkal a „duk-duk affér"-t követően Zempléni Árpád másodtitkár megkeresése után visszautasította, hogy a Petőfi Társaság tagságára pályázzon.

---

[83] Ady Endre: *A duk-duk affér.* Új Idők 1908. 443–444.

[84] Veres András: *Szempontok Ady „depolitizálásához".* In *Tanulmányok Ady Endréről.* Szerkesztette Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán, Menyhért Anna. Anonymus, Budapest, 1999. 45.

[85] [Herczeg Ferenc] Horkayné: *Ellesett párbeszédek.* 367–368.

[86] Dutka Ákos: *A Holnap.* In Budapesti Újságírók Egyesületének 1909-ik évi Almanachja. 120.; Juhász Gyula: *A duk-duk affér után.* Független Magyarország 1908. nov. 22., 20.

[87] Ady levele Hatvany Lajosnak (1908. december 3.) és Emőd Tamásnak (1908. december) In *Ady Endre levelei I. 1895–1908.* Szépirodalmi, Budapest, 1983. 324. és 334.

Találunk Adyén kívül más, bizonyos értelemben sikeresebb példát is a határátlépésre. *A Holnap* antológia kritikájában Rákosi Jenő foglalkozik Oláh Gábor kötetével is. Oláhval szemben viszont, akinek már korábban jelentek meg kritikái a *Budapesti Hírlap*ban, Rákosi jóval megengedőbb volt, sőt megjegyezi róla: „Brilliáns prózában és versben egyaránt. A magyar faj talentumosságának remek példája."[88] Oláh Gábor néhány nappal később ugyanitt válaszol Rákosinak, írását a következő sorokkal zárja: „Rákosi Jenő otthagyta a maga *Má*-ját és belépett a mi Mánkba s jön velünk sőt előttünk jár. Dicséret és dicsőség érte neki. Nem tudom, a többiek mit szólnak a dologhoz, de engemet megrázott, fölrázott. Ez hatalmas volt!"[89] Noha Oláh Gábor *Keletiek Nyugaton* című vallomásos útirajzának tematikája, s magyarságszemlélete is nagyon közel állt Adyhoz, és Oláh a következő években publikált is a *Nyugat*ban, s a lap szerzői később is figyelemmel kísérték munkáit, az ő és a magyarországi irodalmi modernség útjai mégis hamarosan elváltak. Mindezt – miként arra tanulmányában Dérczy Péter is rávilágít – nem csak az író téves önértékelése magyarázza, mely Oláh túlzott írói öntudatának az alapját képezte, de lényegében verseiben, prózai műveiben és művészetszemléletében is modernség előtti mintákat követett.[90]

Találunk példát arra is, hogy az 1908-tól átrajzolódó határvonalak miatt anélkül kerül valaki a korábbihoz képest új helyzetbe, hogy saját pozícióján lényegében változtatott volna. Itt mindenekelőtt Kiss Józsefet és *A Hét* című hetilapot említhetjük. Az ezt megelőző majdnem két évtizedben a lap foglalta el azt a helyet, amit később az új irodalom fórumai, mindenekelőtt a *Nyugat* és szerzői. Amellett, hogy a népnemzeti iskolához képest modernebb szemléletű irodalmat képviseltek, rendszeresen kritizálták a hivatalos irodalom intézményeit is. Már Rákosi Jenő fentebb hivatkozott újévi cikke is sejttette a változást azzal, hogy Kiss Józsefet mint Arany hagyományának folytatóját állította szembe a *Nyugat*tal, s *A Hét* is közölt kritikát, mely egyértelműen visszautasította a *Nyugat* által képviselt új irodalmat, s mindenekelőtt a lap és főként Ady magyarságszemléletét, de Kosztolányi írása *A Holnap* antológiáról sem volt kifejezetten dicsérő kritika.[91] Mindazonáltal sem Kiss József nem adta fel a feltörekvő fiatal tehetségek támogatását (példa erre az *Almanach*ban tett nyilatkozata s *A Hét* szerzői névsora a következő évekből), sem a fiatalabb generáció nem tagadta meg őt mint mestert, s *A Hetet* mint a *Nyugat* előzményét.[92] Mindazonáltal az első évtized végére olyan új szemléletű iroda-

---

[88] [Rákosi Jenő] –ő: *A Holnap*. Budapesti Hírlap 1908. dec. 20., 4.

[89] Oláh Gábor: *A Holnap*. Budapesti Hírlap 1908. dec. 23., 10.

[90] Dérczy Péter: *Sors és mű. Oláh Gábor prózájáról*. Alföld 2011/10. 77–94.

[91] Ebben, csakúgy, mint az induló *Nyugat* megítélésében, szerepet játszhatott Kosztolányinak Adyval szembeni ellenszenve is. Veres András mutatja ki, hogy Kosztolányi véleménye Adyról egy 1906-os Babitsnak írt levélben szinte szó szerint megegyezik azzal, amit 1908 végén Fülep Lajosnak a *Nyugat*ról írt. (Veres András: *Kosztolányi Nyugatja és a Nyugat Kosztolányija*. In *Nyugat népe. Tanulmányok a* Nyugatról *és koráról*. 88–89.)

[92] „A Hét versein érződik meg legjobban, hogy Aranytól Ady-ig hol vezet az út" – írja például Hatvany Lajos. Hatvany Lajos: *A boczónádi ismeretlen (Az uj magyar költészet anthológiájáról)*. In Budapesti Újságírók Egyesületének 1909-ik évi Almanachja. 136.

lom jelentkezett Magyarországon, amihez képest az, amit Kiss József és lapja képviselt valóban „mérsékelt modernség"-ként értékelhető.[93]

Ha a magyarországi irodalmi modernség történetét tárgyalva elfogadjuk Angyalosi Gergely Deleuze és Foucault nyomán tett metodológiai javaslatát a „kartográfiai módszer" alkalmazására, melynek révén bemutathatóvá válik, hogy „a hosszú távú történelmi folyamatokon belül az irodalmi diskurzusoknak sokféle, heterogén típusa él együtt rövidebb, hosszabb ideig",[94] akkor nemcsak modernség és konzervativizmus század eleji viszonyrendszerét s vitáit gondolhatjuk újra, hanem a „kiterített térképként" szemlélt irodalmi folyamtokon belül az egyes szerzők és intézmények pozícióváltásai vagy változásai is leírhatóvá válnak. Erre szolgált példával Ady „duk-duk affér"-ja, Oláh Gábor életpályájának alakulása, s Kiss József és *A Hét* megváltozott helyzete a *Nyugat* indulása után. A három példa három különböző típust is képvisel, s a példatár még bizonnyal bővíthető lenne Ábrányi Emil fentebb hivatkozott, igen eltérő irányú megnyilatkozásainak elemzésével vagy Babits elfojtott „duk-duk affér"-jával[95] s másokkal. Jelen tanulmány az 1908–1909-es irodalmi viták fontosabb szövegeinek újraolvasásával, s hangsúlyainak kijelölésével annak a társadalmi, gazdasági és politikai tényezők által is meghatározott irodalmi folyamatnak, a magyarországi irodalmi modernség kibontakozásának a megértéséhez kíván hozzájárulni, mely a konzervatív irodalomszemlélet nemzeti-teleologikus felfogásával szemben az irodalom autonóm működésének elvét állította a középpontba.

---

[93] Angyalosi Gergely: *A Hét második korszaka (1901–1924)* kézirat, 2011.

[94] Angyalosi Gergely: *Közelítések a modernséghez: Az új magyar irodalomtörténet harmadik kötetének koncepcionális kiindulópontja.* Literatura 2009/3. 322.

[95] Babits *A Holnap* antológia megjelenését követő költői válságáról: Róna Judit: *Nap nap után.* 442.; 456.; 471. és 479. Illetve: Róna Judit: *Nap nap után: Babits Mihály életének kronológiája 1909–1914.* (Babits-kronológia 2.) Balassi, Budapest, 2013. 34. és 557.

Műértelmezés

Hajdu Péter

A TÖRTÉNELEM FONÁKJA

– Mikszáth Kálmán: *Gertrudis hátulról* –

A *Gertrudis hátulról* nem tartozik Mikszáth legtöbbet emlegetett novellái közé, de számos olyan vonása van, amelyek paradigmatikusnak tekinthetők a novellakorpusz egy jelentős részére nézve. Három ilyen szempontról lesz szó. Először arról, hogy a publikáció helye, a kötetbe sorolás kontextusa hogyan befolyásolja értelmezhetőségét. Másodszor arról a feltűnő vonásáról a szövegnek, hogy a „csevegő" előadásmód mintegy asszociatív módon kalandozik, és egy megalkotott beszélő diskurálása korban és térben egymástól távol eső jeleneteket képes összekapcsolni. Végezetül szóba kerül a történelem novellabeli ábrázolása, pontosabban azok a játékos stratégiák, amelyekkel a szöveg aláássa saját elhitető apparátusát.

A kötet mint kontextus

Az a már Mikszáth életében megjelent könyv, amely a *Gertrudis hátulról* című novellát tartalmazta *Az én kortársaim* című gyűjteményes kötet második kiadása volt.[1] *Az én kortársaim* első kiadása egy díszes, sok képpel, köztük színes képekkel is ellátott kiadvány volt, amelyet az akkor induló *Az Újság* húsvéti ajándékul adott előfizetőinek 1904 tavaszán. Reprezentatív válogatás volt ez Mikszáthnak az előző öt-hat évben írt publicisztikai szövegeiből. Portrékat, nekrológokat, cikkeket tartalmazott, de azért volt benne néhány inkább novellaszerű írás is, és nem is mindegyik kapcsolódott konkrét személyhez. 1908-ban a Révai Testvérek újra kiadták a gyűjteményt a Mikszáth Kálmán munkái sorozat részeként két kötetben (32–33. kötet), az illusztrációk nélkül, kibővítve azonban számos olyan szöveggel, amelyek az első kiadás anyagának lezárása után keletkeztek. Ezek között éppúgy van nekrológ *(A kombinátor)*, mint személyes anekdota (*Zalay Pista, Szinnyei Merse Pál* [!]) vagy közéleti-politikai cikk *(A kapitányok városa, Egy bonyodalom pszichológiája)*. Akad politikai témájú novella is: *A szurdokújhelyi tanulmányút* és a *Záptojások az alkotmányban*, amelyek az egyes szám első személyű narrátor ellenére sem tekint-

[1] Ezt reprodukálta a Jubileumi kiadás, amely ugyan Mikszáth életében, de az ő közreműködése nélkül készült.

hetők publicisztikai cikknek, hiszen a narrátor mindkét esetben fontos szereplő is, és megalkotottságuknak jellegzetességeiből adódóan nyilvánvalóan fikcionális karakterek. A második kötetet egy (szintén újonnan beválogatott) kultúrtörténeti esszé zárja az angol parlament nagy pecsétjéről, amelynek intézményes állandóságát, a hagyomány erejét a magyar politika és jogrend változékonyságával állítja szembe. Ebbe a politikus, alapvetően a közelmúlt és a jelen magyar közéletével foglalkozó kötetbe vette fel tehát Mikszáth a *Gertrudis hátulról* című novellát, amelynek ezek szerint sem alapvetően narratív természete, sem történelmi témája nem teljesen idegen a környezetétől.

Ugyanis nemcsak *A nagy pecsét* foglalkozott a régmúlttal, hanem már az első kiadásban is volt két többé-kevésbé történelmi tárgyú írás: *A megkonfundált kísértetek* és a *Szétbontott krónikák*. Mindkét szöveg olyan kísértettörténet, amely a történelmi múlt radikális idegenségének felszámolásával próbálkozik, és a fikció révén a múltat közvetlen kapcsolatba hozza a jelennel. Az elsőben egy Zsigmond korabeli íródeák és egy századfordulón élt ügyvéd feltámadása összekeveredik, és egymás idejében folytatják életüket. A modern ember elborzad azon, hogy a király önkényesen kivégezteti politikai ellenségeit, a középkori ember megdöbben azon, hogy húsz obstruáló képviselő megbéníthatja az országot.[2] Mindkét korszakra közvetlen tapasztalással, de idegen nézőpontból tekint a fókuszáló ágens, és mindkettő érthetetlennek bizonyul. A *Szétbontott krónikákban* az elbeszélőt középkori krónikások árnyai keresik fel, és ő megígéri nekik, hogy átírja szövegeiket a modern tapasztalatok figyelembe vételével. Ezután három rövid elbeszélés következik, amelyek a Mikszáth-korabeli politikai-újságírói diskurzus nyelvén és szemléletével mesélnek el történeteket a magyar középkorból. Ebbe a vonulatba tehát jól beleillik a *Gertrudis hátulról*, hiszen szintén a modern politika fogalmaival közelít a krónikás anyaghoz.

Az exemplum-szerkezet

Ebből a kötet nyújtotta nézőpontból úgy látszik, hogy nem is a történelmi elbeszélés a legfontosabb itt, hanem ami az elején hangzik el a magyar állami adminisztráció rossz működéséről, a felelősség megosztásáról, a képtelenségről a hatékony

[2] A történelmi múltnak és a jelennek ez a kétirányú, de közvetlen összekapcsolása meglehetősen hasonlít az *Új Zrínyiász* alapszituációjához, és a keretfikció is hasonló. Ezt a kapcsolatot a novella keletkezéstörténete is megerősíti. Első, még a politikai publicisztikához közelebb álló változata 1899. január 10-én (tehát nem sokkal az 1898 első felében írt *Új Zrínyiász* után) ugyanabban az újságban (az *Országos Hírlapban*, 1–5.) jelent meg „A Katánghy meséje" címmel. Mikszáth *Az én kortársaim* számára aktualizálta és megfosztotta a Katánghy-kerettől. Az *Új Zrínyiászt* radikális prózapoétikai eljárásai miatt tartja a 19. századi magyar történelmi regények közt a legeredetibb alkotásnak T. Szabó Levente, és ennek a radikalitásnak a kultúrtörténeti előfeltételét a kontrafaktuális ponyva hagyományában találta meg (T. Szabó Levente: *Mikszáth, a kételkedő modern. Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózapoétikájában*. L'Harmattan, Budapest, 2007. 32–58.). A fentiekből az látszik, hogy nem egyszeri, egy regény céljára kialakított stratégiáról van szó, hanem olyan eljárásmódról, amellyel Mikszáth többször, többféleképpen kísérletezett sikeresen.

döntéshozásra. A novella bizonyos fokig a Mikszáthnál gyakori exemplum-szerkezetre épül. Elhangzik egy tétel: „a rossz közigazgatásnak bizonyos fokig oka a gyávaság is", és ezt a tételt egy egyedi példa lesz hivatva bizonyítani, vagy legalábbis kifejteni, megmutatni. A példa látszólag önkényesen választott („Itt van pl. Bánk bán."), de világos, hogy az előrebocsátott tanulság nem egyszerűen az olvasói értelmezést tereli egy bizonyos irányba, hanem ezúttal az egész előadásmódot preformálja. Ha Bánk bán arra példa, hogy a politikai döntéshozás a felelősségvállalás elhárítása miatt nem elég hatékony a magyar társadalomban, akkor az egész középkori történet a modern politikai diskurzus nyelvén fog elhangzani.[3] Vagy még inkább a modern politikai zsurnalisztika nyelvén, amibe a nyegle vicc is belefér az Arany Bulla záradékáról.

Ez a novella azonban erre a klasszikus exemplum-szerkezetre csak bizonyos mértékig épül, vagy egy más megfogalmazásban, fel is számolja ezt a szerkezetet. A tétel–példa kettős struktúrája ugyan jól látható és az önreflexív narrátori kijelentések szerint meghatározó, de a narrátor tulajdonképpen egy esszéisztikus értekező modorban mindenfélét szóba tud hozni. Valójában négy történetet mesél el: János érsek levelének keletkezését a Gertrudis megölését tervező összeesküvőkhöz; a királynét háttal ábrázoló festmény keletkezését; Vojkó merényletét; Aragóniai János követségét Mátyás királynál. Ezeknek a történeteknek az előadása egyre rövidebb, *Az én kortársaim* lapjait alapul véve körülbelül ilyen arányban: három oldal, kettő, egy, fél. A politikai exemplum szerkezetét ezek közül csak az első mutatja, de a novella szövege nem ezzel kezdődik, hanem egy a festményre (tehát a második történetre) vonatkozó diszkurzív bevezetéssel. Mivel a két utolsó elbeszélés is a festményhez tartozik, és így az utolsó három mintegy kiadja annak évszázadokon átívelő történetét, úgy látszik, a képre vonatkozó diszkurzív bevezetés és elbeszéléscsokor keretbe foglalja a felelősség megosztását tárgyazó politikai exemplumot. Csakhogy az exemplum így a festmény történetének előtörténete lesz, annak ellenére, hogy a terjedelmi arányok meglehetősen kiegyenlítettek. És az egyéni politikai döntés racionális (bár a társadalmi működés szempontjából alkalmasint kontraproduktív) természetét bemutató történet így egy olyan elbeszélésnek rendelődik alá, amely tele van mesés, irracionális elemekkel. Másfelől a Mátyás-történet alig több annál, mint hogy a későbbi király megfogalmaz egy értelmezést a festményről. Ez afféle fordított exemplum: dedukció helyett indukció, nem az általános szabály működésének bemutatása egy konkrét eseten, hanem általános következtetés levonása az egyedi esetből. A kötet kortárs politikai érdeklődésének kontextusához a beékelt példázat illik jobban, de Mátyás tanulságának is van politikai aspektusa, viszont talán nem az a legfontosabb.

---

[3] Mikszáth és az exemplum problémájához lásd Takáts József: *Mikszáth-szövegek relativizmusa*. Holmi 9 (1997) 1587–1589. és Hajdu Péter: *Tudás és elbeszélés. A Mikszáth-kispróza rejtelmei*. Argumentum, Budapest, 2010. 24–39.

Talán úgy látszik, hogy a két történet egymás ellenében hat a novellában, de egy részben politikai, részben ismeretelméleti szempontból a kettő inkább együttműködik. Feltűnő, hogy a Mátyás-féle végkövetkeztetés is vagylagos, és ez a vagy-vagy az egyetlen lehetséges következtetés. Nem *egy* igazság következtethető ki a kép lényegével kapcsolatban, hanem a lehetséges igazságok köre, ami itt két egymást kizáró igazságot jelent. Annyit tudhatunk teljes bizonyossággal, hogy vagy így van, vagy úgy. Ez némiképp Schrödinger macskájára emlékezteti az embert: az tudható, hogy macska van a dobozban. (A nem elhanyagolható különbség, hogy a kettő nem egyszerre van.) Ez ugye hasonlít a nemzeti stílust megalapozó fogalmazványhoz: az biztos, hogy János érsek álláspontját fejezi ki a királyné tervezett meggyilkolásával kapcsolatban, és hogy két lehetséges álláspont közül (támogatja/ellenzi) valamelyiket képviseli, de hogy melyiket, az nem eldönthető – legalábbis, amíg (valaki) ki nem teszi a vesszőket. Tulajdonképpen Drumont egyaránt szerzője a kétértelmű levélnek, és a Mátyás szerint csak kétféleképpen érthető szituációnak. Ő festi a képet és adja mellé azt a szöveget, amely szerint a kép nyújtotta látvány alapján megítélhető a jelenlétében elhangzottak igazságtartalma. A kép változatlanságából ezzel a szöveggel összekapcsolva pontosan az a két, Mátyás által is megfogalmazott következtetés adódik, amelyek között elvileg lehetetlen dönteni.[4]

Vojkó története azonban Drumont alkotása és Mátyás értelmezése közé ékelve látszólag eldönti a kérdést, hiszen a szerint egyszer mégiscsak megfordult a képmás. Mátyás ezek szerint Vojkó merényletéről nem értesült. De ha a történeti hagyomány nem folyamatos, hogyan értesülhetett róla az elbeszélő? Ezzel eljutottunk a novella metakérdéséhez, amely a narratív stratégiákba kódolva fogalmazódik meg a történeti tudás természetéről. Gondoljuk át, honnan ismerhetné Mátyás Vojkó történetét, illetve hogyan hagyományozódhatott volna, honnan lehetne egyáltalán ismerni. Az elbeszélés szerint Vojkót azonnal elfogták, nyelvét kivágták, és hátralevő életét magányos börtöncellában töltötte. A király maga „se emlegette soha". A szöveg azt mondja: „Suttogták ezt az esetet akkoriban," – (vagyis azóta már nem suttogják) – „de a hivatalos és félhivatalos Sturmok azonnal dementálták". Az egész bekezdés afféle modernizáló leírása annak, hogy már a középkorban is ugyanúgy működtek az eltussolás mechanizmusai: talán suttogták akkoriban, de biztosat senki nem tudhatott. Legfeljebb a hivatalos cáfolatokból lehet arra következtetni, hogy valami történt. Ehhez persze komoly forráskritikai gondolkodás kell. Feltéve, hogy ezek a hivatalos cáfolatok fennmaradtak. De nem véletlenül használja a hivatalos cáfolat csatornájának megnevezésére a szöveg a 20. század elején figuratív, a középkorra nézve totálisan anakronisztikus „Sturmok" kifejezést. A Sturm kvázi-köznévként a korszakban az *Országgyűlési Almanach*ot jelentette szerkesztője, Sturm Albert nevéből, aki a *Pester Lloyd* parlamenti rovatvezetője, majd

[4] Szigorúbb logikával azonban megállapítható, hogy Mátyásnak nincs teljesen igaza ebben a vagylagosságban. Elvileg lehetséges, hogy Drumont is hazudott annak idején, és azóta is folyamatosan hazudnak a tanácsadók a királyoknak. Abból ugyanis, hogy a kép nem indikátora az igazmondásnak, nem következik, hogy elhangzott a környezetében valaha is igaz szó.

a *Budapester Correspondenz* szerkesztője volt. Mik lehetnek a hivatalos álláspontról a politikai közvéleményt tájékoztató médiumok II. András korában? A „hivatalos és félhivatalos Sturmok" azért ilyen talányosan üres kifejezés, hogy a választ az olvasói fantáziára bízza. De senki nem állítja, hogy ezek nem a szóbeliségben működő csatornák, és a narrátor végképp nem állítja, hogy fennmaradt írásbeli cáfolatokról van szó, amelyeket ő mint forrásokat használt. Az eltussolás elbeszélése ezért inkább a fikcionalitás jelzéseként működik, mintha azt mondaná: olyan történet ez, amelyet senki nem ismerhetett meg, természetesen én sem.

A történeti anyag és az elhitető apparátus

Ezzel azonban Vojkó története nem tér el a novella egészének „forráskezelésétől". A bevezető mondatokban Mikszáth azt sugallja, *A szelistyei asszonyok* megírásához végzett előtanulmányai, forrásgyűjtése során találkozott a különös várpalotai festmény említésével. Az ahhoz a kisregényhez használt forrásokat Bisztray Gyula a kritikai kiadás jegyzetapparátusában két csoportra osztotta. Az első csoportot azok a korabeli történeti dokumentumok alkotják, amelyekre maga a szépirodalmi szöveg hivatkozik, amelyekből a narrátor saját állítása szerint tudását meríti, a másodikat azok, amelyeket Bisztray fellelt, és amelyek alapján a narrátor állításait ellenőrizhetőnek tartotta. Az első csoportba, amelyet tehát maga a kisregény szövege említ, összesen négy történeti forrás tartozik, de mind a négyet maga Mikszáth találta ki.[5] A forráshivatkozás ott is, mint Mikszáth történelmi elbeszéléseiben oly gyakran, az elhitető apparátus részét képezte. Bisztray azonban azt is feltételezte, hogy Mikszáth valóban ismert Mátyás korára vonatkozó primér és szekundér irodalmat, csakhogy ezeket nem kifejezetten *A szelistyei asszonyok* megírása kedvéért olvasta el, hiszen tíz évvel korábban, *A kis prímás* megköltéséhez már alapos kortörténeti stúdiumokat végzett. Mint Bisztray írja, akkor ismerte meg Bonfini, Galeotto, Heltai Gáspár és Pethő Gergely művein kívül a 19. századi történészek vonatkozó munkáit is, elsősorban Fraknói Vilmost, de Teleki Józsefet, Horváth Mihályt és Szalay Lászlót is.[6]

A megbízható történelmi tudással rendelkező narrátori perszóna tekintélyének megteremtésében Mikszáth ezúttal még egy lépéssel továbbment: tulajdonképpen a saját szövegére hivatkozott. Azt természetesen nem állítja, hogy *A szelistyei*

[5] Lásd Bisztray jegyzeteit: MKÖM 12, 263.

[6] I. m. 267. Az „alapos kortörténeti stúdiumok" erős állításához képest *A kis prímás* jegyzeteiben Bisztray viszonylag röviden foglalkozott a forrásokkal (MKÖM 4, 201–204.), és valójában csak Fraknói használatát bizonyította részletesen, idézetekkel, Telekiét és Horváthét rövid megjegyzésekkel adottnak vette, Szalayt nem említette. *A kis prímás*ban Mikszáth létező forrásokra hivatkozott, de az állítólag Galeottótól és Bonfinitól vett adatokat (Mátyás nem tudott ellenállni Beatrix hajának [77.], illetve a névtelen palatinus szerette a floskulusokat [92.]) Bisztray náluk nem lelte fel, és a Pethő krónikájában tényleg megtalálható tényeket (100.) Fraknóiból is megismerhette. Összefoglalva: Fraknói használatát Mikszáth részéről bizonyította Bisztray, de a további források ismeretét inkább csak nagyvonalúan feltételezte.

asszonyok a forrása a narrátori tudásnak, csak annyit, hogy annak megírása során ismerte meg a történeti anyagot, márpedig az a szöveg különösen sok történeti forrásra hivatkozott. Ha annak megírásához olyan alapos tanulmányokat végzett a szerző, jelenleg is hihetünk neki. Másfelől, ha tudjuk, hogy már akkor is játszott a történeti elbeszélés formájával, és kedvére találta ki a legkülönfélébb forrásokat, akkor ez az utalás éppen a játékosságra, a költői fantázia szabadságára irányíthatja az olvasói figyelmet. Azon ugyanakkor nem kell csodálkozni, hogy nem az 1891-es *A kis prímás*ra, hanem az 1901-es tehát mindössze két és fél évvel korábban írott, szintén Mátyás korában játszódó történeti elbeszélésére hivatkozott ebből a célból: nem távoli olvasmányélmények emlékére, hanem egy viszonylag friss tapasztalatra. *A szelistyei asszonyok*nak 1904 elején nem volt friss kiadása a piacon (a második kiadás csak 1906-ban jelent meg), az a természetesség tehát, amellyel a novellakezdés egy pár évvel korábbi kisregényre hivatkozik (amely nem is önálló kötetként jelent meg, bár a címlapon csak az a mű volt feltüntetve), nem aktuális reklámcélokat szolgál. Mikszáth úgy beszél itt, mintha eléggé biztos volna benne, hogy közönsége ismeri azt a munkáját, vagy legalábbis tudja, hogy nagyjából miről szól.

Hogy hogyan működteti a játékot a történeti bizonyságokkal, azt szépen példázzák a Drumont esztergomi freskóiról mondottak. Ezek a képek egészen mást ábrázolnak aszerint, hogy ki nézi őket, ami egyaránt utalhat Drumont mágikus festői képességeire (freskói is olyan varázsképek, mint majd a Gertrudist a körülmények szerint hátulról vagy szemből ábrázoló portréja lesz) és az érzékelés viszonylagosságára, arra, hogy az értelmezés függ az értelmezőtől is. Az utóbbi elég gyakori téma Mikszáth írásaiban, és még vizuális művészeti analógiát is találunk: a *Galamb a kalitkában* című 1891-es mű bevezetésében utal bizonyos „ravasz képekre", amelyek „[h]a szembe nézik őket, akkor Garibaldit ábrázolják, ha oldalt, akkor Pius pápát".[7] A valószínűsítés, a történeti hitelesség illúziójának megteremtése ugyanakkor az abundancián alapul: minél több a részlet, annál valószínűbbek az elmondottak.[8] Ha Drumont freskói ott voltak Esztergomban, akkor Drumont szükségképpen létezett. A freskók persze nincsenek meg: Bakács érsek parancsára semmisítették meg őket. És így lesz a freskók hiánya is bizonyítékká: ha Bakács kapartatta le őket (márpedig ő mégiscsak történeti személy volt), akkor előtte léteznie kellett. Hasonlóképpen a Mátyás korára vonatkozó történeti források tanulmányozásából csak az derült ki a bevezetés szerint a szerző számára, hogy volt Várpalotán egy kép, amely „állítólag" még a 19. század elején is megvolt (tehát már nincs meg). De amit a novella el fog mondani, az a kép keletkezéséhez kapcsolódó „mesék", mégpedig „babonás, hihetetlen" mesék együttese.

Az elbeszélt történet azonban még csak nem is Mátyás korában játszódik (amely korszakot tanulmányozva a narrátor a történet forrására állítólag rábukkant), hanem már akkor is csak legendás emlék volt az Árpád-korból, II. András uralkodá-

[7] MKÖM 4, 7.
[8] Vö. Michel Riffaterre: *Fictional Truth*. Johns Hopkins UP, Baltimore–London, 1990. 1–28.

sának idejéből. Így tér vissza a novella saját kiindulópontjához. Mégiscsak meg kell magyarázni, hogy a Mátyás korában játszódó kisregény írásához forrástanulmányokat végző „szerző" miként találkozhatott egy II. András korabeli történettel. A magyarázat persze hézagos, nem túl explicit, de a lényeg mégis az, hogy eljutunk végül Mátyáshoz, ő fogalmazza meg a végső tanulságot, miszerint csak a hazugságban lehetünk biztosak, de hogy ki hazudik és mikor, az szükségképpen bizonytalan.

Ha a modern novellától azt várjuk, hogy nagyon sűrített szöveg legyen, amely egyetlen fordulatban mutatja meg az emberi élet, az egyéni sors egészét, akkor ez az amorf, szerteszét kalandozó narráció szinte nem is látszik novellának; ugyanakkor az értekező modalitás ilyen erőteljes szerepe paradigmatikusan modernnek látszik. Az előadás játékos, humoros alaphangja viszont a szatirikus hagyomány egyik alapvető paradoxonát valósítja meg: egyszerre állít és visszavon, mond és nem mond valamit, saját kritikai álláspontját aláássa és komolytalanná teszi.[9] A kritikai attitűdöt elvileg jelzi, hogy a mintegy második bevezetés szerint a diskurzus „a közigazgatás rosszasága" témából indul ki, és ezt a kortárs tapasztalatot általánosítja a magyar történelem egészére: a közigazgatás mindig rossz volt, és ennek oka alapvetően a gyávaság, a döntésképtelenség, a felelősség megosztása. Ugyanúgy osztották meg a felelősséget a Gertrudis megölését tervező főurak, mint a dualizmus hivatalnokai. A rossz működések igazi mestere azonban egy francia jövevény: ő az, aki meg tudja fogalmazni a levelet, melynek segítségével János érsek megosztja a felelősséget a grammatikával, és tulajdonképpen ilyesmit tesz, amikor a királyné portréjának felelősségét is megosztja az elbeszéléssel – vagy a királyi tanácsosokkal. Ha az ő festménye nem mutatja meg a királyné arcát, arról nem ő tehet, hanem a hazug tanácsosok, illetve az nem a kép médiumának, hanem a nyelv működésének a felelőssége. Ez talán ellentmond annak, hogy itt sajátos magyar kulturális beidegződöttségekről lenne szó. De egyrészt Drumont éppen ebben a közegben tud nagy karriert befutni: „kósza festőből" (267.) a hercegprímás követe és a király lovagja lesz, másrészt az állítólagos lúdláb azt sugallja, ő maga az ördög,[10] a rossz működésmódok valamiféle ördögi hatásra stabilizálódnak a magyar társadalomban. Persze a narrátor ezt a sugalmazást is eltávolítja magától: „Akik eltemették, azt beszélték bolondok, hogy lehúzván a saruit, olyan lábai voltak, mint a lúdnak" (270.). Szemtanúk voltak tehát erre, de azok a szemtanúk bolondok voltak, ráadásul ezeknek a nyilván az alsóbb néposztályokba tartozó személyeknek a szóbeli, közösségi értelmezése a folyamatokról „el se jut a király fülébe", következésképpen az elit írásos történelmi hagyományának sem lehet a része. (A novella alcíme „Babonás hiedelmek a középkorban", de honnan ismeri épp ezt a narrátor?) A kritikai szemlélet így valamelyest az alávetettek nézőpontjával kapcsolódik össze, amelytől a narrátor mint a babonás bo-

---

[9] Vö. Maria Plaza: *The Function of Humour in Roman Verse Satire*. Oxford UP, Oxford, 2006. 4.
[10] Lásd *Magyar néprajzi lexikon*. Akadémiai, Budapest, 1977. „lidérc" szócikk.

londokétól tart távolságot. Nem az a kérdés természetesen, lúdlába volt-e a francia festőnek, hanem hogy milyen értékelést adunk arról az áthárító, felelősségmegosztó, ügyeskedő élet- és politikai stratégiáról, amely őt a magyar közegben olyan sikeressé tette. A hullamosók ördöginek látják, de az esztergomi érsekből és a királyból lelkesedést vált ki a teljesítménye. És Nemcsak II. András királynak tetszik, hanem Mátyás király is mosolyogva konstatálja, hogy hazudhatott a festő is, meg hazudhatnak azóta folyamatosan a királyi tanácsosok is. Egyik se jelentene valami nagyon nagy problémát.

És a narrátor is osztozik ebben a mosolygásban. A gondolkodását elindító beszélgetés szerint a közigazgatás rossz: „Elbúsultunk e fölött, de meg is vigasztalódánk. Hiszen így volt ez mindig" (265.). Lehetne éppenséggel úgy is, hogy a közigazgatás rosszasága búsító a jelenben, de tragikus és elkeserítő, ha történelmi dimenziókban érvényesül. De itt éppen, hogy vigasztaló. Talán azért, mert a változtatás szükségességének morális terhét leveszi rólunk – vagy legalábbis a miniszterről és a miniszterrel társalgó narrátorról. Úgy látszik, a történelem során azért nemcsak ilyen kedélyesen lehetett viszonyulni a rossz magyar közigazgatás egyetemes meghatározottságához. De a hullamosók szava nem jut el a király fülébe, és amikor Vojkó, az őt ért jogtalanság miatt fellázadó kisnemes megpróbál igazat mondani a király jelenlétében („Rosszlelkű, vak király [...], ki minden isteni és emberi törvényeket lábbal tapodsz" [271.]), az ő sorsa a kínzás és a bebörtönzés lesz, illetve diszkurzív szinten az elhallgatás és elhallgattatás. Az ő igazsága nem épül be a történetbe, senki nem tudhat róla, még a festmény legendáját ismertető Mátyás király sem. Csak a vicc marad belőle az Arany Bulla záradékáról. Az igazság (az alávetettek igazsága) csak elszigetelendő anomália a történelemben.

Azt gondolnánk, a festmény legendájának lényege, hogy a képen háttal álló királyné örök szemrehányás a hazudozó tanácsosoknak, illetve emlékeztető a király számára, hogy kikkel van körülvéve. De hogyan reagál a kép, amikor Vojkó igazat mond? „Gertrudis királyné megfordult rámájában és kevély, szigorú, villogó, fekete szemeit rámereszté a nemesre..." (271.). A szigorú pillantásból és a nemes ijedelméből arra következtethetünk, festmény egyáltalán nem látszik jutalmazni az igazmondást. Évszázadokon át békésen, hátat fordítva hallgatja a hazudozást, de feldühödik, ha igaz szót hall. Drumont festménye így aztán ugyanazt a vigaszt jelenti a magyar történelmi működésekkel kapcsolatban, mint amelyet a narrátor és Mátyás is talál a különféle történetekben. De ez nem alávetettek és a jogaiktól megfosztottak vigasza.

Bényei Péter

SORSKÖNYV – NOVELLAFORMÁBAN

– Petelei István: *Árva Lotti* –

Petelei István többkötetnyi novellisztikájának esztétikai teljesítménye egyenletesnek mondható. Az erdélyi novellista nem írt kiemelkedően jó vagy kirívón rossz novellát, s a szövegeiben lepergő életsorsok meglehetős pontossággal rajzolják fel a 19. és a 20. század fordulóján lezajló társadalmi változások hatását a közösségi viszonyokra, társas kapcsolatrendszerekre és az emberi pszichére. A mai olvasó elemi tapasztalatában azonban nem ezek a benyomások a meghatározók. Sokkal inkább a teremtett világok történeti idegenségével, provincialitásával, az élethelyzetek érdektelenségével, a nyelvi megalkotottság avíttságával szembesítik a mai befogadót Petelei novellái, s az élvező megértés regiszterén nehéz áttörni ezt a távolságot. Első megközelítésre az *Árva Lotti* tíz oldalban elmesélt vénlánytörténete sem ígér különösebb szellemi izgalmakat.

Interpretációmban a maga módján mégiscsak szuggesztív szöveggel kezdeményezhető párbeszéd egy lehetőségére irányítom a figyelmet, a novellában reprezentált lélektani folyamatokra fókuszálva. Kísérletem közel sem új keletű a Petelei-recepcióban.[1] A korabeli novellisztika poétikai tipologizációját felvázoló Dobos István a belső ember felé fordulást tartja a századvégi novella legfontosabb tematikai-poétikai újításának;[2] Németh G. Béla szerint Petelei volt az, „aki a társadalom, az értékrend, a világkép szerkezetében végbemenő változásokat a lélek szerkezeti változásaiban erősen érzékelte és következetesen ábrázolta",[3] az *Árva Lotti*ról grandiózus elemzést író Pozsvai Györgyi pedig úgy véli, hogy „Petelei e kisepikai művében az anekdotikus elbeszélés- és szerkesztésmódot a lélektani elemzés és megjelenítés ellensúlyozza".[4]

---

[1] A Petelei-recepció lélektani érdekeltségű értelmezői törekvéseiről részletesen lásd Pozsvai Györgyi: *Az újra meg újra felfedezett Petelei*. Tiszatáj 2002/8. 106–111.

[2] Dobos István: *Alaktan és értelmezéstörténet: Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1995. 167–171.

[3] Németh G. Béla: *A válságba jutott kisember írója. Petelei István*. In Németh G. Béla: *Századutóról – századelőről. Irodalmi és művelődéstörténeti tanulmányok*. Magvető, Budapest, 1985. 138.

[4] Pozsvai Györgyi: *Az anekdotikus hagyományok önironikus felülírása. Petelei István* Árva Lotti *című novelláról*. Forrás 2003/2. 76.

Nem teszek mást, mint némileg radikalizálom az *Árva Lotti* vonatkozásában a lélektani reprezentációra irányuló kérdésfelvetéseket. Az olvasási modellt a magyar novellaértelmezés viszonylagos régmúltjából hívom elő. Az 1970-es novellakonferencia egyik – ma is inspiratív[5] – Krúdy-elemzése a pszichológus Mérei Ferenc tollából született. Írásában Mérei módszertani javaslatot tesz az irodalmi szövegek lélektani érdekeltségű olvasására is. Úgy véli, hogy a fikciós írások szövetében úgynevezett implikált pszichológiai mechanizmusok húzódnak, s egy jól körülhatárolható szövegcsoport esetében ezek különös jelentőséggel bírnak: „A lélektan mai nyelvén megfogalmazva az implikált mechanizmusok elemzése azt vizsgálja, hogy milyen fogalomrendszerben olvashatók le az elemzett műben a hősök motivációi, viselkedésük meghatározói."[6] Mérei szerint a „pszichológiai elemzés nem meghatározott kategória-rendszer mércéjén próbálja megmérni a művet, hanem arra törekszik, hogy *nagyjából ellentmondásmentes pszichológiai történés rendszerébe foglalja a mű életterében lejátszódó eseményeket.* A cél: kifejteni azt az emberismereti tájékozódási rendszert, amelyben az író meghatározza az alakjait; felvázolni azt a lélektani hálózatot, amelyben a hősök döntései, tettei érthetővé válnak."[7] Mérei egy másik írásában azt is kijelöli, hol húzódnak a lélektani érdekeltségű interpretáció tudatosan vállalt határai. „Az, hogy az irodalompszichológia anyaga az irodalom, azt is jelenti, hogy igazodnia kell az anyag természetéhez",[8] tehát a szövegek poétikai megalkotottságának a gondos feltérképezésére támaszkodik ez az olvasásmód is.

Az *Árva Lotti* jellegadó poétikai eljárásainak rövid leírásából indulok ki én is. A novella implikált lélektani mechanizmusai ugyanis elsősorban a történetmesélés kompozíciós megoldásaiba, a narrátori szólam szélsőséges megnyilatkozás- és magatartásformáiba, valamint a szereplői viszonyrendszerek kódoltságába oldódnak bele. Az *Árva Lotti* – lélektani folyamatrajz tekintetében is – tudatosan megkomponált szöveg, amely az időszerkezet és az elbeszéltség szempontjából három markáns részre különül. A kompozíciós egységek közötti váltások dinamikája elsősorban a szereplői várakozás feszültségterében tartja az olvasót. Egyetértek Bodnár György véleményével, aki szerint „ennek az elbeszélésnek az éltetője nem az illúzióélet kinevettetése vagy megsajnáltatása, hanem a várakozás lélektanának ábrázolása".[9]

---

[5] Így látja ezt az 1998-as debreceni novellakonferencia egyik előadója, Angyalosi Gergely is, aki hosszasan ismerteti és méltatja Mérei pszichológiai érdekeltségű értelmezői modelljét. Angyalosi Gergely: *A sólyom szövegszerűsége. Egy klasszikus műfaji elnevezés hányattatásai a századvégen.* Alföld 1998/2. 56–59.

[6] Mérei Ferenc: *Azonosítás és szerepcsere az* Arabs Szürkében. *Implikált pszichológiai mechanizmusok az irodalmi műben.* In Mérei Ferenc: *„...vett a füvektől édes illatot". Művészetpszichológia.* Múzsák, Budapest, 1986. 83.

[7] I. m. 82. (kiemelés tőlem) Mérei művészetpszichológiai elképzeléseiről, novellaértelmezési koncepciójáról átfogó áttekintés nyújt Veres András: *Mérei Ferenc művészetlélektani munkássága.* In *Mérei életmű.* Szerkesztette Borgos Anna, Erős Ferenc, Litván György, Új Mandátum, Budapest, 2006. 211–241.

[8] Mérei Ferenc: *Bevezetés az irodalompszichológiába.* In Mérei: *Művészetpszichológia.* 67. Vö. Veres: *Mérei Ferenc.* 217.

[9] Bodnár György: *A mese lélekvándorlása.* Szépirodalmi, Budapest, 1988. 38.

Az első egység – egy hangulatszimbolikus narrátori leírás kivételével – kizárólag két szereplő párbeszédét rögzíti. A történet jelen ideje itt egybeesik az elbeszélés idejével: lassítja az olvasást, hogy nem mindig követhető a beszélők váltakozása, s csak az egyik szereplő (Sári, a szolgáló) figurája rajzolódik elénk. Az olvasási tempó tudatos visszafogása belevonzza a befogadót a megidézett dramatikus élethelyzet terébe, valamiféle várva várt jó bekövetkezésének érzelmi hangoltságába, amely a vén Sári, s a fiatalnak tűnő Lotti dialógusából áll elő. A második egység radikálisan új irányba tereli a történetmondást: a narrátor mintegy becsatlakozva a párbeszédbe, megtöri azt („– Rég volt, kicsike! … Milyen rég volt Teremtőm!"[10]), és ezt a sóhajszerű ráhangolódást egy kijózanító-tényközlő formula követi: „Te Véghetetlenség, ki számon tartod a lepergő órák millióit, nem fáradtál-e el az ügyelésbe azóta, hogy az a füstös cigányasszony jövendőt mondott az Árva Miska sápadt leánykájának?" (10.) A tárgyilagos megszólalást egy szubjektív, harsány narrátori hang és egy előtérbe tolakodó elbeszélői magatartás váltja fel, melynek retrospektív, a szereplői élettörténet régmúltját felgöngyölő történetmondása leleplezi a várakozás hiábavalóságát, és egy megvénült, vágyálmainak valóságában élő nőalakot tár elénk. A harmadik elbeszélésegységben a történet jelenébe helyezi vissza a narráció az olvasót,[11] aki már egészen más nézőpontból szemléli az élethelyzetet. A szereplői és olvasói távlat radikálisan különválik: Dezső Balázs érkezésének tragikomikusságából szemléli a befogadó Lotti egy életen át tartó várakozásának állhatatos állandóságát. S érzékeli azt is, hogy ez a várakozás örök jelen idő Lotti számára.

Kitüntetett szerephez jut a narrátori stratégia a novellában: az elbeszélői hang eltérő nyelvi regisztereken szólal meg, s pozíciója is állandóan módosul a történetben. Még csak véletlenül sem pszichologizál, nem értelmez, inkább tárgyilagosan leír és/vagy gúnyosan megítél.[12] A szélsőséges magatartás úgy engedi intim közelségbe a novella olvasóját Lotti lelki beállítódásához, hogy közben meggátol minden azonosulást a főhősnővel, vagy más szereplővel: egy lefokozott élethelyzet távolába helyezi a figurákat, így látszólag kizárja az olvasói önsorsra ébredés revelációját. Ezt az eltávolító gesztust demonstrálják az olvasót saját fensőségességében megerősítő, fraternizáló formulák Ötvös Miska és Dezső Balázs leírásában. „Sőt, hiszen kegyed is – olvasóm? ha látja vala ezt a kopasz, kis alázatos másolót, kinek a szeméből folytonos engedelemkérés néz ki azon vakmerőségért, hogy ő élni merészkedik: kegyed is képtelenségnek tartja, hogy másképp nevezzék, mint:

---

[10] Petelei István: *Árva Lotti* (1882). In *Petelei István Összes Novellái.* I. kötet. Sajtó alá rendezte Török Zsuzsa, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2007. 10.

[11] „…Lotti mondta: Soha meg nem virrad. Emlékszel-e jól a czigányné szavára Sári?" Petelei: *Árva Lotti.* 15.

[12] Z. Kovács Zoltán a Petelei-novellisztika meghatározó jegyének tartja ezt a narrátori stratégiát. A Petelei-novellában „csak olyan események kerülnek elbeszélésre, amelyek közvetlenül részesei a »mindennapi« karakterek élettörténetének, s nem kap helyet a »tágabb« hatóokok bemutatása és főként nem azok elemzése." Z. Kovács Zoltán: *Mindennapiság, narráció, irodalomtörténeti olvasat. Petelei István novellisztikájának olvashatósága.* Irodalomtörténeti Közlemények 2007/1–3. 56.

»Domine Árva«." (11.) „Balázst mindenki ismerte, [...]. Vidám borozó, pénzszóró czimbora; lármás, asszonyok után futó gavallér, verekedő (néha garázda), port csapó legény volt, a milyennel ha találkozunk, úgy tetszik, mintha már sokszor láttuk volna, de a kit el is felejtünk nyomban." (12.)

A hol gúnyolódó, hol melodramatikus, hol ironikus, hol empatikus narrátori viszonyulás világirodalmi mintázatai közismertek, a 19. századi orosz realista próza hagyományában, kisember reprezentációjában találjuk az *Árva Lotti* elbeszélői hangjának az előzményeit, illetve a jellemek mintázatait.[13] A világban tájékozódni képtelen, de önmaga középpontját sem találó figura a novellában az apa, Ötvös Miska, de ugyanide sorolódik „a törpe, mihaszna feleség", a harsányságában is láthatatlan Dezső Balázs vagy az önsorsára reflektálni képtelen Lotti. Olyan személyiségek, melyekkel senki nem vállal azonosságot, és látszólag semmi nem kényszeríti az olvasót komolyabb önszemléletre.

Ugyanakkor az implikált lélektani mechanizmus novellába kódoltsága éppen ezt a radikális eltávolítottságot számolja fel: olyan ideális távolságba helyezi a befogadót, ahonnan nem csak a stilizált élettörténetek banalitását vagy az emberlétük lehetőségeinek a minimumán tengődő figurákat szemlélheti, hanem azt is, hogy mennyire egyszerű, hétköznapi módon jönnek létre ezek a – csak látszólag deviáns – élethelyzetek. A figurák elrajzolása, a nagyfokú stilizáltság, a groteszk megoldások valójában éppen erre a természetes lélektani összefüggésrendszerre fókuszálják az olvasói figyelmet, melynek köszönhetően az eltávolítás kényelmes pozíciója mégis egy mélyebb érintettséghez vezethet el.

Meglepően „ellentmondásmentes pszichológiai történés rendszerébe" illeszthető ugyanis a valóságot a saját kényszerképzetei alapján átrajzoló nőalak, Árva Lotti sorsalakulása. A pszichológiai folyamat kibontásához Eric Berne 1972-ben, posztumusz megjelent *Sorskönyv* című művét, s az abba foglalt sorskönyv-analízis módszerét hívom segítségül. A két – 90 év távolságban született, eltérő humán tudásformához tartozó – írás párbeszédbe léptetése megmutatja azt is, hogy egy markáns pszichológiai fogalomrendszer hogyan tesz elbeszélhetővé irodalmi szövegekben reprezentált lélektani mechanizmusokat, valamint ennek a fordítottját: hogyan támasztja alá visszamenőlegesen egy metapszichológiai teória érvényességét egy teremtett világ életszerű közegében kibomló sorstörténet.

---

[13] Az *Árva Lotti* elbeszélőszerkezete több vonásában is hasonlóságot mutat Gogol *A köpönyeg*ének narratív mintázatával. Borisz Eichenbaum kiváló elemzésében az anekdotikus, a melodramatikus, a komikus, a komolykodó és a groteszk elbeszélés elemeinek a keveredéséként írja le a Gogol-kisregény narratív hálóját, melyet „hol csináltan tárgyilagos, hol játékos és hanyagul fecsegő" elbeszélői hangok uralnak. Borisz Eichenbaum: *Hogyan készült Gogol* Köpönyege. Fordította Gellért György. In *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Szerkesztette Bókay Antal, Vilcsek Béla. Osiris, Budapest, 1998. 297. Az *Árva Lotti* és *A köpönyeg* további kapcsolódási pontjairól részletesen értekezik Pozsvai: *Az anekdotikus hagyományok*. 79., 87–92.

Berne sorskönyv-teóriája elgondolkodtató, s meglehetősen provokatív antropológiai képletet dolgoz ki:[14] kiindulópontja az az egyszerű tézis, mely szerint az emberi élet sorsalakulásának minden lényegi mozzanata a gyermekkorban, 1 és 6–7 éves kor között dől el: milyen életminőségben-hangoltságban éli felnőttlétét az ember; milyen lesz a párkapcsolati alapbeállítódása; hogyan és mikor hal meg – mindez túlnyomórészt a gyermekkorban ért hatások, s leginkább az úgynevezett szülői programozás következménye.[15] Berne szerint az ismétlődő szülői intelmek, útmutatások, életviteli mintázatok, vagy a ki nem mondott gondolatok alapján programozza be életét a gyermek: „A folyamatot azért nevezzük programozásnak, mert az utasítások hatása általában hosszan tartó, sőt esetenként végleges."[16] Minden ember életének kezdeti szakaszában íródik tehát egy rejtélyes sorkönyv, mely az esetek döntő többségében egy gondosan megírt forgatókönyv megvalósulásaként realizálódik az egyén életében. „A sorskönyv tehát »a kora gyermekkorban, szülői hatások révén kialakított, előrehaladó program, amely az élet legfontosabb vonatkozásaiban irányítja a személy viselkedését.«"[17] Ha a berne-i előfeltevésrendszerből fordulunk vissza a novellához, akkor láthatjuk, hogy az elbeszélt sorstörténet vázát adó cselekményegységekben, narrátori, szereplői megnyilatkozásokban lényegében Lotti sorskönyve íródik, illetve pereg le a szemünk előtt. A „vastag könyv", a „sors könyve" központi metaforája lesz a szereplői megszólalásoknak és az azokat ironizáló narrátori szólamnak. „A te leányod is, bárha nem üt rád. Látod, milyennek teremtette az isten? Tudod, mit írtak be róla a sors könyvébe? Hallottad tőlem is, mástól is. El ne felejtsd..." (11.) – figyelmezteti férjét a haldokló anya, mintegy örökül hagyva rá a megszentelt életterv felügyeletét.

---

[14] Az elképzelés azonban – minden provokatív jellege dacára – korántsem új keletű, s a felfogás gyökerét még csak nem is a pszichológiai antropológia területén kell keresnünk. Eötvös József *A karthauziján*ak egyik narrátori eszmefuttatása például a gyermekkor eldöntő szerepéről az ember életében már pontos előképét adja Berne sorskönyv-teóriájának is: „S ha néha férfiakat látsz – [...] –, kik körülfogva örömöktől, miután majdnem valósulva látják azt, mit boldogabb időkben csak reménylettek, mindemellett örülni nem tudnak, légy bizonyos, hogy *e bánat, mely lelküket fátyolként elborítja, még gyermek napjaikban szövődött*, s habár az ok rég megszűnt, vagy most gyermekségnek látszanék, olyanná nőtt, mit ez élet minden örömeivel szétszakítni nem képes. Az éppen legszerencsétlenebb s legbúsítóbb része létünknek, hogy éltünk azon szakaszában, mely egész jövendőnkre kihat, közönségesen majdnem a véletlennek, vagy, mi még rosszabb, érzéketlen béhatásoknak engedtetünk által, s hogy, *még mielőtt csak egyszer határozhattuk el magunkat, már jövendőnk nevelésünk által elhatároztatott.*" Eötvös József: *A karthauzi.* Unikornis, Budapest, 1996. 27. (kiemelés tőlem)

[15] „Mindannyian rendelkezünk egy félig-meddig tudattalan élettervvel vagy sorskönyvvel, [...]. Minden ember már kora gyermekkorában elhatározza, hogyan fog élni és hogyan fog meghalni, és ezt a tervet, amelyet minden lépésünkkel magunkkal hurcolunk – ezt nevezzük Sorskönyvnek. Lehet, hogy pillanatnyi viselkedésünket az Ész határozza meg, ám a Terv, a Nagy Elhatározás már készen áll: miféle lesz a házastársunk, hány gyermekünk születik, miféle ágyban fogunk meghalni, és ki lesz jelen a végső búcsú órájában – lehet, hogy mindez nem lesz jó, de mi magunk akarjuk, hogy így és ne másként történjen mindez." Eric Berne: *Sorskönyv.* Fordította Ehmann Bea. Háttér, Budapest, 1997. 43., 47.

[16] I. m. 117.

[17] I. m. 474.

Lotti élettörténeti forgatókönyvének szimbolikus alapszövetét, kvázi tárgyiasulását két cigánynő – tartalmában meglehetősen homályos – jóslata adja: „Két veres szál fut itt végig s csak későn ér össze ... Ez a kék keresztülmenve, csak hogy el ne rontsa! [...] Meglesz ha nem is ma. Sok ág, bog mellette, mi másfelé huzza. – Összeér a végén. [...] Annyi van írva a tenyerébe, angyalka, mint egy vastag könyvbe." (9.) Majd a másik: „Úr néz a kisasszonyra. [...] Négy lóval viszik a menyegzőre. Gazdag lesz, mint a Maros – csak meg kell várni. [...] Csakhogy árkok vannak addig – azt mondja a tenyér." (10.) Ez a két jóslat ad a későbbiekben valamilyen visszaidézhető, tenyérbe vésett, megerősítő narratívát Lotti vágyálmainak, aki nem is sejti, hogy mennyire pontosan jelezték előre a – várakozás végtelen idejét folyton folyvást hangsúlyozó – jóslatok eljövendő életét. Lotti sorkönyve viszont nem a látnoki szavakban, hanem máshol – a szülői hatások ismétlődő mintázataiban – íródik.

Petelei novellája már a maszkulin kultúra első repedéseiben megmutatja a modern korszak családmodelljének az egyensúlytalanságait és ennek következményeit.[18] Az Ötvös család domináns alakja – a narrátor által dehonesztálóan mihaszna, töpörödött asszonynak nevezett – anya, aki átveszi a családfői szerepet, ám szemmel láthatóan semmi mást nem kezd hatalmával, mintsem, hogy gyermeke nyakába varrja a saját boldogtalanságát. A gyámoltalan apa kivonul a gyereknevelésből, elveszíti példaadó funkcióját (következetesen Miskának szólítja Lotti és Sári az első narratív egységben, az olvasó így csak később azonosítja Miskát az apával), passzív módon statisztál a történésekhez. A novella reduktív világalkotása alapvető benyomássá teszi a család közösségi terekről leszakítottságát is. Feltűnő, mennyire nincs kiterjedése a családnak: sem rokoni szál, sem társadalmi kapcsolódási pont nem tűnik fel a történetben. Nincs semmilyen más inger, a Lottit érő szülői hatások egészségtelenül szűk körbe szorulnak.

A domináns anyai megszólalások szinte kizárólag a lány gesztusrendszerének, viselkedésmintázatának, lelki-gondolati beállítódásának a programozására irányulnak: „Termeted olyan mint egy úri dámáé, csepp, csak a száddal nem tudsz bánni; igen nagyra nyitod, ha nevetsz s igen hangosan beszélsz. Ügyeld, csepp, a kezedet is, hogy finom legyen, s a lépésedet is aprózd, csepp, mert úgy illik. [...] Ülj az ablak üveg mellé, csepp [...], tégy rózsát a hajadba. Tudod-e ki láthat meg? A szemedből csak a fehérje látszódjék; felnézz az égre, s szedd össze a szádat. [...] Süsd le a szemedet, csepp, – szerényen. Lépj aprókat. Ne tekints erre-arra. [...] Ide vezérli, a kit neked rendelt a mi jó Atyánk." (10., 11.) S a gyermeki létben gyöngéd erőszakkal benne tartott Lotti nem is tehet mást, minthogy leköveti az anyai intenciókat, egész életében. Ezt erősíti fel az ironizáló narrátori szólam, amely testleírásaiban bábfiguraként jeleníti meg Lottit, mind fiatalkorában („Meg is kellett látni Lottit. Kalapja mindig csodálatos formájú volt, ruháján minden oldalon máslik – kék és veres máslik libegtek; buggyai, ránczai, sovány testén mind rendkívüliek voltak." – 11.), mind időskorában: „Fején ó divatú franczia kalap van, melynek füle az állig ér.

[18] Petelei István modern polgári családról – főként levelezésében – alkotott véleményét részletesen elemzi Török Zsuzsa: *Petelei István és az irodalom sajtóközege*. Ráció, Budapest, 2011. 162–163.

Köntösén máslik, ránczok, fodrok. Néha – nyárban – cseh gyémántos régi diadém a hajában, s virág, csontos, sovány kezében." (14.)[19]

Nincs változás Lotti életében, csak a sokasodó ráncok jelzik az idő múlását: a test gépies kódoltságában azonban mélyebb lelki bevésődések állnak. Berne hangsúlyozza, hogy a szülői programozás valódi – gyakorta tudattalan – szándéka éri el a gyermeket, s ez a szándék sokszor szöges ellentétben áll az ismétlődően kimondott szavak értelmével. „Nem is teremtett téged köz sorsra az Isten, azt mondtam én is mindig. [...] Nem is sejti a leány, hol akad meg a szerencséje. Mi apáddal – igaz, hogy nem valami nagy szerencse – a zöldséges piaczon találkoztunk össze. Minden perczre vigyázni kell. Mondtam én azt mindig, a mit kiolvastak a tenyeredből. Isten dolga a jövendő, de már hármunknak adja az a jó teremtő tudtunkra, hogy dáma leszel, csepp." (10.) A saját házasság leértékelésének, illetve a rangon felüli nász víziójának anyai üzenete nem más, mint hogy 'élj ugyanolyan boldogtalanul, mint én.' Ezért nem engedi felnőni, ezért rögzíti a gyermeki énállapotban a lányát a kicsi és csepp megszólításokkal, a folytonos egrecíroztatással, egy eleve vesztésre ítélt életterv sulykolásával.

De Lotti vesztes forgatókönyvének a megírásában a passzív apa is tevékeny szerepet vállal, aki képtelen saját irányt adni Lotti életének, ráadásul egyetlen, féligmeddig határozott fellépésével – elküldi a háztól a lányát „facsargató" Balázst (13.) – megakadályozza Lotti idejekorán történő valóságra ébredését. Igaz, neki is fel kellene ébrednie ahhoz, hogy más mintázatok rögzüljenek Lottiban, s így a lány később képes legyen a reális életviszonyok felismerésére. S ez lehetetlen küldetés az apa számára. Mert egyfelől igaz, hogy az apai befolyás a gyermek sorstörténeti alakulására jóval csekélyebb, mint az anyáé: „hihetetlen hatalma van a gyermeken az anya szavainak. [...] A gyermek születésétől fogva szívja magába anyja szavait, az ő szerepe a meghatározó. Az apa egyetérthet vele vagy megcáfolhatja, súlyt adhat az átoknak, vagy feloldhatja azt."[20] Másfelől viszont a gyermek (így Lotti is) ugyanúgy követi az apa életviteli mintáját, mint az anyai programozás irreális víziójáét.[21] Bár boltot vezet, tehát valamiféle közösségi státuszra tesz szert, Lotti láthatatlan marad a világban, ugyanolyan gyökértelen, „árva", akárcsak az apja.

Következetesen viszi végig a szöveg a sorskönyv-intenciókat Lotti sűrített élettörténeti elbeszélésében: esély sem nyílik számára egy normális életre, nincs más választása, csak az álomban – egy beszűkült tudatállapotban, egy átrajzolt valóságban – leélt élet. „Ha erőnknél, akaratunknál nem lenne bírósabb a cselekedeteinket intéző hatalom" (13.) – ironizál a narrátor a szereplői szólamok metafizikai megszólítottján, a sorsokat irányító isteni elrendelésen, ám a dolgok lényegét tekintve mégis csak komolyan beszél. A szülői hatások modernkori végzete kényszerpályára

---

[19] Berne szerint az öltözködés és a test gesztusrendszere szinte mindent elárul az egyén sorskönyvi beállítódásáról. Lásd Berne: *Sorskönyv.* 353–356.

[20] I. m. 129., 130.

[21] „A tapasztalat azt mutatja, hogy a legfontosabb szabályzók az ellenkező nemű szülő Gyermeki én-állapotából származnak. Az azonos nemű szülő Felnőtt én-állapota adja meg a konkrét életterv végrehajtásához szükséges mintázatot." I. m. 330.

helyezi Lotti életét, aki a meddő várakozás monoton jelenének rabja marad, s képtelen feljebb lépni az életciklusok létráján. „Az akáczfás udvarba idegenek költöztek s Árva Lotti csak él, csak vár, csak nem szűnik meg tenyerének vonalait nézni – hol a két egyenletes irányba szaladó kék szál, »csak későn ér össze.«" (13.)

Berne kicsit morbid, ám annál találóbb elnevezésű sorskönyve játszódik le Lotti élettörténetében, amely a „hullamerevségre-várva" címkét kapta a szerzőtől (aki a Petelei-novellát is társíthatta volna sajátos esettanulmányként ehhez a képlethez). A modell mesei-mitikus előképe Csipkerózsika története, amely „számos valós elemet tartalmaz: léteznek lányok, akik megszúrják az ujjukat, és elájulnak, majd tornyaikban álmodnak [...]. Az egyetlen, ami nem történhet meg a valóságban, az az, hogy ilyen sokévnyi szundizás után minden és mindenki ugyanaz maradjon. [...] Ez az illúzió az alapja »A hullamerevségre várva« című sorskönyvnek: az a hiedelem, hogy a Királyfi eljövetelekor Rózsika még mindig tizenöt éves, és nem harminc, negyven vagy ötven."[22]

A történet paradoxona, hogy a maga groteszk módján teljesül is a sorskönyv végső ígérete, a jóslatok előirányozta vágy: a tréfás kedvű Dezső Balázs alakjában megérkezik a beteljesülést hozó *Úr*, s bár Lotti még mindig képtelen átlátni a valóságot, azért lassú ébredezésbe kezd. A paradox beteljesülést színre vivő ébredés kínjai (testi fájdalmak, hangok zavaró kavalkádja), s a gyermeki várakozás örömteli feszültségének életenergiákat megmozgató ötvözete („Milyen szép az élet, [...]. Mindenkit szeretnék boldoggá tenni..." 15., 16.) ragadja magával a főhősnőt. Valójában ez már nem lehet más, mint a halálba ébredés.[23] A narrátor melodramatikus zárszavában, mímelt együttérzésében („A bút, bánatot csak elbírta, az örömet nem. Nem ismerte addig." – 16.) engesztelő távlat is megnyílik: ám nem feltétlenül csak egy szerencsétlen ember deviáns sorsa iránti szánalom szól ezekből a sorokból, hanem egy meglehetősen gyakori élethelyzetre, hétköznapi sorstörténésre rámutatás szándéka is.

A 'felesleges ember' vagy a 'kisember' irodalmi reprezentációja ugyanis közel sem kizárólag a társadalmi-közösségi perifériára szorult, a világban tájékozódni képtelen, elnéző szánalomra szoruló figurák puszta bemutatására irányul: komoly antropológiai, metapszichológiai hozadéka van ezeknek az írásoknak,[24] s éppen a hősök

---

[22] I. m. 69. Ugyanerre figyelmeztet a *Csipkerózsikát* szintén pszichológiai szempontból elemző Bruno Bettelheim. Szerinte a mese „a gyermekkort követő időszak" története, ami „voltaképpen a csöndes növekedés és felkészülés ideje; s ha letelt, az egyén érett személyiségként, szexuális egyesülésre készen ébred belőle." Ám előfordulhat, hogy a mindennapi életben megtörik a felnőtt létbe avatódás folyamata, s az egyén a beleragad a várakozás passzivitásába: „ha valaki nem akar változni, fejlődni, az akár halálszerű álomba is hullhat. [...] Amikor az egyén csak önmagával foglalkozik, olyannyira, hogy kizárja tudatából a világ többi részét, akkor, igaz, nincs része szenvedésben, de nem nyer tudást, nem él át érzelmeket sem." Bruno Bettelheim: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Fordította Kúnos László. Gondolat, Budapest, 1988. 328., 331.

[23] „A felszabadító varázsigét ellen-sorskönyvnek vagy belső megszabadulásnak nevezzük. Ám legtöbbször mégiscsak a halál az egyetlen ellen-sorskönyv." Berne: *Sorskönyv.* 126.

[24] Bár formalista irodalomértelmezői előfeltevései miatt eleve tartózkodik a pszichológiai megközelítéstől, mégis hasonló következetésre jut Eichenbaum *A köpönyeg* értelmezésében: „nem Akakij Akakijevics »jelentéktelensége« és nem a felebarát iránti »emberség« hirdetése a lényeg, hanem az, hogy

radikális eltávolításával, szélsőséges, groteszk színrevitelével igyekeznek az olvasói önszemlélet aktiválására. Petelei novellája rendkívül stilizált, ám mégis életszerű közegben, egy matematikai képlet törvényszerűségével mutatja be, hogy egyfelől milyen hatással vannak a szülői szavak, magatartásminták a gyermekre, másfelől pedig milyen következményekkel jár, ha az ember az elszigetelődés, az önkényesen eltorzított valóságészlelés tüneteire nem tud vagy nem akar reflektálni. S ezzel, vagy ehhez hasonló élethelyzettel többé-kevésbé mindenki szembesülni kénytelen.

A Petelei-novellákat az etikai kritika kontextusában értelmező Z. Kovács Zoltán szerint a szerző írásainak „mindennapisága termékeny feszültségbe kerül azzal az értelmezői feladattal, amelyet a saját mindennapjainak (»életének«) meghatározása jelent."[25] Ez a belátás egy olyan kérdés megfogalmazásához vezet, amely tulajdonképpen minden pszichológiai érdekeltségű interpretáció esetében felvetődik: mennyiben beszélhetünk (beszélhetünk-e egyáltalán) az irodalmi szövegek „terapikus", tudatformáló, életvezetést befolyásoló hatásáról? A jelenség tudományos alapokon kevésbé visszaellenőrizhető, ám egy mozzanatot döntőnek tartok ebben az összefüggésben, s így az *Árva Lotti* esetében is: mégpedig a felismerés vagy ráismerés revelációját az irodalmi befogadásban. Amennyiben egy irodalmi szöveg látóterébe enged pszichés problémákat, akkor lehetőséget ad olvasóinak az elmélyültebb, tudatosabb önszemléletre. Ugyanakkor közel sem szükséges, hogy az irodalmi mű átfogó modelljét adja egy lélektani szempontból meghatározott élethelyzetnek: elegendő a ráutalás vagy az analógia is. Mérei Ferenc a „felszólító jelleg", míg Norman N. Holland a „visszajelzés" fogalmával írta le ennek a hatástényezőnek a dinamizmusát. „Számos esetben a szerepkonstelláció megragadásához valószínűleg elegendő néhány hasonlósági vonás saját életem különböző helyzetei és néhány olyan ábrázolt helyzet között, amelyben a személy megfordult. E hasonlóság elegendő ahhoz, hogy saját emocionális feszültségemet [...] átvigyem az irodalmi alakra, s így életre keltsem. [...] A dolgoknak és a tulajdonságoknak ezt a pszichikus mezőben érvényes vonzó és taszító, segítő vagy korlátozó tulajdonságát nevezi Lewin felszólító jellegnek (valenciának)."[26] Holland szerint pedig az irodalmi alkotások olyan „potenciális helyet" teremtenek, melynek köztességében, átmenetiségében az olvasó folytonos visszajelzéseket kaphat saját életére, mentális helyzetére vonatkozóan.[27]

Úgy vélem, ez a felszólító jelleg és visszajelző mechanizmus mindmáig elevenen él az *Árva Lotti* olvasásában: olyan jelenségekre irányítja a befogadói tekintetet ez a régi vágású Petelei-novella, melyek mind a mai napig eldöntő módon hatnak az egyén személyiségfejlődésére, életalakulására.

Gogol [...] játékot űzhet a valóságos lelki élet valamennyi normájából és törvényéből. Akakij Akakijevics lelkivilága [...] nem *jelentéktelen* [...], hanem fantasztikusan zárt, *sajátos*. " EICHENBAUM: *Hogyan készült*. 298. (kiemelés az eredetiben)

[25] Z. KOVÁCS: *Mindennapiság, narráció*. 75.

[26] MÉREI Ferenc: *Az értékorientációs novellaelemzés néhány szociálpszichológiai premisszája*. In MÉREI: *Művészetpszichológia*. 123., 126.

[27] Norman N. HOLLAND: *Psychoanalytic Psychology and Literature-and-Psychology*. Oxford University Press, New York–Oxford, 1990. 71–72.

Z. Varga Zoltán

CSÁTH GÉZA: *ANYAGYILKOSSÁG*

– műelemzés, didaktikai kísérlet[1] –

„Anyagyilkosság", a címszó elvont főnevének személytelensége kultúránk ősidők óta egyik legsúlyosabb bűnét nevezi meg, mely önálló szóért kiált a latin, újlatin vagy azok nyomát viselő nyelvekben *('matricide')*. Megölni az életet adó szülőt, a férfi testi védelmére szoruló nőt, a nőt, aki a testében hordozott és táplált, aki az életet adta: e tett nem egyszerűen bűn, határátlépő cselekedet, hanem többszörösen is természetellenes cselekedet, mellyel az elkövető megtagadja az emberi közösségeket összetartó legalapvetőbb értékeket, s egyúttal ki is rekeszti magát ebből az értékközösségből.

„Anyagyilkosság", aligha lehetne feltárulkozóbb címet adni a történetnek, mely egy anyagyilkosságot mesél el. Ez a cím egyszerre jelöli meg az elbeszélés műfaját – bűnügyi történet –, főszereplőit – anya és gyermeke(i) –, illetve a hősökre kiosztott szerepeket – áldozat, elkövető. Vagyis a mű, a cím keltette várakozással ellentétben nem a bűnügyi történetekre jellemző rejtély, titok kutatására hív, hiszen arról minden lényegit azonnal elárul, hanem sejteti, más lesz a történetmondás tétje.

Az elbeszélés a címben megidézett cselekedet igen érzékletes és részletes leírására, megértésére és magyarázatára vállalkozik, amint az a szöveg első mondatából kiderül. A novella jól ismert első mondatát olvasva – „Ha szép és egészséges gyermekeknek korán meghal az apjok, abból rendesen baj származik"(109.)[2] – úgy tűnik, e narratív vállalkozásban a magyarázat lesz a legfontosabb. Az általános emberi bölcsességet megfogalmazó állítás fensőbbséges, megfellebbezhetetlen tudás birtokában lévő elbeszélői pozícióról tanúskodik. Ez az erős elbeszélői hang megerősíti a címben felvillantott baljós esemény bekövetkeztét; nem csupán

---

[1] A következő szoros olvasatot, műelemzési kísérletet a Pécsi Tudományegyetem magyar szakán tartott, a rövidprózai szövegek elemzésébe bevezető szemináriumaim közös munkája ihlette. Köszönet érte az órán részt vett hallgatóknak. Az elemzés didaktikai célkitűzései miatt szándékosan hagyja figyelmen kívül az irodalomtörténeti, életrajzi kontextust, a novella recepciótörténetét.

[2] Csáth Géza: „Anyagyilkosság". In uő: *Mesék, amelyek rosszul végződnek – Összegyűjtött novellák*. Magvető Kiadó, Budapest, 1994. 109–117. A továbbiakban a főszövegben zárójelek közt megadott számok e kiadás oldalszámaira utalnak.

eseményekről tudósít, külső vagy belső lelki történésekről számol be, hanem mintha ezen történések megkérdőjelezhetetlen magyarázatával is rendelkezne. Az elbeszélői hang kívülálló fölénye, frivol iróniája azonban csak az első bekezdésre jellemző: itt az elbeszélő a történet előzményeit vázolva a női szerelem pszichológiáján ironizál kedélyes elnézéssel (ti. az asszonyok – szemben a férfiakkal – „egész életei igazolja, menti, sőt értékessé is teszi az ilyen erős, bár sok tekintetben oktalan érzelem" – 110.), és az elbeszélés során első, majd rögtön utána utolsó alkalommal kilép a harmadik személyű személytelen előadásmódból: előbb többes szám első személyű („Witmannénak azonban szintén meg kell bocsátanunk" – uo.), majd a történetmondás anekdotikus keretét megidéző egyes szám első személyű („Mondom, mint ember: se jó, se rossz..." – uo.) alakot ölt.

Az ironikus elbeszélői jelenlét bizonyos szempontból enyhíti is az első mondatban rejlő determinizmust, hisz eltereli figyelmünket a novellában megtörténő események itt előadott magyarázatáról: az apa haláláról, az árván maradt fiúgyermekek életkoráról (négy-, illetve ötévesek), az anya érzelmi ridegségéről. Ha tehát az elbeszélés tétjét a szörnyű tett okainak magyarázatában keresnénk, akkor az első bekezdés szinte minden választ megadna, melyet vulgár-freudista módon a következőképpen foglalhatnánk össze: a törvényt megtestesítő, a szocializációért és az erkölcsi értékrend kialakulásáért felelős szimbolikus apai hatalom hiánya, az apa hiányában az egészséges pszichoszexuális fejlődésben fontos ödipális konfliktus elmaradása, pontosabban annak késői, regresszív átvitele a vágyott anyára vezet a tragédiához. A novella központi cselekményének efféle értelmezése könnyen összeegyeztethető Csáth pszichoanalitikus műveltségével, más novelláinak világával. Ám igazságtalan lenne épp az *Anyagyilkosságot* vádolni illusztratív jelleggel, didaktikussággal, s célom a következőkben épp az, hogy megmutassam, ezt a kétségkívül meglévő lélektani-analitikus főszólamot hogyan bővítik, árnyalják többdimenziós világképpé a szimbolikus, metafizikus, morálfilozófiai al-szólamok.

A novella világában megjelenített lények és létezők többszintes, egymást átfedő hálózatot alkotnak. Emberek – felnőttek és gyermekek, férfiak és nők –, állatok, növények, illetve képzelt lények népesítik be az Anyagyilkosságot. A felsorolt kategóriák nem szubsztanciák, sokkal inkább minőségek (gyermeki, állati, női, férfi), melyek szabadon kapcsolódhatnak a szereplőkhöz, elsősorban persze a két főszereplőhöz, a Witman fiúkhoz. Az e minőségek közti feszültségeknek pedig ugyanúgy cselekmény-bonyolító erejük van, mint a korábban említett pszichoanalitikus narratívának. A történetben szereplő emberek viszonyait a tulajdonneveken, a tulajdonnevek strukturális viszonyain keresztül vehetjük szemügyre. Az elbeszélés uralkodó neve a hiányzó apa, Witman neve. Amikor az elbeszélő tulajdonnevet használ, akkor mindig az ő nevén nevezi meg a történet főszereplőit, az elhunyt apa árván maradt fiait és özvegyét: „a két Witman fiú", „Witmanné". Rajtuk kívül egyetlen szereplő kap nevet a történetben, a prostituált, a fiúk első szeretője – „Irén", ám ez a név is összesen kétszer hangzik el (113.), egyébként „lányként" vagy „nőként" hivatkozik rá a szöveg. A két név jelentésességét tekintve nem helyezhető egy szintre, hiszen a lány nevének említése, bizalmas, családias keresztnevén szólítása, csupán társadalmi kód, mely szociális alárendeltségét jelzi, sőt könnyen lehet, hogy neve

nem is sajátja, foglalkozása miatt inkább csak afféle „művésznév". A „Witman" név viszont úgyszólván a novella központi jelölője, mely összeköti a szereplőket, s az apa hiánya hagyta űrben meghatározza sorsukat. A fiúknak nincs megkülönböztető nevük, nem léteznek önálló, nagykorú morális lényként, nevük alapján mindvégig az apjuk fiai maradnak a történetben („Fekete kis szemeikben Witmannak, az apjoknak lelke csillogott." –110.): megnevezésük kódolja „kiskorúságukat", a cselekedeteikért vállalt morális felelősség hiányára, a törvény, a szocializáció hiányára utal. Másrészt a novella anyjukat is elhunyt férje nevével, Witmannéként nevezi meg, így szöveg világában nem az anyai, hanem az apai funkciók (üres) hordozójaként jelöli meg.

Nevük mellett a fiúk jellemzésében a kiskorúságot, az erkölcsön „inneniséget" sugallja gyermek voltuk hangsúlyozása: feltűnő az „apró", a „kis", a „kicsiny" (110.) – kicsinyítő jelzők gyakorisága, mellyel az elbeszélő a fiúkat, cselekedeteiket vagy környezetüket mutatja be. Gyermeki mivoltuk jelzése különösen látványos a felnőtt-, férfikorba való szimbolikus átlépés/beavatás, az első szexuális élmény leírásakor: a prostituáltnál tett első látogatás alkalmával „a lány gyengén megsimogatta a nyúlánk, *rövid nadrágos* fiú tiszta arcát" (112.), a Witman fiú búcsúzáskor „Kezét csókolommal" (113.) köszön, a második alkalommal pedig az elbeszélő rövid időn belül kétszer is említést tesz a fiúk tanszereiről („Lerakták a könyveiket [...] Később összeszedték a könyveiket" – uo.), hogy aztán az elváláskor újra hangsúlyos legyen a fiúk gyermek volta („A leány a kapuig kísérte a *kisfiúkat*, és *megcsókolta a kezeiket*" – 114.). A fiúk erkölcsi normákon kívüli pozícióját azonban nem csupán a gyermekiség jegyei jelölik ki, hanem az vadállatiságé, a bestialitásé is. Az elbeszélő a serdülő fiúkat kis ragadozóként írja le, akik „padlásokra mászkáltak, régi ládákban szaglásztak, macskákat hajkurásztak [...] madarakat fogtak az erdőben" (110.), akiknek „vékony és erős csontjaikon mint acéldrótok feszültek ki kicsiny izmaik" (uo.), akiknél a vadság és kegyetlenség nem morális választás, magatartás, hanem természetes ösztön.

Az *Anyagyilkosság* lényeinek morális hierarchiája fordítottan arányos az értelmi fejlettség e lényeknek tulajdonított fokával. Legalul állnak az emberek, a kegyetlen, közönyös, cinikus lények (a fiúk, Witmanné, Irén, a ház ismeretlen lakói), aztán következnek az állatok, a tehetetlen, szenvedő lények, legfelül pedig egy növény, „az egyetlen ecetfa, amely az udvar közepén állott, és annyi esztendeje meghozta rügyeit, leveleit és virágait, valószínűleg érezte, hogy mindez nem jól van" (111.). A novellában bemutatott világ felforgatott értékrendjének megállapítása azon ritka szöveghelyek közé tartozik, ahol az elbeszélő, igaz, meglehetősen visszafogottan, állást foglal az ábrázolt történésekkel kapcsolatban. Ám ez a csendes rosszallás igen távol van bármiféle morálkritikai, s még távolabb valamiféle társadalom- vagy korkritikai nézőponttól. Ezt nemcsak a fiúk „kutatási programjának" értő, érzékletes, időnként rokonszenvező elbeszélői bemutatása támasztja alá („A lakók közül csak a két fiú volt, akik jól mulattak, mindig mertek gondolni a holnapra és holnaputánra is" – 111.), hanem a történet végén, immár a gyilkosság utáni, félig szereplői, félig elbeszélői hang elnéző leírása is („A nő nehezen, de mosolyogva tért öntudatra, magához ölelte *a két gonosztevő kemény kis koponyá-*

ját" – 117., saját kiemelés). Az immoralitás, a morál előttiség, s ecetfa szótlan tiltakozása a veszélyben forgó erkölcsi normák mellett, mintegy a történet kereteként, hátttereként szolgál az emberi határait a morálon innen feszegető kutatóprogram számára.

Mert a fiúkat az ösztönszerűség, az állatiság, a természetes vadság mellett a megismerés és a tudás nagyon is emberi, felnőtt szenvedélye mozgatja. A szövegben kétszer jellemzik őket a „férfi" szó alakjaival, mindkétszer egy különös kutatóprogramhoz szükséges erényként utalva e jegyre. A két Witman fiú egy pozitivista tudós módszerességével és alaposságával veti bele magát élet és halál határainak fürkészésébe, a létezés szélsőséges tapasztalatainak kutatásába. Kutatási programjuk párhuzamba állítható a pozitivizmus korának azon jellemzésével, amelyet Roland Barthes fogalmaz meg egy Poe-történet kapcsán: „lelkesen vizsgálták tudományosan a természetfelettit (a delejességet, a spiritualizmust, a telepátiát stb.) ... A pozitivizmus korának ez a szívfájdalma: bárcsak hinni lehetne *tudományosan* a halhatatlanságban!"[3] Valóban, a Witman fiúk tevékenységét is ez a kettősség hatja át: titkos kísérleteik helyszíne, a padlás egyrészt „kis boszorkánykonyha" (110.), ahol „apró lámpájuk, mint az erdő elátkozott kastélyának távoli világa fénylett" (110–111.), másrészt viszont jól felszerelt laboratórium, ahol „nyilak, gumipuskák, kések, fogók, kötelek és csavarok voltak [itt] *összegyűjtve*, elrejtve és *osztályozva"* (110., saját kiemelés), itt dolgoztak „folyton fejlődő sajátságos *módszereikkel"* (111., saját kiemelés). „Kifogyhatatlanul érdekelte őket a fájdalom misztériuma" (111.) – foglalja össze a novella egyik tételmondata a két Witman fiú kutatásainak célját, a létezés titkainak, a halálnak, a test és a lélek (tudat) összekötöttségének megismerését a fájdalmon és az élvezeten keresztül. Baudelaire-t parafrazeálva „a tudomány és a kéj ifjú barátai" *(A macskák)* már nem elégszenek meg költőknek, művészeknek, filozófusoknak, a vallásnak a gondolat, a szellem világában adott válaszaival, hanem az anyagot faggatják. A templom padlásán elfogott bagoly megkínzásának és megölésének jelenete metaforikusan épp a materializmus, a vitalizmus győzelmét mutatja az allegorikus válasz, tudás felett: már nem elég az allegória, az allegória anyagát fel kell nyitni, nem elégszenek meg a lét végső kérdéseire adott vallásos, mitológiai, művészi, filozófiai válaszokkal, hanem a működésben lévő anyag törvényeiben keresik a létezés végső, nagy titkát.

A bagoly megölése ennek a kutatási programnak az egyik tetőpontja, az elbeszélés ezt a témát ebben az irányban már nem tudja fokozni, a cselekménylogika szempontjából szükségszerű tehát, hogy a folytatás test és lélek (tudat) összekapcsoltságának másik, materiálisán megnyilvánuló területéhez, misztériumához, a nemiséghez vezet. A szexualitással való megismerkedés, az élet másik titkával való találkozás három jelenetből épül fel: 1) az idősebbik Witman fiú a prostituáltnál tett első, magányos látogatásából; 2) a látogatást követő éjszaka közös álmá-

---

[3] Roland Barthes: „Egy Poe-mese textuális analízise". In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény.* Szerkesztette Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László. Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 137–153.; 141.

ból, látomásából; 3) a két fivér másnapi közös visszatéréséből. A nemiség, a kéj jelentőségének, a létezés titkával való összefüggésének felismerése fokozatos. Már az első látogatás végén elhangzik az elbeszélés híres, tételszerű mondata, mely az öröm és a fájdalom különös együttállásának, a létezés végességének tudatosításából fakadó jelentőség-, sőt örömérzet radikális megfogalmazása: „Witman fia a bagolyra gondolt, és átvillant az eszében az, hogy mindaz, ami az életben szép, nagyszerű és izgalmas, miért rettenetes, megmagyarázhatatlan és véres egyszersmind" (112–113.). A felismerést azonban ekkor még az unalom és a csalódottság érzései követik: „Csakhamar azonban ráunt a játékra. Csalódottan kelt fel, várt, és tágra nyílt szemmel nézte a nőt" (113.). A középső, átvezető, látomásos szakasz az elemzés elején vázolt pszichoanalitikus narratívához vezet vissza. A fiúk a közös képzeletvilágában megjelenő lények az erotikus vágy és az anyai gyengédség jegyeit egyesítik magunkban, hiszen a lég asszonyai „hatalmas, puha testű légi asszonyok", akik „hátukkal és mellükkel" arcukhoz értek, „ernyedt, lusta és mégis könnyed mozdulatokkal [...] odanyújtóztak mellejük a paplanra", „feléjük kúsztak, reájuk feküdtek, és hozzájuk simultak", végül „lassú, álmatag, vánszorgó surranással" (113.) távoznak el. Az anyai jegyek jelenléte még nyilvánvalóbb, ha Witmanné jellemzésével hasonlítjuk össze, aki „puha, szőke nő" (114.), „lusta és kövér" (115.), „kövér, széles háta" (uo.) van. Az erotikus vágy tárgyának metaforikus helyettesítése az anya alakjával az egészséges pszichoszexuális fejlődés, a vágy genezisének része Freud elméletében, csakhogy az *Anyagyilkosságban* mindez regresszív módon, az elmaradt ödipális konfliktus terhével megy végbe: a gyilkosságban összefonódik az anya iránt érzett, bűntudattal teli gyermeki vágy, illetve az (szimbolikus) apa iránt érzett gyilkos indulat. Nem véletlen tehát, hogy a szexualitással ismerkedés harmadik szakaszában, a prostituálthoz visszatérés során a Witman fiúk épp az erőszak, a lány kínzása révén szabadulnak fel, válik számukra örömtelivé a nemi élmény.

A novella utolsó részében a szimbolikus szerveződés helyett a cselekvés dominál, s megváltozik az elbeszélés időszemlélete is. A fiúk világképének alakulását nagy távlatban áttekintő, majd abból jellemző vagy sorsdöntő jeleneteket kiemelő elbeszélés ideje egyszerre nagyon is mérhetővé válik. A novella első részében csupán az évszakok hangsúlyos jelzése („egy napsugaras, csak kissé szeles novemberi délutánon" – 109.; „egy szeptemberi estén" – 111.; „meleg májusi délben" – 113.) mutatta az idő változását. Sőt, a kronologikus rend olyannyira mellékes, hogy ha figyelmesen olvassuk a történetet, rájövünk, a bagoly szeptemberi elfogása és megölése, valamint a prostituáltnál tett májusi második látogatás közt mindössze két nap telik el![4] Nem írói műhibáról van itt szó, hanem inkább arról, hogy Witman fiúk mitikus belső világában a külső idő semmilyen jelentőséggel

[4] „Egy szeptemberi estén" fogják el a baglyot (111.), még aznap este megkínozzák, éjjel hagyják szenvedni (112.), majd másnap reggel kivégzik az állatot (112.). „Délután" látogat el első ízben a nagyobbik Witman fiú a prostituálthoz (112.), „aznap késő estig" együtt sétálnak testvérével, éjjel látogatják meg őket a „lég asszonyai" (113.), akik csak a „friss reggeli levegővel" távoznak. „Ezen a napon a két Wittman fiú együtt ment a leányhoz. Meleg májusi délben..." (113.)

nem bír: „Nagyúri foglalkozásnak ismerték föl az élést, s öntudatlanul és korán a saját szükségleteikhez formálták az időt" (110.). Az évszakok váltakozásának jelzése is inkább érzelmi, mintsem logikai jelentéssel bír: aláfesti, vagy éppen ellenpontozza a fiúk bizarr, morbid tényked éseit. Ezzel szemben a novella befejező részében a rablás előkészületei és a gyilkosság nagyon is jól szervezett, pontos, előrehaladó időrendet mutat. Az elbeszélői és a szereplői beszéd arányai is átalakulnak: az ez idáig jórészt szótlan, a narrátor nagyszabású elbeszéléséből egy általános életterv megvalósítóiként megismert fiúk immár közvetlen párbeszédekben tanácskozzák meg tervük részleteit, mondják ki gondolataikat. A szereplőket összekötő szimbolikus viszonyok egy görög sorstragédia kérlelhetetlenségével viszik előre az eseményeket a végkifejletig: a kinyitott késsel és a naiv betörési tervvel felszerelkezett fiúk egy erotikus konnotációkkal zsúfolt jelenetben – napfordulókor, éjfélkor végeznek anyjukkal, hogy megvásárolhassák maguknak a kéjt. A kör bezárul: születés és halál, szülő és gyermek, az életet adó és az életet elvevő komplementer jellege nyer megerősítést az öntörvényű függetlenedés, a szimbolikus felnőtté válás e kegyetlen, nyers aktusában.

Bár elemzésemben hangsúlyos volt a pszichoanalitikus magyarázat és fogalomhasználat – annak ellenére, hogy komolyabban vehető elméleti megalapozásra törekedtem volna –, mégis úgy vélem, hogy az *Anyagyilkosság* nem pusztán a pszichoanalízis elméleti belátásait illusztráló mű. Csáth egész életművében, mely csak részben fedi irodalmi alkotásait, megvolt az a pszichoanalízissel közös törekvés, hogy az emberi viselkedést, az embert mozgató célokat és késztetéseket, az embereket összekötő érzelmek, érdekek szövevényét véges számú, rendszert alkotó elvekkel magyarázza. A „lelki élet" törvényszerűségeinek megfigyelése magyarázatul szolgál a test és a testen túli képzetes, ha tetszik transzcendens szféra megértéséhez. Csak míg a pszichoanalitikus elemzés célja e szférák (test, lélek, társas viszonyok, transzcendencia) szétválasztása, addig Csáth legjobb lélektani alkotásai ezeknek egyben tartását, szétválaszthatatlanságát, megmagyarázhatatlan összefüggését sugallják. Úgy gondolom, hogy a Csáth ezen alkotásaiban megmutatkozó elméleti meggyőződés helyességének megítélése nem esztétikai kérdés, de talán még csak nem is irodalomtörténeti. A novella szerkesztettsége, metaforikus hálózatának belső rímei, az elbeszélésben felvonultatott témák egymáshoz kapcsolása, e témáknak a szöveg felszínén tartásából vagy pihentetéséből adódó ritmusa azonban az *Anyagyilkosság* vitathatatlan esztétikai értékeit és irodalomtörténeti jelentőségét jelzik.

Szilágyi Zsófia

IDA A VASÚTÁLLOMÁSON

– Kosztolányi Dezső: *A vonat megáll* –

Kosztolányi Dezső 1912-ben[1] megjelent novelláskötetének címadó darabja egyszerre önmagában és többféle kontextusban értelmezésre érdemes, egyben a szerző korai novellisztikáját reprezentáló mű. Olyan novella, amely újraközléseinek számával ugyanúgy egy egész korszakról mesél, mint a lírához való közelségével: sőt, tanulmányozhatjuk rajta keresztül a Szilasi László nevezetessé vált esszéjében emlegetett szenvelgősséget, manírosságot és túlmagyarázást is.[2] Mégis: *A vonat megáll* című novellát, ha emlegetik egyáltalán, legfeljebb beleértik a *koraiak* közé. Abban, hogy ennek a korszaknak az egyes darabjai sokkal kisebb értelmezői figyelmet kaptak, mint a húszas évek után keletkezettek, esztétikai, minőségbeli okok is szerepet játszanak, mégis úgy vélem, hogy a figyelem aránytalanul oszlik meg a fiatal és az érett Kosztolányi rövidprózai munkái között.

Az ezúttal vizsgált *A vonat megáll*-nak, például, gyakorlatilag nincs recepciója. Annak a füzetszerű, mindössze 5 novellát tartalmazó kötetnek, amelyben megjelent, egykorú, kritikákban megnyilvánuló fogadtatása sem volt: hogy is lehetett volna, hiszen az 1908-tól napvilágot látott Mozgó Könyvtár egyes darabjai nem a szakmai közvéleménynek készültek, a könyvecskék célja pusztán az volt, hogy a vonaton utazók unalmát elűzzék. *A vonat megáll* nemcsak a legritkábban elemzett, de a legnehezebben fellelhető Kosztolányi-novelláskötet is lett: egykor eldobható úti olvasmánynak tekintették, így hiába jelent meg nagy példányszámban, a példányok többsége megsemmisült. Réz Pál 1959-ban új felfedezésként adott

---

[1] Vagy 1911-ben – bár Réz Pál még az 1910-et is felvetette, ezt nem tartom valószínűnek: „a füzet 1912 táján jelent meg; lehet azonban, hogy a *Leányok*nak [Élet, 1912. június 16.] van egy korábbi közlése is, amelyet nem ismerek (esetleg valamely vidéki lapban, hiszen Kosztolányi ez időben a *Bácskai Hírlap*nak, a *Szeged és Vidék*nek, a *Délmagyarország*nak s talán más lapoknak is dolgozott). Ez esetben a novellásfüzet talán 1910-ben vagy 1911-ben jelent meg." Réz Pál: *Kosztolányi Dezső elfelejtett novelláskönyve*. Irodalomtörténet 1959. 245. A megjelenés adatai miatti bizonytalanságban egyelőre Kosztolányi korai novelláskötetеinek sorrendjét sem könnyű megállapítani: az első, 1908-as dátummal kiadott (de feltehetőleg csak 1909-ben megjelent) *Boszorkányos estéke*t követte 1911-ben a *Bolondok*, de 1911-ben jelent meg a *Páva* első változata is (a második 1919-ben, a harmadik 1920-ban), 1912-es a *Beteg lelkek*, és talán *A vonat megáll* is.

[2] Lásd Szilasi László: *A fordulat éve: tüske a köröm alatt (1914)*. In Sz. L.: *A Kopereczky-effektus*. Jelenkor, Pécs, 2000. 110–118.

hírt a kötetről egy rövid közleményben: „nem tudnak róla a Kosztolányi-bibliográfiák [...], nem ismerte a kötetet Kosztolányi Dezsőné és Kozocsa Sándor sem. Anyagát a különböző Kosztolányi-kiadások nem használták fel."[3]

Később viszont a kötet öt darabja, természetesen, bekerült az összegyűjtött novellákat közlő, Réz Pál szerkesztette könyvekbe, mind az 1981-es *A léggömb elrepül*-be (Szépirodalmi), mind a Kosztolányi összes novelláit tartalmazó, 2007-es, kétkötetes Osiris-kiadvány első kötetébe. Így már születhettek volna róluk önálló elemzések, ezek a gyűjteményes kiadások ugyanis elmossák a különbséget egykor kötetbe bekerült és kihagyott, sokszor újraközölt és szemérmesen „elrejtett", vagyis egy idő után tovább nem alakított novellák között. Bár a *Tengerszem,* de különösen az *Esti Kornél* novellái kétségtelenül sokkal több értelmezést generáltak, mint az 1920 előtti kötetek darabjai, az is megfigyelhető, hogy minél messzebb kerülünk a novellák első megjelenésétől és Kosztolányi saját korától, annál kevésbé foglalkoztatja az értelmezőket, vajon a kiemelt mű a szerző által is nagyra tartott, sokszor közreadott novella-e, vagy olyan, amelyről, kötetbe nem válogatva be, az író maga is ítéletet mondott. Hogy egy példát is hozzak erre a jelenségre: az először 1904-ben a *Bácskai Hírlap*ban *Philomene* címmel megjelent novellát (később: *Adonisz ünnepe),* kötetbe Kosztolányi nem válogatta be, Szitár Katalin mégis ezt a novellát tartotta alkalmasnak annak bemutatására, miként történik meg a „poétikai értelemalkotás" a mitologikus hagyományra mint előszövegre építve, „egységes szimbólumvilágot konstituáló és (kissé metaforikusan fogalmazva) »egyetlen szöveg« folyamatosságaként megvalósuló életműnek"[4] tekintve Kosztolányiét. Ilyen, a későbbi értelmezők által reprezentatívvá emelt művet sem találunk azonban *A vonat megáll* című kötet öt darabja között.

A kötetből a címadó novellát látom a legizgalmasabbnak – szemben, például, Réz Pállal, aki „talán a *Máriát*" tartotta a legjobbnak, bár megemlítette azt is, hogy „a *Halál után* és a *Leányok* mintha az Esti Kornél-novellák korai előhírnöke volna".[5] *A vonat megáll* című novellának (amely azért nyelvileg, témájában, kidolgozottságának egyenetlenségében is jellegzetesen ifjúkori alkotás) a jelentőségét ugyancsak az „előhírnök" mivoltában látom, hiszen az életmű későbbi darabjai felől is *visszaolvasható,* a 20–21. századi magyar irodalom számos alkotójával és alkotásával kapcsolatba hozható írás. Arról sem érdemes azonban megfeledkezni, hogy olyan mű, amelynek a korai novellák közt ugyan nem példátlanul bonyolult, mégis igen szövevényes kiadástörténete van.

A vonat megáll-ként korábban csak (jelenlegi tudomásom szerint) az azonos című kötetben jelent meg a novella, háromszor viszont a *Róza,* kétszer az *Ida regénye* (ezt a címet Kosztolányi jóval előbb használta, mint Gárdonyi, akinek ezen a címen 1924-ben jelent meg először a regénye) címet viselte, napi- és hetilapokban. A lapmegjelenések így követték egymást:

---

[3] I. m. 245.

[4] Szitár Katalin: *A prózanyelv Kosztolányinál.* Asteriskos. ELTE Bölcsészdoktori értekezések, Budapest, 2000. 21.

[5] I. m. 245.

Róza – Budapesti Napló, 1906. december 9., 2–5.
Róza – Bajai Hírlap, 1906. december 16., 1–2.
Ida regénye – Élet, 1909. október 24., 548–552.
Ida regénye – Az Érdekes Újság, 1914. december 20., 23–25.
Róza – Tolnai Világlapja, 1917. március 8., 4–5.

A verziók közt nemcsak a címben van különbség, természetesen – hogy az eltérések miért lehetnek érdekesek az értelmezés során, arra igyekszem majd példát hozni. Annyi már ebből a felsorolásból is jól látszik, hogy a korai Kosztolányi-novelláknál nem a kötetbeli volt az utolsó közlés, és a szöveg módosulása egészen az utolsó megjelenésig tarthatott. Sőt, van olyan változat is *A vonat megáll*-ból, egy lapkivágat[6] Réz Pál tulajdonában, amely arra figyelmeztet, létezhet egy aggasztóan hiányzó láncszem a változatok sorában: az a szöveg ugyanis, amelyet ezen a kivágaton, az 1909-es *Élet*-beli közlést javítva, meghúzva, kialakított Kosztolányi, nem egyezik meg egyetlen, a forrásjegyzék munkálatai során feltárt változattal sem, holott valószínűsíthető, hogy az író nem pusztán unalmában javítgatta saját novelláját, hanem valamilyen céllal. Réz Pál a maga szerkesztette kötetekben feltehetőleg a lapkivágatot tekintette a szövegközlési elveivel összeegyeztethető, az író életében utoljára készült változatnak – vagyis eddig alapvetően ezt a szöveget azonosíthatták az olvasók *A vonat megáll* című novellaként.[7] Egyfelől jogosnak látszik, hogy a kivágat verzióját kezeljük utolsó szövegként, hiszen a húzások ebben a változatban a legradikálisabbak, és ez valószínűsíti, hogy ez lehetett a legkésőbbi, másrészt viszont: a lapkivágat elkészülte nem datálható. Hogy a lapkivágatnak *A vonat megáll* esetében kiemelt jelentősége van, egyetlen példán mutatom meg: az „A vidék némán temetkezett a közelgő éjjel csendjébe." (így olvasható az azonos című kötetben is, az *Élet*ben is) mondatból, a lapkivágaton, húzással alakult ki az a sokkal tömörebb változat, amelyet Réz is közölt: „A vidék némán temetkezett."[8]

Bár a szöveg bizonytalanságát igyekeztem eddig igazolni, az elemzésnél egyelőre maradok az olvasók számára is könnyen elérhető változatnál: ez a verzió pedig a vonatot teszi meg címszereplővé. Ám, ha megnyitom az értelmezésnek azt a körét, amelynek középpontjába a vonatot helyezem, akár könnyen el is tévedhetek (újra) a szöveguniverzumban: vonatra felszállni és rajta utazni, kipillantani az ablakán a folyton változó tájra és a villódzó képekre, kerekei közt szörnyű halált hal-

[6] Hogy a lapkivágatoknak a Kosztolányi-novellák kritikai kiadásának készítése során komoly jelentőségük van, már az *Esti Kornél* szerkesztői, Tóth-Czifra Júlia és Veres András leszögezték: „Kosztolányi általában nem őrizte meg rövidebb írásainak kéziratát, már csak azért sem, mert ezeket többször jelentette meg, és igyekezett minden esetben legalább apró változtatásokat eszközölni, következésképp míg az első publikációk alapja a tisztázott kézirat (vagy gépirat volt), a későbbieknek az időközben megjelent, Kosztolányi által írt-javított újságkivágatok." Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél*. Kritikai Kiadás. Szerkesztette Tóth-Czifra Júlia és Veres András. Kalligram, Pozsony, 2011. 406.

[7] A továbbiakban, ha nem a változatokról beszélek, ezt a szöveget fogom használni az értelmezés során: Kosztolányi Dezső: *A vonat megáll*. In K. D.: *Összes novellái I.* Osiris, Budapest, 2007. 72–78.

[8] De, például, az 1906-os és 1917-es verziókban még ennél is hosszabb volt a mondat: „A vidék néma gyásszal temetkezett el a közelgő éjjel csendjébe."

ni, a vonatfülkében mély és intim, aztán a leszálláskor azonnal szertefoszló kapcsolatba kerülni, ez mind-mind előkerülhet a „vonatos novellákban", hogy kreáljak most egy nehezen menthető műfaji meghatározást. De ugyanígy meg is személyesülhet a vonat, vasszörnnyé változva, vagy lehet az életet meggyorsító, és az embereket összekötő gép, a modern világ a 19. századból „megörökölt", ambivalens szimbóluma, amelyre, hogy nagyon távoli példát hozzak, Goncsarov *Oblomov*jában a gyakorlatias, német Stolz a birtok megmentésének egyedüli eszközeként tekint, és amely ellen maga Oblomov azért tiltakozik, mert benne a régi, boldog, patriarchális világának elpusztítóját látja meg.

Az összes lehetséges irányba tehát, amelyet *A vonat megáll* felkínál, semmiképp sem érdemes elindulni ezúttal. Megnézem inkább, mi is történik a vonattal ebben a novellában, egyáltalán: valóban a vonat lenne itt a „főhős"?

A novella hat számozott részre oszlik: az elsőben látjuk az állomást, a kopott padon ülő, önmagát Budapestre képzelő Idát, és végül a személyvonat is megérkezik, majd az anya kiáltása („Ida, vacsorázni!") végképp kizökkenti a lányt a képzelgésből. A novella kezdetén Idának ahhoz, hogy egy látomásban kikerüljön a piszkos, kicsi faluból, nincs szüksége rá, hogy megpillantsa az állomás előtt elrobogó, nemzetközi-, de legalábbis gyorsvonat utasait. A képzelet és az elvágyódás effajta, a vonat látványa generálta játékait majd a *Pacsirtában* hozza vissza Kosztolányi: „A sárszegi értelmiség egyetlen szórakozása az volt, hogy akár érkezett valakije, akár nem, kisétált a vonat elé, hogy szemügyre vegye az utasokat, beleringassa magát pár percig a nagyvárosi élet incselgő káprázatába."[9] De most vissza *A vonat megáll*-hoz: a második részben már, egy ébren töltött éjszakán, Ida a pályaház ablakában áll, és látja elrobogni a hajnali gyorsvonatot, utána is néz, és figyeli, ahogyan „lassan-lassan egy hangtalan, fekete ponttá törpült".[10] Ez a tekintet ugyancsak visszatér a *Pacsirtá*ban, legalábbis a mondatnak megtaláljuk a párját, ha az eltérés jelentős is – Vajkayék azt a vicinálist nézik, amelyen a lányuk is utazik, nem a színes, nagyvilági életbe, hanem a tarkövi birtokra: „Kisvajkai és köröshegyi Vajkay Ákos, nyugalmazott megyei levéltáros s felesége, született kecfalvi Bozsó Antónia, nézett a vonat után, mely kifelé lihegett, és a szemhatár alján nemsokára füstös, fekete ponttá zsugorodott."[11]

A novella harmadik része az állomásépületen belül játszódik, a vonatot csak a csengők jelzik, feltehetőleg ugyanazok, amelyek a nyitómondatban álmosan berregtek: itt a száguldó, megállás nélkül tovarobogó vonatokra a kontrasztok hívják fel a figyelmünket, a döcögő parasztkocsi, amelyen a lány bútorait hozták ide egykor, meg a legelőről hazaporoszkáló tehéncsorda. És a gyorsvonat füstfoszlányai helyett az állomásfőnök-apa szivarjának füstgöngyölegeit látjuk, szoros összefüggésben azzal az átalakulással, hogy Ida már nem egyszerűen elvágyódik, de a szüleire dühös, hiszen ők elfogadják ezt a helyzetet (ennek lehet a szimbóluma,

[9] Kosztolányi Dezső: *Pacsirta*. Szépirodalmi, Budapest, 1989. 149.
[10] Kosztolányi: *A vonat megáll*. 74.
[11] Kosztolányi: *Pacsirta*. 20.

ahogy a füst mint attribútum átkerül a vonattól az apához): „Szeretett volna sírni, toporzékolni, hogy szülei nyugalomban virultak."[12]

A novella negyedik része az „Ablaka előtt szüntelen zakatoltak a vonatok." mondattal indul, a vonat már fekete testű szörny, griffmadár, amely, ahelyett, hogy elragadná, mindig itt hagyja a lányt. Ennek a résznek a végén fogalmazódik meg először, valószínűleg a lány belső beszédeként, hogy mi lenne, ha egyszer megállna a gyorsvonat. Itt érdemes megjegyezni, hogy, bár az egész novellában van némi túlírtság (igaz, a lapokban megjelent változatok még hosszabbak voltak…), azt remekül megoldotta Kosztolányi, hogy az egymásra következő részek egyre rövidebbek, mintha a lány fokozódó zaklatottságát, de akár a közeledő vonatot is jelezné ez – a tempó fokozása azért is hatásos, mert a címből pontosan tudjuk, meg fog állni egyszer a száguldó vonat. Az ötödik részben a lány, aki mellén a fehér violacsokorral, rózsás arcával, sárga cipőjében olyan, mint egy bolond menyasszony, már úgy öleli a síneket, mint a rég várt szeretőjét. És a novella zárlatában meg is érkezik a vonat, és feltehetőleg elgázolja a síneken fekvő lányt: apokaliptikus szörnyszerető lesz, a romantikától örökölt társítással kapcsolva össze szerelmet és halált. Az utolsó mondatok a vonatot teszik cselekvő hőssé, a gép hortyog és csapkod, majd lihegve megtorpan – Ida utolsó pillanatairól viszont csak annyit tudunk, hogy „valami történt", meg azt, hogy „bizonyára ott feledte magát a síneken".[13]

De miben volt más Ida, amikor Róza volt, vagyis milyen alapvető pontokon térnek el az egyes változatok? Amikor Róza a főhős, az elvágyódás sokkal konkrétabb, hiszen megtudjuk, hogy a lány Róbertet hagyta ott, bár épp egy olyan jelenetet is elképzel, amikor talán megcsalta a titokzatos férfit. Ez a rész az *Ida regénye* és *A vonat megáll* címmel közölt változatokból kimaradt: „A folyosó szűk volt, alig hogy éppen elférhetett benne, lihegve jutott el a kapuig s már nyitni akarta, amikor megragadta egy férfi vasmarka. A sötét, ismeretlen ember átkarolta, alkuvást nem ismerő szeme villámot lövelt, majd reávetette magát s buja vággyal szívta vérpiros ajkait. Róbert erre belülről csendben szólította: Róza, Róza! – s ekkor úgy érezte, hogy egy hideg kígyó mart szívébe…"[14] És még egy különbséget kiemelnék – míg *A vonat megáll* zárómondatába a vonat került, addig a *Róza* másképp zárult, így:

„Jött. Nézte, mint nő a fekete pont.
Egyszerre azonban valami történt… A mozdonyból egy kékzubbonyos ember kifelé hajolt s a másik pillanatban az összes kocsik mennydörögve csapódtak egymáshoz. Az utasok sápadt ijedtségben néztek ki az ablakokból. Nem tudták miért rántották meg a vészféket.

---

[12] Kosztolányi: *A vonat megáll*. 75.

[13] I. m. 78.

[14] Budapesti Napló 1906. december 9., 4. A másik két, *Róza* címen közölt változat nem tér el jelentősen ettől az első megjelenéstől: mintha kétfelé ágazna a kiadástörténet, és az *Ida regénye – A vonat megáll* verziók közt, illetve a *Róza*ként megjelentek közt lenne kapcsolat. Még az a kérdés is felvethető, vajon milyen mértékű változtatásoktól számít egy novella önálló műnek, illetve ugyanazon szöveg variánsának.

Az állomásfőnöknek odakiáltotta a mozdonyvezető hogy valakit elgázoltak az indóház közelében. S a hatalmas mozdony hortyogva, ijedten fujva és csapkodva, mint egy nagy fekete madár, annyi év után először, megállott a sárga, szomorú állomás előtt.

Az indóház első emeletéről, kezében egy nagy bronz-gyertyatartóval, sírva és kiabálva futott le egy asszony."[15]

A szövegváltozatok nagy számában tehát mindenképpen tipikus darabja ez a novella a fiatal Kosztolányi prózájának: s hogy mennyiben reprezentánsa még az író pályakezdő korszakának? Szilasi László, amikor 1994-ben arra vállalkozott, hogy elejétől a végéig elolvassa Kosztolányi novelláinak akkor frissen megjelent összkiadását, úgy egészében minősítette csaknem olvashatatlannak az 1914 előtti termést – kétségtelen, hogy a fiatal író még nem volt elég szigorú a saját szövegéhez, sokszor túlbeszélt ott, ahol későbbi önmaga már kegyetlenül kihúzta volna a fölösleges mondatokat. Hogy mutassak példát is: abból a novellát indító bekezdésből, hogy „A csengettyűk álmosan berregtek az állomás udvarán. A kis pályaudvart eltakarta az éjszaka. Néhány sovány nyárfa meg fűzfa magasodott csak ki a homályból. A vidék némán temetkezett."[16] az utolsó, már idézett, eredetileg még hosszabb mondat akár el is maradhatna. Vagy: ebből a bekezdésből is kihúznék egy-két mondatot, ha szerkesztőként kapnám a kezembe: „Ez volt a mulatsága. Mióta apját, az állomásfőnököt idehelyezték Budapestről, nem is volt más szórakozása. Unta a környezetet. Inkább magába vonult. Félreült és álmodozott. Szemét lehunyta, két fogsorát egymásra szorította, és a fantáziáját hagyta csapongani."[17] Kosztolányi maga is húzott folyamatosan, a korai novellákban azt a tömörséget mégsem érte el, amely a későbbiek sajátja lett. Ezeket a novellákat nem azzal a mércével kell mérni tehát, mint a későbbi Kosztolányi az *Ivan Ilijics halálát*, a remekmű legfőbb kritériumának azt tartva, hogy abból egyetlen betűt sem lehet kihúzni. De ettől még nem értek egyet azzal, hogy érdektelen vagy olvashatatlan lenne az 1914 előtti novellisztika – persze, az lehetséges, hogy Szilasi is jobban járt volna, ha visszafelé olvassa el egykor azt az összegyűjtött novellásköteteket. Akkor ugyanis jobban látszott volna, hogyan kezdett el neki kedves témákon, alakokon, motívumokon dolgozni Kosztolányi: ilyen a kisvárosból, faluról elvágyódó lány, asszony figurája is.

Ha ugyanis Idára összpontosítva olvassuk végig a novellát, mást is felfedezhetünk, mintha a vonat előfordulásait és transzformációit követnénk végig: ebben az olvasatban válhat kulcsjelenetté az, amikor Ida, miközben a szomszédok gyűlnek össze náluk uzsonnára, és a református lelkész egy pattogó magyar nótára gyújt, a szobájában kétségbeesetten Beethovent kezd zongorázni, kalimpálva, bi-

[15] Budapesti Napló 1906. december 9., 5.
[16] Kosztolányi: *A vonat megáll*. 72.
[17] Uo.

zonytalanul. A jelenet leírása azonnal megnyit egy olyan hagyományvonalat, amelybe nemcsak az először 1911-ben, az *Új Idők*ben megjelent, a *Szegény kisgyermek panaszai* egyik verseként ismertté vált *Szegény anyám csak egy dalt zongorázik* fér bele: a rosszul zongorázó, a valcerrel vagy szonátával az elvágyódását kifejezni vágyó, vagy egyáltalán, a művészet segítségével egy világból kimenekülő asszony Móricznál *Az Isten háta mögött*-ben ugyanúgy felbukkan, mint Parti Nagy Lajosnál, az *Ibusár* című drámában. Parti Nagy a maga Sárbogárdi Jolánjából vasúti jegypénztárost csinál, álomvilággá pedig azt az operettet (vagyis huszerettet) teszi, amelyet az asszony szorgalmasan ír. És nem nehéz felfedezni a Kosztolányi-utalást sem az *Ibusár*ban: megjelenik Vargányai Guszti, az állomásfőnök, „lestrapált, ötvenes férfi, az a jóravaló és szánandóan tenyérbemászó típus, akinek a mosolya házi savó és bolti zsír", fütyörészik, „talán épp a Sors-szimfónia kezdő taktusait", majd a következővel fordul Jolánhoz: „Szabadka? Szabadka? Ohó! Hát nem talán csak éppen alkotunk? Há? Valami szépet tetszünk alkotni a mi kis írónőnknek? Csak nem megen költemény születik az iciri-piciri tollunk alatt?... Munkaidőben?!... Hehe. Csókolom a kezedet, Jolika."[18]

De *A vonat megáll*-ban felhangzó Beethoven-szonáta és a kopogó, rossz vidéki valcer összekapcsolódása több puszta érdekességnél: a korai Kosztolányi-novellák líraiságának kérdését veti fel. Egyfelől, hiszen már ostoroztam Kosztolányit azért, hogy mindig továbbmondja, ami már egyetlen képből is világos lenne, úgy tűnik, hogy nem tudta még a novellában a lírai alkotásainak tömörségét elérni. Másfelől viszont a verseiben, illetve az első novelláskötetében, a *Boszorkányos estékben* „kipróbált" hasonlatokkal és helyzetekkel élt, amikor *A vonat megáll* szövegét írta: az első kötetében közölt *Verstárgyaknak* például van egy *Tücsökdal az éjszakában* című része,[19] amelyben a megállás nélkül tovarobogó vonaton utazó vándor, és a távolban, magányosan ciripelő tücsök jelenik meg. A tücsök, „apró fűzfapoétaként", az emberre, de még a száguldó vonatra is váró elkerülhetetlen pusztulással kerül szembe, a művészet jelképe lesz, hiszen hiába hal meg az egyik „igénytelen énekes", ezer másik lép a helyébe minden nyáron – *A vonat megáll*-ban a novella kezdetén már halálra ítélt Ida sem művész, legfeljebb műkedvelő lehet, mégis ő az, aki rossz zongorázásával, látomásaival valamilyen másik világot megteremt a poros, halott, igénytelen környezetével szembeszegülve. De van olyan korai verse is Kosztolányinak, a *Négy fal között*-ből, amelyet szintén nem nehéz összeolvasni a nem sokkal későbbi novellával:

---

[18] Parti Nagy Lajos: *Ibusár. Mauzóleum.* Színművek. Jelenkor, Pécs, 1996. 31. De a *Sárszeg–Ibusár–Sárbogárdi* nevek közt sem feltétlenül véletlen a hangzásbeli kapcsolat.

[19] Kosztolányi Dezső: *Boszorkányos esték.* Jókai–Krausz–Fischer, Budapest–Szabadka, 1908. 55–56.

„Kis állomáson

A gőzvonat távol mezőn süvöltöz,
alatta nyög, sóhajtozik a sín,
szikrás uszálya vágyik le a földhöz
s világít a rét lankás síkjain.

Egy pár utas az éjszakába ásít,
kedvetlenül pislant, aztán ledől.
Meg sem tekintik az út állomásit
és hírt se vesznek társaik felől.

Itt a jövő vasútat várja mind...
Benn távirógép álmosan kopog,
előtte lámpafényes homlokok.

A tisztek a sinek közt csöndben állnak,
megdobban a szivük - látják amint
lihegve jő a tűzszemű vadállat."[20]

Végül azt a kérdést tenném föl, miben segíthet, ha az egyes Kosztolányi-novellák esetében pontosan látjuk majd a szövegváltozatok alakulását, az újraközléseket. Másképp: módosíthatja-e az életmű értelmezését, ha a kritikai kiadásnak a tervek szerint az egykori kötetegységek mentén szerveződő, novellákat közlő darabjai is megjelennek. Azt gondolom, mindenképpen – nem tartható, például, hogy a Kosztolányi-életművet „egységes szövegvilágként" kezeljük, hogy a hangismétlésekkel, szinte belső rímekkel is élő szövegépítkezést valamennyi alkotói korszakra érvényesnek tekintsük. (Ilyesmit ebben a novellában is megfigyelhetünk, az *állomás, álmos, lámpás* stb. szavak esetében – később az effajta, könnyen felfedezhető összecsengéseket inkább irtotta Kosztolányi. Ezt az eljárást határozottan a lírájából emelte át, az iménti versben az *ásít-állomásit* még nem túl frappáns rímet is alkot.) A másik fontos tanulság lehet, hogy érdemes árnyaltabban közelíteni ahhoz a mítoszhoz, amelynek terjesztését maga Kosztolányi kezdte el, s amely szerint a prózája úgy egészében másodlagos jelenség lett volna.[21] Nemcsak időben másodlagos, hiszen azt állította, hogy kezdetben a prózáját a verseiből „fordította le": ha vers és próza közt, a szövegépítkezést tekintve, nyilvánvaló is a kapcsolat, az, például, könnyen kideríthető, hogy *A vonat megáll* korábbi szöveg, mint a *Szegény anyám csak egy dalt zongorázik.* És még egy utolsó tanulság, vagy inkább példa arra, miért érdemes tudni az egyes novellák megjelenéseiről és változatairól.

---

[20] Kosztolányi Dezső *Összes versei.* Szépirodalmi, Budapest, 1989. 57.

[21] Erről részletesebben lásd [Bíró-]Balogh Tamás, *„Egy reggel a postás levelet hozott" (Kosztolányi ifjúkori helykeresésének önellentmondásai).* Forrás 2007/2. 61–76., illetve Szilágyi Zsófia: *Lázas lobogás és előfizető-gyűjtő ívek. Kosztolányi Dezső pályakezdése és a Boszorkányos esték.* Kalligram 2012. július–augusztus. 45–52.

Kosztolányi 1909 és 1911 közt Vampa álnéven írt tárcanovellákat az *Élet* című lapba. 1909. október 17-én *A sinek mellett* címmel közölte[22] a soron következő darabot, amelyet, legalábbis a szöveg tanúsága szerint, egy olasz lapokban olvasott eset nyomán írt. Egy vasúti őrről szól az írás, aki a Rómába tartó gyorsvonat vonalán teljesít szolgálatot, egy elfelejtett zugban, ahol a vonatok sosem állnak meg. Egy napon az őr várandós felesége, orvos hiányában, vajúdás közben a halállal vívódik, a pályaőr pedig merész tettre szánja el magát: vörös zászlóját kibontva a robogó vonat elé áll: „És a vágtató gyorsvonat megrökönyödve, prüszkölve – talán legelőször – megállott a kopott, szerény házikó előtt".[23] Látható, hogy még a szóhasználat is *A vonat megáll*-t idézi, nemcsak a téma (de nem jelentéktelen az eltérés sem, hiszen itt *happy ending* lesz, a vonaton orvos is utazott, így az asszony gyermeke baj nélkül világra jön). Majd „Vampa" összegez: „A történet hangulata, mintha csak az élet másolná az irodalmat, bántóan hasonlít Gerhard Hauptmann egy novellájához."[24] Kosztolányi tehát mintegy „előre küldte" ezt az esetet, hiszen egy héttel később az *Ida regénye* jelent meg az *Élet*ben. És ezt nem is egyszer tette meg: 1906-ban, a *Budapesti Napló*ban, D. álnéven, és (milyen meglepő) *A vonat megáll* címen közölte ugyanezt az esetet (amelyet akkor is, miként három évvel később, frissen olvasott az olasz lapokban), majd két hónappal később, ugyanott, megjelent a *Róza* – a novella, tudomásom szerint, akkor volt először nyomtatásban olvasható. 1906-ban még nem jutott eszébe D-nek Hauptmann, de 1909-ben Vampában sem idéződött fel egy bizonyos Kosztolányi Dezső. Mintha azt akarta volna Kosztolányi, hogy a két lap olvasói maguk fedezzék föl a valósként tálalt olasz eset és az irodalom közti kapcsolatot.

A Kosztolányi-novellisztika korai korszaka tehát, sok minden egyéb tanulság mellett, a csibész, ifjú Kosztolányiról is mesél, aki gyakorlatilag minden egyes novellájával hasonlóan izgalmas, ám kicsit kétségbeejtő utazásokra kényszeríti a szövegeit nem adottnak és változatlannak tekintő, hanem azok alakulására is figyelő értelmezőit.

---

[22] Elolvasható kötetben is: Kosztolányi Dezső: *Álom és ólom*. Szépirodalmi, Budapest, 226–228.
[23] I. m. 227.
[24] I. m. 228.

Görözdi Judit
Szlovák Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézet (Pozsony)

ÁLLÓKÉPBE SŰRÍTETT TÖRTÉNET[1]

– Mészöly Miklós: *Anno (Albumkép régi időkből)* (1973) –

Az *Anno (Albumkép a régi időkből)* című elbeszélés Mészöly Miklós epikai kísérleteinek egyik remeke. Azon szövegek sorába tartozik, amelyek a pannon, illetve közép-európai történelmet sűrítik narratív formába. Folyóiratban először 1974-ben jelent meg *Gondoljunk Kumria rác apácára* címmel,[2] majd 1979-ben a *Szárnyas lovak* című kötetben már *Anno* cím alatt.

Thomka Beáta megfogalmazása szerint egyfajta „sajátos történelemvíziót" képvisel, az elbeszélés révén egy olyan történeti tudatot jelenítve meg, amely „az időben/időkben szabadon, a felszínen pásztáz".[3] Takáts József a szöveget poétikai szemszögből közelíti, és Mészöly azonos című regénytervével is kapcsolatba hozva a mágikus-realista, „dél-amerikai elementáris, a történetekből mitológiát létrehozó próza"[4] kihívására adott válaszként értelmezi. A hivatkozott értelmezések az elbeszélés két fontos és lényegi vonását hangsúlyozzák, dolgozatomban mégsem a felvetett irány(ok)ba kívánok elindulni. Előrebocsátom, hogy elemzésem nem totális igényű, hanem egy – a szöveg által ihletett – lehetséges megközelítésnek a szöveg alapján történő végigjárása. Az *Anno (Albumkép a régi időkből)* epikai tétje hipotézisem szerint egyfajta narratív kép (narratív állókép, narratív albumkép) megalkotása.

Az elbeszélés központi szereplője Kumria rác apáca, az ő alakja tartja némiképp egybe a széttartó és töredékes történetet. De Kumria történetéből is csak két jelenet kerül elbeszélésre: gyerekként egy kápolnában üvegdarabokat gyűjtöget, fiatal nőként egy jégveremben görcsöl. E nem attraktív cselekménnyszál mellé az elbeszélés során még felbukkan egy-egy esemény a különböző korokból, egy-egy szereplő a maga kis történetszilánkjával, de ahogy felbukkant, úgy merül el. A szöveg nem ringatja abban az illúzióban az olvasót, hogy arról szólna, amit elbeszél. Miről szól tehát? Mire irányítja a figyelmet?

---

[1] A dolgozat a VEGA 2/0146/13 projekt keretében készült.
[2] Az adat forrása: Thomka Beáta: *Mészöly Miklós.* Kalligram, Pozsony, 1995. 55.
[3] I. m. 56.
[4] Takáts József: *A világ visszavarázsolása.* Darvasi László: *Virágzabálók.* Jelenkor 53. évf. 2010/5. 547–554.

A prózai mű – csakúgy mint a művészeti alkotások általában – a világ avagy valóság szerkesztett/komponált képét adja, egyfajta reprezentációt hoz létre. Poétikai szemlélet kérdése, hogy ez a szerkesztett kép valóságutánzó, azaz mimetikus-e, vagy ahogy Mészöly fogalmaz a *Párbeszédkísérletben: „szolgai másolás, amit* [számára] *az ún. realista ábrázolással a magyar irodalom kínál."*[5] Mészölyt folyamatosan a valóság megmutatkozásának, megragadásának és irodalmi megjelenítésének az alapkérdési foglalkoztatták. Pályája első szakaszában ezek hangsúlya inkább a hiteles valóságnyomok feltárására, ill. ennek lehetetlenségére/hiányosságára, valamint viszonyrendjükre vonatkozott, poétikai válaszként pedig relativizáló és reduktív eljárások alkalmazását ihlette a hagyományos epikai kategóriák tekintetében. Az ebben az időszakban írt szövegek szerkesztett képe a világról jórészt töredékes: *„mint a széttört cserép"* – hangzik az összegző metafora a *Saulus*ban. Pályájának másik felében ugyanezekre a kérdésekre más poétikai választ dolgoz ki: ez a pontos megragadással szemben az áttűnést, a redukcióval és kihagyással szemben a megsokszorozást részesíti előnyben. A problematikát *A pille magánya* című esszében bontja ki.

Az esszében Mészöly az autentikus művészi hozzáférés *„kulcsáról"* (7.)[6] értekezik. Arról a mintázatról, amely által a mű nem *„fed, hanem fölfed"* (8.), tehát nem fed le mimetikus értelemben egy valóságdarabot s közben nem fed el tartalmakat, hanem ellenkezőleg, azokat feltárja vagy legalábbis felcsillantja. Néhány oldallal később kurzívval emeli ki gondolatmenete alapkérdését: *„Meg kell találnunk a megfelelő formát, ami nem hazudik el semmit, mégis megtalálja a rést, ahonnét..."* (18., a mondatvégi elhallgatásalakzat[7] az eredeti Mészöly-mondat része).

A megoldást egy németalföldi mester, Joos de Momper (1564–1635) manierista képében fedezi fel. A festmény címe az esszé szerint *Kopf-Landschaft* (Fej-táj), egy tájat ábrázol, amely egyben egy fekvő férfifejet ad ki. Nagy valószínűség szerint arról a festményről van szó, amelyre *Antropomorf táj* cím[8] alatt találtam *(1. ábra)*, és Joos de Mompernek egy pontosan nem datálható, a 17. század elejéről származó munkája.[9] A képen egy vízfelület fölé emelkedő sziklaszirten elterülő, természeti

---

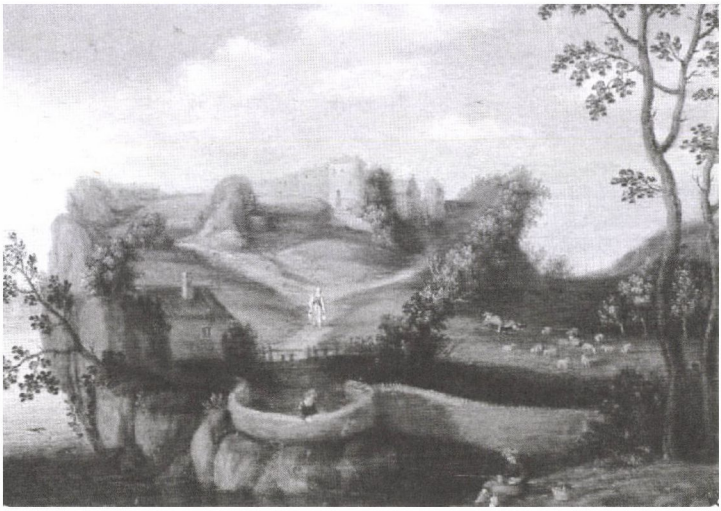
[5] Mészöly Miklós: *Párbeszédkísérlet.* A kérdező: Szigeti László. Kalligram, Pozsony, 1999. 69.

[6] Mészöly Miklós: *A pille magánya.* In *A pille magánya.* Jelenkor, Pécs, 1989. 7–22. Az esszéből való idézetek oldalszámát a továbbiakban is e kiadás alapján adom meg.

[7] A három pontról mint a szóbeliség határát jelző elhallgatásalakzatról lásd Zsadányi Edit: *A csend rétorikája.* Kalligram, Pozsony, 2002. 23–24.

[8] Joos de Momper művei közül több is viseli ezt a címet.

[9] A megbízható egybevetést nehezíti, hogy Mészöly nem adja a festmény pontos leírását, illetve hogy sok mindent belelát a képleírás során. *A pille magánya* című esszé következő sorai mindenképpen az egyezést támasztják alá: *„Például ha kissé oldalról vetünk pillantást a képre – elmenőben vagy érkezőben, mindegy – kitetszik egy földre döntött férfifej körvonala, csontos és szabdalt, a borosta és szakáll bozont pontosan a helyén van, a szem nyitva is csukott. Kegyetlen és szenvedő az összkép, megviselt és elnyugodott, mintha egyszerre volna kívül és belül, immanens és tranziens."* (22.) Mészöly további adatai a *Kopf-Landschaft* című képről, amelyet egy bécsi manierizmus-kiállításon látott (8.): mérete 19x25 cm, *„Öl auf Leinwand", „az 1980-as években egy baseli Privatsammlung miniatűr darabja"* (12.).
Az általam egyezőnek feltételezett *Antropomorf táj* című kép adatai: mérete 19x25 cm, olaj fán, egy svájci magángyűjtemény tulajdona.
Forrás: http://www.kunst-fuer-alle.de/deutsch/kunst/kuenstler/kunstdruck/joos-de-momper/17624/1/140382/anthropomorphe-landschaft/index.htm (letöltés: 2013. március 12.)



1. Joos de Momper: *Antropomorf táj*

tárgyakkal (szakadék, sövény) körülhatárolt település látható pásztoridillel és néhány figurával. A festmény ebben a tekintetben egy emberlakta táj képe. Egy következő tekintetben azonban egy fekvő férfiprofil, vonalait részben a szirt alakja, részben az építmények (épületek, kőkorlát) képezik, szakálla a sövény, szeme a kút, stb. Az egyébként tájképeiről ismert alkotó műve egy olyan festészeti hagyományba illeszkedik, amely a művészettörténet során stílusirányzatoktól függetlenül jelentkezik a valóságkövető, látványközpontú ábrázolásmód kiüresedésére történő reakcióként, ilyen például Arcimboldo *Vértumnus* című portréja vagy a szürrealisták talányai, Dalí *A nagy paranoiás* című festménye. Az egymásra vetített látvány a képen belül megingatja az ábrázolás magától értetődő mivoltát, önnön létrejöttének és egyáltalán a képzőművészeti megjelenítésnek a problematikusságára irányítja a figyelmet, ilyen értelemben valódi témája nem a táj és nem a férfifej, hanem a képalkotás. Az ikonológiai szakirodalomban W. J. T. Mitchell *dialektikus képként* határozza meg az olyan képeket, amelyek egy alakzatot használva váltakoztatják a referenciáikat. *Multistabilitásuk* következtében ezek „a képek alapvető természetére való képi utalásként funkcionálnak, a képi reprezentáció önmagát tárja fel vizsgálatra ahelyett, hogy valami másnak az áttetsző reprezentációjaként háttérbe vonuljon".[10] Sajátosságuk, hogy a nézői értelmezés automatizmusát elbizonytalanítva mintegy bevontják a nézőt saját önismereti kérdésfelvetéseik terébe, így provokálják személyes válaszait.

Megjegyzem, dolgozatom gondolatmenetének a kimenetelére nincs lényegi hatással, hogy a Mészöly által leírt és az általam hivatkozott kép identikus-e, hiszen Mészöly számára az áttűnés technikájának alkalmazása volt inspiratív, ami a festmény (esetleg mindkét festmény) vitathatalan eljárása.

[10] W. J. T. Mitchell: *A képek politikája*. JATE Press, Szeged, 2012. Hivatkozott fejezetek: *Metaképek*. 155–192.; *Az ekphraszisz és a másik*. 193–222. Idézet: 164.

A pille magánya című esszében Joos de Momper festményével kapcsolatban Mészöly is ebből a pozícióból szól: ekphraszisza nem hagyományos képleírás, hanem egyrészt a kép reprezentációi közötti felszabadult (azaz nem látványkövető) ingázás, másrészt a kép multistabilitásának eredményeként felnyíló ábrázolás-/alkotáselméleti értelmezési tér önnön alkotói kérdéseire való vonatkoztatása. Mindebből két dolog következik. Az első a kép–szó viszonyt érinti. Mészöly ekphraszisza kidomborítja a vizuálisból a verbálisba történő médiumváltás sajátosságait. A vizuális médiumot térbeliséggel, statikussággal, anyagisággal szokás jellemezni, míg a verbális médiumot gondolati műveletek használatával, narrativitással, temporalitással.[11] Joos de Momper képét Mészöly elbeszélő reprezentációba ülteti át: történet(ek)et kreál köré (ezek részint a láványhoz kapcsolódnak, részint a festmény létrehozásához), továbbá történelmi folyamatokban helyezi el, tehát temporálissá és narratívvá teszi. *„Történet ez? Vagy kép is?"* (11.) – kérdez vissza saját eljárására. A médiumváltás nyújtotta játék így felerősíti a konkrét referenciákra (táj és fej) való utalás bizonytalanságát, amit bizonyos mértékig a kép is megtett már multistabil jellegével, majdhogynem eltörli. Az ekphraszisz jelentéstani erőterébe így a művészi megjelenítés kérdései kerülnek (mi a reprezentáció tárgya, miként idézhető meg, mennyiben tartható az identitása, stb.).[12]

A másik aspektust, amit Mészöly Miklós az esszében tematizál, a dialektikus metakép által előhívott ábrázolás-/alkotáselméleti kérdések alkotják. Az író mint a festmény nézője saját személyes alkotói problémáit fogalmazza meg abban az értelmezői térben, amelyben Joos de Momper dialektikus képe a reprezentáció mint olyan vizsgálatára hívja fel. A kérdésfeltevés Mészölyre jellemző módon a hiteles és feltáró művészi megjelentítés igénye felől történik, a válasz pedig az a (reprezentációs) modell, amely a referenciák átfedése, egymásba való áttűnése révén *„fed föl"*, azaz biztosít valamiféle – a felszínitől relevánsabb – hozzáférést a világhoz, léthez, ahhoz a megnevezhetetlenhez, amit Mészöly gondolatmenetének korábban idézett alapkérdésében a három pontban elhallgatásalakzattal érzékeltetett.

Mészöly így összegzi a Momper-képben felfedezett modellt:[13] *„Mindent kijelent […] majd a következő pillanatban vagy egyidejűleg egy teljesen más kijelentést ragyogtat föl. És semmi ellentmondás. Sőt hihető, hogy hatalmas egyneműségről van itt szó, csak nincs fitogtatva. A világ széttördeli magát, mindegyikünknek juttat egy darabot, sőt azzal kecsegtet, hogy e darabnyi jussunk személyes monomániái szerint meséli el magát."* (9.) Tehát párhuzamos kijelentések/beszédek egymásba áttűnő szólamai viszonyrendszerek híján, hiszen nincs semmi ellentmondás, csak mondások sorozata. A mondások iránya valamiféle bizonytalan *(„hihető")* háttérben levő felé vagy felől vagy annak

---

[11] I. m. 201.

[12] Sajnálatosanak tartom, hogy az essé kiadásai nem közlik (legalábbis nem találkoztam ilyen közléssel) az ekphraszisz alapjául szolgáló – és egyébként nehezen fellelhető – Joos de Momper-képet, mert párhuzam híján nem elég hangsúlyos, csupán sejthető a médiumváltás Mészölyi megoldásának a sajátossága.

[13] Vö. Görözdi Judit: *Az áttűnés poétikája: a pille szárnymozdulata.* In *Hangyasírás, csillagmorajlás. Elhallgatásalakzatok Mészöly Miklós írásművészetében.* Kalligram, Pozsony, 2006. 79–86.

viszonylatában képzelhető el, amiről nem sokat tudni (*„nincs fitogtatva"*), ami lényegileg hallgat. Általunk, személyes értelmezéseink széttöredezettségében mégis szól magáról. Ez egy olyan modell, amely a mimetikus (Mészöllyel szólva *realista*) ábrázolástól valóban nagyon eltérő módon hozza létre a művet, miközben alapvetően kora művészi eszköztárán (technikáin) belül marad.

Dolgozatom központi kérdése, hogy ez a reprezentációs modell áll-e Mészöly Miklós *Anno (Albumkép a régi időkből)* című elbeszélésének a hátterében? Hogy az *Anno*ban megkomponált kép a világról/valóságról megfelel-e egy, a Momper-festményhez hasonlíthatóan konkrét kontúrokkal bíró, mégis az egyneműsítés és egyidejűsítés révén totálisabb, *„mindent kijelentő"* tekintetnek?

Valamint az, hogy megindokolható-e *A pille magányá*ban körülírt és az *Anno*ban alkalmazott reprezentációs modell egybevetése, hiszen a kérdést elméleti szempontból az 1989-es esszé taglalja, míg feltételezésem szerint *Anno*-beli „gyakorlati" alkalmazására 1973-ban kerülne sor.

Az *Anno (Albumkép a régi időkből)* egy rövid terjedelmű, tagolatlan, mintegy „egy szuszra" előadott szöveg. Grafikai tagolatlansága feszültségben áll a gazdag narratív anyag rendkívüli tagoltságával, töredezettségével. Az elbeszélésben mint olyanban a világ/valóság szerkesztett /komponált képe narratív, ezért első lépésben az *Anno* szerkezetének felfejtésében a narratív szerkezeti elemek meghatározására teszek kísérletet a szöveg fogódzói alapján. A szöveg történettöredékekből áll, amelyeket az elbeszélés folyamata további szegmensekre szabdal. Az egyes történettöredékek körülhatárolása, narrációbeli szétszálazása, a szétszórt szegmensek egybe fűzése alapján a narratíva a következő töredékekből szövődik össze:

– Kumria rác apáca 1698. október 26-án este 9 körül görcsöl (vajúdik?) egy budai jégveremben, a történettöredék szerkezetileg négy szegmensre van tagolva és a narrációban négyfelé szórva.

– Kumria gyerekként a budai vár egyik szétlőtt kápolnájában színes üvegdarabokat gyűjt, ami az elbeszélésben többször hivatkozott tevékenysége. A kápolnában találkozik Tolliusszal, majd még aznap kimegy a piactérre, ahol Hayvas Máriát akasztják. Az események Buda töröktől való visszavétele után röviddel zajlanak („mikor *az ostrom után*" 105.[14]), tehát 1686-ban (ezt a dátumot a szöveg is megadja, noha más helyen). A történettöredék nyolc szegmensből áll össze.

– A kápolnajelenetbe beékelt történettöredék Kumria szüzességének elvesztéséről egy évvel korábbról két részletben van elbeszélve.

– Történettöredék Tollius Jakab utrechti egyetemi tanárról, aki Bocatius kassai polgármester ösztönzésére jön az ostrom törmelékei közé keresni a bölcsek kövét, megjelenése egybeesik a gyermek Kumria kápolnabeli ügyködésével (1686) – elmondását a narráció háromfelé szórja.

---

[14] Mészöly Miklós: *Anno (Albumkép a régi időkből)*. In *Merre a csillag jár*. Szépirodalmi, Budapest, 1985. 99–106. Az elbeszélésből való idézetek oldalszámát a továbbiakban is e kiadás alapján adom meg.

– A keveréknyelvű Hayvas Mária története, melynek végkifejlete egybeesik Kumria piactérre érkezésével, két részletből áll össze.

– Ugyanúgy a piactéri jelenettel egyidőben (*„most lemezvékony fények látszanak"* – 103.) idéződik fel töredékesen Harpprecht Ferdinánd Christoph brandenburgi tiszt egy darabban előadott története.

– Szent Sebestyén szoborállítási ünnepség a budai jégverem helyén *„közel száz év múlva"* (101.) a jégverem-jelenethez képest, tehát az 1790-es években, amit a párizsi forradalomra és a jakobinusokra tett utalás is megerősít. A jelenetet a narrációban két hosszabb részlet adja ki.

Amennyiben az így meghatározott történettöredékeket[15] tekintjük a kompozíció alkotóelemeinek, a kompozíciót – a szöveg metafora-rendszerén belül maradva – egy kupacra hányt, különböző üvegtárgyból származó színes törmelékhez hasonlíthatjuk, hiszen a narrációfolyamból kiemelt-összerakott történettöredékek a szövegben apróbb szegmensekre bontva keverednek egymással. A narrációfolyamból való kiemelésük művelete az azonos színű üvegdarabok kiválogatásának felelne meg, a történettöredék-szegmensek egybeszerkesztése az azonos színű üvegdarabok összeillesztésének.

Ezek a történettöredékek (esetenként jelenetek) inkább csak utalások azokra a teljes (vagy teljesebb) történetekre, amelyeknek részei; maguk a történetek iseri értelemben vett *üres helyektől* tátonganak, s kizárólag azok olvasói-értelmezői kitöltése révén képződnek meg. A narratívában történő értelmezői *rendteremtés* során érthetjük Kumria történetének egyes részleteit (időrendben: szüzesség elvesztése, kápolna- és piactéri jelenet, jégvermi jelenet) egyazon történet különböző rétegeként, s a többi történettöredéket a Kumria-történet szémantikai gócainak narratív kibontásaként, de a szöveg mindent megtesz azért, hogy a narratíva így létrehozott rendjét érvénytelenné tegye: részben a töredékesség (mint reduktív eljárás) által, ami a problémamentes összekapcsolhatóságot nehezíti, részben pedig (a sokszorozás/szórás eljárásaival) további utalásokkal következő lehetséges történetszálakra. Hiszen a történettöredékeknek következő szereplői vannak, akik valamilyen mértékben saját sorsukkal is szerepelnek. Érzékletes példának tartom a szoboravató ünnepség résztvevőinek sokatmondó mini-jellemzéseit. Rendkívül tömören, egy-egy jelző vagy foglalkozásnév segítségével sűrített formában ismétlik meg az 1686-os réteg narratív jegyét, amely a különböző szereplők történetfoszlányai révén láttatja a személyes történetperspektívák sokféleségét, egyetlen narratívába való integrálhatóságuk nehézségeit.

„Az ünnepségen megjelennek a céhek veteránjai, Koll Miklós vezetésével a pesti háztulajdonosok küldöttsége, Mednyánszky Pál kancelláriai tanácsos, Gianone olasz stukkátor, a prágai Kovenné Eleonora Margit budai bába, Kreuzer Domokos osztrák Domokos-rendi megbízott, a horvát Vatula János Jakab harmincadhivatali ellenőr, Wodar Sztoján vízhordó, Bacharach komáromi zsidó kereskedő, Vicsay Istók bigámus, Tamás páter vízivárosi

[15] A narratív anyag gazdagsága miatt a történettöredékek körülhatárolása nem egyértelmű, bizonyos esetekben értelmezői döntés kérdése, hogy egy részlet különálló történettöredéknek vagy csupán egy másik töredék szegmensének számít-e.

vikárius, Szabó Mihók egyszerű foglalkozás nélküli magyar, Diamanti, a görög, Felsárosy Kis Pál feljelentő, Gelka, az ortodox rác, a francia Gerardin Mihály János tabáni kirurgus és halottkém, Elias S. Henrico lombardiai karmelita, a sváb Leisterné Susanna Cathrina (a szintén sváb Holtzmann Konrád budai hóhér özvegye), Molitor, az oláh gyermekbarát sarlatán, Kovács István cigánybíró, Kartigám, kikeresztelkedett török lány és még számosan mások. Java részük már nem közvetlenül van jelen az ünnepségen, csupán a gyermekeik és unokáik révén, de azért így is biztosan fel lehet ismerni őket." (101–102.)

Az egy narratívába való integrálás lehetetlensége ebben az 1790-es években játszódó történettöredékben históriai távlatot is kap. A mindenféle rendet, rangot, nemzetiséget, vallást, foglalkozást, kultúrát képviselő társaságban mindenki máshonnan jön, más motivációval, más minőségben és más célból van jelen – így felesel a históriai anyagot tematizáló szöveg a „nagy nemzeti história" előrehaladásának alárendelt személyestörténet-felfogással, és ennek irodalmi hagyományával.

Mészöly Miklós *Anno (magyar Orlandó)*[16] címmel egy történelmi tárgyú regény megírását tervezte, ennek előmunkálatain legalább 1973-tól dolgozott, feljegyzéseihez külön műhelynaplót vezetett *Annohoz 1973/75. Kijegyzések 1975-ig* címmel.[17] Egy pannon mitologikus történelmi regény lett volna, amelyről leginkább a *Volt egyszer egy Közép-Európa, Az én Pannóniám,* a *Hamisregény* című kötetek alapján alkothatunk fogalmat.[18] Az *Anno (Albumkép a régi időkből)* című elbeszélés vélhetően e regénytervhez kapcsolódik, Szolláth Dávid felteszi, hogy a nagy mű bevezető fejezetének íródott.[19] Egyértelmű tematikai vagy motivikus egyezést az elbeszélés és az *Annohoz* készült műhelynapló jegyzetei között nem találtam (a műhelynapló nagyobb részben Jókai-kijegyzéseket tartalmaz), valószínűsíthető, hogy az elbeszélés a történeti anyag epikai megformálásának módjával történő kísérlet kisebb felületen. E tekintetben veti fel Takáts József a mágikus-realista párhuzamot. A regénytervhez kötődő dokumentumok alapján Szolláth Dávid szerint az *Anno* „mint regény vagy elbeszélésciklus, úgy látszik, szintetizálta volna az ötvenes évek terveit. Benne van a családtörténeti-önéletrajzi anyag regionalitása, (de már nem dél-dunántúli, hanem általánosabb, közép-európai látószöggel), és benne van a *Szent Johanna parafrázisból* ismert nagyepikai koncepció is: távoli történeti rétegek szoros elbeszélői összezárása, szembesítése. A két korábbi vállalkozás poétikai problémaegyüttese is felismerhető az *Anno* körüli jegyzetekben: a töredékes, felejtéssel telített történelmi emlékezet elbeszélhetőségének ismeretelméleti kérdései, a többszázados léptékű múltfelidézés formakérdései."[20] Noha az *Annó*nak mint elbeszélésnek az azonos című regénytervtől függetlenül kell egy elemzés során megállnia, önmaga által képviselnie egy a világról/valóságról/történelemről(?) megkomponált képet (dolgozatomban így tekintem), az elbeszélés

---

[16] A címalakot lásd Mészöly Miklós: *Műhelynaplók.* Szerkesztette Thomka Beáta, Nagy Boglárka. Kalligram, Pozsony, 2007. 874.
[17] I. m. 279–407.
[18] Thomka Beáta: *Mészöly Miklós.* 56.
[19] Szolláth Dávid: *Végleges változatok a hagyatékból.* Jelenkor 50. évf. 2007/10. 1069–1077.
[20] I. m. 1075.

elemzése szempontjából is hasznos adalék a néhány oldalba sűrített terjedelem mögötti monumentális koncepció, prózapoétikai megfontolások, történelemfelfogás számbavétele.

További adalék a történelmi tárgyú elbeszélés játéka a történeti referenciával. A szoboravató ünnepség résztvevői referenciálisan is történeti anyagot képviselnek. Kartigámot kulturális referenciaként Mészáros Ignác 1772-es regényfordításából ismerhetjük fel, de Vatula Jakab valóban Pest első bírája volt 1687–1688 között,[21] eredetileg harmincadellenőr. Holtzmann Konrád is hiteles figura, budai hóhér 1695–1705 között, de halála után özvegyét nem Leister, hanem Leischner Vilmos vette el.[22] Vicsay Istók református magyar referenciája az első ismert tabáni bigámiaperhez kötődik vádlottként (valamikor 1686 után).[23] Az *Anno* többi történetdarabjából említsük még Bocatius Joannes (1569–1621) literátust, a *Hungaridos libri poematum V.* szerzőjét, aki a 17. század legelején néhány évig Kassa polgármestere volt, vagy Neander Beatus Jánost, aki nem Budán és nem 1686-ban (mint ahogy Mészöly szerepelteti a Hayvas Mária-szálban), hanem Pesten 1723–1725 között volt városbíró.[24] A nevek[25] mögötti történetek referencialitásának kutatása nyilván nem sok értelemmel bír, arra azonban némiképp rávilágít, hogy miben rejlik a mini-jellemzések azon hatása, hogy egy-egy jelzővel, foglalkozásnévvel, a személynév alakjával képesek történetek megidézésére/megcsillantására a referenciális vonatkozásokat nem ismerő olvasó számára is. Egyfajta idegenséget hoznak a szövegbe, megremegtetik egyneműsége stabilitását, funkciójukat az olvasói automatizmus megakasztásában látom.

Nem szóltam még arról, hogy a *Anno (Albumkép a régi időkből)* című elbeszélés történettöredékeinek szétszórt szegmenseit a narráció milyen módon kapcsolja egymáshoz. Az egybeszerkesztés módja eltérő: motivikus, narratív, reflexív, térviszonyhoz vagy időviszonyhoz rögzített, de legtöbb esetben nem kifejtett. A tagolatlan narrációban a különböző történetrészletek egymásba folynak, az olvasás során „sokkolóan" össze is mosódnak, ami megfelelni látszik annak a mészölyi reprezentációs modellnek, amelyre Takáts József figyelt fel az író 1976-os műhelynaplójában: *„Nem árnyalni, jellemezni, pszichologizálni, kifejteni, dialogizálni – hanem szakadásig… közölni; mint a lepkéket a gyűjteményben, gombostűre szúrni, egymás mellé*

---

[21] Vö. Tóth András: *Pest város lakosságának küzdelme az önkormányzatért.* In *Tanulmányok Budapest múltjából.* 13. kötet, 1959. 103–138.

[22] Vö. Verrasztó Gábor: *A hóhér háza.* Budai polgár 2013/4. 21.

[23] Vö. http://tabananno.blogspot.sk/2012/01/bun-es-bunhodes-regi-tabanban-anno-1686.html (letöltve: 2013. március 12.)

[24] Vö. Kovács Lajos: *Pest szabad királyi város vezetői (bírái és polgármesterei).* In *Tanulmányok Budapest múltjából.* 10. kötet, 1943. 54–118.

[25] A *Műhelynaplók* tanúsága szerint Mészöly teljes pályájára jellemző módon gyűjtött ki olvasmányaiból, dokumentumokból (nem feltétlenül tudható a forrás) személyneveket, néha az *Anno* mini-jellemzéseihez hasonló jegyeket is felírva melléjük. A Thomka Beáta és Nagy Boglárka által gondozott *Műhelynaplók-kiadás* jegyzetben is feltünteti, mely személynevek melyik prózaműben jelennek meg, az *Anno* személynevei közül Mészöly műhelynaplóiban a következők szerepelnek: *„Aquillini (bécsi polgár)"* 780.; *„Bacharach (zsidó)"* és *„Diamanti (pesti görög)"* 781.; *„Wodar Sztoján"* 784. és ugyanezen az oldalon *„Neander János Beatus"*, bár ezt a kiadás jegyzetapparátusa nem köti az elbeszéléshez.

tenni. Egy ilyen gyűjtemény egyes lepkéire képtelenség igazán figyelni – emlékezni (vissza) – az egész sokkjában kell keresni – adni az epikum szédületét."[26]

A széttartó történettöredékek közti átjárás helyenként Kumria alakján keresztül történik, a szegmensek egybeszerkesztésének ez a módja mindig kifejtett: például *„Kumria azok közé tartozik, akik..."*(100.) vagy *„Valószínű, hogy Kumriának tetszene..."* (102). A legerőteljesebb példa azonban a már recepciótörténettel is rendelkező[27] *„Gondoljunk Kumria rác apácára"* (99., 100., 106.) mondat, amely nemcsak a szöveg belsejében jelenik meg, hanem ismételten (tehát hangsúlyosan) a fragmentumokra darabolt történetek szilánkjai között cikázó elbeszélés legvégén.

Az *Anno* tehát így végződik: *„Gondoljunk Kumria rác apácára..."* Ez a megoldás a szöveg elbeszéléslogikája szerint nem lezár, hanem egy következő szál történettöredékét vezeti fel, mintegy affelé nyit (amit a mondatvégi három pont is hangsúlyoz). Viszont ez a folytatás hiányzik, illetve (szinte) tetszőleges történettöredék illeszthető ide – e tekintetben a *„Gondoljunk Kumria rác apácára"* mondat az elbeszélés tagolt története végtelenítésének az eszköze. Azonban ha az olvasói rekonstrukció során időrendbe helyezzük a történettöredékeket, s helyreállítjuk az előbb-utóbb relációt, Kumria gyerekkori üvegtörmelék-szedegetése (amivel a szöveg végződik) előzményévé lesz Kumria húszéveskori jégvermi jelenetének (amivel a szöveg kezdődik), ily módon a *„Gondoljunk Kumria rác apácára"* mondat az elbeszélés végén a szöveg elejére utal vissza, s a ciklikusság eljárásaként értelmezhető. Mintegy bekeretezi önmagát. Képpé alakítja: albumképpé a régi időkről.

Az elbeszélés képpé alakításának a keretbe foglalás természetesen nem elégséges eszköze. A mű alcíme szolgálhat támpontul, hogy a képi reprezentáció alternatíváját keressük a szövegben, és támaszkodhatunk szövegszerű utasításokra, utalásokra is, amelyek a befogadás vizuális módját[28] vetik fel. Például az elbeszélés kezdőmondata máris vizualizációra szólít fel: *„Nehéz elképzelnünk Budát..."* (99.), de további utasítást is kapunk: *„Látnunk kell a kékesfekete darócból készült bő szoknya-köpenyt..."* (100.) A jégvermi jelenet látványszerűségére *„Mindez a szokottnál élesebb most, pedig sötét van, senki nem látja. "* (99.) mondat hívja fel a figyelmet, valamint Bocatiusnak a látványról szóló kijelentése. A szoboravató ünnepség képszerűségét a *„Valószínű, hogy Kumriának tetszene ez a kép..."* (102.) tagmondat foglalja össze. Kumria életének sorsfordító (életfeladatot inspiráló) eszköze pedig az a Trollius botján levő kristálygömb, amely a világ amorf képét adja.

Azzal, hogy az elbeszélés saját képszerűségét sugallja, önelemző gesztust tesz, amely arra kérdez rá, mi is valójában. *„Történet ez? Vagy kép is?"* – ismételhetjük a Momper-képleírás kérdéseit *A pille magányá*ból. Mennyiben történet, és mennyiben kép?

---

[26] I. m. 418–419., idézi Takáts József: i. m.

[27] Vö. Kelemen Zoltán: *„Az istenek technikája." Az elbeszélés rituáléi Mészöly Miklós Közép-Európa prózájában.* Irodalomtörténeti Közlemények 110. évf. 2006/5. 543.

[28] Ezek a konkrét kódok egy olyan fordításra ösztönöznek a befogadásban, amely a narratív anyagot képiként értelmezi, pontosabban szólva erősíti az olvasói értelmezés vizuális dimenzióját (ami általában is része valamilyen mértékben az olvasói értelmezésnek, hiszen Budát akkor is elképzelnénk, ha erre nem kapnánk felszólítást). A szöveg az olvasót a médiumváltás köztes értelmezői terébe vezeti, amely köztes tér a saját közege is.

Az előzőekben azt próbáltam felfejteni, milyen eljárások szerkesztik eggyé az elbeszélés heterogén narratív anyagát – és paralel bontják meg a homogén részeit is. Funkciójuk véleményem szerint abban áll, hogy a narratív változatát adják a vizuális művészetekben *dialektikus képként* meghatározott formának, amiről Joos de Momper festménye kapcsán volt szó. Míg a vizuális reprezentációban a látvány az, ami egymásra csúszik, az elbeszélő reprezentációban az a történet. Mészöly az *Anno* című elbeszélésben egy olyan szerkezetet alkot meg, amely képes „egymásra csúszottságukban" láttatni az őt alkotó történettöredékeket. Ehhez médiuma sajátosságait veszi számba, például a temporalitást, ami nemcsak a történet belső tulajdonsága, hanem az olvasásé is, vagy a nárráció sorrendiségét. A történettöredékek egymásra csúsztatását a narratívában az azonosak szétbontásával és a különbözők összekapcsolásával, a motívumok átemelésével, a ciklikusság és lezáratlanság/nyitottság technikáival éri el, aminek következtében elbizonytalanodnak a referenciák (hogy melyik történettöredékben is vagyunk éppen, honnan érkeztünk, és merre tartunk). Egy olyan *multistabil* hatás jön létre, amely nagyon határozottan áll ellen az olvasói értelmezés „sztorikövető" egyértelműségének. Az *Anno* olvasója kénytelen feladni azt a feltevést, hogy a mű arról szól, amit elbeszél, s ez az értelmezői aspektusváltás az elbeszélhetőség, a történetbe foglalhatóság, a historicitás mibenlétének a kérdéseiig vezeti el.

A *dialektikus képpel* mutatott párhuzamok okán az *Anno* kapcsán talán használható a Mitchell-féle kategória narratív változataként a *dialektikus elbeszélés* megnevezés. Ez arra is utal, hogy az általa megkomponált kép a világról nem feleltethető meg a benne egymásra csúszó történetek semelyikének, ahogy összességüknek sem[29] (ahogy a Momper-festmény sem fejet vagy tájat ábrázol, hanem egy új minőséget: F-T[30]). Thomka Beáta az *Annó*ról szóló összegzésében érzékenyen tapint rá arra, hogy a *multistabil* hatás következtében ingázó és a szöveg tereiből kilépő olvasat jön létre: „Két vonzás térközében érezzük magunkat. Egyik oldalon a szituációk érzéki közelsége, a régi korok színes üvegdarabkáinak eleven mozaikképe, a másik oldalon egy távolságtartó magatartás, távlatokat befogó tekintet, az elbeszélői rálátás tágassága. A romváros képe, majd a török utáni időszak egy-egy mozzanata meglehetősen komor történelemképbe rendeződik, melyben a végveszélyek és veszélyek ciklikus váltakozása képez csupán állandóságot."[31] Thomka Beáta jellemzése az elbeszélésről ugyanakkor mintha arra a kérdésre adna igenlő választ, amit elemzésem elején tettem fel: hogy az *Annó*ban megkomponált kép a világról/valóságról megfelel-e egy, a Momper-festményhez hasonlíthatóan konkrét kontúrokkal bíró, mégis az egyneműsítés és egyidejűsítés révén totálisabb, *„mindent kijelentő"* tekintetnek? Miközben a konkrét kontúrokat a szövegben a pontos időmegjelölésekhez, a történeti hitelesség atmoszféráját adó történelmi

[29] Vö. W. J. T. Mitchell: i. m. 186.
[30] Utalva Wittgenstein javaslatára a Kacsa–Nyúl dialektikus képpel kapcsolatban: Ny–K
[31] Thomka Beáta: i. m. 57.

vonatkozásokhoz[32] (lásd például a nevek mögött megbúvó valós történeteket), a precíz látványt idéző leírásokhoz köthetjük, a totálisabb tekintetet ahhoz történelemvízióhoz, amit az elbeszélés mint egész jelenít meg.

*A pille magányá*ban megfogalmazott ábrázolási/megjelenítési modell narratív változata ez, amely a referenciák átfedése, egymásba való áttűnése révén *„fed föl"*, azaz biztosít valamiféle – a Mészöly által felszíninek tartott mimetikustól relevánsabb – hozzáférést. A két szöveg létrejöttének sorrendje alapján nem beszélhetünk arról, hogy Mészöly Miklós az *Anno (Albumkép a régi időkből)* (1973) című elbeszélésben a *A pille magányá*ban (1989) megtalált és leírt modellt valósította volna meg a narratívában. Sokkal inkább arról lehet szó, hogy az írói pálya során folyamatosan reflektált problematika újra történő, más (képi) ösztönzésből eredő felfedezésének eredménye az esszé. *A pille magánya* kezdősoraiban Mészöly is ilyesmire utal: *„Volt egy kulcs, sokáig nem tudtam azonosítani, a helyét találni. Hevert a sutban, és ezt közvetlenül is lehetett érteni..."* (7.)

Az *Anno (Albumkép a régi időkből)* című szöveg nemcsak az elbeszélő reprezentáció lehetőségeit feszíti az epika hagyományos eszköztárán belül maradva, mégis a művészi megjelenítésnek egy, a hagyományostól (Mészölyi értelemben: „szolgai módon másoló realista") különböző modelljét dolgozva ki, hanem közelít a képi reprezentáció felé. Ennek szándékát/összegzését Mészöly az elbeszélés alcímében adja közre, az értelmezést segítő kódjait pedig a szövegben helyezi el. De lényegibb művelet az epikai mintázat átsrukturálása, amit egyrészt a narratíva temporalitásának visszaszorításában jelölnék meg, hiszen az *Anno*ban – hiába fog be százados időszakot – alig telik az idő: jelenetekbe merevedik, látványba sűrűsödik. Ahogy a szöveg reflektálja: *„egy látvány adott esetben annyira erős tud lenni, hogy többé nem is mozdítható."* (100.) Az átstrukturálást másrészt az epikai mintázat térbelivé tételében látom, amit véleményem szerint az elbeszélés szerkezete képvisel. Noha elemzésemben megkíséreltem kimutatni a szerkezeti sajátosságokat, nem tudtam érzékeltetni annak látványszerűségét,[33] ami felvetésem szerint a különböző történettöredékek és -szegmensek egymáshoz való viszonyából, az elbeszélés sorrendiségéből valamint a sorrendiségtől független motivikus, időbeli, asszociatív, narratív, reflexív, stb. kapcsolódásaikból jön ki.

Az elbeszélés képi jellegét tehát, amit a szöveg epikai tétjeként feltételeztem dolgozatom elején, a képi reprezentáció sajátosságainak (térbeliség, statikusság) narratívában való alkalmazása adja. (Ha a szövegnek ezt a képi jellegét egy kísérleti vizualizáció során – amely a tárgyalt kép–szó átlépésből nyer ihletet hangsú-

---

[32] N. Tóth Anikó „az azonosítható realitásfragmentumok" funkcióját az elbeszélésben a „mintha jelleg" megerősítésében látja. N. Tóth Anikó: *Szövegvándor. Közelítések Mészöly Miklós prózájához.* Kalligram, Pozsony, 2006. 58.

[33] A MTA BTKK ITI által rendezett *A magyar novella* című konferencián (2012. november 26–27.) a szerkezet látványszerűségét egy PP prezentációval próbáltam bemutatni. Ha a szövegtestben az egyes történettöredékeket külön színnel jelöljük, eredményképpen egy rongyszőnyeghez hasonlítható látványt kapunk, amely láttatja a történetöredékekből álló szerkezet töréspontjait, vizuálisan egybe húzza a töredékek szórt szegmenseit. Ezek összeolvasva valóban koherens történettöredékeket adnak, s a rongyszőnyegszerű mintázatból egy következő dimenzióba lépnek.

lyosan kísérleti és illusztrációs jelleggel – képként próbálnánk megjeleníteni, ennek egyik lehetősége az lehetne, hogy a narratív szerkezet megoldásait fordítjuk vissza a következőképpen: a szövegtestből a hét történettöredékhez kapcsolódó szegmenseket kiválogatjuk és egymáshoz illesztjük, és az így kapott szövegtesti rétegeket folyamatosan egymásra csúsztatjuk. Az eredmény egy kísérleti szövegkép – *2. ábra.*)

... és már ő sem annyira szűz, mint egy évvel korábban, mikor a szomszédjuk, az orgazda Sib Gezi a hüvelykujjával próbálja ki, hogy mennyire tud tágulni a nyílása. Kumria nem emlékszik, hogy mennyire, csak arra, hogy a levegőt fulladásig árasztja el az orgonaillat, a várból lehallatszik a janicsárok

belemetették jégveremnél, köztük egy lázas és gyújtó hatású elogium Szent Sebestyén mártírhaláláról. A III. században élt pretoriánus testőrszázadost (a császár elit testőrségének a tagját) sertésürülékkel bemocskolt fához kötözik, és így nyilazzák halálra. Azóta a lövészek védőszentje. A kegyeletnek ezt a sajátos formáját használja fel beszédében Jacob le Deux, fiatal francia dominikánus, aki két éve tartózkodik Magyarországon. Egy alkalommal állítólag együtt látják a pesti Kemnitzer kávéház előtt Aquillini bécsi polgárral, aki a titkosrendőrség nyilvántartása szerint a párizsi forradalom szélsőradikális szárnyának, a jakobinusok ügynöke. Jacob le Deux azt fejtegeti németül, hogy bár az irgalomtól nem vagyunk megfosztva, mégis arra vagyunk ítélve, hogy az ijjat is éberen feszítsük; ugyanis ez az egyetlen lehetőség, hogy az igazi bűnösöket is nyílvessző járhassa át, ne csak azokat, akik ezt példamutató bátorsággal tudják vállalni a hitükért. A beszéd elsősorban a Budai Lövészegylet tagjai között arat osztatlan sikert; s utána még igazoltabbnak érzik a „jogukat", hogy Szent Sebestyén az ő védőszentjük legyen. A kirendelt feljelentők (mint ifjabb Felsárosy Kis Pál vagy I. Z., a névleénül is köztsmert „legalázatosabb denunciáns") jelentésükben úgy értékelik az elogiumot, hogy Jacob le Deux „kétértelmű rést igyekezett hagyni ama czeltablán, melyen egyformán ott találjuk a forradalmi métely és a józan rend czéi-ábraképeit, noha nem közömbös, hogy az ijjat tartó kéz melyiket előnyösíti".

2. Kísérleti szövegkép

Végezetül arra térek ki, hogy az *Anno (Albumkép a régi időkből)* című elbeszélés a valóság/világ milyen szerkesztett képet adja. A szöveg szerkesztettségének fontos jegye a sorrendiség, hiszen az ad az elemeknek valamiféle perspektívát. Az *Anno* esetében azért is fontos a narráció perspektívája, mert más perspektívákat (például a történetét, a szereplők jellemfejlődéséét) kiiktat a szöveg. A sorrendiség a narráció távlatába, ahova az elbeszélés kifut, azt a jelenetet helyezi, amikor a gyermek Kumriában megszületik az ötlet, hogy a romváros színes üvegdarabkáit kupacokba gyűjtse. Az üvegdarab-gyűjtögetés motívuma többször felmerül az elbeszélés során mint Kumria jellemzője, de igazi hangsúlyt – az ismétlődő felvezetéssel is megerősítve – a zárlatban kap, hiszen a zárlatnak mindig jelentésmeghatározó szerepe van. Így emelődik el a konkrét cselekvés egy általánosabb szémantikai mezőbe, ahol a valóság megmutatkozása, megragadása és megjelenítése egyik lehetőségének metaforájává válik. Az *Anno* színes üvegdarabjai azonban már nem a *Saulus* széttört cserepei, hanem Tollius Jakab zöld kristálygömbjének a rokonai: *„…a lépcső mögül is ki lehet venni a domború tükörképet: mintha a gömbbe pontosan bele volna rajzolva a beszakadt mennyezet, az égből egy darab, csak egészen kicsire összesajtolva."* (106.) Az így értett üveggömbtöredék-metafora a szöveg által megkomponált valóság-kép minőségére is utal: amorf tükörképe egy résen keresztül észlelhető töredék-megmutatkozásnak.

N. Tóth Anikó

FELMONDANI A VILÁGOT

– Darvasi László: *Stern úr* –

Darvasi László *Stern úr* című novellája a *Szerelmem, Dumumba elvtársnő* című 1998-as novelláskötetben jelent meg. (Központi helyen: a kötet szívében.) A főszereplő nevét kiemelő címen kívül egy ajánlás és egy mottó vezeti be a szöveget : a szerző Katharina Raabénak, németországi lektorának ajánlja írását.[1] Az újkori filozófia szkeptikusának tartott Ciorantól vett idézet pedig így szól: „A beszéd miatt tápláljuk azt az illúziót, hogy az emberek szabadok…" A két paratextus az írással való foglalatoskodás, a beszéd, az elbeszélhetőség problémás voltára irányítja az olvasói figyelmet: vajon eldöntheti-e szabadon az ember, hogy miről beszéljen? vagy éppen miről írjon?

A novella két műfaj kódjaival dolgozik: a krimiével és a legendáéval, melyek Darvasi korábbi szövegeiben is hangsúlyos szerepet kaptak.[2] Mindkét műfaj voltaképpen bestseller; a legenda a középkor népszerű olvasmánya, mely a szentek élettörténetét mutatta be, egyrészt tanító szándékból született, követendő példákat, magatartásmintákat állított, másrészt a szentekhez fűződő csodatételek, különleges események bizonyítékul szolgáltak a szentté avatáshoz. A legenda később bármilyen szokatlan, furcsa, irracionális, megrázó, botrányos, nem bizonyítható, de minden esetben populáris hatást kiváltó esemény szinonimája is. A krimi a 19. századtól kedvelt olvasmány, melynek fő szervezőeleme a bűntény és a nyomozás. A népszerűségen túl a legenda és a krimi másik közös nevezője az erőszakos halál (hiszen a legendák főszereplői általában mártírként, vértanúként haltak meg). A *Stern úr* című novella azonban akár legenda- és krimi-paródiaként is olvasható: egyrészt Stern úr akkor avatódik szentté, amikor a környezete éppen szörnyetegnek tartja, kirekeszti, egyáltalán nem lát benne követendő példát, eltűnése pedig

---

[1] A *Stern úr* már a megjelenés évében németül is olvasható volt a *Kursbuch* című periodikában. Évekkel később, 2006-ban pedig *Herr Stern* címmel jelent meg egy novellaválogatás a Suhrkamp Verlag gondozásában. Ennek recenzense, Tilman SPRECKELSEN szerint ez az ajánlás „nemcsak szép gesztus, hanem a téma által is magyarázható: ahol ilyen finom nyelvezettel szól valaki a nyelv elvesztéséről, ott implicit módon azok munkájáról is szó van, akik segítenek megtalálni a megfelelő szavakat az elmondhatatlan dolgok elmondásához."

[2] *A veinhageni rózsabokrok*, a *Borgognoni*-féle szomorúság és a *Kleofás*-képregény bűntények és nyomozások sorát foglalja magába, a harmadik kötet pedig alcímében is kiemeli a legenda műfaji jelölést.

senkit nem ráz meg. Másrészt erőszakos halálának rejtélyét nem az arra hivatott rendőrkapitány, hanem az erdőkerülő fejti meg, s ő végzi el Stern úr szentté avatását is, nem az arra (is) felkent pap.

Az eseményeket egyes szám harmadik személyű narrátor beszéli el, aki egyforma távolságot tart mind Stern úr tisztelőitől, mind ellenfeleitől (akik végső soron ugyanazok a személyek), sőt magától Stern úrtól is, végig a pátosz és az irónia határán egyensúlyozva. A történetmondáshoz való viszonya látszólag hagyományos: időrendben idézi fel Stern úr hanyatlásának stációit, miközben a történet csomópontjaiban elidőzik, az egyes epizódokat olykor anekdotikusan szerkeszti (egyébként tudható, hogy Stern úr maga is szeretett anekdotázni, s a zárt közösség, melyben élt, az anekdotára épülő pletykából tájékozódott a mindennapi történésekről). A részletesebben elbeszélt eseménysorok azonban rendszerint hirtelen megszakadnak, a csattanó is elmarad, éles váltással egy újabb képsor kerül megvilágításba. A hirtelen elhallgatás, a vágás a feszültség fokozásának eszköze, de felmerülhet a gyanú, hogy itt a narrátor kételye lép működésbe: elbeszélhető-e maradéktalanul minden apró részlet, avagy el kell-e beszélni minden fragmentumot, illetve mennyire fontos az elbeszélés miléntje, módja.

Szerkezetét tekintve is tradicionális a novella, hiszen keretes elbeszéléssel van dolgunk. A felütésben a címszereplő sorsának beteljesülésével szembesülünk: az erdőkerülő megtalálja Stern úr testétől leszakadt karját. A drasztikus látvány meglepetésként éri ugyan, de nem billenti ki lelki nyugalmát; a kart, mint egy bűnjelet a városi hatóságnak adja át vizsgálat és bizonyíték céljából. A zárlatban visszatér ugyanez a képsor (szinte szó szerint megismételve a keret első felének néhány mondatát), majd pedig arról értesülünk, hogy a hatóságnak nem sikerült kideríteni a haláleset körülményeit, bár valószínűleg túl nagy erőfeszítést nem is tett az ügy érdekében. Csupán Stern úr gyerekkori barátja nem tud belenyugodni az ügy lezáratlanságába, ezért felkeresi a kar megtalálásának helyszínét, ahol az erdőkerülő megadja a magyarázatot Stern úr halálára, miközben voltaképpen szentté avatási aktust hajt végre. Így a leszakadt (leszakított) kar ereklyévé válik. A kör (Stern úr sorsa és a novella történéssora) tehát bezárul, ám arról már nincs szó a befejezésben, megnyugtatta-e a magyarázat a gyerekkori barátot, illetve hogyan vélekedett erről a közösség, melyből Stern úr (mint testéből a karja) már életében kiszakadt.

Ugyanis ez már (némi sorrendcserével) elhangzott a betétszöveg nyitányában: Stern úr olyan korban élt, amikor az embereket nem foglalkoztatta a túlvilág, kényelemből lemondtak a lelki elhivatottságról, és bár látszólag tisztelték a szenteket (szobrokat emeltek nekik, utcákat neveztek el róluk, megemlékeztek a halálukról), a lelkük mélyén azonban leginkább szörnyetegeknek tartották őket. Ez a szakasz tehát bejelenti Stern úr megítélésének változását a közvélekedésben.

A jóslat után következik Stern úr tündöklésének és hanyatlásának a története. Röviden összefoglalva: a címszereplő a világról fölhalmozódott tudásából merítve tizenkét előadást tart a város lakóinak, többek között a szeretet, a bűn, a kegyelem, a részvét, az élet célja tárgyban, tehát filozófiai problémákat érint. Vállalkozása igazi sikertörténet, nem csupán a helyiek körében szerez nagy népszerűséget,

híre messze tájakra is eljut, idegenek, fővárosi hírlapírók, tudósok, szépírók is kíváncsiak rá. Az utolsó előadás témája Isten (ne feledjük, egy Isten létéről és a túlvilági létezésről tudomást venni nemigen hajlandó közegben). A sorozat kicsúcsosodásának szánt előadás közben azonban Stern úr azt tapasztalja, hogy képtelen kimondani az Isten szót, csak helyettesítő névmással tud rá utalni. Témaválasztásával voltaképpen felrúgja az Isten nevének kimondására vonatkozó tabut, illetve megszegi a második parancsolatot (Isten nevét hiába ne vedd!), de visszamenőleg istenkísértésnek minősül[3] az egész előadássorozat: hiszen nyelvi értelemben újrateremti, vagyis *felmondja a világot*. Azzal, hogy Isten helyébe próbál lépni, súlyos bűnt követ el, amiért bűnhődnie kell: fokozatosan elveszti a szavakat, ennek következtében pedig lassan, de biztosan *felmondja* a világgal való kapcsolatát. A furcsa kór Stern úr magatartásában gyökeres változást hoz: szóvesztése szubjektumának leépülésével jár együtt. Ennek nemcsak fizikai következményei vannak (a korábban erős testalkatú, jó megjelenésű, ápolt férfi lefogy, nem tisztálkodik, elhanyagolja öltözékét), hanem társadalmi viszonyai is megromlanak, sőt kiesik a közösség kegyeiből. Csak gyerekkori barátja áll ki mellette: közös erővel, különböző taktikákkal próbálják fékezni a megállíthatatlannak bizonyuló folyamatot. Előbb lopással gyanúsítanak egy bűvészt, mutatványoskodását a szavak eltüntetésére is kiterjesztik. A nyilvánvalóan képtelen (vagyis koholt) vád alapján a mutatványost kivégzik; ez a felesleges emberáldozat végképp elfordítja az embereket Stern úrtól: megalázzák, csúfolják, bántalmazzák, amibe csaknem belehal. Fizikai felépülése után a szóvesztés visszafordíthatóságának reményében beiratkozik az elemi iskolába, hogy újratanulhassa a világot. Ám itt is kudarcot vall. Szótárában legmaradandóbbnak az emberi és állati nemi szervek obszcén és alpári megnevezései, tehát a nyilvánosan kimondhatatlan, tabunak számító kifejezések bizonyulnak (a nemzésre, az élet továbbadására, a teremtésre vonatkozó szavak tehát!), ezeket ismételgetve sétál vagy rohangál a köztereken. A gyerekek és nők molesztálása közfelháborodást vált ki, szatírnak (a szörnyeteggé válás egyik stációja!), majd bolondnak minősítik, és elmegyógyintézetbe zárják. Az utolsó szava feltehetően a férfi nemi szerv egyik megnevezése. Ennek bizonyítéka lehet, hogy miután ezt is elveszti, roham tör ki rajta, izgalomban levő falloszát markolászva rohangál, orvosi beavatkozással tudják csak megnyugtatni, ami hosszú öntudatvesztéssel jár. Amikor végleg elnémul (szavakkal mint tettekkel nem tudja újrateremteni a világot, azaz saját magát), az elfekvőbe kerül. Látszólag megbékél sorsával. Egy napon azonban rejtélyesen eltűnik. Nyomának, emberi mivolta utolsó jelének felbukkanásával már a keret foglalkozik.

Érdemes kitérnünk a novella helyszíneire. A kerettörténet az erdőben zajlik. Az erdő, a természet burjánzó tenyészete a harmónia világa (ahol minden a helyén van), benne járni-kelni a harmóniával való azonosulást, az oltalmat, a biztonságot jelenti (például az erdőkerülő számára). Stern úr is ide menekül a civilizált világ

---

[3] Bombitz Attila: *Egy könyvmutatványos legendája. Darvasi László prózájáról.* In *Akit ismerünk, akit sohasem láttunk. Magyar prózaszeminárium.* Kalligram, Pozsony, 2005. 30.

agressziója elől, hogy beleolvadjon ebbe a harmóniába. Vágya azonban nem teljesül, számára az erdő küzdőtérré, majd vesztőhellyé válik: egy feltehetően természetfeletti erő elragadja (Isten büntetése), s mivel görcsösen ragaszkodik életéhez, vagyis földi mivoltához, gyökérszerűen földbe kapaszkodó karja (ez a nagyon erőteljes kép utal a természettel való egyesülés vágyára) leszakad. Más földi maradványa nem kerül elő, így az erdő a csoda helyévé válik: az eltűnés egyben a felmagasztosulást (az isteni kegyelemben részesülést) is jelenti. Az erdőkerülő azonban nem csodálkozik, számára minden természetes, ami az erdőben történik. Ezért tud magyarázatot adni a barátja után nyomozó Czernisewsky ügyvédnek.

A betéttörténet helyszínei a civilizált világhoz, a kisvároshoz köthetők. A megnevezetlen városka földrajzi koordinátáit nem fedi fel az elbeszélő. Több szereplő neve németesen cseng, így rokonságot mutat az első kötet *német* novelláival. Ám a *Szerelmem, Dumumba elvtársnő* kötet alcíme szerint magyar novellának minősül, tehát az alakok neve alapján inkább egy soknemzetiségű magyarországi (esetleg monarchiabeli) városkáról van szó.

Stern úr kiegyensúlyozott élete, majd kálváriája a nyilvánosság előtt zajlik: megbecsültségének idején gyakran üldögél a vendéglőben, ahol mindig akad asztaltársasága. Előadásait a város legnagyobb helyiségében, a helyi szimfonikusok hangversenytermében telt ház előtt tartja, majd a kaszinóban folytatódik a felmerült témákkal kapcsolatos eszmecsere. Az utolsó előadás kudarcát is ezeken a helyszíneken éli meg. Ehhez kapcsolódik a mutatványos kivégzésének aktusa a városka főterén; a vétlen férfi felakasztását a tömeg úgy interpretálja, hogy Stern úr helyett büntették meg, s voltaképpen ekkor száműzik Stern urat *a közszeretet melegéből*. Stern úr sem saját feldúlt otthonában, megszaggatott könyvei között, sem barátja házában, tehát intim helyeken nem leli nyugalmát, ezért rója az utcákat, kapcsolatot keresve a különböző korosztályokhoz tartozó emberekkel. S mivel megzavarja nyugalmukat, felkavarja lelkivilágukat, egyre inkább ellenséggé válik. A (nyelvi) világba, az emberek közé való visszatérés zálogát az iskolában véli megtalálni, de a rohamosan fogyó szókészlet nem teszi lehetővé a beilleszkedést. Akkor rúgják ki, amikor már a személyes névmást, tehát egy helyettesítő szót is helyettesítenie kell. Hiába keres menedéket a templomban is; maradék szavaival, halandzsa nyelvével botrányt okoz: megszentségteleníti Krisztust, amint sírva ölelgeti a feszületet, miközben az ima áhítatos kifejezései helyett a gázkazán szót ismételgeti. Stern urat megfosztják minden kommunikációs helyzet lehetőségétől, száműzik a szellem és a lélek szabad tereiről, majd az elmegyógyintézet zárt osztályára csukják.

A novella pontos időjelöléseket ad. A precíz meghatározások ellenére a szöveget mégis valami sajátos időnkívüliség lengi be, nem tudjuk meg például, milyen történelmi korszakban peregnek az események. A kerettörténet verőfényes tavaszi napon indul. A betéttörténet ehhez képest múlt időben zajlik. Az események (mint ahogy ezt már jeleztem) időrendben sorjáznak. Stern úr egy éven át havi rendszerességgel, vagyis 12 alkalommal tartja előadásait, az utolsót, a kudarcba fulladót nem sokkal szenteste előtt. Ez az időjelölés még egyszer felbukkan a betéttörténet végén: az Istenről szóló sikertelen előadás után egy évvel az elme-

gyógyintézeti botrányos rohangálás és a teljes elnémulás éppen szentestén következik be; a szimbolikus időpont egyrészt azt jelenti, hogy Stern úr számára nincs ebben a világban újjászületés, másrészt az ünnep elmaradása révén nem részesül sem az emberi, sem az isteni szeretetben, ami nélkül nyilván nem élhet tovább. További időjelölések: a mutatványost nyáron akasztják fel (amikor felforrósodnak az indulatok Stern úr körül), ősztől jár iskolába (szabályosan, tanévkezdettől tehát), de már októberben kicsapják; egy esős novemberi napon (sírás!) űzetik ki a templomból, és decemberben kerül a bolondokházába (egy Darvasira oly jellemző poétikus mondat érzékelteti ennek az eseménynek a reménytelenségét: „aznap úgy hullott a hó, mintha pelyhekre szakadt volna minden álom"). Az évszakszimbolika hagyományosan az emberi élet egyes korszakait jelenti be, itt az ősz és a tél, tehát az elmúlás és a halál kap lényegesen több figyelmet. A négy évszak, a 12 hónap a teljességre utal, ugyanakkor az élet vigasztalan körforgására is. A keret zárórészének ismételt tavaszi verőfénye világítja meg azt a felismerést, hogy Stern úr csak az égi szférában születhet újjá: csillaggá válik, névvé, saját nevévé.[4]

A név, a megnevezés fontosságát igazolják a figurák beszélő nevei. A címszereplő nevét több nyelv felől is fel lehet oldani. A *der Stern* a németben csillagot jelent. Stern úr becsvágya szerint előadásainak minden elhangzott szava úgy ragyog majd az idő lapjain, mint a csillagok – vagyis egyrészt fontos dolgokat, végső kérdéseket világít meg hallgatói számára, másrészt a mulandóság ellen biztosítja magát (holott roppant törékeny dolog a vállalkozása, hiszen a szó elszáll…). Viszont az örökkévalóságot csak Isten birtokolhatja, vagyis Stern úr mintegy Istent helyettesítve szónokol az embereknek. A hangsor hanyag, pontatlan ejtése esetén a magyar *Isten* szó is kihallható (ebben az esetben nemcsak az elbeszélés mi-jére, hanem a hogyan-jára is kénytelenek vagyunk felfigyelni…). Az előadások jóvoltából Stern úr kezdetben igazi sztár, akit *istenít* a közvetlen és tágabb környezete, majd hullócsillagként gyorsan kiesik az emberek kegyeiből, szívesen és hamar elfelejtik (akár napjaink sztárjait). A földre hullt fénypont (ha úgy tetszik: bukott angyal) akár az istennel szembeszálló Lucifer történetére is utalhat.[5] Stern úr nevét a latin *sternere* igével is érdemes összevetni. Számos jelentése közül a 'leterít, lesújt, lever, ledönt' hozható játékba az isteni beavatkozás révén. Miután isten megbüntette Stern urat az istenkísértő előadássorozat miatt, megsajnálja, és az égbe (a szöveg szintjén címként a novella fölé[6]) emeli, vagyis szentté avatja (erre utal az a tény, hogy az erdőkerülő Szent Sternnek nevezi).

Az erdőkerülőt Subicnak hívják. A német *subiksz/suviksz* (eredetileg cipőkrém) szóból képzett ige a *subickol,* azaz fényesít; ebben az esetben a név gazdája megvilágítja (megmagyarázza) Stern úr eltűnését. Ezt támasztja alá a *subicere* latin ige '(írásban) szóban hozzáfűz, hozzátesz' (vagyis értelmez), illetve 'fölemel, magasba emel' (itt: akár 'felmagasztosít') jelentése is.[7]

---

[4] Bombitz Attila: i. m. 31.
[5] Ferencz Anna: *A mondhatatlan (el)beszélése.* Jelenkor 2000/10. 1014.
[6] Uo.
[7] Uo.

Stern úr gyerekkori barátja Czernisewsky ügyvéd úr. A szlávosan (leginkább lengyelesen) csengő név tövében jól felismerhető a fekete jelentésű *cserni* szó. Czernisewsky az egyetlen ember, aki kiáll barátja mellett a végsőkig, ők gyakorlatilag mint a fény (csillag) és a sötétség (fekete) kölcsönösen feltételezik egymást (a csillag egyébként is csak az éjszakai, fekete égbolton látszik). Hogy megmentse barátját, az ügyvéd foglalkozásából eredő kapcsolatait is beveti, amikor a szólopással vádolt mutatványosra a legsúlyosabb büntetést szabják ki. Eltűri a megbélyegzőnek ható Emmanuel Negris nevet, amit akkor ad neki Stern úr, amikor elveszíti barátja nevét. Mivel a *negris* sötétet, feketét jelent, ezzel a névhelyettesítéssel voltaképpen arról értesülünk, hogy Stern úr a hangsorokat nem tudja kimondani, a jelölt dolgokkal azonban tisztában van. A helyettesítő név kiegészül egy keresztnévvel (ez egyébként ritka a novellában). Az *Emmanuel* héber jelentése: velünk az Isten, a vallásos hagyományban Emmánuel a megváltó Krisztus születését jósolja meg (itt visszagondolhatunk a szenteste kiemelten fontos, ismétlődő időjelöléseire). Az ügyvéd azonban nem ismeri fel (sötétség!) barátja kóros állapotának okát, és nem egészen érti Subic magyarázatát sem.

Brünn csendőrkapitány egy (német telepesekkel benépesített) csehországi, pontosabban morvaországi város nevét viseli. A szó német feloldását nem találtam, viszont Brünn hivatásából kifolyólag a város rendjének vaslelkű biztosítójaként és a bűnügyek (megint a Brünn szó pontatlan ejtésére, vagyis a hangsorra hivatkoznék) felderítőjeként foglalkozik Stern úr esetével. Kezdetben feltétlen híve, majd feltehetően fokozatosan elfordul tőle, egy idő után Czernisewsky ügyvéd úr parádés védőbeszédei sem győzik meg, minden bizonnyal a bolondokházába zárást is ő rendeli el, az eltűnt Stern úr utáni nyomozása viszont túl korán abbamarad, vizsgálatának pedig nincs megnyugtató lezárása.

A 'dolog' jelentésű latin *res* szó cseng ki Ress mutatványos nevéből. A dolgokat nem, csak a szavakat (hangsorokat) vesztő Stern úr azért vádolja meg, mert úgy gondolja, Ress a szavakkal is mutatványoskodik, pontosan úgy tünteti el őket, mint a tárgyakat (dolgokat). Ress ártatlanul hal meg, aminek nyilvánvaló jele az inge alól kiröppenő fehér galamb (egy mutatványoshoz illő gesztus; a halál mint végső, végzetes mutatvány, hiszen a nyilvános akasztáson ott tolong az egész város, ezenkívül a felröppenő hófehér galamb hagyományosan a lélek szimbóluma – lásd galamblelkű szavunkat. Bár ez a galamb lepiszkítja a hóhért, Ress utolsó üzenete tehát: szarok rátok).

Kolovits direktor úr neve szintén szlávosan hangzik. A *kolo* kört, kereket jelent: a direktor előszeretettel ismételgeti és ismételteti körbe-körbe nebulóival az egyszeregyet. Nemcsak fizikai adottságaiban, hanem szellemi képességeiben is alacsonyabbnak, kevesebbnek bizonyul Stern úrnál, kisebbrendűségi érzését azzal kompenzálja, hogy amikor Stern úr páratlan műveltségének foszlányai felszínre kerülnek, megalázza és fizikailag is bántalmazza (bünteti tehát).

Bünteti Stern urat Teodor atya is (nevének jelentése: Isten ajándéka): ahelyett, hogy lehetővé tenné a gyónást és bűnbocsánattal ajándékozná meg, kikergeti a templomból.

A bolondokházában Gierke adjunktus is (neve a Morbus Gierke betegségcsoportot hordja, amely alapvetően cukorbetegség) büntető hatalomként lép fel, amikor olyan erős nyugtatót ad be Stern úrnak, hogy az hosszú hetekig tetszhalottá lesz (mintegy megjósolva nem sokkal később beteljesülő sorsát).

A novellában feltűnően kevés a nőalak. Stern úr magányosan él, nincs felesége. Betegségében a barátja által fogadott nővér ápolja. A később felbukkanó nők valamennyien vádolják: a kofa a mutatványos ártatlanságát hánytorgatja fel, a szőnyegkereskedő felesége kislányának megrontását igyekszik rábizonyítani. Az egyetlen néven nevezett nő, a helyi nőegylet harcos titkára, vagyis egy funkcionárius, aki bizonyos értelemben a hatalom képviselője; a prűd Pekár Emília (a szláv *pekár* péket jelent) legnagyobb tette, hogy kisüti, hogyan lehet megszabadulni Stern úrtól, hiszen az ő felháborodott bejelentése után szállítják Stern urat a bolondokházába.

Feltűnő az is, hogy a novella alakjai vezetéknevükön kívül mindig foglalkozásmegnevezésükkel mint állandó (hátravetett) jelzővel együtt szerepelnek (Subic nevű erdőkerülő, Czernisewsky ügyvéd úr, Brünn csendőrkapitány úr, Ress mutatványos, Kolovits direktor úr stb.), így különböződnek el egymástól, illetve így jelölődik ki a közösségben betöltött pozíciójuk is. Csupán Stern úrról nem tudjuk meg, mi a foglalkozása. Annyi derül csak ki róla, hogy nagy tudású ember, igazi polihisztor, hiszen humán műveltségén túl komoly természettudományi ismeretanyagot is birtokol, de a mindennapi élet gyakorlati kérdéseiben is eligazítást tud adni. Előadásainak témái alapján kisvárosi filozófusnak is tarthatnánk. Ám felmerülhet a gyanú, hogy Stern úr művész, leginkább író. Ebben az esetben a *Stern úr* című novellára tekinthetünk úgy is, mint Darvasi önarcképére, sorsmetaforájára (ahogy például Mikola Gyöngyi ajánlja[8]): az író világról való tudását megosztja, ami valójában istenkísértés, hiszen teremtés. Egész élete a méltó büntetéstől való rettegés: fokozatosan elhagyják a szavak, minden újabb könyv megjelenése után ott a szorongás, hogy nem lesz következő. Ez a patetikus olvasat. De van egy másik lehetőség: az író némi önirónával újraolvassa szövegvilágát, szellemesen utalva a recepció legfontosabb észrevételeire: a ragyogó (enciklopédikus) tudású Stern úr (vagyis a szerző) olykor gyakorlatias, mint egy bankár, máskor fennkölt, mint egy poéta, szívesen anekdotázik a régi időkről, miközben a jövő is felettébb érdekli.[9] Az elbeszélhetőséget, a világ felmondásának miléntjét érintő folytonos elbeszélői reflexiók paródiáját Brünn csendőrkapitány úrral mondatja ki, kiforgatva Wittgenstein *Tractatus*ának híres mondatát: *Mert kérem, könnyű arról beszélni, amiről tudunk beszélni. Hanem amiről nem tudunk beszélni, és amiről mégis beszélünk, nahát az a valami, az a csoda, az emberi lét értelme, leglege, szubsztanciája etc. etc.*[10]

---

[8] Mikola Gyöngyi: *Irodalmi momentumok 1998-ból.* Jelenkor 1999/2. http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1999/02/08korv.htm (letöltve 2012. nov. 15.)

[9] Darvasi László: *Stern úr. Szerelmem, Dumumba elvtársnő.* Jelenkor 1998. 114.

[10] I. m. 122.

Jeney Éva

„AMIKOR MÁS ÜVÖLTENE, ÉN ÁLTALÁBAN MÁNIÁKUSAN NAPLÓT ÍROK"[1]

– Bartis Attila: *Károly avagy az irodalom története*[2] –

A *Károly avagy az irodalom története* című novella *A kéklő pára. Novellák 1995–1998* című kötetben jelent meg 1998-ban. Bartis Attila első, figyelemfelkeltő[3] és második, zavarba ejtő, ám széles körűbben elismert regénye[4] között. 1998-ban tehát már valamelyest „jegyzett" szerző novelláskötetét vehette kezébe a nyájas olvasó. Ma már a közönségsikert aratott második regény (és a belőle készült előadás, majd film[5]), sőt egy tárcanovellákat tartalmazó könyv[6] meg egy esszékötet[7] és más írások is gazdagíthatják értelmezését. Az eddig megjelent Bartis-művek sorában nem olyan nagy kihívás elhelyezni a novellát, s a rákövetkező művek sem nehezítik az elemző dolgát, mivel Bartis szinte valamennyi művében vagy feszegeti, vagy egyenesen felveti az alkotás, a művészet, az írás és önismeret kérdéseit. Mint ilyen, a *Károly avagy az irodalom története* kitüntetett szerepbe is kerülhet a nyitott Bartis-életmű olvasásának szempontjából.

Az összetett mondatból álló címek nagy részére jellemző az *avagy* kötőszós forma. Ez általában a megengedő választó mellérendelés sajátossága, mikor a második tagmondatnak kifejtő, magyarázó jelentéstartalma van. Az ilyen címek tulajdonképpen vagylagosak, hiszen külön-külön is címnek tekinthető egyik is, másik is, de a kettő egyben is. A kötetbeli tizenöt novella címe tehát formailag azonos: egy név, melyre „avagy" kötőszóval valaminek a története következik. A *történet* szó ismétlődése egyrészt mintha azt jelezné, hogy lezárt események, befejezett életszakaszok elmesélésével van dolgunk. Másrészt azt is, ami Bartis irodalmi munkásságából egyértelműen következik, hogy csak az lehet figyelemre méltó, akinek

---

[1] *Tűzre vetni a ládát – Interjú Bartis Attilával.* http://www.irodalmijelen.hu/node/10372 (Letöltve: 2012. december 15.)

[2] In *A kéklő pára. Novellák 1995–1998.* Magvető, Budapest, 1998. http://bartis.irolap.hu/hu/karoly-avagy-az-irodalom-tortenete

[3] *A séta.* Magvető, Budapest, 1995.

[4] *A nyugalom.* Magvető, Budapest, 2001.

[5] A darabot Garas Dezső rendezte, és *Anyám, Kleopátra* címmel játszották a Nemzeti Színházban (2003). A *Nyugalom* című film rendezője Alföldi Róbert volt (2008).

[6] *A Lázár-apokrifek.* Magvető, Budapest, 2009.

[7] *A csöndet úgy.* Magvető, Budapest, 2010.

elbeszélésre méltó története van. Az élet és a történet közti egyenlőségjelet egyik novellában így teszi ki a narrátor: „...jött négy fekete ruhás férfi, elvittek egy kilencszáztíztől hetvenhétig tartó kusza történetet".[8] De a címekben is jelölt „történetezés" például *A nyugalom*ban is visszatér, ott az Andor nevű elbeszélő főhős ír novellákat, melyeknek címei a regényben elbeszélt események: *A gyermekgyógyászat története, A hegedűtolvaj története, A színművészet története.*

Az elbeszélések három csoportja különül el az itt tárgyalt kötetben: *Hazugságok Bohumilnak és más történetek; A kéklő pára – eredetnovellák –; Három halálnovella.* Az ily módon tagolt elbeszélések csoportjainak mindegyikét Wittgensteintől származó mottó előzi meg, az eredetnovellákat szám szerint három. A hazugság, eredet, halál fogalmai mind a szereplők életében keletkező fikciókra és valóságokra, mind a narrátor képzelet- és történetiségigényére vonatkoztathatók.

A novellák *avagy* kötőszós címbeli formai azonossága egymástól igencsak eltérő nevekkel és változatos sztorikkal jár. Van, hogy a név már első pillantásra viszonylag könnyen azonosítható, ilyen a Hrabalt idéző Bohumilé vagy Neil Amstrongé, a hetvenes évekbeli filmsorozat főhőséé, Onediné, de a bibliai Salamon, Gábriel vagy Azazel neve is. Van, hogy egyedibb, feltűnőbb a név, ilyen az Oszkár,Valentin, Sáfrány vagy a Bartis „magánmitológiájához" kötődő Engelhard,[9] az a szereplője a szerzőnek, aki gyakorta fölbukkan különböző műveiben. Gyakorlatilag Károly az egyetlen közkeletű. Ha a neveket elbeszéli és megtörtént, immár lezárt eseményeket fejt ki a cím alatt olvasható történet, úgy meglehetősen meglepő és zavarba ejtő éppen a Károly névnek az irodalom történetéhez kapcsolása.

Mert mi köze Károlynak, a régi magyar személynévnek (amely állítólag a *karvaly* madárnévből származik, de már a középkorban összemosódott a *szabad férfit* jelentő német Karl névvel), ennek az igen gyakori névnek, amely sokakat, tehát bárkit jelölhet még csak nem is a magyar, hanem úgy általában az irodalom történetéhez? Az első eredetnovellában *(Neil avagy az emlékezés története)* is fölbukkan egy Károly, akiről annyit tudunk meg, hogy eszelős és Gyergyószárhegyen él. A név értelmezése azért is fontos, mert valóságos és fiktív neveket elegyítő névháló szövi át a novellákat, amely a kötetből kifelé mutat, a tágabb bartisi szövegvilágba, amelyben a főbb szereplők nevei lehetséges találkozási pontok. (Bartis, Attila, Engelhard stb.)

Károly

Kétségtelen, hogy Bartis szövegeinek van egy jellegzetes tartománya, amely valamiféle önéletrajzi elbeszélés létrehozásának kísérleteként is olvasható. Ezt ebben a novellában az egyes szám első személyű mindentudó elbeszélői eljárás, az anya

---

[8] *Engelhard, avagy a fotográfia története.* In *A kéklő pára.* 68.

[9] Vö. Rácz I. Péter: *Nevezetes történetek.* Jelenkor 1999. http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1999/09/raczi003.htm (Letöltve: 2012. november 12.)

és az apa figurájának jelenléte, a művészet kérdéskörének szerepeltetése, és végül, de nem utolsósorban a nevek használata képviseli.[10] Gondolhatjuk tehát, hogy ennek az önéletrajzi narratívának a jegyében szerepel Bartis úr – majd később az általában inkább szeretnivaló embereknek kijáró, birtokos személyraggal ellátott Ferikém – neve a szövegben. Ő az elbeszélő apja, akiről csupán közvetve derül ki, hogy író (ő javítgatja Károly helyesírási hibáit és stilizálja a „verseit").

Bartis Attila 1968-ban született Marosvásárhelyen, 1984 óta Budapesten él. Apja a költő Bartis Ferenc (1936–2006), akit az 1956-os magyar forradalom halottaiért a kolozsvári Házsongárdi temetőben 1956. november 1-jén tartott megemlékezésen való aktív részvétele miatt hét évi szigorított börtönbüntetésre ítéltek Romániában (melyet különböző börtönökben le is töltött). Magyarországra települése után is írt, leginkább verset és esszét, s írásainak legfőbb szervező elveként maga is erdélyi származását és a nemzeti érzést jelölte meg.

Az apafigurának a novellában először csak a szerzőével azonos vezetékneve szerepel (ez meg is tévesztett egy-egy értelmezőt), s csak később lesz Ferikémmé, akkor, amikor a helyszín Marosvásárhelyről Budapestre vált. Szokták a szerző saját nevének szerepeltetését a műalkotásokban az élet és alkotás közti különbségek megszüntetésére irányuló törekvésként is értelmezni, s mint ilyent akár romantikus művészkultuszig visszavezetik. De nem szeretnék ilyen messzire menni. Inkább helyezném el a novellát azok között az írások között, amelyek a kortárs irodalomban, bizonyára nem függetlenül a múlt század második felétől az irodalomtudományban elterjedt szerzőhalál elméletektől, szinte mintegy ellenhatásként azokra főszereplőként szerepeltetik az írót. Szövegelemzéssel az élet és fikció elemeit bajos szétszálazni, nem is mindig érdemes. A szerzői név szerepeltetése tehát fontos ugyan, de az önéletrajziság és a fikció keveredése és a sajátos meseszerűség összemossa a határt a névtípusok között.

A novellában legalább három író szerepel. Az apafigura, akiről nagyon általános szinten tudjuk meg, hogy „hivatásos", a narrátor, akiről inkább az elbeszélés ideje alapján állíthatjuk, hogy író, míg az elbeszélt idő csak sejteti, hogy talán az lesz (amit persze megerősít a referenciális olvasat, az önéletrajzi áthallás). És ott van Károly, a dilettánsnak[11] is csak jóindulattal nevezhető „költő". A három figura a gyakorló alkotó, az írásra mint önkifejezésre vágyakozó, testi fogyatékkal élő, kártevők ellen küzdő egértelenítő-csótányirtó és a talán íróvá váló és a minden bizonnyal íróvá vált narrátor alakváltozataiban fonódik össze, s az elbeszélt idő előre haladtával rendre átveszik egymás szerepét, egymástól a stafétát. Az elbeszélt idő megteremti az írót. Akár úgy is felfoghatók ezek az alakok, mint egyazon személyiség szerepváltozásai. A referenciális olvasatot pedig a szövegimmanensre

---

[10] A szerző ugyan tiltakozni szokott a referenciális olvasatok ellen.

[11] „...a Romániában, a diktatúra idején játszódó *Károly* című novella egyik alakja, a *dilettáns költő*" Vö. Legeza Ilona: http://legeza.oszk.hu/sendpage.php?rec=li0126 (Letöltve: 2012. november 15. – kiemelés tőlem – J. É.)

vetítve kiteljesedik az irodalom történetének jelentése, *értelme,* amely az átlagos írói szereptől a költőséghez, írósághoz szükséges adottságokat és képességeket nélkülöző, önmagát nem vagy félreismerő, majd a személyiségén eluralkodó eltorzult nemzeti érzés hatására egyre bizarrabb nemzetmentő ügyletekbe bonyolódó Károly-figurán keresztül az írást életformaként igenlő narrátorig vezet. Károly egyszemélyes irodalomtörténetétől az írásközpontú irodalom történetéig. A narrátor eredettörténete írói eredettörténet, a ciklus többi darabja pedig megmutatja a hivatás többi lehetséges kellékének, a genealógiának: az emlékezésnek, a fotográfiának, a világirodalomnak: a Günther Grass Oszkárját idéző fizikának, majd a földrajzi környezetnek (Maros, Olt, Gyergyó, Sötétlő Erdő, azaz az erdélyi tájnak) a történetét.

A kéklő pára című kötet eredetnovelláinak kapcsán Bartis egyik recenzense írta: „*...a névváltás eredményeképpen maguk a nevek viselői is kisebb-nagyobb alakváltozásokon mennek keresztül.* A nagyapa Oroszlán nevű kocsmája az államosítás során Vadász kisvendéglővé lesz *(Bohumil),* a temetői gondnok Gerebent a novella végén Bokai úrnak szólítja a lelkész *(Sáfrány avagy a párhuzamosok története),* özvegy Májerné delíriumos képzeletében férje hol Columbo hadnagy, hol Lapussa Demeter, hol Onedin kapitány *(Onedin),* Korbán, a hentes »egy marék ezüstért« Júdássá válik *(Korbán avagy az utolsó napok története), Piros Károly csótányirtó és egértelenítő növekvő nacionalizmusával egyetemben nevének hosszúsága is növekedik. Előbb Kakasdi Piros Károly lesz, majd Kakasdi Piros Vereckey Károly.*"[12] A semleges hangulatú tulajdonnév tehát beszélő vagy inkább kontrasztnévvé növi ki magát: hangulatfestő-hangutánzó jellegű, hatása tragikomikus. Mint ilyen akár miliőnévnek is mondható, amely jellemzi a hős kirekesztett és hátrányos társadalmi helyzetét, nemzetiségét, környezetét – korát.[13] Erre a Piros Károly nevével kapcsolatos megfigyelésre érdekesen rímel egy másik elemző megállapítása: „Az erdélyiség nyelvjárás, mely hajlamos arra, hogy önálló művészi formaelvvé növessze fel magát."[14] Tehát a tettre született, önérzetes és dacos, szenvedő és ősi, tiszta magyar (mély-magyar) jelképévé nő a figura, aki mint ilyen könnyen válhatott ügynökké az önmagát kommunizmusnak nevező román szocializmus éveiben; a nevével jelölhető „irodalom" pedig esztétikai értéktől mentessé. Csakhogy amikorra hősünk meglehetősen gyakori keresztneve a beszélő (Piros) névből kiindulva nemzeti érzésének kiterjedéseként ilyennyire meghosszabbodik (vitéz Kakasdi Piros Vereckey Károly), addigra már abba is hagyta az írást, s nemzetmentő tettvágyának és tervének más terepet keres. Amint neve megnő, valamikori foglalkozása, a kártevők elleni küzdelem is betegesre fordul. „Gonosz rezgéseket" fölfogó gyógyiszapból épített barlangba szeretné menekíteni a nemzetet, a kártevő idegenek kirekesztésével. „És ebben a barlangban élhet majd békességben minden magyar az idők végezetéig. Végre mind együtt, zsidók, cigá-

---

[12] Rácz I. Péter: *Nevezetes történetek.* Jelenkor 1999. szeptember.

[13] A nevek osztályozásakor elsősorban Kovalovszky Miklós terminológiáját használom. Lásd Kovalovszky Miklós: *Az irodalmi névadás.* MNyTK 34. Magyar Nyelvtudományi Társaság, Budapest, 1934.

[14] Bán Zoltán András: *A zöldellő tárca.* Látó 2002. április, XIII. évfolyam, 4. szám.

nyok, de főleg románok nélkül. Az egész nem lesz nagy, hiszen a jó ember kis helyen is elfér. Majd ott irigykedik az ajtó előtt az összes román, amikor jön a vég."[15] A barlanglét egyértelműen az evilág, jelen esetben a „nyomorúságos román idő" elutasítása, a magyarok gyülekezeti helye, védelmük és megmenekülésük jelképe.[16] A szimbólum másik jelentéstartalmát Károly sorsának további alakulása (az építőanyagtól, a gyógyiszaptól elfertőzött lábát amputálni kell) erősíti föl: a barlang tehát nem csupán igencsak korlátozott és zavaros tudással jár,[17] de inkább a temetkezés, mint a megőrzés helye. Az apokalipszis eljövetelére egyetlen lehetséges megoldásként megépítendő magyarok Noé bárkájának létrehozását piszkos anyagiak hiúsítják meg, és Károly amúgy rejtélyesen szerzett aranytartalékaiból kifogyva szemléletében hiába non-profit, ha a hivatásosoknak, mint megtudjuk, nem áll módjukban a nemzetmentés: „Lettek volna még ötletei, de pillanatokon belül kiderült, hogy nincs apámnak rongyos százmilliója a nemzetre."[18]

Egy meglehetősen egyszerű író-tipizáláson túl, amely a főszereplő nemzetmentő, vátesz szerepben íróként kiteljesedni képtelen, a nevetségessé, majd szánalomra méltóvá váló Károlyon kívül felvillantja még az írás szempontjából meghatározó hivatásos alkotót, az apafigurát, és az elbeszélő-írót, akiről a szöveg személyessége és tárgyszerű tényközlése, „nyelvi emlékteremtése"[19] és elbeszéléstechnikája, magyarán a szöveg önértéke azt mutatja, hogy megtalálta saját hangját. A novella utolsó szavai a bolond és megcsonkított lábú Károly végrendeleteként foghatók fel, olyanként, mint amit tiszteletben szokás tartani, annál is inkább, mivel az elmeállapot épségének feltételeként fogalmazza meg az alkotást: „... kérlek, írjál..."[20] Valamiféle emelkedett, „non-profit" szemlélet szerint ez volna az irodalom értelme és a címben ígért irodalomtörténet egyik megvilágítása. „Igen, ezért ír az író: mert tartozik ennyivel egy bolondnak."[21] De a mondat megelőlegezi *A nyugalomnak* azt a részletét is, amelyben a főhős anyja halála fölött érzett bűntudatától nyomasztva felkeresi a halottkémet, aki arra biztatja: „... írjon egy jó kis könyvet. Szublimáljon egyet. Attól megnyugszik, és még fizetnek is érte".[22] A halottkém kifigurázza az alkotás non-profit jellegét, de a jó tanács az írás kényszerét és katartikus hatását is megidézi, a Bartis-féle szövegvilág szikár, fanyar és groteszk módján.

A kötetben a novella az „eredetnovellákként" csoportosított írások közé került, amelyeknek közös sajátossága a már említett önéletrajzi elbeszélés-teremtés, s az elbeszélő mindegyre fölbukkanó Bartis neve. Az eredetnovella önálló műfaj-meg-

---

[15] Bartis Attila: *Károly avagy az irodalom története.* In *A kéklő pára. Novellák 1995–1998.* Magvető, Budapest, 1998. 58.

[16] „Óh, bujni barlangokba, / Mélybe, lágyba és sokba" – írta Ady 1916-ban.

[17] Mint a platóni barlang-metaforában.

[18] Bartis Attila: *Károly avagy az irodalom története.* 59.

[19] Vö. Rácz I. Péter: *Nevezetes történetek.* http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1999/09/raczi003.htm (Letöltve: 2012. november 4.)

[20] Bartis Attila: *Károly avagy az irodalom története.* 61.

[21] Kemény István: *A kéklő pára.* http://bartis.irolap.hu/hu/a-keklo-para (Letöltve: 2012. november 4.)

[22] Bartis Attila: *A nyugalom,* Magvető, Budapest, 2001. 304.

jelölés, a köznyelv az eredettörténetet mint történelmi műszót ismeri. Eredettörténetük elsősorban a népeknek van. Az irodalomtudomány szókincsében otthonos novella fogalmával való összekapcsolásból arra lehet következtetni, hogy az „eredetnek" egyrészt az önéletrajzi narratívához lehet köze, de emlékeztet a 19. századi *Heimatkunst* prózájára is.[23] Utóbbit aprópénzre váltva: a tájrealizmus (vagy *couleur locale* vagy regionális kisrealizmus) ugyan groteszk módon, s ezáltal viszonylagosítva, ám modellezhetően jelenik meg a novellában: a „kisebbségi", a magyar egyértelműen a *saját* oldalon áll, szemben az *idegennel*, a nem anyanyelvivel, a románnal – Vasilescuné, a milicista, a „nyomorúságos román idő", a románok általában, s bizonyos értelemben ide kerül a díszmagyarban feszítő, „besúgónak", árulónak vélt Károly is. Nem is akárhogyan. A novella bevezető főmondata („Élt hajdan Marosvásárhelyen egy Piros Károly nevezetű fiatalember"[24]) már-már mesébe ringatna, mikor a főhős kilétét kifejtő mellékmondat meseolvasási szokásainkat illetően kicsit elbizonytalanít („aki csótányirtással és egértelenítéssel foglalkozott"[25]). A második mondat újból meseszerűen indít, majd a folytatás újra elbizonytalanít: „Az erdőn túlról érkezett, egyik lába négy centivel rövidebb volt mint a másik, és ezerkilencszázhetvenhárom március hatodikáig nem szerette senki".[26] Az „erdőn túl" rímel a mesebeli „kerek erdőn túli" mitikus világra. De az is köztudott, hogy az első dokumentum, amely Erdély területére hivatkozik, egy 1075-ben kibocsátott adománylevél, amely *terra ultra silvam*ként *(ultra silvam ad castrum quod vocatur Turda)*, vagyis *az erdőn túl* formában nevezi meg Erdély területét. Ugyancsak ekkoriban kezdtek a területre *Partes Transsylvana*ként (az erdőn túli részekként) utalni (Legenda *Sancti Gerhardi*, 12. század első fele), s ez a kifejezés volt használatos a Magyar Királyságon belül is. De ha Károly Marosvásárhelyen élt, amely város mind a történeti értelemben vett, mind a mai Erdélynek nevezett területen belül helyezkedik el, tehát, ha már ott élt, akkor honnan érkezett? Az erdőn túl megfelelője a mesekezdő „hegyen túl" formula is, a weöresi kérdés is („Túl, túl messze túl, /Mi van a hegyen messze túl?"), és akkor rögtön változik a képlet: mert a hegyen túl a románok vannak. Az elbizonytalanítás (mese vagy nem mese, fikció vagy önéletírás) újból megismétlődik később, mikor Károlyról nem derül ki egyértelműen, besúgó lett-e vagy sem. És Károly ráadásul testi fogyatékkal él, sánta, mert egyik lába rövidebb, mint a másik: aszimmetrikus. Mint ilyen lehetne éppen kiváltságos is, de nem lesz, inkább olyan, mint valami groteszk és kisszerű Héphaisztosz. Soha nem tud megállni a lábán, előbb a Bartis család, aztán a gazdag Vereckey Mimi gondoskodik róla, akit vagyonáért vesz feleségül, és nemzetmentő tervét is másokkal finanszíroztatná. Az elbeszélés második felére halmozottan fogyatékossá válik (megbolondul), a nemzetmentő iszapot testi fogyatékának megszüntetésére kipróbálva pedig még rosszabbul jár: lábát amputálják, és sorsa nem-

[23] Bán Zoltán András: i. m.
[24] Bartis Attila: *Károly avagy az irodalom története*. 54.
[25] Uo.
[26] Uo.

hogy különösre fordulna, mint ama mesebeli ólomkatonáé, hanem egyszerűen meghal. Halála előtti telefonbeszélgetését, végrendeletét is a szanatóriumban dolgozó ápolónő pénzén folytatja le.

A narrátor első bekezdésbeli megállapításából, mely szerint Károlyt „...ezerkilencszázhetvenhárom március hatodikáig nem szerette senki",[27] az következnék, hogy akkortól viszont szerette valaki. De ezt a szövegben semmi nem bizonyítja. A család befogadta Károlyt, de aligha szerette meg. Jól-rosszul segítettek rajta, jól, mert befogadták, gondoskodtak róla, kimosták a szennyesét, megmentették a katonaságtól; rosszul, mert javítgatva a helyesírási hibáit, részt vettek abban a játékban, melyben elhitte, hogy költő lehet. Együttérzést és részvétet is csak akkor vált ki ez a figura – az olvasóból –, mikorra már gyakorlatilag halálán van. És ekkor történik meg az írói szerep cseréje is, amelyet nyelvileg a narrátori, a párbeszédet ritmikusan tagoló váltakozó egyes szám harmadik személyű-egyes szám első személyű igealakok („mondta"–„mondtam"; „kérdezte"–„kérdeztem"; illetve a narrátor és Károly párbeszédében felcserélődő „nevetve"–„sírva") mutat.

„Nem kérdés, hogy az *Erziehungsroman* úgynevezett nagy elbeszélésének miniatürizált változatáról van itt szó: az önéletrajziság nem titkolt, mi több, már-már hivalkodóan az olvasó elé tárt eleme az ábrázolásnak, Bartis a maga „eredetét" akarja feltárni, családját, e família alaptörténeteit, saját életének meghatározó erejű legendáriumát, egyszóval „eszmélését", ahogy Bodor Ádám írja."[28] Kétségtelen, hogy az elbeszélő-főhős legfontosabb attribútuma, hogy író, s fejlődése is ebből a nézőpontból van kibontva, de ha már a fejlődésregény „miniatürizált változatának" tekintjük, akkor a novella nem annyira az *Erziehungsroman*, sokkal inkább a *művészregény* hagyományát folytatja: a narrátor-főhős művészetszemléletének (ki)alakulása a központi téma. Természetesen a novella műfaji sajátosságainak megfelelő kevés szereplő, tömör előadásmód, egyenes vonalú cselekményszövés és a fordulat ismérveinek eleget téve. A fordulat a szöveg szerkezetében jól kimutatható, ugyanis nagyjából a kétharmadánál az addig egyenes vonalú, kevés más szereplő megnyilatkozásától megszakított elbeszélés párbeszédre vált, s úgy is marad a befejezésig. Tartalmilag a fordulat Károly végleges távozásával és a narrátor-főhős tudatosodásával esik egybe, amikor így szól: „Iszapmagyar, mondtam, amikor becsuktam utána az ajtót, *mert már elég nagy voltam akkor, de még cinikus.*" Az „iszapmagyar" elég nyilvánvalóan emlékeztet Németh László mély-magyar–hígmagyar szembeállítására, de *A nyugalom* című regény alkotáshoz kapcsolodó iszap motívumát is eszünkbe juttathatja: „... ha az ember dolgozik, az idő kétségkívül beleragad az iszapba".[29]

---

[27] Uo.

[28] Bán Zoltán András: i.m.

[29] Bartis Attila: *A nyugalom*. 306. Vö. „az „iszapba ragadásról" nehezen állítható, hogy az írás poetikus, emelkedett mivoltát artikulálná" – írja Szilágyi Zsófia. Lásd *Az iszapba ragadt idő*. http://bartis.irolap.hu/hu/szilagyi-zsofia-az-iszapba-ragadt-ido (Letöltve: 2012. november 15.)

avagy az irodalom története

A novella tehát nem az irodalom történetét, hanem Károly *egy* életszakaszát meséli el 1973-tól a haláláig. De akkor mit akar a cím? Nem elég, hogy a szerző nemhogy nem halott, sőt főhős, még az irodalomtörténet-írás láza is elragadta volna?

Miért irodalomtörténet?
Milyen irodalomtörténet?
Milyen irodalomfogalom a tárgya?

Noha első olvasásra is feltűnő, hogy a hangsúly a személyiségbeli változásra esik, mintsem bármely más helycserére, a novella tér-ideje egészen pontosan körülhatárolható. Marosvásárhely, ezerkilencszázhetvenes évek, majd Budapest, tizenöt évvel később (kis fejszámolással nagyjából 1993, tehát nagyjából húsz év) – ami önéletrajzi áthallás is. A novellában a tér nincs leírva, jelzésszerűen értesülünk néhány marosvásárhelyi lakásról, egy fészerről, egy budapesti lakásról, egy szanatóriumról, de igazából a szereplőknek *nincs tere*. Az elbeszélt idő az elbeszélő-főhős öntudatosodásának, „eszmélésének" ideje, de azok az élmények, amelyekből körülötte a román–magyar együttélés világa szerveződik, nem kerülnek éles ellentmondásba a későbbi budapesti élet eseményeivel. Az átmenet, az áttelepülés ténye, a mindkét országban bekövetkezett társadalmi „fordulat" a lineáris elbeszélést nem szakítja meg. Szemlátomást föl sem merül. De azért tudomást szerezhetünk róla. Károly természetes módon bukkan föl Budapesten, mintha a két város közti átjárás a világ legtermészetesebb dolga volna. Míg három mondattal korábban még a díszmagyar romániai besúgóknak kijáró kizárólagos viseletében pompázik, s a narrátor arról tudósít, hogy ezt az egy dolgot mennyire irigyelték tőle, addig nemzetmentő barlangjának bejelentésére már Budapesten kerül sor. (Ahol éppen lehetne akár díszmagyarban is járni.) A szóvá nem tett áttelepülés ténye mégis meghatározza az egész novella szövegvilágát és a címben megidézett *irodalom történetét* annak kettősségében: ideiglenesen romániai magyar, folyamatában magyar irodalomként. Lássuk, hogyan.

A szó szerint meg nem jelenített áttelepülés ott lapul a szövegben. Már az első bekezdésben készülődik. Az olvasás folyamatában az ismerős dolgokra irányuló figyelem rámutathat valami kevésbé ismerősre: az egértelenítés és csótányirtás az áttelepülők konténerjeit illető kiemelt eljárás volt Romániában, s mint ilyen a Sanepid (a román KÖJÁL) vállalatán belül lehetett akár „bizalmi" foglalkozás is. Az áttelepülő holmijaival többé-kevésbé megpakolt konténereket ugyanis egértelenítették és csótánytalanították. Az eljárás megtörténtét bizonyító igazolás nélkül, amelyért illett „kis figyelmességgel" ellátni a Sanepid tisztviselőjét, nem lehetett távozni sem az „anyaországba", sem máshová. Érdekes továbbá, hogy a novella szerkezeti fordulata, a narrátor tudatosodása és előtérbe kerülése íróként az apafigurával szemben már budapesti helyszínen következik be, amikor az addigi Bartis úr Ferikém lesz, jól sejthetően a társadalmi rendszerváltó fordulat után.

Lehet, hogy a novellák elé helyezett Wittgenstein-mottó („De ezt is mondhatjuk: sosem lehet nagy, aki félreismeri önmagát: aki kéklő párát von a szeme elé") Esterházy, Kertész és Tandori utáni üres és obligát póz, sőt lehet meg nem valósított „kitűzött művészi intenció" is.[30] És lehet minősíteni éppen a szerző saját, beváltatlan lehetőségeihez mérve túl könnyűnek,[31] amely bírálatnak a következményeként a második kiadásból már ki is kerültek a mottók. Nem biztos, hogy nem kár értük. Azért, amely a kötet címét adta, mindenképpen kár. A cím tudvalevőleg a könyv neve. A kötet összes írására jellemző ez a név, és fordítva, a kötet szövegei magyarázzák, kifejtik a kötet nevét. A *kéklő pára* a mottószövegtől függetlenül nem több mint jól, akár költőien hangzó jelzős szerkezet, s sejtet valami átlátszatlant, valamit abból, hogy a látás általában korlátozva van. Annál is inkább, mert hajlamosak vagyunk a szem kékjét az ég kékjének fogalmához társítani. A kéklő jelző *-l* képzőjének jelentése: kéknek látszik. Pára akkor képződik, mikor a nap fölmelegíti a vizet, s az vízgőzként a levegőbe kerül. Párás levegőben a tárgyak körvonalai elmosódnak, s olyannak látjuk, mintha valóságos távolságuknál messzebb lennének, körvonalaik és színeik elmosódnak. A legnagyobb bizonytalanságot párás levegőben távolságbecslésünk szenvedi. Igaz ez a befelé nézésre, az önismeretre is. A mottó éppen az önismereti kérdésre hívja fel a figyelmet, így ismétli, egyértelműsíti a kötetcímet. Sosem lehet nagy, nem lehet tehát se „meglett ember", se „nagy ember", aki nem lát tisztán messzire, s aki nem látja, nem ismeri vagy félreismeri önmagát. A két minőség itt együtt van: az önállóság, a saját tettekért való felelősség vállalása, a döntés képessége, a bátorság, de a közösségért hozott áldozat is. A szöveg nyelvi megformáltsága a nagyságot ugyanakkor leginkább Weöres Sándor ~~NAGYSÁG~~ versének nagyságával rokonítja, amely se nem a hősszerelmes, se nem a mártír, se nem a forradalmár minősége, inkább a „stilizátoré".[32]

Nem kell mindehhez feltétlenül Wittgenstein munkásságának a fényében vizsgálnunk a novellát, a filozófus írásaival és fogalmaival összefüggésben. Elégséges – s a mottó olvasói használatának gyakorlatától talán ez sem esik távol, ráadásul többen olvasnak Bartist, mint Wittgensteint – csupán paratextusként, a műhöz tartozó olyan alaphangként olvasnunk, amely nemcsak a szövegek hőseire vonatkozik, hanem az elbeszélés szövegével akár szembe is helyezhető. Ily módon akár a befogadó szeme elé vont páraként is megjelenhet. Azaz lefordítható úgy is, hogy aki az irodalom történetének ezt az átjárás-mentes korszakát félreismeri, félreismerheti önmagát is, önmagán keresztül pedig az irodalom történetét. A wittgensteini mottó *A Lázár-apokrifek*ben bartisattilául így hangzik: „Mert ahol semmi

---

[30] Bán Zoltán András: i. m.

[31] Lásd Angyalosi Gergely: *Hová essék a titok?* Bartis Attila: *A kéklő pára*. Alföld 1999. 50. évfolyam, 12. szám. 94–97.

[32] Nagynak lenni dicső! / Nagy költőnek, mint Goethe, Dante, / Homeros! És csöppet se dicső, de nékem kedvesebb: / a nagyság álmából kibújni, / valamennyi dicsőség fogadja ásításomat. / Természetes emberi méret vonz engem stb.

nincs, onnan föltétlenül tisztábban látja az ember a dolgokat. Az egészet egyben. Nincs ez túlmisztifikálva, vannak helyek, ahonnan a dolgokat másképpen látni. Persze, lehet, hogy nem tisztábban, jobban, de mindenesetre *másképp, egyben az egészet.* Hogy merről jön a fény, és hova esik az árnyék."[33]

Tehát az, hogy az áttelepülés és a mindkét országban bekövetkezett fordulat ténye nincs expressis verbis kimondva a novellában, azt is jelentheti, hogy a magyar nyelvű irodalom történetének van valamiféle ideológiamentes folytonossága, és eszményi esetben van olyan hely, ahonnan „egyben az egész látható". Az eszményi hely („ahol semmi nincs") persze nem biztos, hogy létezik, de az valószínű, hogy noha az ideológia számottevő szerepet játszik az irodalomtörténet és a kánon kialakításában, annak, ami a művekben megjelenik, nincs *közvetlen* politikai relevanciája sem az irodalomalkotásban, sem a befogadásban. Sem az írás, sem az olvasás nem politikai esemény, nem szolgál semmilyen politikai célt. Már csak azért sem, mert alapvetően és elsősorban magányos tevékenység.

Ajánlás

Benedek Marcell 1928-ban könyvet írt *Délsziget, avagy a magyar irodalom története* címmel, egy „regénykeretbe préselt" irodalomtörténetet. Ebben a főhős Érdy professzort megkérdezi kollégája, Pongrác mérnök, mi a véleménye kollégáiról. Így felel: „remélem: *nem állnak útjába az új irodalom lendületének,* engedik egymásra találni a különböző világnézetű, de egyformán magyarlelkű írókat s nem ásnak szakadékokat író és író, magyar és magyar közé."

[33] Bartis Attila: *A Lázár-apokrifek.* Magvető, Budapest, 2009. 93.

Szemle

Görcsi Péter

POSZTMODERN SÉTA TENNESSEE WILLIAMS VILÁGÁBAN

– Seress Ákos Attila: *Amerikai tragédiák – Szerep, személyiség és kirekesztés Tennessee Williams drámáiban*[1] –

Arthur Miller mellett az amerikai modernitás drámairodalmának másik kiemelkedő alakjaként Tennessee Williams nevét szokás megemlíteni. Több irodalomtudós kérdezett már rá, hogy minek köszönhető az író műveinek nagy népszerűsége és irodalmi értéke, hiszen Williams drámái egyetlen témára íródnak, ugyanabban a környezetben játszódnak, egyazon adott társadalmi csoporttal foglalkoznak, s ezek közül *A vágy villamosá*t csak e nagy halmaz kiemelkedő darabjaként szokás kezelni. A népszerűség azzal magyarázható, hogy ezeknek a drámáknak a színpadi adaptációi azt a közönséget vonzották, ami a Broadway közönsége: a művészileg nem túl magas színvonalú, ám annál magasabb költségvetésű és kellőképpen szórakoztató előadások híveit. Az irodalmi érték pedig annak köszönhető, hogy – az egyszerű történet közönségbarát stílusban való feldolgozása mellett – Tennessee Williams művei olyan irodalmi vizsgálatokat tesznek lehetővé, amelyek megengedik, hogy a legnagyobbak közé sorolhassuk műveit.

Magyarországi vonatkozásban az utóbbi időben e témában nem sok tanulmány született, de ez a néhány példa annál jelentősebb. Dragon Zoltán doktori disszertációjában[2] a Williams-drámák filmadaptációit vizsgálja, és abból a megállapításból indul ki, hogy a *Múlt nyáron hirtelen* című drámában nem szerepel az a csontváz, amelyet a Joseph L. Mankiewicz által rendezett 1959-es film „kiemelkedően fontos pillanatokban és helyszíneken" jelenít meg. Így a munka szerzője „gyakorlati példák segítségével új megvilágításba helyezve egy produktív, mind a filmelmélet, mind pedig az irodalomelmélet számára hasznos értelmezési lehetőséget" próbál adni.[3] Ez utóbbinál kevesebbet markol, ám ennek ellenére nem

---

[1] A kötetet a Theatron Társulás adta ki 2011-ben. A továbbiakban a kötetből idézett vagy felhasznált részeket a megadott oldalszámmal jelzem, zárójelben, a főszövegben.

[2] Dragon Zoltán: *Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és film dialógusa.* AMERICANA eBooks, 2011, vagy http://doktoriiskola.biforium.hu/tezisek/dragon_zoltan_tezis_magyar.pdf (A honlap csak a doktori disszertáció tézisét tartalmazza, a főszövegben lévő idézetek ez utóbbiból valók.) A szerzőtől ugyanezen a címen jelent meg egy korábbi tanulmány az *Apertúra* című folyóiratban lásd http://www.apertura.hu/2005/osz/dragon/

[3] Uo.

elhanyagolható jelentőségű Tennessee Williams kapcsán Csapó Csabának két írása. Az első a *Vágyak és hazugságok – A nemi szerepek többértelműsége Tennessee Williams Macska a forró bádogtetőn című drámájában,*[4] a második pedig *A szépség utáni vágy Tennessee Williams legcsehovibb színművében.*[5] Mindkét tanulmány az amerikai író egy-egy drámájának részletes, eredeti szempontú értelmezése a szerző teljes életművének kontextusában. (Az utóbbi Williams egy kései művét, a *Kishajók, vigyázat!* című drámát elemzi.[6])

A szerző műveiről szóló, nagyobb lélegzetű elemző szövegek közé sorolható Seress Ákos Attila első tudományos kötete, az *Amerikai tragédiák,* amely az alcímében megjelöltek felől *(Szerep, személyiség és kirekesztés Tennessee Williams drámáiban)* közelít a drámákhoz. A kötetben négy nagy fejezet van, amelyeken belül további alfejezetek olvashatók. Az első fejezet („A világ egy nagy színpad") szerep és személyiség dichotómiája felől elemzi nagy európai, és amerikai szerzőknek (O'Neill, Pirandello, Brecht, Miller) a huszadik század első felében megjelent műveit, Williams drámáit pedig ezek kontextusába helyezi, és az általuk képviselt tradíció tagjaként értelmezi. A második és harmadik fejezet főként a kirekesztés problémájára helyezi a hangsúlyt, azonban míg az előbb említett rész („Nem lenne furcsa, ha igaz lenne?") a homoszexualitásban és a szereplőknek az ezzel való találkozásában keresi ennek gyökerét, addig az utóbbi („Szépség, prostitúció és rasszizmus") a rossz anyagi körülményekben, nemi betegségben, a rasszizmusban és egyéb problémákban talál választ e kérdésre. A negyedik fejezet („Színház és arcrongálás") a szerző „dramatikus önéletrajzként" értelmezett műveit tárgyalja.

A második fejezet elején erős felütésként hat, és a kötet legmarkánsabb megállapításai közé tartozik az a rész, amelyben Seress a drámai szövegek elsődleges, társadalmi kontextusáról beszél (43. és 45.). A szerző e kérdést főleg a homoszexualitás ábrázolásának módja felől tartja fontosnak. Szociológiai kutatások után a szerző arra a megállapításra jut, hogy a hatvanas–hetvenes években és az ezt megelőző időszakban az Egyesült Államok politikai diskurzusa nem tette lehetővé, hogy e probléma explicit módon kifejeződjék, ezért ezek a darabok „inkább háttérszövegként, bújtatva fogalmazzák meg e problémát" (43.). A szöveg később hangsúlyozza, hogy e kontextus a Williams-drámák esetében legalább annyira fontos, mint a Shakespeare-darabok esetében az, hogy a korabeli szabályozások szerint csak férfiak játszhattak színházban, így a női szerepeket is fiatal fiúknak kellett színpadra vinni (45.). Ezt a komparatisztikai alapot a szerző a későbbiekben is fenntartja, ugyanis a homoszexuálisok ábrázolását a reneszánsz drámában megjelenő zsidó és mór szereplők megjelenésével veti össze (47.).

---

[4] Csapó Csaba: *Vágyak és hazugságok – A nemi szerepek többértelműsége Tennessee Williams Macska a forró bádogtetőn című drámájában.* Kalligram 2003/7–8. 115–123.

[5] Csapó Csaba: *A szépség utáni vágy Tennessee Williams legcsehovibb színművében.* Kalligram, 2010/2. 79–82. vagy http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2010/XIX.-evf.-2010.-februar/A-szepseg-utani-vagy-Tennessee-Williams-legcsehovibb-szinmuveben

[6] A drámafordítást lásd Kalligram 2009/7–8. és 9.

A további alfejezetekben olvasható drámaelemzések közül a legjelentősebbek *A vágy villamosá*nak főszereplőjéről, Blanche Dubois-ról írt részek, amelyek szerint Blanche jellemének alapvető tulajdonsága az önmagának való ellentmondás, és ez már azelőtt kimutatható – leginkább az öltözékéből és Williamsnek az ehhez írt instrukciójából –, hogy megszólalt volna (71–72.). Ezt az ellentmondásosságot támasztja alá a nő nevének jelentéséből levezethető kettős értelmezés is.

Mint azt korábban említettem, e fejezetben a szerző szerint a homoszexualitás, vagy az ezzel való közvetlen találkozás az, amely a Williams-drámákban a kirekesztés előzményeként jelenik meg, és amely meghatározza az adott szereplő személyiségét és társadalomban betöltött szerepét. Szerep, személyiség és kirekesztés fogalmai így valóban szoros összefüggésben állnak, és – mint azt Seress mélyreható elemzései kimutatják – a drámákban hasonló értelmezési stratégiát tesznek lehetővé az egyes karakterek kapcsán. Ez figyelhető meg, amikor a szerző az amerikai drámaíró egyik kései darabjáról, a *Small Craft Warnings* egyik szereplőjéről ír, és ennek kapcsán *A vágy villamosá*nak, valamint a *Macska a forró bádogtetőn*-nek egy-egy protagonistájával von párhuzamot: „Hasonlóan Blanche-hoz és Brickhez, későbbi pozícióját a homoszexualitással való közvetlen találkozás határozza meg; azonban az említett szereplőkkel szemben Leona nem utasítja el a másságot, hanem közvetlen közelről megtapasztalja ennek tragikumát". (95.)

Ehhez hasonló leleményes összehasonlító értelmezések a tanulmány több pontján is említhetők.

A negyedik fejezet önéletrajzi megközelítésének és a „sorok között rejtőzködő író" személyiségének feltárására irányuló elemzéseknek a veszélyével Seress tisztában van. A szerző ebben a részben praktikusan és elegánsan szűkíti le a támadható felületek számát, így az értelmezés újabb izgalmas észrevételeket és irányokat képes mutatni a befogadó számára. Csakhogy amellett, hogy ez a mű napjaink egyik legrészletesebb magyar nyelvű Williams-tanulmánya, korántsem mondható hiánytalannak.

A szerző szerint Williams munkássága „leválasztható a modernség horizontjáról" (8.), emiatt a szöveg inkább a posztmodern diskurzus felől kíván a drámaíró felé közelíteni. A romantika irodalmának hagyománya azonban szintén nagy mértékben van jelen az életműben, amelyre Seress olykor utal egy-egy mondatban, de ezeket az utalásokat számottevő értelmezés nem követi; így a romantikát – a modern(ség) mellett – a szerző ugyancsak leválasztja Williams drámáiról. A romantikus hagyomány felőli értelmezés ennek ellenére indokolt lenne, és további összefüggéseket teremtene az elemzés számára. A szöveg egy zárójeles megjegyzés erejéig például említi a Stanley Kowalski és Toldi Miklós közötti lehetséges párhuzamot (73.), azonban ha a szerző a magyar romantikus hagyományt emeli az elemzés horizontjába, kitérhetett volna arra a kérdésre, hogy ehhez hasonló párhuzam felállítható-e Stanley és Blanche, valamint Csongor és Tünde kapcsolata között. Nem véletlen továbbá, hogy a *Camino Real* című darabban Gutman fokozatosan semmisíti meg a többi szereplő „romantikus elképzelését" (52.), akik között Byron is ott van; valamint, hogy *A vágy villamosá*ban az Elysiumi mezők nevű utca a görög mitológiához kapcsolható elemként van jelen, amely mitológiára a romanti-

ka jeles képviselői is előszeretettel hivatkoztak. A könyv negyedik fejezetében a szerző Tennessee Williams és húga, Rose Williams kapcsolatát és a testvér elmebetegségét is megemlíti. E kapcsolatról írt passzusok kiegészíthetők Charles Lamb (1775–1834), angol romantikus költő adataival, akinél az életrajzi szempontok alapján érdekes összefüggést mutat, hogy nővére, (szintén) mentális problémák miatt megölte édesanyjukat. Lambnek ezután ideje nagy részét nővére ápolásával kellett töltenie, amely műveire is hatással volt, így jelentős mértékben befolyásolta költői pályafutását.[7] A Charles Lamb és Tennessee Williams közötti asszociációnak azonban ez csak mellékes hozadéka. A legnagyobb hasonlóság az említett szerző *A kétféle emberfaj (The Two Races of Men)* című műve és Williams *Orfeusz alászáll* című drámája kapcsán figyelhető meg. Seress ez utóbbi mű kapcsán egy lábjegyzetben azt írja, hogy „a vagyoni helyzet alapvetően meghatározza a figurák pozícióját". Ebből a szempontból, „[m]iként a főszereplő megfogalmazza, a vagyon alapvetően két típusra osztja az embereket: »Maga talán azt hiszi, hogy sokféle ember van a világon, pedig Lady, csak kétféle van, azok, akiket megvesznek, és azok, akik megveszik őket«". (118.) Lamb már említett művében szinte ugyanez a felosztás olvasható: „»Az emberi nem, az általam kidolgozott legjobb elmélet szerint, két külön fajtából áll: az egyiket azok alkotják, akik kölcsönvesznek, a másikat, akik kölcsönadnak«".[8] E néhány példa Tennessee Williamsnek a romantika irodalmához való kötődése kapcsán talán elegendő ahhoz, hogy belássuk, e korszak néhány műve valóban releváns hivatkozásként képes hozzájárulni a Williams-életmű értelmezéséhez.

Seress kötetének további hiányossága, hogy csupán néhány dráma főszereplőjének neve kapcsán hívja fel a figyelmet a beszélő nevek fontosságára. Blanche Dubois nevéről például a szerző érdekes, alapos elemzést ír (74–75.), ahogy figyelemre méltó a felismerés, miszerint az *Üvegfigurák*ban „narrátorként" funkcionáló Tom neve sem véletlenül ez; a szerző szerint ugyanis Tom alakja azonosítható Tennessee Williamsszel, akinek eredeti neve Thomas Leiner Williams (131.). Ezzel szemben Chance Wayne keresztnevéről csak egy mondat tájékoztatja az olvasót, hogy az Esélyt jelent (102–103.), Heavenly neve pedig – amelyben fellelhető a *heaven* (mennyország) szó – az efféle értelmezési módszer felől még csak szóba sem kerül, ahogyan a *Macska a forró bádogtetőn* nevei (Brick, Skipper) sem.

Fontos szólni a mű hivatkozásainak pontatlanságáról. A könyv azt a hivatkozási rendszert használja, amikor a szerző az idézetet követően, zárójelben adja meg az idézett szövegrész szerzőjét, a könyv évszámát és a pontos oldalszámot, ahol a szövegrész megtalálható. Ezek után az olvasó a mű végén feltüntetett irodalomlistán az évszám és a szerző alapján képes beazonosítani az idézett mű címét. Seress könyvében ez a módszer több helyen is botlani látszik. A kötet ugyanis több alkalommal hivatkozik olyan szerzőre vagy egy szerzőnek olyan művére, amely egyáltalán nem szerepel az irodalomlistán. Az *Amerikai tragédiák*ban az egyik leg-

[7] Szegedy-Maszák Mihály: *Kubla Kán és Pickwick úr*. Magvető Kiadó, Budapest, 1982. 149.
[8] I. m. 151.

gyakoribb hivatkozási alap Michael Pallernek egy 2005-ben megjelent műve[9] (például 43., 46., 47.), azonban ezt Seress éppúgy nem tünteti fel a felhasznált irodalmak között, mint John M. Clumnak egy 1997-es könyvét (57.), amelyet a homoszexuális szereplő reprezentációjának kapcsán idéz. Ennél kisebb hibák szintén előfordulnak, amikor a szerző például az évszámban vét hibát, vagy éppen elfelejt beilleszteni egy idézetet (105.). Mark Lilly Tennessee Williamsről írott szövegét a szerző a főszövegben 1996-osnak (63.), az irodalomlistán pedig '95-ösnek írja, ugyanígy egy lábjegyzetben írott részben Michel Foucault-nak egy 1999-es műve van feltüntetve, azonban az irodalomlistán ezzel az évszámmal nem szerepel mű a francia szerzőtől.

Ezektől az olykor zavaró – jórészt formai – hibáktól eltekintve, csak az analizáló részeket figyelembe véve, azt gondolom, hogy az *Amerikai tragédiák* egy hiányt betöltő könyv, hiszen a 21. század egyik első magyar nyelvű Tennessee Williams-monográfiájaként tartható számon. A mű fontos és érdekes részei azok a fejezetek, amikor a szerző a legismertebb Williams-műveket *(A vágy villamosa, Az ifjúság édes madara, Macska a forró bádogtetőn)* a legkisebb részletek értelmezésében tárja az olvasó elé, és amikor a periférián tartózkodó művekben *(Kingdom of Earth, Tiger Tail)* felismerni látszik azokat a közös pontokat, amelyek párhuzamba állíthatók az amerikai drámaíró „nagynak" tartott műveivel. Seress Ákos Attila könyve tehát (minden hibája és hiánya ellenére) tartalmas és izgalmas olvasmány, amely megbízható kalauzként vezeti olvasóját Tennessee Williams világában.

[9] Valószínűnek tartom, hogy ez a mű a *Gentlemen Callers. Tennessee Williams, Homosexuality, and Mid-20th Century Broadway Drama* (Palgrave-Macmillan, 2005).

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

E számunk szerzőinek e-mail-címe

Bényei Péter: benyei.peter@arts.unideb.hu
Hajdu Péter: pethajdu@gmail.com
Jeney Éva: jeneyeva@gmail.com
Görcsi Péter: gorcsi.peter@gmail.com
Göröszdi Judit: gorozdijudit@panelnet.sk
Szénási Zoltán: szenazol@gmail.com
Szilágyi Zsófia: szilagyi73@gmail.com
N. Tóth Anikó: nta@stonline.sk
Z. Varga Zoltán: z.varga.zoltan@gmail.com

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

Literatura

XXXIX. 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

2013
2
XXXIX. ÉVFOLYAM

Balassa Zsófia
Csönge Tamás
Görcsi Péter
Hites Sándor
Kovács Árpád
P. Müller Péter
Oroszlán Anikó
Rosner Krisztina
Sebők Orsolya
Seress Ákos

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 XXXIX. évf. 2013/2.

Tanulmány

Kovács Árpád
Mi az egzisztenciális metafora? 95

Műértelmezés

Hites Sándor
A kincstől a tőkéig
– Kísértettörténet és pénz a korai magyar novellában (Kármán, Fáy, Kölcsey) – 115

Csönge Tamás
„Gyermekkorod köde ülepedett fejedbe"
– Személyiség és nevelődés *A gólyakalifá*ban – 139

Műhely

P. Müller Péter–Rosner Krisztina
Tévedések (víg) játéka 153

Oroszlán Anikó
„Iszákos a nevünk, s utána a disznó cím is ragad még"
– A reneszánsz színész és a részegség – 155

Seress Ákos
A szexualitás furcsa története
– Edward Albee és a homofób színházkritika – 162

Balassa Zsófia
Az emlékezés tévedései Beckett és Stoppard drámáiban 174

Görcsi Péter
Megtévesztő dramaturgiák
– Szándékos tévesztések Martin McDonagh
*Leenane-trilógiá*jában – 180

Rosner Krisztina
Vice or not?
– Az elutasítás formái a színházalkotói folyamatban – 188

P. Müller Péter
A tünékenység fétise, az ismétlés gyakorlata
és az archívum logikája 193

Szemle

Sebők Orsolya
Kovács Gábor: *A történetképző versidom*
– *Arany János elbeszélő költészete*, 2010 200

Tanulmány

Kovács Árpád

MI AZ EGZISZTENCIÁLIS METAFORA?

...csak a szó, mely
példázza az időt...
Kosztolányi Dezső

Nem kétséges: az irodalom nélkülözhetetlen, mással nem pótolható nyelvi jelenlétmódja a megértésre vállalkozó létezőnek. Úgy tűnik, az ember tettének, a tett nevének és a tett metaforájának elsajátítása, azaz a *lenni* hamleti problémája okán különösképpen az. Vagyis nem pusztán a költészet fenntartása érdekében létezik, hanem elsősorban azért, mert az irodalmi diszkurzus által szabályozott írás és olvasás – a megalkotott és megjelölt elemekből és képződményekből álló szöveg elsajátítása – minden alkalommal saját beszédmódommal szembesít, annak kritikai fölülvizsgálatára és regenerálására késztetve. Ennek következtében a benne tevékeny vagy éppen elhasznált nyelvi eszközök feltárásának is eleget tesz, ami jelentős hatással van az intellektus működésére, különösen az életét megérteni akaró személy önértelmezése, azaz az egzisztenciális tapasztalat nyelvi feldolgozása során.

Következésképpen az irodalmi szövegben megképzett metaforát nem tárgyalhatjuk a társas beszédben rögzített, triviális alkalmazások mintájára; vagyis úgy, mint két fogalom – esetleg alogikus – összekapcsolását. A költészet területén semmiképpen sem, mivel művei olyan nyelvi alkotások, amelyekben felfedésre kerül, hogy minden fogalom jele, minden szó már eleve, önmagában is figurális eljárás eredménye (szarv > szarvas; fog > fogalom). Továbbá azért sem, mert nem a fogalmak, hanem a szöveg szintjén található verbális kontextusuk, ahol feltárulhat a metafora kiterjesztésének utalásiránya, igazságigénye, a narratív beszédprodukciótól eltérő szemantikai potenciálja.

Tudjuk, az irodalmi szöveg a megnyilatkozások másodfokú – látható/olvasható – státuszát képviseli; a *poiésziszt* közvetítő megnyilatkozások diszkurzust alkotnak, ahol megjelenik a ritmus kétféle válfaja. Szerepük az, hogy a jelölőnél elemibb és a mondatnál magasabb nyelvi szinteken tagolják újra a beszéd egységeit (mint a versben), illetve minden referenciális összefüggést destabilizáljanak annak érdekében, hogy korreferenciális (és dialogikus) szintre emeljék a szöveg jelentéspotenciálját (mint a prózában). Éppen ennek köszönhetően az irodalmi szöveg „szemléletessé" – az olvasó számára érzékletessé és elsajátíthatóvá – képes tenni az innovatív nyelvi képződmények létrejöttét, demonstrálva általuk a szemantikai újítások poétikai módját. Mégpedig azért, mert a nyelvi világlátás alakzatai megelőzik a logikai vagy a lexikai

szemantika formáit, a közvetlen állító kijelentésekét éppúgy, mint a figuratív képződmények átvitelen alapuló alakzataiét. A metaforával kapcsolatos fundamentális nyelvi esemény akkor következik be az irodalomban, amikor a jelentő-jelentett konvencionális kapcsolatát a konstitutív verbális „ősformák" (rím, ritmus, refrén, dallam, intonáció, invokáció, alakzat stb.) megbontják. Ezáltal ugyanis megakadályozzák azt, hogy a nyelv alapelemei, a szavak, illetve a jelölők az alany, az állítmány és a deixis funkciójába kényszerüljenek, s ezzel a tapasztalat közvetítését az objektum és a vele szembeállított szubjektum képzelt viszonyára, a reflexív tudat reprezentációira szűkítsék. Ily módon a dolog fogalmi-logikai azonosítását (predikatív kijelentésbe foglalását) meg tudja előzni a nyelvi identifikáció.

Kérdésünk mármost az: miféle inspirációt ad a költészet által felkínált létértelmezés megújításának az, hogy vagy a ritmuselv vagy a soknyelvűség – és következményük, a korreferenciális világtapasztalat – rátelepszik a fogalmi megkülönböztetés predikatív nyelvére, vagy e logikai művelet retorikai használatára? Más fogalmazásban: szembesít a szemantikailag improduktív társas és professzionális beszédmódok hatalmi aspirációival.

Erre az identitászavart okozó helyzetre különösen hatékony ellenszert talált metafora-elméleti vizsgálódásai eredményeképpen a jeles kanadai gondolkodó, Northrop Frye. Felismerését az „egzisztenciális metafora" funkciójának bemutatása során fejtette ki *Az Ige hatalma* című könyvében.[1] Ebben a tanulmányban megkísérlem rekonstruálni álláspontját. Továbbá szeretném bemutatni e képződmény produktivitását a drámai beszédmód és a versnyelvi szöveg figurativitása kapcsán.[2] Úgy látom, hogy az egzisztenciális tapasztalat – a tett és neve, a név és metaforikus kiterjesztése, a metafora és az elbeszélés, az elbeszélés és a személytörténet, a személytörténet és diszpozíció összefüggésének – értelmezésében mindkét diszkurzusra mással ki nem váltható, sajátos szerep hárul.

Az újrajelölést megalapozó esemény

A köznapi szemlélet az eseményt az állapottal, a folyamattal, a változással és az átalakulással összevetve érzékeli. Tudnunk kell azonban, hogy ez a szemlélet nem a közvetlen tapasztalatot önti formába. Előzetes értésünk hiedelmeken, reprezentációkon, szimbolikus közvetítéseken alapul. Primordiális tapasztalatra azonban mégis szert tehetünk. Erről elmélkedik Søren Kierkegaard, amikor a szorongást és az iróniát egzisztenciáléként tárgyalja; Karl Jaspers, amikor határhelyzetekről és rejtjelekről, vagy Hamvas Béla, amikor a válsághelyzetek és a konfesszió össze-

---

[1] Vö. Northrop Frye: *Az Ige hatalma*. Fordította Pásztor Péter. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1997. 95–133. [Northrop Frye: *Words With Power; Being a second studie of „The Bible and literature"*. Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1990]

[2] A prózával kapcsolatos felfogásomat az esemény irodalmi fogalmának szentelt írásban közöltem, ahol részletesen tárgyalom a próza figuratív képződményeinek kérdéseit, valamint a probléma vizsgálatának tudománytörténeti vonatkozásait. Vö. Kovács Árpád: *Az irodalmi eseményről*. Partitúra 2012/2. 3–25.

függéséről értekezik. De már Arisztotelész is ezt a reflexiót megelőző megértésmódot feszegeti, midőn a tragikus cselekvéssel összekapcsolja a heurisztikus felismerést, továbbá e képződmény megrendítő hatását világítja meg. Csakhogy a *katarszisz* a befogadó élményét minősíti, vagyis egy olyan affektust, amelyet a műalkotás által közvetített cselekvés vált ki. Ebből arra a következtetésre juthatunk, hogy a *poiészisz* a primordiális – előzményt nem ismerő – tapasztalatban van megalapozva, és erre orientálja a befogadást is, ami gyakran tudatosul a „semmi" (Kosztolányi Dezső), a „hiányvilág" (József Attila), a „jelenléthiány" (Pilinszky János) felismeréseként, „eszméletként".

A költészet nyelvi alkotásai azért képesek az önmegértésre irányuló eszmélet működését inspirálni, mert a szöveg metaforikus képződményei fel tudják függeszteni a reprezentált dolog és a reprezentáló eszköz között fennálló megszokott, rögzült, konvencionális kapcsolatot. A poétikai funkció meghatározásakor Roman Jakobson is erről értekezik a nyelvi megnyilatkozás önreferenciális természete kapcsán. Hiszen ez az eljárás – a jelentő és jelentett párhuzamosságának felfüggesztése – nemcsak a szótestet teszi kiemelten érzékelhetővé, de az általa jelölt dolgot is újra eleven tapasztalat tárgyává, sőt, az újra-megnevezés impulzusává változtathatja.

Kiindulásképpen Arisztotelész azon tételére hivatkozom, miszerint a cselekvés *(praxisz)* és a cselekvésből nyerhető tapasztalás egyszeri aktus, ami igaz a létrehozásra is.[3] A primordiális tapasztalat eseményszerűségét – meglehet – épp ebben kell keresni. Már csak azért is, mert az egyszeri cselekvés egyfelől maga képezi az esemény szubsztrátumát, másfelől temporalitásának *in actu* hordozójában, annak megváltozó diszpozíciójában testesül meg, amelynek megjelenítéséért már nem a narratív beszédmód, hanem a metaforikus kijelentések szemantikai potenciálja felelős. Ez pedig azt is maga után vonja, hogy a tett végrehajtása révén válik jelenvalóvá a létben maga az ember is; úgyszólván elhagyva térbeli-testi zártságát, a cselekvés kivitelezésekor időbeli létmódra tesz szert a végrehajtó alany, mégpedig az „én" reflexív önképén kívül, mások előtt és az általuk róla alkotott reprezentációk tükrében. Ily módon létrejön az *„ego transzcendenciája"*,[4] ami koegzisztens helyzetet idéz elő, s a léttörténés részesévé avatja a cselekvőt. Az alanyi jelenlétmódnak – s benne a transzcendálás beavató eseményének – a kulturális mátrixja az elbeszélt személytörténet, melynek irodalmi műként ismert szövege hasonlóképpen egyszeri képződmény. A szövegmű, akár a cselekvés, idióma.

---

[3] Ezt írta: „[...] a tapasztalat az egyes esetekre vonatkozó tudás, a tudomány pedig az általánosra vonatkozik, – a cselekvésnek és a létrehozásnak pedig mindig egyes esettel van dolga". Vö. Arisztotelész: *Metafizika*. Fordította Halasy-Nagy József. Lectum, Szeged, 2002. 38. Mint tudjuk, a *Poétika* szerint is a cselekvés képezi a történet konstrukciós tényezőjét legalább is a tragédiában, persze a cselekvés az utánzás műveként.

[4] A bölcseleti megalapozásról lásd Jean-Paul Sartre: *Az Ego transzcendenciája. Egy fenomenológiai leírás vázlata*. Latin Betűk, Debrecen, 1996. A jelentésközpontként felfogott (husserli) ismeretelméleti *ego*-t a francia gondolkodó elválasztja a tudat másik – az *ego* számára transzcendens – összetevőjétől, „a cselekvések, a helyzetek és a minőségek" pólusától, amely egyfajta primordiális, „prereflexív cogito" létéről tanúskodik. Sartre erre a megkülönböztetésre építi az „Én" és a „Magam" eltérő létmódjának egzisztencialista felfogását. A „személytelen spontenaitás" alanyának differenciált lélektani értelmezése a diszkurzus szubjektumának nyelvi és kulturális státusza alapján tovább árnyalható.

Az interpretáció feladata ebből fakadóan az, hogy keresse az esemény egyszerisége és a műalkotás szövegének egyszeri nyelvi képződményei között fennálló korrelációt. Elsősorban a történet, az elbeszélés és a prózanyelvi, illetve versnyelvi rendek kölcsönhatásáról van szó, minthogy e szóművek képződményei más és más szemantikai tartományba emelik át a megjelenített cselekvést, ténylegesen végtelenítve a műalkotás szemantikai potenciáljának generálhatóságát: a szöveg jelentésegységeinek történeti kumulációját és jelentésterének egyre fokozódó kiterjedését.

Az elbeszélés-elméletek többsége szerint eseménynek általában az tekinthető, ami a narratív közvetítés következtében egy történet alkotórészévé válik: az elbeszélés az eseményt egy történetbe integrálja. A metafora pedig a szemantikai innovációk szférájába, a poétikus jegyekkel felruházott szövegbe.

Vegyük szemügyre előbb a drámai újítások mintáit.

Arisztotelésznél a színpadon rekonstruált cselekvés az esemény hordozója vagy kiváltója; a cselekmény *(pragma)* itt egy tettnek más cselekedetekkel való összekapcsolásán *(szüsztaszisz)* alapul, mely megköveteli, hogy a cselekvés saját ellentétébe forduljon át. (Például: „bűn és bűnhődés"; „háború és béke"; „büszkeség és balítélet"; „szerelem és kolera".) Ezáltal ugyanis nemcsak egy egyszeri tett leképezésének bizonyul a dramatizált végrehajtás, hanem a „teljes és egész cselekvés" minőségére tesz szert. Ám éppen ezért már nem pusztán egy jellem, hanem az „élet utánzása".[5] A tragédia a cselekvésben az életvilág sejtjét, létvonatkozását, egzisztenciális alapelemét ismerteti föl.

Tegyük hozzá, hogy a „teljes és egész", tehát cselekménybe ágyazott cselekvés mintájához odatartozik ezen egység visszatekintő-felidéző megismétlése, amit a cselekvő magánbeszéde valósít meg a felismerés szóbeli képződményeként, egy kis elbeszélésben.[6] Mivel ez a rend – Arisztotelész felfogása szerint – fordulattal, felismeréssel és szenvedéssel jár, létrejön egy tragikus modalitású történet alapszerkezete. Ez a történetalkotó művelet – a *müthosz* – avatja a színpadon imitált cselekvést verbális eseménnyé, de csak akkor, amikor a szereplő saját nyelvre tesz szert az első személyű elbeszélésben. Nos, az imitált cselekvésnek ez a másodfokú – nyelvi – prezentációja, azaz a színpadtéren látható cselekedetek verbális újrarendezése mint *drámai beszédmű*, már nem írható le a *müthosz* fogalmával. Ezért maga a rekonstrukciót megvalósító mimézis – az, hogy a színész a cselekvésével egy másik ember cselekvését adja elő a látványban és annak értelmezésében, a szóban –, a sorstörténetre összpontosító Arisztotelésznél nem számít eseménynek, amit a cselekményalkotás szintjén közelít meg; „a történet elemei: a fordulatok és felismerések", amelyek affektusa akkor katartikus és hiteles, „ha az események a várakozás ellenére, de egymásból következőleg történnek". De ugyanakkor Arisztotelész megengedi „a jelek általi felismerés" jogosságát is, sőt „a költő által kitalált

---

[5] Arisztotelész: *Poétika*. Fordította Rittoók Zsigmond. PannonKlett, Budapest, 1997. 37.

[6] Lásd Oidipus fölismerés utáni monológját arról, ami vele megtörtént és ezt megelőzően a színen már előadatott. A tragikus cselekvés kifutása egy személyes elbeszélésbe, a felismerést demonstráló önelbeszélésbe történetileg a modern ön-narráció műfaji előzményének tekinthető.

jelek"[7] alkalmazását nem kevésbé. A görög gondolkodó ugyan nem köti össze az *anagnóriszisz* váratlansági követelményét a jelek kapcsolatának váratlanságával, mindazonáltal a metaforáról szóló fejtegetések a *Poétiká*ban ezt a lehetőséget nem zárják ki. Ugyanis az analógián alapuló metafora akkor bizonyul hatásosnak, ha a jelek kapcsolata „idegenszerű", tehát akkor, ha az esemény a nyelvi jelentésújítás szintjére helyeződik át. Gondoljunk olyan képződményekre, mint az *Oidipus király* fordításában található babitsi neologizmus: „szörny testvér-apa".[8] Vagy József Attila címadó jelzőjére: *tószunnyadó*.

A metaforikus digresszió

A görög gondolkodó művének eredeti továbbgondolója, Northrop Frye határozottan felvállalja ezt a feladatot: „Kritikai gondolkodásom jórészt Arisztotelész *anagnóriszisz* fogalmának kettős értelme körül forog: »felfedezés« vagy »felismerés«...".[9] Minden valódi tudáshoz hozzátartozik a felismerés, bárhogy értelmezzük is. Frye könyve, *Az ige hatalma* a nóvum helyett inkább az újra megjelenés mellett érvel. És a megjelenés – mint *epifánia* – metaforaelméletének központi kategóriáját alkotja. Ezzel már megközelítettük azt a különbséget, amely a *mimészisz* és az *epifánia* között áll fenn: a cselekvés utánzása helyett Frye a cselekvés megjelenésének módját *(„mood")* állítja előtérbe. S míg az elsőről elmondható, hogy a cselekményszövésben játszik szerepet, a másikról az, hogy a metaforikus digresszió szövegeiben tárul föl, mégpedig e megnyilatkozások késztetéseként. A cselekvés epifániája eseményként tudatosul, ha nyomon követjük, amint az alany a szöveglétesülés aktusában metaforikusra váltja a narratív beszédmódot. Frye ebben az eseményben éri tetten az egyéni identitás megvalósulását, melynek szüzséje tehát a tettből kisarjadva, a megjelenés révén a jelenbe helyeződve, egyszeri metaforikus kijelentésben testet öltő önprezenciához vezet.

Az alábbiakban elsősorban az *Azonosság és metafora* című fejezetben olvasható első kifejtést veszem figyelembe. Kezdem a köznapi, a mitikus és az egzisztenciális metafora különbségével. Majd a következő fejezetben a műfaj és a metafora kérdését tárgyalom Hamlet monológja alapján, mely mintaszerűen valósítja meg a drámai identitás sajátos szövegképződményeit; itt nyílik lehetőség arra is, hogy az egzisztenciális és a diszkurzív metafora közötti különbségeket felvillantsam. A dolgozat második felében pedig a versnyelvi értelemképzés kérdéseire térek ki.

A *köznapi* nyelvhasználat – a hasonlóság alapján – két különálló dolgot közelít egymáshoz: ez a szokványos „mint"-modell, amikor egy dolgot olyannak láttat a nyelv, mint egy másikat – valamely közös tulajdonságuk alapján.

---

[7] Arisztotelész: *Poétika*. 67.

[8] A görög szövegben ezt a sort (1404.) olvassuk: πατέρας ἀδελφούς, παῖδας αἵμ' ἐμφύλιον, amely nem tartalmazza a „szörny" lexémát.

[9] Vö. Northrop Frye: *Az Ige hatalma*. 21.

A *mitikus azonosítás* nem hasonlóságot, hanem megegyezést feltételez: az észlelet tárgya ugyanaz, mint aminek látszik. A dolog és reprezentációja itt nem válik el egymástól.

Az *egzisztenciális metafora* esetében a két dolgot nem a hasonlóság, nem is a megfelelés, hanem a radikális azonosítás kapcsolja össze: nem a *mint*, hanem az *est*. Ha valaki Saulus, – a logikai rend szerint – nem lehet Paulus. És megfordítva. De ismerünk *egy* esetet, *egyetlen* konkrét történetet, amelyben ez mégis így *van*. Itt nem arról van szó, hogy A olyan, mint B, hanem arról, hogy azonos vele: A *est* B.

Az egzisztenciális metafora az *egyszeri esemény* nyelvi formája, mely révén az egyszeri tapasztalat az általános tudás szintjére emelkedik, s nemritkán a kultúrába is beíródik. Épp azért, mert az egyedi eset nem értelmezhető sem a leíró, sem a retorikai megnyilatkozások nyelvén – sem állítmánnyal, sem alakzattal nem közelíthető meg; éppen ezért releváns diszkurzusa a *történetmondás, az elbeszélés*. A történet középpontját alkotó konfiguráció Frye elképzelésében is fordulatra és felismerésre épül. Hangoztatja: minden valódi tudáshoz hozzá tartozik a felismerés, bárhogy értelmezzük is.

Az egzisztenciális metafora azonban egy rejtett állítást is magába foglal, éspedig azt, hogy a létigével összekapcsolt két dolog egy eddig nem ismert tartományba tartozik, más világra utal, amely ugyan érzékileg és intellektuálisan nem fogható meg, de a cselekvést kísérő diszpozícióban *in nuce*, csíraformában benne szunnyad. A világ nem annyi, amennyit átéltünk eddig és átélünk most, hanem az is hozzá tartozik, ami be fog következni. A jövő már mindig is elkezdődött, vagyis a mindenkori jelenvalóság konstituense.

Az egzisztenciális metafora azt a nyelvi *lacunát* tölti ki, amely azért lép fel, mert vonatkozási tárgya nincs adva – ugyanis a dolog, melyre irányul, a megnyilatkozás pillanatában éppen a keletkezés, illetve megjelenés fázisában van. Ilyenkor a szó konstituálja – s ezzel egyúttal elővételezi – a dolgot, melyre referenciája – a kibomló szövegegész utalásrendje – vonatkozik majd. József Attila a „dolog előtti lét" jelének nevezi, a „világhiány" tüneteiről tudósító elemeknek tekinti a költői nyelv még-nem-mondott – „keletkező" – szavait.[10] Az egzisztenciális megnyilatkozásban a szó nem jelöli a dolgot, hanem tételezi, megelőlegezi megjelenését, s ezért megkívánja azt a beszédmódot, amelyben a cselekvésnek, a cselekvés tárgyának és nevének keletkezése egyazon történetmondásban bontakozzék ki. Frye szerint ilyen a költészet. Nem analitikus, nem szintetikus ítélet, hanem thetikus kijelentés: a költő a „metafora hipotetikus azonosságát alkalmazza, így legalább a lehe-

[10] József Attila: *Ihlet és világhiány*. In uő: *Tanulmányok és cikkek 1923–1930. – Szövegek*. Osiris, Budapest, 1995. 127. A kifejlés egyik példája (a *Tőszunnyadó* alapján) lehet a következő képződmény: *ágból* a benne „szunnyadó" virág bontakozik ki, amelyben a világ metaforikus modellje van tételezve. A rímszerkezetet alkotó szekvencia – az *ág* – egyrészt paronomasztikus formális képződmény, másrészt azonban magában rejti a nyelvbelső metafora jelentését, amit jól érzékelünk az *ágaskodás*, az *agancs*, az *ágál* szavak szemantikai zónájában. A versnyelv, önnön jelölőit reflektálva, ezt egy kifejlési eseményben tematizálja a megjelölt szavakkal együtt kibontakozó szövegben. Egyúttal demonstrálja a versszó keletkezésének és a nyelvi alkotás által jelölt világ kifejlésének egyidejűségét, egymást létesítő – korreferens – kölcsönhatásukat.

tőségét érdemes megfontolni annak, hogy A és B ugyanaz a személy, hiába tudjuk, hogy nem ugyanaz..." (114.). Ezzel a bekövetkező – a költészet által referált – világgal kiegészülve válik az élet a lét egységévé, ahol feltárul értelme. Az egzisztenciális metafora az emberi élet és halál határain túl is fennálló lét nyelvének – *az értelem létének* – sajátosságát prezentálja.

Most ejtsünk szót a metafora kontextusáról.

Frye gondolkodásában a metafora nem a név vagy a mondat szintjén értelmezhető. Ebben a vonatkozásban eltér a szemantikai „átvitel" vagy „feszültség" fogalmaival leírható típusaitól. Lényege az, hogy az alogikus azonosítást kiterjeszti a szöveg – egy teljes megnyilatkozás – egészére. Ennek következtében a szövegben szereplő minden szó a lexikai kódjától eltérő jelentésekre tesz szert. Frye szellemében közelítve – például – „A semmi ágán ül szívem" olyan sora a metaforikus jelentésújításnak, melyben egyetlen szó sem felel meg szótári jelentésének. Hiszen csak a metaforikus kód, a beszélő alanynak a fával és a levéllel való unikális azonosítása során, felismerése nyomán tudjuk értelmezni.

A következő kérdés a metafora optikai nézetének, azaz *olvashatóságának* többletével kapcsolatban merül föl. Az *opszisz* a tragédiában is alkotórészét képezi a megjelenítésnek: a cselekvés teljességéhez – túl a cselekményalkotó funkción és utólagos verbális felidézésén – odatartozik a végrehajtás szomatikus-motorikus-mimikai megmutatása is.

A fenti példából az is jól kivehető, amit Frye „látomásnak" nevez, és a metafora szemantikai újításain túl annak tulajdonít, ami írásos megjelenésmódjával függ össze. Az írott, illetve nyomtatott szövegben ugyanis nyomon követhetővé válik az a művelet, amely révén megképződött és a megnyilatkozásba beépült az alakzat. Olvasása során feltárul továbbá a nyelv különös működése, miközben éppen megképzi a metaforát. Nyilvánvaló, hogy ezzel a nyelvi rendszerben eseményt hív életre. Az egzisztenciális metafora kontextusa a szöveg, közege az írásmű, egy olyan megnyilatkozás, amely már nem az alkotás, hanem a befogadás horizontjába helyezi át az elbeszélt történet affektusát.

A kanadai gondolkodó szerint az olvasás két aktusból áll. A lineáris olvasás a történet kibontakozását követi nyomon; az ismételt olvasás során viszont az elbeszélt eseményeket „az egész történet egyidejű látomása közvetítheti". A Frye-féle látomás lényegében a szöveg tematikus egységének felel meg, amit Gadamer vagy Ricœur a „szöveg világának" nevez. Az egzisztenciális metafora a történetet közvetítő lineáris elbeszélést szövegművé, azaz vertikális képződménnyé transzformálja. Ez a kétszintű olvasás eredménye, minek következtében az elbeszélés nemcsak szöveggé, de *verbális ikonná*, a történet pedig példázattá lényegül át. Ám ezzel egyúttal megváltozik utalásiránya is: a hősök világa szövegvilággá, a szövegvilág pedig az olvasó világává minősül át. Utóbbi pedig a saját szöveg megképzésére irányuló késztetésnek bizonyulhat.

A bemutatott koncepció lényeges hozadéka az, hogy túllép az alakzat vagy a modell fogalmaival operáló elméleteken, a retorikai és logikai felfogásokon. Frye – mint már említettem – az olvasás felől közelíti meg a metaforikus megnyilatkozásokat, ami *A kritika anatómiájá*ból még hiányzott. Az olvasást pedig nem hajlan-

dó sem a tárgy objektív ábrázolása, sem a psziché narcisztikus gyönyörködése felől értelmezni. A szöveg olvasóra tett hatását a részesedés viszonylatában értelmezi: az olvasó nem kutatóként, nem is hedonisztikus játékosként viszonyul a szöveghez. Az olvasó a szöveg értelmezéséről át kell hogy térjen saját tapasztalatának értelmezésére, ami – felfogásom szerint – a saját nyelv kiművelésének igényét veti föl.

De ezzel újabb vetülete tárul fel a metafora teljesítményének, jelesül: *szubjektumképző* funkciója. Idézem a szerzőt: „Így meg kell vizsgálnunk a metaforahasználatnak azt a kiterjesztését, amelyben a szavak nemcsak egy dolgot azonosítanak egy másikkal, hanem mindkettőt valami olyasmivel, ami belőlünk származik: amit nevezzünk időlegesen egzisztenciális metaforának." (109.)

A meghatározás arra utal, hogy az olvasás aktusában létesülő szubjektum nem azonos az ismeretelméleti *ego* vagy a deiktikus *én* alakjával, illetve fogalmával: „Az azonosulás minden ilyen esetben tagadja az én-központú vagy szubjektív azonosságot." (116.)

Az alanyi jelenlét szimbolikusan közvetített létmód, ami egyfajta külpontosítást feltételez: „Azt a fajta azonosulást, amelyet egzisztenciális metaforának nevezünk, Heideggert követve »extatikusnak« is mondhatjuk." (117.) Ilyen például, amikor Hamlet egyfajta új beszédmód kipróbálása révén, szakítva „én"-azonos nyelvi identitásával, az őrült helyzetébe transzponálja megjelenésmódjának alakzatait. Itt az egzisztenciális tapasztalatot az garantálja, hogy miközben önmagán kívül teremti meg a cselekvés centrumát – azaz úgy cselekszik, mintha színész volna (hiszen valójában nem őrült) – eközben elsajátít egy költői diszkurzust – a drámáét. Megállapíthatjuk: a metaforikusan szabályozott gondolkodás révén kívül helyezzük magunkat a test által határolt és a tudat által reflektált egyedi létezésünk keretein, s individualitásunkon. Mint például a festő, amikor önarcképet fest vagy a színész, amikor – például – Gábor Miklósként úgy tesz, mintha Hamlet volna. Vagyis magát nem központként, hanem egy másik, különálló létező jeleként működteti. Ily módon részesül a „másik" egyszeri tapasztalatából. Ebből következik, hogy az egzisztenciális metafora nem az átviteles, nem a hasonuló, nem az analógiás, hanem *a participatív jelenlét* modellje. Nézetem szerint éppen ennek köszönhetően egy nagyobb, végtelen egész részeként képes láttatni magát az ember, aki tagja is meg jele is ennek a hipotetikus egésznek. A külpontosítás eseményt alkot a történésben, amelyet a deiktikus „én"-ekkel való szakítás, az alany narratív transzcendálása hoz létre. Ennek alapján mondja Northrop Frye a szereplők metaforikusan megképzett valóságáról: „Egyének, nem ének világa ez". (124.)

A külpontosítás aktusaival – a meglátással és a nyelvi láttatással – Frye összekapcsolja a jelenlét problémáját. Az egzisztenciális metafora, azzal, hogy hasonlóként vagy éppen különneműként észlelt két dolgot indoklás nélkül azonosít, megváltoztatja magát a befogadást. Egyrészt nem izoláltan, saját alakjára redukálva, hanem egy másik dologgal való kölcsönhatásában láttatja a dolgot, másrészt mindkettőt egy elbeszélt cselekménybe és egy személytörténetbe ágyazza.

A rutinszerű észlelés, érzéki adatokra támaszkodva, egy képzetre, egy reprezentációra korlátozza a dolgot, aminek a kijelentés révén jelentést tulajdonít. Azonban, rögzítve ezt a tulajdonságot vagy minőséget, magát a dolgot – a dolog létsze-

rűségét – éppenséggel elvéti. Visszanyeréséhez az szükséges, hogy felismerjük a dolog és észlelt aspektusa – kinézete – közötti különbséget, illetve magát az észlelési aktust, azt az érzékcsalódást, amely a hasadást okozta, s ezzel működésbe hozta a szubjektum–objektum viszony ismeretelméleti modelljét.

A metaforikus kifejezés révén – Frye szerint – a közvetlen érzéki észlelés meghaladását, a szemlélet és a felfogás dezautomatizálását, az újra-meglátás késztetését éri el az elme, mivel az érzéki benyomásokat a személyes tapasztalattal társítja. A tudós irodalmár ebben az öneszmélési folyamatban három eseményfázist különböztet meg: *a látást, a meglátást* és *a látomást.*

A közvetlen látás a dolog térbeli-szemléleti formáját állítja az értelem elé. Egy felhőt az égen, amely alakilag különbözik a havas hegycsúcs képétől. A meglátás nem az alakra (a részek viszonyrendjére), hanem kinézetére vonatkozik: a felhőt láthatjuk *fátyolfelhőként* vagy *bárányfelhőként.* De ahhoz, hogy így lássuk meg, már szükség van a nyelvre, amelynek révén az azonosítást végrehajtottuk. Egy közös alaki ismérv kiemelésével: hol a *fátyol,* hol a *bárány* szavunk utalása alapján. Látomással akkor van dolgunk, amikor – váratlanul – nem érzéki valóságra alkalmazzuk ezt a képződményt. Petőfinél a *Felhők*ben – például – egy olyan diszpozíció metaforája, amely a költői invenciót serkentő valósághiány föltárulásával függ össze.

Ernst Cassirer nyomán Frye azt vallja, hogy minden észlelés szimbolikusan közvetített aktus. Ilyen közvetítés az elbeszélés is. Giambattista Vico nyomán pedig azt, hogy az ember a költői elbeszélésben – azaz történetet alkotva – másképpen azonosul életével, mint a fogalmi azonosítást eredményező predikatív állítás, vagy akár az egzisztenciális kijelentés esetében, mivel csak arról tud hitelesen tanúskodni elbeszélésében, aminek ő maga cselekvő alanya volt. Vagyis nem a tudáson, hanem a személyes tapasztalaton alapul a költői történetmondás.

A metaforikus kifejezésen alapuló felismerést – mint már említettem – Frye látomásnak nevezi, ami nem észlelés, hanem *meglátás* eredménye. Az észlelés, az érzékszerv által belülről irányított tekintet produkciója a tompa nézés – ez az eltakaró művelet, amely magát a nézés eseményét nem képes láttatni. Ezért állíthatja Frye középkori gondolkodók nyomán: „Az ember azzá válik, amit meglát." Az állítás megértéséhez azonban túl kell lépni a meglátáson.

Ennek érdekében a meglátásként kezelt felismerést a jeles gondolkodó összefüggésbe hozza a dologi lét reprezentációival és prezentumával: „A dolgokat nem lehet valójában látni, amíg nem válnak érzékcsalódássá [...] A tárgy, amelyet így, úgyszólván, áthat a megfigyelő, átalakul jelenlétté". Az áthatolás arra a közvetítésre van ráutalva, ami a különnemű dolgok kölcsönhatásba emelését alkalmas biztosítani, vagyis a költői szóra mint „egzisztenciális metaforára". Ugyanis a váratlan azonosításon alapuló képződmény a szomszédos szavak tartományában újabb, hasonló átviteleket inspirál. Ez a műveletsor egy egész narratívára kiterjesztett változatában, vagyis műalkotássá átalakulva, identitást eredményez: „[...] a következetes és fegyelmezett látomás olyan azonosuláshoz vezet, mint amit az egzisztenciális metaforának tulajdonítunk". (122.) A látomás műfaja akkor lehet a személyes identitás közege, ha elbeszélt történetbe illeszkedik, melyet olvasható médium, azaz a költői műalkotásként értett szövegmű közvetít.

Metaforikus azonosság a drámában (Hamlet beszédműve)

Az egzisztenciális metafora referenciája az észlelés tárgya helyett a konkrét cselekvésből származó tapasztalat világára vonatkozik – annak megtörténése, az aktus pillanatában; vagyis azt megelőzően, hogy motívuma és produktuma reflektálható lehetne. Ez általában a válsághelyzetek ideje, egyfajta abszolút jelenbeliség, amikor az időt a cselekvés végrehajtása inkarnálja. Tehát nem a megismerés, hanem a praxis.

Illusztrálandó a mondottakat, tennék egy kisebb kitérőt Hamlet nagymonológjának rekonstrukciója érdekében – a lét, az egzisztencia, a cselekvés és kölcsönhatásuk metaforikus megjelenítésének bemutatása végett. Hiszen itt annak lehetünk tanúi, amint a cselekvő a tett és a lét paradox összefüggéséről beszél, ami az ő egzisztenciális helyzetében, személyes életének válságpillanatában állt elő. A monológ szubjektuma extatikus a királyfi vagy a fiú vagy a szerelmes alakjához képest. Miközben két változatát vázolja föl e konkrét válság megoldásának, létrehozza a színen a helyzet elbeszélésére alkalmazható nyelvet – a konfesszió drámai beszédmódját. E szöveg közegében teremti meg a „tett neve" helyett a tett radikális – és egészen unikális – metaforáját. Miközben ezt végrehajtja a beszédben – a saját nyelv teatralizálása révén – egyúttal kiműveli személyes identitását is, mely jelen esetben a drámai monológ műfajának elsajátítását feltételezi.

A monológ mint egy perszonális megnyilatkozás drámai-teátrumi artikulációja nem a „vagy", hanem a vágy – az elementáris létvágy – megnyilvánulásáról tanúskodik. A „koponya" – a módszeres kétely szimbóluma – a reflexió hordozója. De a kétely diszkurzusát – pontosabban metanyelvét – előadó drámai monológ már másra irányul: egy bizonyos észjárás – nevezetesen a kétely – létjogát és az elme létstátusát értelmezi. Végső soron azt az érlelődő kérdést közvetíti, hogy vajon tényleg a módszeres kétely karteziánus eljárására volna redukálható a lét értelmét feszegető gondolkodás? A színen elhangzó monológ nem pusztán egy kételkedő figura spekulációját és mentális vívódását jeleníti meg, hanem magát a beszédmódot demonstrálja. Ez annak köszönhető, hogy a versnyelvi közvetítés – átkódolván a szóbeli megnyilatkozást – distanciát teremt a kétféle verbalitás, a filozófiai elmélkedés nyelvezete és a költői szöveg diszkurzív rendje között. Ily módon megvalósul a reflexiós tudat uralkodó beszédmódjának eltávolítása. Ennek következtében itt a nyelv már nem a reflexió kifejezését szolgálja, hanem a kifejezés nyelvének reflexióját.

A leírt hasadásnak és interakciónak azonban van még egy lényeges hozadéka, amely eseményként tudatosulhat. Tudniillik, a belülről kétszólamú drámai monológ egyúttal azt is érzékletessé teszi, ahogyan a létesülő diszkurzus, egy új nyelvi azonosság alanya kibontakozik a színen, levetvén a „dán királyfi" és a „módszeres kétely" szociális, illetve intellektuális maszkját. A közönség előtt nyilvánosan elmondott szöveg a beszélőt legott saját szavainak hallgatójává, a hallható szót értelmezhetővé avatja. Ily módon Hamlet hangja, a kételyben kételkedni kezdő ember személyes artikulációja, ténylegesen magának a szkepszisnek a beszédmódját jeleníti meg és vonja be a közönséggel való párbeszédbe, miáltal egyben az elme

játékát teszi külsővé, s leplezi le. A versnyelvben alkalmazott metaforikus digresszió viszont Hamlet diszpozícióját hivatott megjeleníteni, azt az egyszeri krízishangoltságot, amely a gondolat gondolásáról a létre vonatkozó kérdésre helyezi át az intellektuális érdeklődést.

A kételkedést eltávolító – a szkepszis fogalmait és kifejezéseit elemző – beszédalany értelmezése szerint a „lenni" hordozójának a lélek felel meg, de egy bizonyos diszpozíció jegyében: „a lélek, ha tűri". (A „lét türelme" József Attilánál ugyancsak a lélek egzisztenciális megnyilvánulását minősíti.) Ennek terméke a beszéd végén megismételt és nyomatékosított elem, a jelen kihívásaira válaszoló létbátorság érvényességének bevallása: „inkább tűrni". Ez az „inkább" a *lenni* vágyának és a lenni-vagyok felismerésének a megnyilvánulása, míg a „nem lenni" egyáltalán nem a léttagadás vakmerőségéről tanúskodik, sokkal inkább az akarás rövidesen fölismert elégtelenségéről. Ezért van, hogy a monológ szövege egyértelművé teszi: a nem-lenni választójának „bátorsága" valójában az akarathiányt kompenzálja; valójában a tett elmulasztásából fakad, ami viszont, mint tudjuk: „Belőlünk mind gyávát csinál". A személyes beszédben a tett – az idézőjellel kiemelt „tett" név nyelvi kontextusa, a hamleti elbeszélésben kialakuló cselekvés-modell – ez az, ami valójában formálja a szubjektumot, nem a kétely. Éppen ezért tagadja meg Hamlet a „»tett« nevét" a nem-létet reflektáló, identitását elvesztő észlény cselekvésmódjától. A „vagy-vagy" kizárólag szembeállításokat ismerő tudatának *ego*-jával áll szemben a személyes szöveg (s egyben az elszánás) szubjektumaként, aki a *Lenni* és a *Tűrni* radikális azonosítása révén megalkotja a tragédia központi alakzatát, az egész szöveget és cselekményt generáló egzisztenciális metaforát. Hamlet – mielőtt megvalósítaná tervét – a nyelv szubjektumaként cselekszik, azaz a cselekvés aktusában a cselekvés új verbális modelljét alkotja meg, s mindjárt gyakorolja is, amikor belép a színre Ophelia.

A tett, a tett neve, a tett metaforája és a viszonyukat kifejtő drámai monológ versnyelvi demonstrációja a *tűrést* és az *elszánást* avatja cselekvésmintává, mely megszüli a lenni-vagyok tevékeny alanyát, „az elszántság természetes szinével" fölruházott személyt. Ebben a felfogásban a tett létiniciatívát is jelent: „sok nagyszerű / Fontos merény"[11] ténylegesítését. Frye szellemében azt mondhatnám, hogy az *egzisztenciális kijelentés* („Lenni vagy nem lenni") helyére *egzisztenciális metafora* akkor kerül a szövegbe, ha a metaforaképzés, az új név keresése (itt a *türelem)* és átvitele válaszként jelenik meg egy cselekvéshiányos válsághelyzet – egyszerre gyakorlati, intellektuális és nyelvi – kihívására. Ekkor a történetben két nem kompatibilis egység összekapcsolása válik szükségszerűvé, a szemantikában pedig két összeférhetetlen jelentésmező kölcsönhatása. A személyes identitás feltétele tehát a narratív és a metaforikus jelentésképzés kölcsönhatását megteremtő diszkurzív azonosság, azaz a műfaj és a metafora nyelvi képződményeit egységesítő művészi szöveg, jelen esetben a drámai monológot manifesztáló verses írásmű.

---

[11] Fontos lehet Arany János kifejezése, a *merény*, mert a merész, bátor tett, a nem kockázatmentes próbálkozás, a fenntartások nélküli vállalás jelentéskörével ruházza föl jelöltjét.

Hamlet története egyszeri eset imitációja, cselekvése nem ritualizálható, mint ahogy – mondjuk – a példázat vagy a varázsmese esetében ez megtörténik. Frye írja: „Magát az egyedit soha nem ismerjük: az egyediség kizárólag a tapasztalathoz tartozik". Az irodalmi szerkezet a tapasztalatot és a tudást egyesíti. Az egyszeri cselekvés végrehajtásnak a modellje – Frye szerint – „a személyes részvételre késztető metafora". Az egzisztenciális metafora nem leírja, nem ábrázolja, nem elbeszéli a cselekvést, azaz nem a funkcióját mutatja be, mint a narráció, hanem konstituálja, éspedig az extatikus, részt vállaló tett létesítésével, létbe inkarnálásával. Ily módon az egész embert, a személyt inspirálja a tett végrehajtására – nem pusztán az elméjét, a kezét és a kardját. Fordulatot és felismerést visz ezáltal a személytörténetbe.

Versnyelvi képződmények – két Halotti beszéd

A versritmus a nyelvi jelnél és alakzatainál elemibb szinten tagolja újra a kijelentést, nem a trópust, hanem a verssort avatva értelmi alapegységgé: „Halálnak / halálával halsz. Hallá / holtát teremtő Istentől, de / feledé". De a szövegalany a figura háromtagú nominációját egy negyedikkel megtoldva, a sorhatárt átlépve az egész megnyilatkozásra kiterjeszti a versritmus jelentésképző hatását. A megnyilatkozás (általában egy versszak) határain belül az új szemantikai kezdeményezés a témakifejtés szintjén érvényesíti hatását, miáltal a tárgyi és a nyelvi jelentés konfliktusa elkerülhetetlennek bizonyul, a legtöbb esetben paradox szemantikai képződményeket generálva („Az ember fáj a földnek"; *„Vélem azis, ki csakis halni él, / Egyenlő […]"*). Szembeötlő az egyszerű propozíciótól – *Meg fogsz halni.* – való eltérés. S az nem a hangszimbolika következménye. Itt is a metaforikus innováció műveletével van dolgunk: megőrizve a grammatikai és tárgyi jelentést, a verssor ritmusrendje fölülírja azokat, minthogy a ritmus révén az eltérő, sőt szembenálló szemantikai terek kölcsönhatása és folytonossága érhető el.[12] De azzal a digreszszióval megtoldva, mely a hangszekvencia ritmusképletének ismétlésével a predikációra törekvő mondatalkotás kiépülését feltartóztatja, megakadályozva a hangkapcsolatoknak a szavakra, a szókapcsolatoknak a szintagmákra való lerögzítését. A ritmus tehát olyan ismétlés, amely a homofónia alapján történő összekapcsolást a grammatikai renddel szembefordítja, és az ismétlődő hangzásegységek prezentációját hajtja végre kitérőivel. Ezzel egyúttal a kibontakozó fonikus kontinuumot képződménnyé – verssorrá – alakítja át, s benne másodfokú, autonóm jelentéspotenciált nyit meg: a költői szemantika tartományát.

[12] József Attila úgy értelmezi a ritmus szerepét, mint különböző kategóriák vagy figurák – „különböző neműek" – áthidalására hivatott eljárást: *„A valóság ellentétei a műben ritmusként szerepelnek.* A versköltők élnek a legföltűnőbb ritmussal – a versköltők használják a legföltűnőbb ellentéteket". Ezért egyfelől *„a műben, amely végső szemléleti egész, a valóság ellentéteinek, összefüggéseinek ritmust kell adniuk"*, másfelől *„a mű ritmusának ellentétet kell az értelem tudomására hoznia"*. Vö. József Attila: *Irodalom és szocializmus.* Válogatott esztétikai tanulmányok. Kossuth, Budapest, 1967. 124–125.

1. A rituális halotti beszédben a *megnyilatkozás* az élet megszűnését, a határesetet avatja eseménnyé, azt sugallva, mintha háromszor történne meg az egyébként töréskén, egy csapásra bekövetkező vég; mondhatnók, az elnyújtott agóniával rokonítja az eltávozást.

2. Ugyanakkor a *ritmus* mint rekurzív művelet minden, az elbeszélésben megtett előrelépést – a hangzásra visszaterelő digresszió hatására – emlékeztetésként működtet, miáltal a grammatikai jövő időt jelenre módosítja. Célja az, hogy az utolsó életeseményt a kimondással, a hallható szavak sorjázásával egyidejűvé tegye: „halsz". A jelen viszont nem a halál, hanem az élet temporalitásában – prezentált hangok meghallása során – tapasztalható meg.

3. A következő eseményszintet a *hangnem* által jelölt képződmény tárja az olvasó elé, amelyben a beszélő diszpozíciója kerül át a nyelv közegébe. Az intonáció többlete okán a kijelentés nemcsak az állítást önti formába, hanem a beszéd alanyának a beszéd tárgyához való viszonyát is megjeleníti; állítja, hogy vége lesz az életnek, de azt is hangsúlyozza, hogy az hosszú, gyötrelmes, szörnyű lesz. Olyan, mintha sokszor ismétlődve teljesedne be. Ha az intonáció által sugallt jelentés kifejtésére vállalkozik a beszélő – mint Kosztolányi a maga költeményében – metaforikus kifejezéshez kell folyamodnia: „majd rázuhant a mázsás, szörnyü mennybolt". A grammatikai és a tárgyi (logikai) jelentés kiegészül az egyszeri megszólaló emotív-akarati megnyilvánulásának pillanatnyi többletével, miáltal a szubjektív értékviszony tesz szert jelentésre.

4. A szónál elemibb szinten az ismétlés a halált a hallgatással rokonítja; a *figura etimologica* révén egy *nyelvbelső metaforát* realizál, minthogy a két szó töve – a *hal* és *hall* – egy alapformára megy vissza, vagyis eredetileg úgy keletkezhetett, hogy a nem beszélő, hallgató lénnyel hasonlították össze az elhunytat (amint az utóbbi szó esetében pedig a lezárt szeműel). Ily módon a szó történeti szemantikája járul hozzá a vers értelmi tartományának gazdagításához.

5. Ezt az etimológiai jelentést a vers a beszéd szintjén is *tematizálja:* „hadlavá holtát terümtve istentül". A régi alak – *Hådlåvá* – 'hallá' jelentéssel bír; következésképpen költői regiszterben a halálnak lehet élő és nem élő alakmása – hol hallható, hol nem hallható.

Gye mondoá neki, mérët nüm
ënëik: iså, ki napon ëmdöl
az gyimilcstűl, hålálnek
hålåläål holsz. Hådlåvá
holtát terömtevé Istentűl, gye
feledevé.

De mondá neki, mért ne
ennék: "Bizony, [a]ki napon eendel
az[on] gyümölcstől, halálnak
halálával halsz". Hallá
holtát teremtő Istentől, de
feledé.

A cselekvés eseményesülése – a hallás/hallgatás – kétféle lehet: mint a fül odafordítása a hangforrásra, a szó megtestesülésének folyamatára; és mint elfordítása attól, ami az esemény elmaradását eredményezi. A feledés e megközelítésben egyenértékű a hallás felfüggesztésével, ami ebben a versben a halál-esemény metaforáját képezi, akárcsak az evéssel alkotott párhuzam („evék halált"). A halált te-

hát meghallani is lehet különös, felfokozott külpontosított figyelem esetén; ami azt sugallja, hogy a nem hangzó dolgok auditív modelljét is elő lehet állítani. Ez magának a versbeszédnek a privilégiuma, amely hangzóvá tesz füllel nem hallható entitásokat, szemmel nem látható alakokat és paradox értelmeket, mindenekelőtt a határtapasztalatok csöndjére vonatkozóan.

6. Transzmetaforikus műveletként tárgyalhatjuk azt az eljárást is, ahogy a ritmikus szabályozás az *irodalmi memóriát*[13] hozza működésbe. Közismert, hogy a vers hangzásrendje önálló képződmény: funkciója az, hogy a fül késztetésével emlékeztesse hallgatóit, a temetési szertartás résztvevőit a feledés képességére, amiképpen ezt a meghivatkozott *Szentírás*[14] is megtette már. Mai olvasóját viszont mindkettőre emlékezteti: a feledésre s a róla nyilatkozó Teremtő hangjára, de egyúttal a hangot megidéző elbeszélésre, magára a *Szentírás* szövegére is visszavezet. Azonban a kezdetre és a végre vonatkozó bibliai szöveg a teremtéstörténet részeként értelmezi e két eseményt. A temetési búcsúbeszéd felidézi e szavakat, miáltal maga válik az emlékezés nyelvi inspirációjává: az elhunyttól való búcsúzást a teremtéstörténetre való emlékeztetéssel egy képződményben valósítja meg. A *Beszéd* következésképpen apofantikus megnyilatkozásnak bizonyul – *beszéd a beszédről*, avagy emlékeztetés az emlékezettárra, másodfokú irodalmi memória.[15] Éppen ezzel demonstrál többet, mint egy gyakorlati búcsúbeszéd, mint egy tisztán retorikai produkció. Hatására a feledés is új szemantikai képződménnyé alakul át: szakrális értelemben bűn, irodalmi vonatkozásban viszont a szemantikus emlékezet metaforikus reprezentációja. Eszerint a feledés tematizálása versnyelvi szerepkörben emlékeztetésként működik: arra figyelmeztet, hogy képesek vagyunk felejteni.

7. A történeti jelenlét szintjén az ismétlés *projektív memóriát* valósít meg: például sok egyéb mellett Kosztolányi és Márai költeményeit integrálja e paradigmába. Így szemlélődve – vagyis a történeti poétikát mozgósítva – a műfaji rendszerben fellépő eseményeket tudjuk tetten érni. A teremtő és teremtett viszonyáról szóló beszéd és az illeszkedő könyörgés szubjektuma a vershangzás „teremtőjének" pozíciójába kerül, éspedig *in actu*, a mondás pillanatában. Épp ez a nagyhatású hangzásrend az, ami e mondást a magyar irodalmi és költői nyelv egyik első dokumentumává avatja, hiszen tartalma és stílusa a latin írásbeliség teljesítménye. Ebben az összefüggésben egy másik kulturális kontextussal folytatott párbeszéd kezdetét is jelenti a *Halotti beszéd*.

---

[13] Vö. Igor Szmirnov: *Epizodikus/szemantikus emlékezet. A megkettőzött rekkurencia.* In uő: *Úton az irodalom elmélete felé.* Fordította Szilágyi Zsófia. Helikon 1999/1–2. 113–124. A kivételesen transzparens elméleti modell logikai előfeltevésre épül, s kiegészíthetőnek tűnik a temporalitás elvével, melynek alapján a projektív memória modellje is érvényesülni tud.

[14] Vö. A hallás akarást feltételez: „Kinek van füle a hallásra, hallja," (Máté 13,9); az értelmezés pedig meghallást: „hallván, nem hallanak, sem nem értenek" (Máté 13,14).

[15] A latin eredeti gondolatmenetét híven követő *Beszéd* nem kevésbé expresszíven követi a magyar *élőbeszéd* természetességét. Kiemelkedő elemzésében Horváth János épp ezt hangsúlyozza: „[...] ez a beszéd valóban beszéd volt először, nem pedig írásmű" (vö. Horváth János: *A magyar irodalmi műveltség kezdetei.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1988. 85.). Ezen fölül a metaforikus jelentésújítás forrására úgyszintén rámutatott: „A szók jelentése az egyházi nyelv képzeteivel megtartalmasodik." (i. m. 86.). Tehát nem retorikai, hanem szemantikai gazdagodásra utal.

A halálból agónia, az agóniából apoteózis válik. Vagyis a halandó máslétére, istenarcúságára utal: a Teremtő és teremtmény felfüggeszthetetlen korrelációjára, mellyel szemben a vég erőtlen. De ezzel belépünk egy még régibb kulturális hagyomány hatósugarába: a keresztény értékrend világába. Fontos, hogy az etimon tematizálódását itt is megtalálhatjuk; különösen azért, mert immár nem a mulandóságra, hanem a jelenlét emberi módjára hívja fel a figyelmet: „süketek hallanak, halottak feltámadnak" (Máté 11,4). A hallás képessége a testbe van kódolva, de a hallás akarása, az odafigyelés intellektuális munkát követel meg, habitus és kultúra kérdése. Ez a rendeltetése a vers által képviselt *irodalmi létnek* is, amely meghallásra szólít fel ritmikus hangzásának optikai újrarendezésével, a szem elé tárásával. Nyilvánvaló: ez a szövegtől vezérelt szem nem azonos az érzékelésre alkalmas pszichofizikai látószervvel, amiről maga a vers is nyilatkozik: „Látjátuk feleim szümtükhel, / mik vogymuk: isá, por ës homou / vogymuk". A szem csupán ennyit lát. Az optikai modell ehhez a mulandóhoz, a térben levőhöz, alakjához és alakja széthullásához tud hozzáférni, hogy anyaga visszatérhessen a földhöz. Ezzel szemben az olvasó szem az elmúlás szemantikai modelljéhez fér hozzá, amely arról tudósít, hogy a lezárulása okán egészében – konkrét részleteinek egységében – olvashatóvá lett egyszeri élettörténet miféle eseményt valósított meg, s az mit jelent a többiek, a világ számára.

8. A cselekvés rituális gyakorlatától eltér a költészet írásos kultúrájának versnyelvi teljesítménye. Vizsgáljuk meg most a *poiészisz* többletét, amelynek legfontosabb elve a *szingularitás*. Az a kompetencia nyilvánul meg benne, hogy az egyszeri tapasztalatot *egyszer* megalkotott szöveg révén transzformálja létértelmező entitássá, egyetemes nyelvi diszkurzussá. Kosztolányi Dezső *Halotti beszéd*ét veszszük szemügyre.

A vég egyformán utolér minden létezőt. Por és hamu vagyunk – így a temetési szertartás. Ám az esemény a maga végbemenetével, egyszeri; alanya „milliók közt az egyetlenegy" – írja a költő. És az egyformáságról ezt: „Hol volt, hol nem volt [...]." Majd az utolsó szó képviseletében következik a cáfolat, mely az ismétlődő „volt" helyett az *egyet*, a megismételhetetlen jelét teszi predikátummá: „a világon, egyszer." A költőt nem a volt-lét érdekli, hanem az egyszeri jelenlét – a *lenni* voltunk, éspedig *a mivolt* mint mibenlét modalitásában. Mi csoda? – kérdeztük a *Pesztra* kapcsán.[16] A költeményben csodaként ezt az egyszeriséget látjuk viszont: „Szegény a forgandó tündér szerencse, / hogy e csodát újólag megteremtse". A beszélő a halandó ember mibenlétét, jelenlétmódját csak *értelmének jelenvalóságával* együtt tekinti teljesnek. A verssel szólva, ennek alakját hivatott megvalósítani a „feleim" és a „barát" kapcsolata. A „feleim" ugyanis az egyszerinek az alakmása, aminek „a mi szívünkhöz közel álló" felel meg: „Látjátok feleim, egyszerre meghalt". A „mi" azokat egyesíti, akik elbeszélik létezése titkát („meséljük róla"), bár nem látjuk, „se itt, se Fokföldön, se Ázsiában". *Élni* és mesélni cseng itt össze: az élet nem merül ki azzal, aminek látja vagy hallja – közvetlenül tapasztalva – a halandó a születés és a halál közötti szakaszon. Kitörölhetetlenül hozzá tartozik azonosságához az az értelem,

[16] Kovács Árpád: *A novelláról és Kosztolányi rövidprózájáról (A* Pesztra *eseményvilága)*. Alföld 2013/1. 74–99.

amit a vég után is fennmaradó vagy létrejövő elbeszélések, az egzisztenciális megértés módozatai tárnak fel. A mivolt az *amint volt* narratív modalitásából olvasható ki, mert az „egyszeri" olyan e tekintetben, „mint az az ember ottan a mesében". A történetalkotás alanyaként a mesélő a másik – elmesélt – „fél"-ből példává változtatja a maga számára és a mi számunkra ezt az „egyedüli példányt". A sok halandó közül egy, az individuum, a *példány* a *példázatnak* alkotórésze, egyik fele csupán. Megismételhetetlenségét, egészének egyszeriségét igazán csak a költői nyelv tudja értelmi képződménnyé, esetünkben parabolává avatni. Szellemi létmódjának prezentációja nélkül az egyedi töredék marad, *ego*. A vers azt sugallja: az ember önmagában véve saját létének egyik „fele" marad, nem a másiknak a fele, aki a mese hősévé avatja, s ezzel felebaráttá; pontosabban, „édes baráttá". Tehát élettárssá emel mindenkit, aki az egyszeriség diszkurzusát megalkotja a másik egyedüli életéből való részesedése – a koegzisztencia – példázataként:

Okuljatok mindannyian e példán.
Ilyen az ember. Egyedüli példány.

A versben reinterpretált *Halotti beszéd* szemantikai modellje nem a halottról szól, hanem a – mű címében is megjelölt – *beszédről*, az élőbeszédről, melynek nem jelent akadályt a létező végessége, hiszen a vég csak a róla szóló diszkurzus okán nyeri el végtelen értelmezhetőségének – maradandóságának és történetiségének – távlatát. Kosztolányi Dezső a halottról szóló beszédet a beszédről szóló diszkurzussá, költészetté transzformálta. Ezért alakul át az elhunyt porladásra ítélt teste maradandó jeltestté. A saját szobraként identifikált „felebarát" a vers szerint a „jobb" jelenlétre való törekvés letéteményese: „Úgy fekszik ő, ki küzdve tört a jobbra, / mint önmagának dermedt-néma szobra". Éppen a szobor és a vers e törekvésének releváns megjelenési módja – ezt demonstrálja a rím: *jobbra / szobra*. A néma szobor látványa – egy élet konkrét totalitása – azonban „kőbeszéddé", jelentéses képződménnyé változik át a versbeszédnek köszönhetően, mely leírja, hogy mit gondol róla az élet, ha elbeszélésben vagy szoborban testesül meg a létező léte. A versben megnyilatkozó élet a szingularitást emeli ki:

Édes barátaim, olyan ez éppen,
mint az az ember ottan a mesében.
Az élet *egyszer* csak őrája gondolt,
mi meg mesélni kezdtünk róla: „Hol volt...",
majd rázuhant a mázsás, szörnyű mennybolt,
s mi ezt meséljük róla sírva: „Nem volt..."
„Úgy fekszik ő, ki küzdve tört a jobbra,
mint önmagának dermedt-néma szobra."
Nem kelti föl se könny, se szó, se vegyszer.
Hol volt, hol nem volt a világon, *egyszer*.[17]

[17] Kiemelések tőlem – K. Á.

Ebben a perspektívában már nem a hiánya – a *volt* módusz jelentése – fogalmazódik meg, hanem hogy mivé *lett*. Lett pedig – Kosztolányival szólva – az egyszeriség csodája: hol szobor, hol mesehős, hol költő, hol olvasó. Csak így tehet szert ugyanis saját diszkurzusra, melynek alapján az élet kezdeten és végen túlmutató konkrét alanyiságáról, rendeltetéséről vagy akár az „örök visszatérésről" lehet gondolkodni.

A grafopoétikai olvasás és az írás metaforája

A versritmusként vizsgált ismétlődések – szemben a narratív renddel – a szöveg második olvasását teszik elkerülhetetlenné, amit Edgar Allen Poe *A műalkotás filozófiájá*ban a költemény konstrukciós elveként határozott meg. *A hollób*an a strófák végén felhangzó refrén felől, illetve az egész szöveg zárószava felől irányítva visszatérítő szándékkal működik az ismétlés olvasóra tett hatása: „itt kezdődik igazában a költemény – a végén, ahol minden művészi munkáknak kezdődnie kéne [...]".[18] Tehát a második – a vég felől befogható ismétlések azonosításán alapuló – „olvasás" olyan *rekurzív elsajátítást* ír elő, amely már értelmezést is feltételez, nevezetesen az ismétlés révén megvalósított jelentéseltolódás vagy jelentéskezdeményezés interpretációját.

A rekurzív olvasás mint a nem triviális jelentésképzést elsajátító esemény nemcsak az először olvasott elbeszélés ismételt, „szorosabb" elolvasását jelenti tehát, hanem a már létező olvasatom tárggyá és képződménnyé tételét, esetleg felülírását (például egy naplóban, egy olvasótalálkozón, egy vizsgán, egy előadáson, egy cikkben vagy könyvben). Az intuitív befogadás után egy poétikailag megalapozott értelmezés valósulhat meg, amely magának az értelmező beszédmódnak a korrekcióját is maga után vonhatja, és az interpretátor saját nyelvének értelmezését teszi elkerülhetetlenné. A látható szavak, jelek és betűk szövedéke, a jeltesti képződmények – az ismétlésben résztvevő rímek, anagrammák, palindromák, etimonok, paralelizmusok, inverziók, alakzatok stb. – világlása a papíron arra szólít fel, hogy a divinatorikus befogadást követően elvégezzük az értelmező elsajátítást is. A feladat az, hogy a narratív képződmények után a diszkurzív képződmények „olvasatát" is létrehozzuk. Schleiermacher ezt a második elsajátítást a jelek és az egyéni jelhasználat interpretációjával azonosította. A jeleket *értelmezzük*, hogy az elbeszélt történetet – s ezen keresztül önmagunkat – másodszor elsajátítva jobban *megértsük*. De immár nem magára zárt szerkezeti egységei – cselekménye, szereplői, tárgyai és narratívája – alapján, hanem a szemantikai újításokért felelős prózamű ritmusrendjének utalásirányait vizsgálva. Melyet nem szövegként, hanem műalkotásként felfogott léte alapján értelmezünk, az értelmezés pedig az intellektust fokozottabb nyelvi – ám nem logocentrikus – kreativitásra készteti. Erre válaszképpen, az olvasás terét elhagyva, áttérünk a belső beszéd, a megértés szö-

[18] Edgar Allan Poe: *A műalkotás filozófiája*. In uő: *Válogatott művei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1981. 838.

vegének megalkotására, ahol – az applikáció kívánalmának eleget téve – az elbeszélt történet képződményeit saját, egyszeri tapasztalatunkra vonatkoztatjuk.

A grafopoétikai elemzés a szubliminális egységek szintjére is kiterjed. Egy trigramma a szöveg végén az alanyi külpontosítás eseményének utolsó nyoma lehet, mint például Kosztolányi *Pesztra* című elbeszélésében, ahol az angyalok hálaénekének hatása alatt a főszereplő, Vera képpé merevített, festményhez hasonlóan ábrázolt „ámuló" figurája jelenik meg, megtestesítve nevének szemantikai potenciálját: Veronika mint igaz kép – *vera eikón*. Visszaidézve és lezárva Vera háromszor ismétlődő felkiáltásának grafikai szegmentumát („– Hó...") egyúttal az elbeszélt világ horizontját zárja le ez a három pontból megalkotott szövegegység. Ugyanakkor megnyit egy másikat, a már elolvasott szöveg betűképként megjelenő, immár teljes „látványát", amivel az olvasás megismétlésére szólítja fel a befogadót, életvilága még fel nem tárt horizontjának felismerését inspirálva. Ám a jelekből megalkotott képződmények grafikai manifesztuma már nem az elbeszélt történet, hanem az írott diszkurzust prezentáló prózamű elsajátítását feltételezi, amit a nyelvi faktúra és a szublingvisztikai írásjelek olvasóval kezdeményezett párbeszédének tekinthetünk. De ez a párbeszéd nem jön létre, ha elfeledjük az író figyelmeztetését: „Minden hang, minden betű önmagában is jelent valamit."[19]

Igen tanulságos a *Költő* című vers, amelynek tárgya maga az önjáró költészet, pontosabban: a költészet inspirációjaként értendő írásesemény. Ebben a szövegben az írás metaforája a kardiogram, azaz a hangzó ritmus optikai rajzát rögzítő grafikai mintázat.

A kardiogram mint az íráskép metaforája az írás alanyát a hiperérzékeny kardiográffal állítja párhuzamba, olyan képességet tulajdonítva neki, melynek megfelelően az a cselekvő ember tevékeny testében keletkező hangot, a cselekvés vokális megnyilvánulását – vagyis a tónust, az ütemet és a ritmust – írásjelekkel képes, már-már a csodával határos módon visszaadni. S egyúttal a legszemélyesebb magánéleti eseményt társas koegzisztenciává avatni, melynek e költeményben az „eleven lánc" metaforája felel meg.

> Légy is mellettem örökre, te csodák csodája,
> aki azt műveled, hogy az életem
> másoké és másoknak élete az enyém
> és kézről-kézre forog a titkos ajándék,
> örök cserében, az enyém a tiéddel
> s te tarts meg erősen, mindig, eleven lánc.

A cselekvésben megtestesülő jelenlét intenzitását a hallható szívdobogás jelzi, és látható kardiogramja jeleníti meg, melynek görbéje az „élet ütemére" orientáltan tagolja a jelenlét eseményét. Éspedig avégett, „hogy ez ne múljék el, / hanem maradjon meg". Ily módon tehát a kardiogramhoz közelített íráskép sajátos tempo-

[19] Kosztolányi Dezső: *Ige*. In uő: *Nyelv és lélek*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971. 238.

ralitást érvényesít, jelesül: az írásaktus időbeliségét, s ezzel az eredeti metaforát az élet „csodájára" terjeszti ki, „amint van" az időben, függetlenül érzéki, fogalmi, szimbolikus reprezentációitól:

> nem úgy, mint a festmény, melyet képíró alkot,
> egymás mellé téve világost, sötétet,
> de úgy, amint van,
> változva csodásan, mozogva az időben,
> s élve egészen.

Az, ami a térben „egymás mellé téve" jelenik meg, a látószerv által projektált különbségeket reprezentálva, az időben egy láthatatlan kontinuitás – „eleven lánc" – alkotórésze. Itt működik a *van* változó – eseményes – realitása, amelyet nem a szemléleti kép vagy festői mása, hanem a nyelv képes elővezetni. Amíg ennek az eseményes aspektusnak a felfedése nem történik meg, asszociációk és reprezentációk áldozata lesz a szubjektum:

> Mily zűrzavaros az élet ilyenkor
> s milyen sötét.
> Láttam feketét, fehéret,
> éreztem keserűt, édeset,
> s nem tudtam menni se jobbra, se balra.

A ritmus kölcsönhatásba lépteti a látható ellentéteket, s az „élet ütemére" hangolt megszólalásba integrálja azokat a versben, amit nem a szókép, hanem az íráskép tár a szemünk elé. Ennek fényében a fekete/fehér, a keserű/édes, a jobb/bal ellentéte viszonylagos, az állandó változóból, az élettörténés „eleven láncából" kiragadott dolog reprezentációinak a sémája. A beszélő ezt egyértelműen bevallja, s az oppozíciók világát nem kategoriális rendként, hanem az életen uralkodó „zűrzavarként", „sötétségként" értelmezi, ami a helyes cselekvés akadálya. Az író ezeket az élet időbeli kontinuumában helyezi el, ahogyan *lenni* van, „változva csodásan, mozogva az időben". Az életidő egyszeri tapasztalatát – azt, hogy „senki más nem érzi azt, mit én érzek" – az írás ragadja meg, melynek mintája a kardiogram, az ujjlenyomathoz hasonló unikális grafikai rajzolata az egyénnek: „Hallgatom a szívem. / Próbáltam lejegyezni minden kardiogrammot". Ez a lenyomat, az egyedüli példány mintázata a papíron azt manifesztálja, ami születés és halál *között esik meg*: a jelenlétet mint részesülő eseményt. A kardiogramhoz hasonlított írásmintázat biztosítja, hogy a múló, de el nem múlt – a szívveréssel egyidejű – idő megtestesüljön a cselekvésben. S a hallgatás ezúton eseménnyé váljon, létrejöjjön a hallgatás diszkurzusa, a vers. Ebben az értelemben a hallgatás a belső beszéd közege, ahol a szándékolt megnyilatkozás tiszta jelentésekből álló vázlata, még nem vokalizált szemantikai mintája („kardiogramja") alakul ki. A lejegyzés azonban már pro-gramma – nem más, mint a testi hang által inspirált, elővételezett jelkezdemény, amely a hallható dobogás üteme, ritmusa, tónusa révén a hangképző szer-

veket működésre készteti, s végső soron a hangot a szó indexjelévé – itt éppen a keletkező jelentő grafikai jegyévé – alakítja át olvasható létmódjában, az írásműben. A papíron megjelenítve „minden rímből jelkép, minden ütemből jel lesz".[20] Persze a költői megnyilatkozásban, a szóba és szóláncba integrálva, azaz diszkurzív rendet alkotva: a jel jele, a jelkép jelképe.

A maradandó időnek, mely a kezdet és a vég határain túl is kontinuumot alkot, a nyelv nagy ideje felel meg, amelyben az írásmű eleven láncot képez az olvasók között. Az élőbeszéd szava, ha elhangzik, választ támaszt a jelen időben; a leírt szó megtestesíti az időt, azaz minden időben újra feltámasztja ezt az igényt:

> Most ezt vallom utólszor: csak a betű, csak a tinta,
> nincs semmi más, csak a szó, mely elzeng
> s visszhangot ver az időben, csak a szó, mely
> példázza az időt [...]

Az itt vizsgált metafora hatására ez a vers az írás példájává minősíti át az elhangzott szót, az egyszerit. Nem általánossá, hanem az egyszeri külön, egyszeri párjává – a példában az egy része is, de ugyanakkor analogonja is a másik különálló egynek és az egésznek. Ezért a költői szöveg mint írásmű valóban tekinthető a nyelv látható működésének, de nem abból a célból, hogy ünnepelje magát vagy élvezhetővé tegye a jelölők játékát. Kosztolányi, aki nem vádolható optimizmussal, erről így vélekedik: „azt műveled, hogy az életem másoké és másoknak élete az enyém" legyen. Az erős, „eleven lánc" több gondolati rendszerben is a létezők teremtődésének hierarchikus rendjét és szilárd egységét jelképezi.[21]

Szép illusztrációja ennek, ahogy a láncot Kosztolányi a Szellem és a Test viszonyára alkalmazza Oscar Wilde *Humanitad (Tél van...)* című költeményének fordításában. Itt példázatos eseményként a szembeállítást kiiktató két fél „páros akarással egyszerre lendülne". A költői nyelv tárja fel, „mire való ama lánc, az okság, mely minden elevent külön egybekapcsol". A szellem és a test, az érzékek és az ész itt élettársak a költői analógia mintájára: mindkettőben ugyanaz az eleven akarás működik, az egyszeri akarata – *lenni:* lenni külön-külön példányból a „páros akarás" példájává. Ugyanúgy, ahogy a *Halotti beszédben* olvasható.

---

[20] Kosztolányi Dezső: *Tanulmány egy versről.* In uő: *Nyelv és lélek.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971. 411.

[21] Homérosznál az „aranylánc" az égből kiinduló és a földig gyűrűző lánc az egymásból következő teremtésaktusok föntről sorjázó, szellemi indíttatású egymásba kapcsolódásának jelképe. Az *eleven* jelző a „testvérláncra", a szabadkőművesek szövetségének szimbólumára vonatkozik, amely körbefogja a földet. A motívum Kosztolányinál azzal a sajátos jelentésakcentussal bővül, amely abból fakad, hogy a szóra és a nyelvre alkalmazza a végtelenített kommunikáció, az „örök csere" és az interperszonális vonatkozás hangsúlyozása mellett. Az „emberszóval", „talpig aranyban" utalhat a homéroszi hatásra.

Műértelmezés

Hites Sándor

A KINCSTŐL A TŐKÉIG

– Kísértettörténet és pénz a korai magyar novellában (Kármán, Fáy, Kölcsey)* –

„némelyek pénz-machinátiói (…)
mint a' kisértet az ártatlan halandót esztendőkig követik"
Széchenyi István: *Hitel*

A tanulmányban a magyar novellatörténet három korai darabjával foglalkozom, Kármán József, Fáy András és Kölcsey Ferenc egy-egy elbeszélésével. Azért együtt, mert létrejöttüket ugyan évtizedes távolságok választják el, az első 1795-ben, a második 1824-ben, a harmadik 1838-ban jelent meg, témájuknál (kincskeresés) és műfajuknál (kísértettörténet) fogva azonban füzért alkotnak, egymás variációinak, átiratainak tekinthetőek.

A pénz problematikája szoros kapcsolatban áll az elbeszélő irodalom 18–19. századi bontakozásával: a pénz a korszak szépprózájának egyik leggyakoribb témája, illetve a monetáris reprezentáció adott formái valamiként tükröződnek az elbeszélés módjában is.[1] A következőkben azt vizsgálom, hogy e három novella miként mutatja be a pénz mibenlétét és a pénzforgalom mikéntjét, milyen szerepet játszanak bennük szorosan vett gazdasági és szimbolikus ökonómiák, milyen gazdasági viszonyok jelölik ki a szereplők kapcsolatait, valamint, hogy a kísértettörténet műfaja miként vonatkoztatja egymásra a hitel gazdasági, illetve az elbeszélés hitelének, hitelességének poétikai képzeteit.

I. „a' Pénz-'satskót tapogatták és kukutsoltak mindenfelől"

Kármán József *A' Kíntsásó* című szövege az *Uránia* harmadik füzetében jelent meg, s a Kajetan Tschink osztrák karmelita szerzetes *Wundergeschichten* című 1792-es novelláskötetében szereplő *Der Schatzgräber* című novella szöveghű fordítása.[2]

---

* A tanulmány elkészítéséhez szükséges elméleti kutatásokat a Royal Society of Edinburgh Caledonian Research Fund 2012-es edinburgh-i ösztöndíja tette lehetővé – The research for this article was supported by the Royal Society of Edinburgh Caledonian Research Fund in 2012.

[1] Jelen írás része egy tervezett tanulmánysorozatnak, amelyben 19. századi magyar szépprózai szövegekben vizsgálom gazdasági-pénzügyi jelenségek ábrázolását. A tárgyban már megjelent egy tájékozódó jellegű írásom: Hites Sándor: *Gazdaság, pénz, piac, üzlet, irodalom: a New Economic Criticism.* Helikon 2011/4. 467–498.

[2] A forrást azonosította Némedi Lajos: *Kármán József „A kincsásó" című elbeszélésének forrása.* Irodalomtörténeti Közlemények 1971. 481–488. Tschinkről, novelláskötetéről és jelenlétéről az *Urániá*ban: Szilágyi Márton: *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája.* Kossuth, Debrecen, 1999. 216–236.

Fordítás voltától függetlenül ez az első magyar nyelvű szépprózai elbeszélés, amelyben a cselekmény alakulását és a szereplők cselekedeteit elsősorban a pénz, a pénz mozgása, cseréje, forgalma határozza meg. Mivel körmönfont tranzakciót követhetünk nyomon, ennek jellege és iránya rögtön az elbeszélés egész struktúráját meghatározó értelmezési kérdéssé is válik.

Az alcím szerint „régi Krónika" nyomán elbeszélt, az első mondat szerint pedig a „Rénus Vízének Partján" játszódó történetben a polgári származású szerencsevadász, Hildenburg szerelmesével, Rozáliával összejátszva kicsalja a lány gyámapjának, aki Rozáliát apácának szánja, a vagyonos és zsugori „öreg Nemesembernek" a pénzét, majd elszöknek és összeházasodnak. A trükkhöz a közeli várrom legendáját használják föl: álöltözetben, Propertzius néven bizalmába férkőzve Hildenburg mindenféle misztikus-feketemágiás szemfényvesztéssel (beszélő madár és sátáni kutya felvonultatásával), illetve egy csodás pergamenlapra íródó üzenetek révén elhiteti az öreggel, hogy az isteni és ördögi erők rendelése szerint úgy juthat a „régi Épűletnek Omladékainál" elásott kincshez, ha bizonyos összeget jótékony adományra költ, mert tíz nap elteltével mindig az összeg tízszeresét áshatja ki. A várúr háromszáz aranytallért adományoz a helység papjának, hogy ossza szét a szegények között, majd tíz nap múlva csakugyan ki is ásnak az álruhás Hildenburggal háromezer tallért a rom mellől, mindenféle kísérteties hókuszpókusz kíséretében: „Menydörgő Tsattogás reszkettette az Omladékokat, – az Épűletnek Hátúljában, eggy Láng lobbantt fel, eggy pántzélos Ember, felhajtott Sisakkal és halálsárga Ábrázattal, lépett ki a' Fenekből, és a' Láng' elejébe' állott."[3] A sikeren felbuzdulva a rettegését leküzdő várúr immár háromezer tallért adományoz a közeli kolostornak, s tíz nap múlva elő is ássák a harmincezer tallért. Ezután az öregúr már háromszázezer tallért ad át (hárommillió reményében) az álruhás Hildenburgnak, hogy a pénzből egy távolabbi kolostor mellett árvaházat építtessen, illetve, ha már arra jár, a kolostorig vigye magával Rozáliát is, aki időközben, a cselszövés részeként, bejelenti, hogy mégis hajlandó apácának állni. A szerelmesek meglépnek a szekérnyi pénzzel, majd levélben magyarázzák el az öregnek (és az olvasónak) az átverést. Itt tudjuk meg, hogy a rom mellől előásott három, majd harmincezer tallér Hildenburg örökségéből származott: maga ásta el előzetesen ott, ahonnan aztán együtt kiásták mint talált kincset.

Mi történik itt a pénzzel? A rom, az ásás helye a Hildenburg által az öreggel elhitetett rémtörténet szerint valamiféle pénzforgalmi instrumentum, amely a Hildenburg által előmutatott pergamen-lapokon és az általa celebrált gothic-szertartásokon, illetve a kincsőrző kísértet (Hildenburg beöltözött inasa) által közölt feltételek szerint működik: befizetünk (jótékony célra adományozunk) egy összeget, hogy kinyerjünk valamennyivel többet. A rom, mondhatni, valamiféle mágikus befektetési alap, amely tíz nap elteltével tízszeres hozammal téríti meg a be-

[3] *A' Kíntsásó.* In *Első folyóirataink: Uránia.* Szerkesztette Szilágyi Márton. Kossuth, Debrecen, 1999. 223. (További hivatkozások zárójelben a szövegben.) A szabadkőműves misztika, az okkultizmus és a gothic irodalom szerepéről Tschink és a kor „obszkurantista" osztrák-német prózájában, illetve ezek hatásáról Kármánra: Németi: i. m. 484–486., Szilágyi: i. m. 223–224.

fektetést. A feltételek tehát irreálisan kedvezőek: pontosan ezért van szükség arra, hogy egy rémtörténet, illetve valaminő természetfölötti (isteni és ördögi) ökonómia hitelesítse az üzletet.[4]

A konstrukció ugyanakkor csak a várúr felől nézve látszólagos, Hildenburg számára nagyon is valóságos, hiszen ő csakugyan megtízszerezi kezdőtőkéjét. A kettejük közt végbemenő pénzmozgásban kétoldalú, egyre emelkedő tétekkel folytatott spekulatív befektetés-sorozatról van szó, amely végül csak az egyik félnek hajthat hasznot. Hildenburg az örökségét fekteti be, a nagyobb haszon, feleség és vagyon reményében. A várúr is befektet, célja vagyonát többszörözni, a lánytól megszabadulni, örökségét megszerezni. Mindketten nyereségre törnek, de csak Hildenburg befektetése a sikeres, mégpedig azért, mert megfelelő pillanatban száll ki: hamarabb nem volna érdemes, később már nem bírna. Az öregúr ugyan elvileg megtehetné, hogy hamarabb kiszáll, de az átverés keretein belül okkal érzi úgy, hogy befektetése a lány klastromba vonulásával, a kincs mellé az ő örökségének megszerzésével éri el végső célját. Hildenburg konstrukciója azért mesteri, mert úgy fosztja ki az öreget, hogy az közben – a befektetés természetfeletti ökonómiájának keretén belül – voltaképp racionálisan cselekszik. A hitetés lélektani eszközeit Hildenburg úgy adagolja, hogy konstrukciója narratív és pénzügyi értelemben egyaránt éppen a háromszázezer tallér megszerzéséig ér el. A rémtörténetben ugyan adódhatna még újabb lépcsőfok, amellyel alátámaszthatná egy újabb befektetés kívánatosságát, ahogy logikailag sem volna akadálya még egy kört futni, a háromszázezret forgatni meg hárommillióért, s az öregúr hajlana is erre, ám ennyi befektetnivalója Hildenburgnak már nincsen. Másrészt pedig, és ez is legalább ennyire fontos, a tranzakció-sorozat a pénz adott materiális formájának a sajátossága okán is itt éri el a határát. A novellában ugyanis nemesfémérmékről van szó, s ezek kezelésének megvannak a maga nehézségei: erszény, láda, majd szekér kell a mozgatásukhoz. Ez behatárolja a tranzakció kiterjedését: míg a papírpénz közegében a spekuláció a végtelenségig, beláthatatlanul nagy összegekig folytatható volna, addig itt a végül megszerzett háromszázezer tallér újabb megtízszerezése már akkora fizikai mennyiséget (tízszekérnyi pénzt) jelentene, ami kezelhetetlenné, hordozhatatlanná tenné a nyereséget.[5]

A cselekményt és a pénzmozgást együtt szemlélve megállapítható, hogy a novella gazdasági megfontolásai tükrözik a jelentéstaniakat: mindkettőre nézve a rejtekező-föllelhető, illetve a létrehozott-megalkotott különbsége, viszonya kerül előtérbe. Egyrészt a várúr képviselte mentalitás (a novella ezt fösvénységnek ne-

---

[4] Már a novella forrását megtaláló Némedi Lajos is megkísérelte értelmezni a novella pénzügyi jellegét, és felismerte, Hildenburg „befektet" az átverés érdekében: vö. Némedi: i. m. 483–484.

[5] A 18. században elterjedő papír alapú monetáris eszközöket eredendő gyanakvás fogadta, a használatuk melletti érvek ugyanakkor éppen a pénzforgalom megkönnyítésére, a könnyű szállíthatóságra vonatkoztak. Magyar összefüggésben erről Berzeviczy Gergely 1819-es *Oeconomica Publico-Politica* című, kéziratban maradt műve írt: „A papírpénz előnye abban áll, hogy sulya és szállitása könnyebb, jobban lehet azt megszámlálni; a forgalmat szaporitja és élénkíti." Berzeviczy Gergely: *A közgazdaságról*. Fordította Gaál Jenő. In *Magyar közgazdasági gondolkodás (a közgazdasági irodalom kezdeteitől a II. világháborúig)*. Szerkesztette Bekker Zsuzsa. Aula, Budapest, 2002. 101.

vezi) kigúnyolásáról van szó, amelyben örömöt és gazdasági racionalitást egyaránt a nemesfém birtoklása jelent, vagyis ha a pénz nincs forgalomban, hanem fölhalmozódik: „minden Gyönyörűséget megtagadott magától, hogy avval az eggyel élhessen: Kíntseinek Gyarapodását szemlélni". (219) Az öregúrnál dologtalanul fektetett arany (benne Rozália öröksége, a végül kicsalt háromszázezernek a fele) a cselszövők házassága révén kerül vissza a társadalmi körforgásba, így jut a felhalmozottság látszólagos létéből valóságos, produktív léthez. Az, hogy az átverés révén a rejtegetett vagyon kiemelkedik a rejtettségből és Hildenburg kezén (újra) használatba kerül, némiképp a 18. század végi gazdaságtan, elsősorban Adam Smith merkantilizmus-kritikájának szellemében fejezi ki, hogy valódi vagyon nem a fölhalmozott pénz, hanem a működésben lévő tőke.[6] A merkantilista gazdaságpolitika német megfelelője, a *kameralizmus*, már csak azért sem lehetett ismeretlen Kármán előtt, mert *A' nemzet' tsinosodásá*ban idéz Joseph von Sonnenfels-től, az irányzat egyik vezéralakjától.[7] A felhalmozott pénz kritikájával szemben az viszont kifejezetten merkantilista vonás a novellában, hogy a gyámapa és Hildenburg között lejátszódó tranzakció „zéróösszegű játszma", amelyben nem lehetséges kölcsönös nyereség: a merkantilista kereskedelem-felfogás szerint mivel a világ pénzmennyisége állandó, az egyik fél nyeresége szükségképp a másik vesztesége.[8]

A novella sajátos tükörhelyzetet mutat meg: elásott kincs éppúgy nem létezik, ahogy tulajdonképpen a fösvény pincében őrzött pénze sem létezik vagyonként. Hildenburg machinációja innen nézve azt tárja föl, hogy a vagyont nem föllelni kell (kincsként), hanem ravasz pénzügyi műveletek révén elő kell csalogatni.[9]

---

[6] Arról, hogy a gazdagságot a felhalmozott nemesfémben látó merkantilizmus Adam Smith szemében „midászi téveszmével" vagy „érme-fetisizmussal" jellemezhető: Donald WINCH: *Riches and poverty. An intellectual history of political economy in Britain, 1750–1834.* Cambridge University Press, Cambridge, 1996. 110. Magyar szerzőtől hasonló gondolatok majd csak évtizedekkel később, Berzeviczy előző jegyzetben is idézett művében olvashatók: „A tőkének gyümölcsözni, annak használat és mozgásban lenni, forognia, cseréket és adásvevéseket előidéznie kell. (...) Kincsgyűjtés (thesauratio) azon eljárás, melylyel a szükség felmerülésének eseteire kincseket halmoznak fel. Napjainkban – ugy hiszem – nem szükséges a kincsek gyűjtése. (...) a kincsnek káros természete folytán az a forgalomból kivétetik és holttőkévé válik." BERZEVICZY: i. m. 100., 106–107.

[7] A *Grundsätze der Polizey, Handlung und Finanzwissenschaft*-ból (1771) származó Sonnenfels-idézet elemzését, illetve a kor magyar Sonnenfels-recepciójáról lásd SZILÁGYI: i. m. 418–420; SZILÁGYI Márton: *Szempontok a magyar Sonnenfels-recepcióhoz újragondolásához.* In *On the Road – Zwischen Kulturen unterwegs.* Szerkesztette Ágoston Zénó BERNÁD, Márta CSIRE, Andrea SEIDLER. LIT Verlag, Wien, 2009. 37–43.; SZILÁGYI Márton: *Sonnenfels és Bessenyei. Két bécsi folyóirat a 18. század második felében.* Irodalomtörténet 2009/2. 147–172. A kameralizmusról átfogóan: Keith TRIBE: *Strategies of Economic Order. German economic discourse, 1750–1950.* Cambridge University Press, Cambridge, 1995. 8–31.

[8] Vö. Jacob VINER: *A hatalom és a bőség mint a 17–18. század külpolitikai céljai.* In *Közgazdasági eszmetörténet.* Szerkesztette MADARÁSZ Aladár, Osiris, Budapest, 2000. 94.

[9] Ennyiben nem teljesen helytálló az értelmezés, miszerint a novella, a polgárság ideológiájának jegyében, azt szemléltetné, hogy „nem csodás módon, hanem az ész, az ipar vagy a kereskedelem által lehet meggazdagodni". Vö. WALDAPFEL József: *Magyar irodalom a felvilágosodás korában.* Akadémiai, Budapest, 1957. 231. Hildenburg ugyanis itt egy okosan, vagyis inkább csalárd módon kivitt pénzpiaci művelet révén gazdagszik meg, s a novella sehol nem utal rá, hogy valaha is bármilyen munkát, termelőt vagy kereskedőit, végzett volna: a tőkéjéből él. (Waldapfel túlértelmezésére már figyelmeztetett: NÉMEDI: i. m. 481.)

Kincsásás abban az értelemben történik, hogy Hildenburg csakugyan a föld alól, az öreg pincéjéből csalja elő az aranyat. Ezzel ugyanakkor Hildenburg – annak ellenére, hogy végső soron pénz fial pénzt – nem *létrehoz* valamely vagyont a *semmiből*, ahogy nem teremt, hanem *föltár* jelentéseket maga a novella is. Hildenburg a novellát záró levele egyrészt felfedi a történetben lezajló pénzmozgás valós jellegét, másfelől pedig azért magyarázza el a hitetés eszközeit, leplezi le a „Tsudatételeket", hogy egyszersmind rámutasson: „onnan, a' hol semmi sintsen, semmit sem lehet felásni". (235.) Jelentéstani tekintetben tehát itt tárul föl az események valóságos menete, gazdaságtanilag pedig bebizonyosodik, hogy pénz nem származik a semmiből: ami természetfölötti ökonómiából eredőnek tűnt föl, már előzetesen létezett. A kísértet-történet átverés, a föld alól előkerülő arany sem valaminő ördögi/isteni készletből, horror-ökonómiából, hanem a társadalmi körforgásból, Hildenburg örökségéből származik. *A' Kíntsásó* gazdaságtanának szemantikája, illetve jelentéstanának ökonómiája tehát úgy volna összefoglalható, hogy sem az aranynak, sem a rejtélyes történetnek nincs természetfölötti forrása: nincs transzcendens jelentés és nincs transzcendens vagyon.

A pénzmozgás mellett a történetben egyéb, nem anyagi, hanem (kalkulációt ugyanúgy megkívánó) szimbolikus ökonómiák is szerepet kapnak, elsősorban az *adományé*. Hildenburg cselszövésében ugyanis a pénzforgalommal párhuzamosan, annak feltételeként megkívántatik a jótékonyság, az egyházi célú adakozás.[10] Az elvben viszonzást nem váró adomány tehát szoros, okozati viszonyban áll a romásással megvalósuló befektetés kedvező feltételeivel: az öregúr kifejezetten jótékony adományokért cserében részesülhet, afféle *ellen-ajándékként*, a különlegesen magas megtérülésben. Tehát itt a Faust-típusú szerződésekkel ellentétben nem az üdvösséget kell felajánlani az evilági jólétért cserébe, de nem is ennek a fordítottjáról, hanem kölcsönösségről van szó, amennyiben a vallásos buzgóság nem csupán mennyei-üdvösségi kompenzációban részesül, hanem anyagilag is jövedelmező. Az átverés szerint az adomány gazdaságtalanságát az égi ökonómia már a földön kompenzálja, mégpedig a rémtörténet által megidézett kísértetek közvetítésével. (Vagyis a befektetés jellegében keveredik a keresztény adomány és a fekete-mágia ördögi ökonómiája, pontosan úgy, ahogy ez a kettő áll együtt az álöltözetbe bújt Hildenburg, vagyis Propertzius, kitalált misztikus élettörténetében is.) Az égi ökonómia tehát anyagi értelemben, a földi életben is kiegyenlíti a számlát. Az álruhás Hildenburg megfogalmazásában: a gyámapa „ájtatos, és bűnönbánkodó Élete" arra bírta az eget, hogy „Kegyelmének Ajándékai mellett, világi Kíntsekkel is megáldjon". (221.) Azt, hogy ezt az érvet Hildenburg egyáltalán föl-

[10] Itt csak utalhatok Marcell Mauss 1925-ös elemzésére (*Essai sur le don*, magyarul: *Tanulmány az ajándékról)* a „primitív" társadalmak nem-piaci logikájú csereforgalmáról: a *potlecs*, vagyis a vagyont minél nagyobb mértékben tékozló ajándék a közösségi kötelékek megerősítésére szolgált, vagyis nem gazdasági érdeket követett, hanem társadalmi kötelezettséget látott el. A veszteséggel ugyanakkor az ajándékozó a maga presztízsét növelte, illetve mivel gesztusa felszólítást jelentett az ajándék viszonzására, ezért a megajándékozott alávetésére is irányult: vö. Marcel Mauss: *Szociológia és antropológia*. Fordította Saly Noémi és Vargyas Gábor. Osiris, Budapest, 2004. 195–341. A kérdés szakirodalmáról: Hites: i. m. 472–475.

hozhatja, arra mutat, hogy az üdvösség- és a vagyon-kereső mentalitás nem válik el élesen egymástól. Az öregúr önképében kifejezett egységben állnak: „Napjait felosztotta a' mennyei Elmélkedések' és Tallérjainak Számlálása között, nem érhette-el még-is, hogy az utólsókban több Gyönyörűséget ne leljen, mint az elsőkben." (219.); „Midőn a' Nemesembernek elméje azon nagy *Procentókkal* foglalatoskodott, a' mellyeket a' kiadott Pénzből bévenni reméllett, szűntelen mozgottak ájtatos Ajakai, hogy az Éjjet eléimádkozhassa, a' mely néki a' Kapitálist Interesestől eggyűtt meg-téríti." (224.) Az idézetek hangvétele ugyan jelzi, hogy itt bizonyos mértékben képmutatásról van szó,[11] de Hildenburg pontosan azért teheti az átverésben a földi és az égi ökonómiát egymás feltételeivé, mert tudja, hogy az öregúr a kettőt egységben látva hitelt adhat a két befektetési forma (adomány és profit) efféle összekapcsolásnak. A képmutató magatartás tehát egyáltalában azért lehetséges, mert a novella ökonómiájában összefonódik az adomány keresztényi gazdaságtana, a jótékonysággal szerezhető társadalmi presztízs és vallási érdem, illetve az evilági profit-kereső mentalitás.[12] (Erről van szó Rozália sürgetett klastromba vonulásában is: ez egyszerre volna részéről és gyámapja részéről is saját üdvösségükbe tett szimbolikus befektetés, illetve hozna gyámapjának anyagi gyarapodást is, hiszen megszerezné a lány örökségét.)

A vallási megfontolások mellett az anyagi és a szimbolikus ökonómiák szoros kapcsolatát jelzi az is, ahogy a *haszon* képzete többletjelentést kap. Amellett, hogy a vallásos buzgalom is haszonnal kalkulál, magával az elnyerhető üdvösséggel, a novella végén olvasható magyarázó levélben a „haszon" egyszerre vonatkozik a fiatal pár által megszerzett szekérnyi aranyra, illetve az öregúrnak az események valós lefolyásának megismertetésével kiutalt tanulság erkölcsi hasznára. A tanulság szimbolikus hasznát innen nézve Hildenburg csak részben ironikusan, részben viszont a novella logikájából és ökonómiájából nagyon is következően osztja ki: „Az Úrnak Tekíntetes uram! nem tsinál olly sok Múlattságot ez a' Komédia, mint nékem, mivelhogy eggy kitsinyt drágán fizette meg azt. De ha egyéb Hasznot nem húzna is abból, ezen Tanúságon kivűl: 'Hogy a' Kíntsásással nem sokat nyér az Ember', nem adta ki híjjában a' Pénzt. Eggy olly ember, mint az Úr, a' kinek esztendőnként 8000. Tallér Jövedelme vagyon, örömest kőlthet valamit, hogy – okossabb légyen."[13] (236.)

---

[11] Waldapfel „a papi ámítás kicsúfolását" látta lényegesnek, illetve „ájtatosság" és „kapzsiság" kapcsolatában a novella „antifeudális" jellegét hangsúlyozta: Waldapfel: i. m. 231–232. Ezzel szemben a novella akár éppen az evangélium tanítására is emlékeztethet: „Ne gyűjtsetek magatoknak kincseket a földön, (…) hanem gyűjtsetek magatoknak kincseket a mennyben". (Mt 6,19–21) Arról, hogy a konkrét családon, morális gyengeségeken túl sem ez, sem Tschink más novellái sem kérdőjelezik meg sem a „keresztény morált", sem pedig az „isteni vagy démoni csodák" lehetőségét: Szilágyi: i. m. 222–223.

[12] Üdvösség és vagyon, Max Weber ismert elemzésében a protestáns etikából eredeztetett, együttállása itt tüzetesebben nem vizsgálható. A morális gyarapodás és a profit-kalkuláció (nem képmutatásból fakadó) párhuzamossága a 18. századi prózában Daniel Defoe regényhőseiig nyúlik vissza, akik, mint Robinson Crusoe, a puritán etika alapján egységben kezelik a kettőt.

[13] Hasonlóan részben ironikus a megjegyzés, miszerint Hildenburg méltányosságból ingyen szolgál felvilágosítással: „nem tsak igazságossan, hanem még nagylelkűn is bánok az Úrral, és minden Pénz nélkűl megmagyarázom azon ördöngös Mesterségeket, a' mellyek által Szerentsém vólt a' Tettes. urat, Úri Orránál fogva húrtzolni". (234.)

Szilágyi Márton megállapítása szerint az *Urániában* belső interferenciák, utalások kötik össze a közölt szövegeket, ennélfogva a lap legnagyobb hatású értekező szövege, *A' nemzet' tsinosodása* „hozzáköthető lesz az Uránia többi közleményéhez".[14] Vajon megtehető-e ez *A' Kíntsásó* monetáris álhorror-történetével is? *A' nemzet' tsinosodását* elsősorban kultúrafejlesztési programnyilatkozatként, illetve nyelv- és költészetelméleti traktátusként szokás tekintetbe venni, ám ha a benne körvonalazódó társadalom- és gazdaságképet tekintjük, akkor csatlakoztatható ahhoz a 17–18. századi, a kommercializálódást legitimáló érveléshez is, miszerint a pénzgazdálkodás és a kereskedelem terjedése csinosító, mert értelmet fejlesztő és az erkölcsöket szelídítő tényező: a kereskedelem fejlettségi foka szerint válnak el egymástól a pallérozott és bárdolatlan (Kármánnál a „vad" és a „csinos") nemzetek.[15] Szilágyi ugyan, filológiailag teljes joggal, ezen montesquieu-i eredetű érveléstől eltérően a Moses Mendelssohn a kultúra szerepét hangsúlyozó német csinosodás-felfogását azonosítja Kármán szövegében,[16] annyiban mégis összekapcsolhatónak tetszik a kettő, hogy az elsősorban a tudományok fejlődését és az eredeti „költést" a vadságból kiemelő erőnek tekintő *A' nemzet' tsinosodása* a kultúrát és a gazdaságot a legkevésbé sem választja el. A hasznosság és a kellemesség (utile et dulce) kívánalmának hangoztatása gazdasági és esztétikai megfontolások közösségére utal, s Kármán általában is egységben láttatja a művészeti-tudományos és az anyagi fejlődést: a könyvet gazdasági-kereskedelmi tárgyként („jószág"), a kultúrát piacként, az írót munkásként („napszámos") fogja föl, illetve rámutat, a tudományt „pengő Pénzért, és a' mindennapi Kenyerért" művelik. Szembetűnő továbbá, hogy a *szó* és a *pénz*,[17] illetve az igazságok „Forgásba" jövetelének és a pénzforgalomnak az analógiáját *A' nemzet' tsinosodása* a vonatkozó német nyelv- és pénzelméleti elgondolásokkal rokon módon alkalmazza,[18] illetve a kereskedelem meggyö-

---

[14] Ezt ugyanakkor Szilágyi azzal együtt nyomatékosítja, hogy az értekezés, mint programszöveg, nem magát a folyóiratot értelmezi: vö. Szilágyi: i. m. 404–405.

[15] A montesquieu-i *doux commerce* az árucserén túl minden cserejellegű társadalmi érintkezést is magában foglalt: vö. Albert O. Hirschman: *Az érdekek és szenvedélyek. Politikai érvek a kapitalizmus mellett annak győzelme előtt.* Fordította Pásztor Péter. Jószöveg, Budapest, 1998. különösen: 67–68. Hasonló felfogás jelenik meg Berzeviczy 1797-es *De commercio et industria Hungariae* című művében. Eszerint a gondviselés terve, hogy „az emberi ügyesség a tökéletesedés számtalan fokozatán haladjon át, melyeken állandó ingerével az ipar és kereskedelem visz mind feljebb bennünket. (...) a természet és ipar tökélyesbülése a közművelődés és kereskedelem ingere oly módon hatnak és visszahatnak egymásra, hogy ebből a népesség szaporodása, élénk forgalom és az emberi összes erőknek gyarapodása keletkezik". Berzeviczy Gergely: *Magyarország kereskedelméről és iparáról.* Fordította Gaál Jenő. In *Magyar közgazdasági gondolkodás.* 92.

[16] Szilágyi: i. m. 408–411.; a Montesquieu-vonatkozás „tipológiainak" minősítése: 414. A Mendelssohn-hatást vitatja: S. Varga Pál: *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban.* Balassi, Budapest, 2005. 317.

[17] „A' Szó magában semmi; hamis Pénz, a' mellynek folyása változó, és belső Betse nem magában vagyon." *A' nemzet' tsinosodása.* 312.

[18] A 18. századi német pénzelmélet és nyelvelmélet összefüggéseiről, Leibniz, Lavater, Herder és Hamann példáján: Richard T. Gray: *Money Matters. Economics and the German Cultural Imagination, 1770–1850.* University of Washington Press, Seattle & London, 2008. 23–47.

kerezését és a vagyoni gyarapodást a tudományok fejlődésének feltételei között tartja számon: „nem háládatlanok a' Musák, bőven megfizetik Szállástartásokat. A' Szegény keresse ezeket a' jóltévő Szűzeket Haszonért, ha Szeretetből nem követi. (...) A' Tudományok nem tsak gyönyörködtetnek, hanem táplálnak is. Nyítva áll a' Betsűlet' Útja a' Mérésznek, nyítva a' Kereskedés, a' nemes Mesterségek' Műhelyei – és nem méltóbb e hozzájok, jó bírtokos, és tehetős Polgárokká lenni, mint ha azok maradnak a' mik: Nemzetes Betyárok".[19]

A novellafordítás innen nézve annyiban köthető a csinosodási programhoz, amennyiben szintén a pénzkultúra fontosságára figyelmeztet. A cselekmény megértéséhez is szükség van pénzügyi műveltségre,[20] s a novella azt is sugallja, babona helyett kifinomultság és józanész igazíthat el a pénzügyek tekervényeiben. A pénzügyi jártasság csinosodás-képző, elmét és erkölcsöt pallérozó erejének szemléltetésén túl az sem mellékes, hogy Kármán fordításának egyik kifejezése a kor legjelentősebb gazdaságelméleti metaforáját is megidézi. Egy ponton Hildenburg arról a csodás pergamenlapról, „Tsudalevélről" beszél a várúrnak, amelyről mindig leolvashatóak a soron következő befektetési teendők, s azt állítja: „Valahányszor Tanátsra vagy Segítségre vagyon Szűkségem, megtekintem azt, és látom, hogy láthatatlan Kéz által írattatott reá". (225. – kiemelés nem az eredetiben) A „láthatatlan kéz" Adam Smith 1776-ban megjelent gazdaságtanában *(Wealth of Nations)* azt írja le, hogy a gazdasági önérdek követése, az egyének szándékától függetlenül, mintegy varázsütésre, miként mozdítja elő a közjót.[21] Smith műve a 18. század végén ismert volt a Monarchiában is, s bár vélhetően nem tudatos utalásról van szó, a fogalom előkerülése annyit bizonyosan jelez, hogy a gothic-történetek motívumai és a kor gazdasági gondolkodásának szóképhasználata között nagyon is volt metaforikus átjárás.[22]

---

[19] *A' nemzet' tsinosodása*. 304.

[20] Hiszen ennek híján aligha érthető a novellavégi magyarázat iróniája, miszerint igazából az öregúr járt volna jól, mert míg ő tízszeres nyereséghez jutott alamizsnái után, addig Hildenburg öröksége csak ötszörösen fialt: „Én a' nékem általadott 300, és 3000. Tallérokat tízszer megjutalmaztattam, mi lehet tehát annál igazságosabb, mint hogy az Úr is tízszer jutalmaztassa meg az én 30000. Talléromat? De mit mondok? Hiszem a' 300000. Tallérnak fele Rózáliát illeti, és így én az Úrtól, Tettes. Uram! nem *tízet* hanem *ötöt* vettem Száztól." (234. – kiemelés az eredetiben.)

[21] Vö. Adam Smith: *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations. A Selected Edition*. Ed. Kathryn Sutherland. Oxford University Press, Oxford, New York, 1993. 292. Az egyéni érdekkövetésnek (a piaci verseny mechanizmusai révén történő) közjóvá alakulása mellett a „láthatatlan kéz" képzete hasonlóan fontos szerepet játszott Smith erkölcsfilozófiájában is: a *Theory of Moral Sentiments*-ben a látszólag igazságtalan vagyoni egyenlőtlenségek, szintén szándékolatlan, kiegyenlítődését jellemzi vele. A „láthatatlan kéz" kétféle használatának összefüggéséről: István Hont–Michael Ignatieff: *Needs and justice in the Wealth of Nations = Wealth and Virtue. The Shaping of Political Economy in the Scottish Enlightenment*. Ed. by István Hont & Michael Ignatieff. Cambridge University Press, Cambridge, 1983. 8–12.

[22] Hasonló fogalmi-retorikai átjárásokról irodalmi rémtörténetek és gazdaságelmélet között a 19. században, többek közt a „pánik" képzetére nézve: Gail Turley Houston: *From Dickens to Dracula: Gothic, Economics, and Victorian Fiction*. Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

II. „Szerelem, szorgalom és takarékosság a te további kincseid"

Fáy András *A hasznosi kincskeresés* címet viselő novellája 1824-ben jelent meg a szerző *Kedvcsapongások* című kötetében. Eltérő helyszínen, eltérő korban, eltérő társadalmi rétegek felvonultatásával, de a Kármánéhoz hasonló rémtörténet keretében beszéli el szerelem és vagyon konfliktusát.[23] Itt a német kocsmárost, a peszmegi csárda bérlőjét, Schlauchot veri át a lánya, Lencsi, és Szováty, a szőllősi jegyző, akik ehhez szintén egy legendát, a „hasznosi vár omladékinál" rejtőző kincs meséjét használják fel, amelyről helybeli parasztok beszélgetéséből hallanak. Eszerint egy középkori rablólovag ördögi segítséggel gyűjtött annyi kincset vára pincéibe, hogy „a pénz terhe alatt behorpadt a föld". (206.) A végkifejlet ugyanakkor itt nem az, hogy a szerelmesek kiszedik az apa pénzét és megszöknek: a cél éppen az udvarló integrálása a családba és annak gazdasági rendjébe. A cselszövés során Lencsi és az apa által először elutasított Szováty azt hitetik el a babonás fogadóssal, hogy a kincs megszerzéséhez a lányt a jegyzőnek feleségül kell vennie, hiszen benne vannak meg a monda szerint a kincs kiszolgáltatásához szükséges tulajdonságok (hetedik fiú hetedik fia, „vak köröm" a kisujjon stb.). Itt is horror-elemek adnak természetfölötti hitelességet a szélhámosságnak (a jegyző egyik barátja öltözik be kincsőrző óriásnak), ám míg Kármánnál a kísértet-történet szabadkőműves szimbolikából és misztikus-keresztény motívumokból épült, Fáynál a fogadós babonássága és a rémtörténet is népies, mesei színezetet kap.[24]

Lényegesebb különbség, hogy Fáy novellájában más a pénzforgalom jelentéstana, illetve eltérő gazdasági szerkezetek és magatartások kerülnek színre: míg Kármán szövegében a gazdasági alapegység a nemesi várudvar és az egyházi birtok, addig Fáynál ez a kiadás-bevétel egyensúlyán nyugvó, a pazarlás/takarékosság jegyében kalkuláló polgári háztartás (ennek nemesi birtokosi változatát írja majd meg *A Bélteky házban*), illetve egy kereskedelmi egység, a fogadó. Eltérőek a gazdasági viszonyok ágensei: Kármánnál a merkantilista fösvény, Fáynál a kereskedő; eltérőek a gazdasági habitusok: Kármánnál a felhalmozás öröme, Fáynál a vállalkozó profitvágya a csalás/becsület tengelyén; eltérő a pénz létmódja: Kármánnál steril, működésen kívüli aranyhalmok, Fáynál az üzlet és a fogadós kamatra kiadott kölcsönei révén a pénz mindig forgásban van. A fogadó mindennapjainak leírása kitér a kommercialitás alapműveleteire (bevétel, reklám), illetve devianciáira: megjelenik a hamis számlázás (a fogadós manipulálja a „roványt", vagyis a vendégei által fogyasztottak lejegyzésének eszközét), szerepet kap az árués a márkahamisítás (Schlauch néhány fajta bort tart, de az itallap szerint az ország összes borfajtája kapható), valamint a „bevédés" ökonómiája (a betyárok ingyen fogyasztanak, cserébe nem zavarják a hely tulajdonosát és forgalmát).

---

[23] Az elbeszélő itt is régi kéziratra hivatkozik: a történet forrása „az öreg krónikám, melyet a kókai bíró mestergerendáján találtam". Fáy András: *A hasznosi kincskeresés*. In *Magyar elbeszélők 19. század*. I. Sajtó alá rendezte Szalai Anna. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1976. 231. (További hivatkozások zárójelben a szövegben.)

[24] A novella mesei motívumainak szinte mindegyike megfeleltethető a Magyar Néprajzi Lexikon „kincs", „köröm" és „hetedik gyermek" szócikkeiben leírt néphagyományoknak.

Az eladósorban lévő lány itt is vagyontárgynak számít. Ám míg Kármánnál a gyám számára Rozália az örökségének kezelése miatt jelentett értéket, Schlauchot azért köti anyagi érdek lányához, mert Lencsi vonzza a vendégeket: „rovásba ment szép leányának minden enyelgése. (...) éppen ez volt az oka, hogy Lencsinek kérői kelletlen kolduskénti utasíttattak el a háztól. Kamatozó tőkepénzét nem örömest akará leányában elveszteni a ravasz Schlauch". (193.) A történet során ezt a „tőkepénzt", mint „kincset", megszerző Szováty szintén eredendően (felemás) gazdasági viszonyban áll Schlauch-hal: egy-egy ebéd fejében „a fogadós szerződéseit minden pénzjutalom nélkül ő írogatta". (195.) Annak is gazdasági megfontolás áll a hátterében, hogy Schlauch leányát a presztízs-növekedés reményében fektetné be a házassági piac szimbolikus ökonómiájába. Szovátyt ezért utasítja el származása miatt: „édes gyermekem, te, a gazdag fogadós leánya, egyetlen leánya, kiért huszast, tallért veregettem ládafenékre, s adogattam ki kamatra, (...) még úgy adhatja isten, jó nemes házból való legénykéhez fogsz mehetni". (198.)

A leglényegesebb különbség ugyanakkor az, hogy Fáy novellájában kincset még látszatszerűen sem ás elő senki. Amikor a kincsvadászok, Schlauch és Szováty fölkeresik a romokat, természetesen holdtöltekor, az álruhás kísértet (úgymond a gróf szelleme) mindenféle hókuszpókusz kíséretében rendre újabb és újabb próbatétel elé állítja őket: arra hivatkozva, hogy csak tiszta lélek részesülhet a kincsből, Schlauch fejére olvassa tisztességtelen kereskedői gyakorlatát és nyereségvágyát. Az állítólagos kincshez vezető utat itt is szövegek ígérik mutatni, de míg Kármánnál Hildenburg pergamenje befektetési feltételeket közöl, Fáynál az óriás által átadott lapról (amely ugyan üres, de a jegyző csodás módon, „vak körmén" át el tudja olvasni) egy költeményes formában írott fejtörő szövege tűnik elő, melynek befejezése a következő: „Az okos szívesen fogad. / Ah de csak kurta szállást ad! / Csak ostobánál pihenek (...)." (227.) A megfejtés, mint arra Szováty értelemszerűen rájön, hiszen vélhetően ő maga írta a versikét, nem más, mint a pénz: „Tudja-e már, ipamuram, mi a talány megfejtése? Pénz! ipamuram, pénz!" (227.) Schlauch persze azért nem hisz ebben a megfejtésben, mert éppen ellenkezőleg gondolja: számára a felhalmozás, a „pihentetés" adja a pénz értelmét. A novella maga is úgy nyomatékosítja a pénz mozgásban való értelmességét, ahogy a versike, a kincshez hozzáférést ígérő szöveg is a kincs, mint rejtett, nem cirkuláló vagyon értelmetlenségét állítja. Vagyis, ironikusan öntükröző módon, a pénzből éppen a kincs jelentését iktatja ki: a pénz eszerint nem más, mint a kincs ellentéte.

A próbatételek elnyúló történetét, a kincs mindig elutasított átadását itt is tanulság kiszolgáltatása zárja le. A kísértet végül elvezeti a fogadóst és a jegyzőt egy lelakatolt ládához, amit hazacipelnek. Amikor „csörrenést" hallanak benne, Schlauch aranyat remél, de a ládában csak cserépdarabokat és egy újabb pergamenlapot találnak. (Kármánnál az ásás alkalmával a várúr előre örvendezik, amikor csengésük alapján megsejti, régi tallérok kerülnek elő. Fáy itt ezt, a pénz jellegzetes, jelenlétét tudató hangjának motívumát fordítja ki.) Az újabb pergamenlapon olvasható üzenet, melyet elvileg a gróf kísértete írt, amellett, hogy kiszolgáltatja a tanulságot, „ahová nem tettetek, ne is keressetek ott semmit!" (231.), a valódi „kincset" valamely erkölcsi tulajdon vagy tulajdonság birtok-

lásában jelöli meg. Ez Szováty számára Lencsi, a mintafeleség megszerzése (ahogy Lencsi is „legkedvesebb kincsének" tekinti a jegyzőt),[25] az apa számára pedig megtérése a becsületes kereskedéshez.[26] A „kincs" tehát Fáynál nem körmönfont pénzforgalomban termelődő csalfa profit, mint Hildenburgnál, hanem morális birtok.

Ennélfogva Fáy novellájában pénz nem is közvetlenül a kincs legendájához kapcsolódóan forog: az, hogy rászedik az öreget, itt nem lopás és nem is befektetés. Azzal, hogy a jegyző bejut a fogadós családjába, a vagyon belül marad a háztartáson, Szováty és Lencsi együtt öröklik majd a fogadós pénzét. Szemben tehát Kármánnal és a merkantilizmus zéróösszegű játékával, Fáynál a pénzforgalom logikája a vagyon családi integritásában áll. Lényeges továbbá, hogy ezt újfent öntükröző mozzanat fejezi ki: a fogadós úgy fogalmaz, a vagyont „idővel is nem viszem magammal a másvilágra". (229.) Annak kimondásával, hogy pénzét nem viszi magával a sírba, ahogy azt a legenda szerint a rabló gróf tette, a fogadós úgy kapcsolja metaforikusan a pénzhez a gothic kísértetvilágát, hogy egyszersmind ki is zárja onnan pénzt. Kármánnál Hildenburg levele azt mutatta meg, hogy pénz nem származhat a természetfölötti, kísértet-ökonómiából, ennek komplementereként Fáynál nem is térhet meg oda.[27]

A szimbolikus ökonómiákat tekintve az alamizsna szerepe Fáynál korlátozottabb. Érintőlegesen itt is megjelenik a vallásos érzület és a vagyon kapcsolata, hiszen Schlauch zarándokút mellett üzemelteti fogadóját. A fogadós is egységben látja a transzcendens hitet és a vagyonosodást, „gazdagulását egyedül kegyességének s az éji lelkekkeli jó barátságának tulajdonította" (193.), de a vallási és a kereskedelmi befektetés itt látszat szerint sem egy tőről fakad, viszonyuk nem bensőséges, hanem gyakorlati, az utóbbi igyekszik kihasználni az előbbit. Az óriás utasításai szerint az apának, megtisztulása érdekében, itt is adakoznia kell, hogy a kincsből részesüljön: „Menjetek haza, és a hold jövő fordultáig tisztuljatok, miként a kincs maga is tisztulni szokott, (...) Eddigi bűnhődéstöket rovjátok le gazdag alamisnával, minél gazdagabb az, annál gazdagabb jutalom várand itt reátok." (222.) Lencsi azonban, az átverés kiagyalója, az erre szánt összeg jórészét titokban visszatartja, előrelátó háziasszonyként félreteszi későbbi életükre: „egyszerre szép kiházasítási összeg öszveg üté markát a menyasszonynak, ki naponként kevés aprópénzzel tetteté az adakozást, de pénzét okosan elzárá, a jövendő új gazdaság felkészítésére". (223.) Azzal, hogy ezt jóváhagyólag, egyetértően említi, az elbeszélő maga is amellett foglal állást, hogy a takarékos háztartás egyensúlya előbbre való az adomány presztízs-szerző, tékozló veszteség-ökonómiájánál.

Míg a Kármán-fordítás gazdaságtanában a merkantilista mentalitás bírálata és a pénzügyek kezeléséhez szükséges felvilágosodottság hangsúlyozása kapcsolatba

---

[25] „megnyert hitvesedben oly kincset bírsz, milyet reád nézve többet föld nem rejthet" (231.)

[26] „Jó bor, kétmesszelyes öreg icce és nyájasság, a korcsmárosnak kincsei!" (231.)

[27] Innen nézve igazán rejtélyes a novella befejezése. Amikor a kövér Schlauch meghal és hatalmas koporsóját lezárják, azt olvassuk, Lencsi és férje „alig bírták kocsira feltenni a hátrahagyott kincset." (231.) Vajon a fogadós által hátrahagyott nemesfémről van itt szó, vagy pedig az apa testéről mint „kincsről", mint az örökséghez jutást jelölő holttetemről?

hozható a csinosodás programjával, addig Fáy novellája elsősorban pedagógiai irányú: becsületes kereskedelemre, takarékosságra, megfontolt költésre tanít. Erre vonatkozik az óriás egyik kinyilatkoztatása is: „A kincs annak való, ki azt bölcsen használni tudja, ládára verve hitvány ércdarab az, fecsérelve pedig szívnek és erkölcsnek mételye. A lelkek ezért tudni vágynak: ha lesz-e értelmetök használni a kincset?" (225.) A felhalmozás kritikájánál tehát itt fontosabb, hogy a pénzgazdálkodás erkölcsi, de még inkább értelmi kérdésnek minősül. Ez teljesen új megfontolás Kármán novellájához képest: a pénz felhasználásának miképtje Hildenburg esetében nem volt érdekes, itt viszont, a nevelő célzat miatt, kulcskérdés. Ezt az összefüggést erősíti közvetve az is, hogy az ostoba Schlauch a dolgot éppen fordítva látja: azért dühös amiatt, hogy a kísértet a kincs kiszolgáltatása előtt meg akar bizonyosodni értelmi képességeikről, vagyis hogy a pénzt okosan használják-e majd, mert úgy véli: „olyast fel is tenni az emberről, hogy a pénzzel ne tudna élni! Mai világban a pénzzel megjő az ész, valamint vele el is ballag." (225.)

Érdemes emlékeztetnünk magunkat, hogy a novella szerzője az 1840-ben alapított Hazai Első Takarékpénztár Egyesület majdani megszervezője és segédigazgatója.[28] Fáy írói és gazdaságszervezői tevékenységét egységben érdemes szemlélni: mind írásaival, mind az általa alapított intézménnyel hasonló eszméket igyekezett közvetíteni.[29] Jellemző, hogy pénz- és gazdaságszemlélete ugyan polgáriasabb Kármán fordításáénál, de a maga ideológiai alapállásából adódóan Fáy pontosan a modern hitel-gazdaságnak azt az alapismérvét zárja ki a kívánatos gazdasági magatartások és jelenségek köréből, melynek szerepét Kármán szövege még egy merkantilista észjáráson belül is képes volt megmutatni, nevezetesen a *spekulativitást*. Fáy számára a pénzügyi intézmények reformja, mint a takarékpénztár létrehozása, elsősorban filantropikus célzatú, s nem a pénzforgalom gerjesztését célozza. Míg Kármán szövege azt példázza, hogy két spekulatív befektető közül az egyik miként sül fel, míg a másik ugyancsak kockázatos befektetése miként fial, Fáy számára a spekulativitásnál (ahogy a szinte pénzszórásnak minősített adományozásnál is) előbbre való a takarékos háztartás szolid egyensúlya. S míg Kármánnál a nyereségvágy természetes, igazolásra nem szoruló diszpozíció, addig Fáynál a fogadós „nyereséglihegő"-ként való jellemzése (194) hangsúlyozottan pejoratív. Gazdaságfilozófiai analógiát keresve Fáy eszménye az arisztotelészi *oikonomike* képzetéhez áll közel: a kívánatos gazdasági alapegység a nem profitra, hanem önfenntartásra törekvő (családi) háztartás; a szükségletek kielégítésére szolgáló vagyonszerzéssel szemben a profit kedvéért való üzletelés természetellenes.[30]

---

[28] Az Egyesület létrejöttéről és működéséről, benne Fáy szerepéről: Badics Ferenc: *Fáy András életrajza*. Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1890. 479–521.

[29] Erre példa Fáy életművéből az 1838-as *Athenaeum*ban megjelent *Ész és szívkalandok* egyik története, a *Felszólítás* is, amely a takarékpénztárak szükséges voltáról tanít. A gazdasági megfontolásokat közvetítő didaktikus széppróza a kor európai irodalmainak egyik fontos műfaja: Harriet Martineau 1832–33-ban megjelent nagy sikerű sorozata, az *Illustrations of Political Economy*, a ricardiánus politikai gazdaságtan elveit szemléltette egy-egy hosszú novella vagy kisregény formájában.

[30] Az Arisztotelész *Politikájának* első könyvéből eredő felfogásról, miszerint az ökonómia a „bölcsen kormányzott háztartás tudománya". Louis Baeck: *A görög közgazdasági gondolkodás*. In *Közgazdasági eszmetörténet*. 72–74.

III. „A nemesség nem tőkepénz"

Kölcsey *A karpáti kincstár* című elbeszélése státuszát tekintve is eltér az előző kettőtől: már része a bontakozó irodalmi piacnak. Az *Uránia*, melyben Kármán fordítása napvilágot látott, részben Festetics György mecénási adományából, részben a csekély számú előfizető hozzájárulásából jelenhetett meg, s mindkét (hamar elapadó) forrás inkább személyes ismeretségekből és hazafiúi kultúrapártolásból fakadt.[31] Fáy korai művei szintén mecénás vagy magának a szerzőnek a költségén jelentek meg, honorárium nélkül vagy minimális jogdíj ellenében.[32] Kölcsey sem kifejezett piaci megrendelésre írta a szöveget. Jellemzően az irodalom mint termelési mező ekkori állapotára, a novella afféle barter eredményeként készült: Kölcsey egy Heckenast által küldött könyvcsomag ellenértékét rója le a kiadó *Emlény* című zsebkönyvébe írott novellával.[33] Kultúra-gazdasági csereforgalomról van tehát szó, amelyben szövegek cserélnek gazdát. A barter jelleg sajátosságából fakad, hogy, mivel pénzforgalom nem történt, konkrét megegyezésen múlhatott, hogy Kölcsey és Heckenast milyen ekvivalencia, az ellentételezés milyen pénzbeli és esztétikai mértéke alapján jelölte ki a csere feltételeit, vagyis hogy hány könyvért hány novella járt. Az egyszerre kiadó és könyvárus, a maga irodalmi vállalkozásaiban Kölcsey nevébe befektető Heckenast, illetve az egyszerre szerző és vásárló Kölcsey közti üzleten túl a novella egy másik, kultúra- és nyelvközi csereforgalom terméke és árucikke is egyben. Egyfelől, a cselekményt, illetve a táj és a szereplők rajzát Kölcsey német nyelvű forrásokból merítette.[34] Másfelől viszont adaptációjának, vagyis magyar nyelvű novellájának 1840-ben megjelent a német fordítása is, Heckenast másik, *Iris* című zsebkönyvében.[35] E visszafordítás révén *A karpáti kincstár* afféle újraexportált importcikként, a német sajtókultúrából behozott, a bontakozó magyar nyelvű prózairodalom által földolgozott, majd újra (ha nem is külföldi, de) idegen ajkú olvasóközönség számára piacra dobott esztétikai termékként lesz része a magyar novellatörténetnek és a kor német–magyar kulturális csereviszonyainak. Ha mindhárom itt tárgyalt novellát ebben a keretben nézzük,

---

[31] Szilágyi: i. m. 318–323.

[32] Fáy mese- és aforizma-gyűjteményeinek 1820-as évekbeli kiadásairól: Badics: i. m. 144–145. Arról, hogy Fáy és nemzedéke még annak a „közösségi" irodalmi programnak a képviselője, mely műveik „fizetsége gyanánt" a közönség „tetszésnyilvánítására" és nem „üzleti haszonra" számított: Hász-Fehér Katalin: *Elkülönülő és közösségi irodalmi programok a 19. század első felében (Fáy András irodalomtörténeti helye)*. Kossuth, Debrecen, 2000. 62.

[33] „Heckenast' számára akarok valamit irkálni; ki által hordatom a' szükséges könyveket, 's adósságomat kész pénz helyett, mi körűlem ritkán hever, napszámmal fizetgetem", Nagykároly, 1836. dec. 2. – Kölcsey Vörösmarty Mihálynak és Schedel Ferencnek. In *Kölcsey Ferenc levelezése*. Válogatta, sajtó alá rendezte Szabó G. Zoltán. Budapest, 1990. 231.

[34] A Kölcsey-novella szövegegyezéseiről a Magyar Simplicissimusszal (1683), illetve Augustini ab Hortis Sámuel szepesszombati lelkész a *Kaiserlich königlich allergnädigst-privilegirte Anzeigen…* 1775-ös évfolyamában megjelent cikksorozatával (*Von den fremden Gold- und Schatzgräbern…*): Weber Arthur: *Kölcsey „Kárpáti kincstár" című novellájának lokális elemei*. Irodalomtörténet 1915. 238–249.

[35] A fordítás *(Die Schatzkammer in der Karpathen)* szövegét közli a kritikai kiadás: *Kölcsey Ferenc Minden Munkái. Szépprózai Művek*. Sajtó alá rendezte Szilágyi Márton. Universitas, Budapest, 1998. 321–371.

akkor a fordítás vagy a magyarító újraírás műveletei annak a kulturális munkának a fázisait jelzik, mellyel a felsült kincskereső széles, összeurópai körben forgalmazott komikus történetsémája eseti-helyi újrahasznosításra kerül.[36]

A novella (szerzője számára is tudatosított) termékvolta összefügghet azzal, hogy az elbeszélő gyakori szarkasztikus kiszólásaiban kifejezetten kelletlenül viszonyul a történethez, szinte viszolyog annak szereplőitől, sőt, bizonyos értelemben olvasóitól is: „nyájas olvasó közönség! (mert hogyan is gondolnátok, hogy én csak egy két olvasónak írnék?)".[37] Az ironikus vagy önironikus megszólalások sokszor utalnak arra is, hogy az elbeszélő elidegenedett az elbeszélésre való felhatalmazottságától, önnön elbeszélői képességeitől: „Nekem, jámbor olvasó, nem épen óriási emlékező tehetségem van, 's annál fogva számot sem adhatok: kinek hívták azt a' tanácsbélit? 's mellyik utczában volt az a' ház? kinél és hol a' társaság összegyült". (106.) A kezdetektől előtérben álló elbeszélői figura rendre annak jegyében kommentálja az eseményeket, vagy áll elő különböző eszmefuttatásokkal, hogy átlátszatlanná tegye az ábrázolás eszközeit. Ugyancsak efféle elidegenítő-öntükröző megnyilvánulás, amikor a novella témáját, olvasóinak az érzelmekről alkotott képzeteit, illetve általában az irodalmi írás gyakorlatát veti össze: „a' mi ifjúnk, mielőtt a' karpátaljai várost meglátogatta, testben és lélekben egészséges vala 's nem ismeré azt, a' mit ti szerelemnek hívtok, 's a' mi nélkül a' mívelt lelkü szépvilág' román- és novellagyártóji dicsőséget és kenyeret más úton fognának keresni". (105.) Amellett, hogy az olvasók szerelem-fogalma és a szerelmi tárgyú irodalom érezhetően egyaránt félreértésnek minősül, az is szembetűnő, hogy az ezeket a tévképzeteket egyszerre kiszolgáló és szolgáltató „novellagyártó", vagyis Kölcsey saját alkotói helyzete, itt nem az ihlet és a művészi teremtés, hanem a fogyasztásra szánt termék kézműves előállításával, termelésével kerül összefüggésbe.

A saját elbeszélői feladatától és műfajától elidegenedő elbeszélői beállítódásnak betudhatóan Kölcsey története, noha Kármán és Fáy novelláinak nyomvonalán halad, jelentékenyen módosítja azok szinte minden vetületét, több vonatkozásban kifejezetten az ellenkezőjére fordítja azok alapsémáját. A konfliktus itt a következő: a jómódú felvidéki patríciuscsalád, a „csín, kényelem és gazdaság" (98.) közepette élő, borkereskedő Áringerek feje, az „arany szelenczéjéből" burnótozó Nathanael, Kézsmárk főbírája, vagyontalansága miatt kikosarazza lánya kérőjét, a „nemes, de nem gazdag házból született" (103.) Erdőhegyit. Amikor Erdőhegyi tudomására jut, hogy a „virúló, szép" Nellit a frissen vagyont örökölt Kraudi, „az apa erszényéhez méltó vő" (100.) jegyezte el, elkeseredésében egy helyi legenda alapján – amelyről a tátrai barangolásaihoz felfogadott hegyi vezetőtől, Jakob Knottól, illetve egy elhagyott tarisznyában talált kéziratos könyvből értesül – kincsvadászatra indul. Amikor végképp megbizonyosodik róla, hogy a legenda hamis, a csalódásba belepusztul.

---

[36] Kármán és Kölcsey esetében megállapítható a kulturális import forrása és iránya, Fáy számára talán maga a Kármán-fordítás lehetett ihletforrás. Erre utal, hivatkozva rá, hogy Fáy kedvenc ifjúkori olvasmánya, a *Fanni hagyományai* az *Uránia* ugyanazon kötetében jelent meg, mint *A' Kintsásó*: Dobóczki Pál: *A kincskeresés motívuma Fáynál és Szigetinél.* Egyetemes Philologiai Közlöny 1912. 486–488.

[37] Kölcsey Ferenc: *A' karpáti kincstár.* In *Kölcsey Ferenc Minden Munkái.* 128.

A főbb szereplők két, egyaránt ellenszenvvel jellemzett mentalitástípusba sorolhatók. Az Áringer szülők és a sikeres kérő Kraudi az anyagi önérdeket követő *homo oeconomicus* képviselői. Az érzelmi-szexuális érdekérvényesítést egységben látják a vagyonegyesítéssel, vagyis a házasságot egyazon beszerzés (nő és vagyon) gazdasági és szimbolikus vetületének tekintik: Kraudi szándéka „olly bájos alakot, mint Nellié, 's olly szilárd erszényt, mint a főbíróé, egyetlen hálóvetéssel elhalászni". (102.) Erdőhegyi ezzel szemben az érzelmek, a felvilágosult képzelőerő, a szellemi kultúra, pontosabban ezek túlhajtott és ekként életképtelen változatát képviseli. Számára a házasság érzelmi barter és nem gazdasági csere: „Néhány marok arany tehát, mi őtet elnyerheté! És az ember nektek nem ér semmit? szív szívet nem érdemel?" (128.) Innen nézve a mindenben gazdasági megfontolások jegyében eljáró, a kalkulációt minden szimbolikus társadalmi csereformára kiterjesztő *ökonomizmus* állna szemben a szív kultuszával: az előbbiben az „arany", utóbbiban a „szív" volna a legfőbb érték, pontosabban azon ekvivalencia, amely minden cserének alapjául szolgál.[38] Az események azonban úgy alakulnak, s ezzel a novella a fenti ellentétező felfogás illuzórikus voltát is nyomatékosítja, hogy Erdőhegyi hiába gúnyolja a „haszonleső szülőket" (129.), utóbb maga is elfogadja a csere általuk diktált feltételeit. Maga is „aranyszomjúzóvá" válik, hiszen azért akar hinni a kincs lehetőségében, hogy annak segítségével végül maga vásárolhassa meg a nőt: „Ha csuda történhetnék, és kincseim a' sóvárgó anya' szemeibe villannának, oh igen, ő olly készen venné vissza leánya' kezét 's ajándékozná nekem, milly készen most megtagadá!" (129.)

A szerelem tehát mindenképp csereforgalom: vagyoni vagy érzelmi, anyagi vagy szimbolikus. Erdőhegyi gazdaság-ellenes érzelmi-lelki csereképzeteivel szemben, mint láthattuk, Kármán és Fáy írásaiban a nő és az „erszény" magától értetődő módon egybeesik: a szerelmesek érzései őszinték, de készséggel belátják, hogy vágyuk beteljesedésének feltétele és következménye is a pénz. Az átverés (és az abból származó haszon) erkölcsi igazolását mindkét esetben a szerelem adja, de nem fölülírva a pénzügyi megfontolásokat, hanem azokkal kölcsönös feltételviszonyban, egymás szükségszerű velejáróiként. Ezzel szemben Kölcsey novellája lebontja a vagyon és a szerelem kölcsönösségét, mégpedig úgy, hogy a szerelem nélküli vagyonközösséget (az Áringer házaspár, illetve Nelli és Kraudi esetében) kisszerűnek, a vagyon nélküli reménytelen sóvárgást pedig (Erdőhegyi esetében) életképtelennek láttatja.

Áringerék ökonomizmusa, miszerint minden szimbolikusnak anyagi a mértéke, nem csupán érzelmi viszonyokat, hanem társadalmi különbségeket is képes leírni. A nemesi és a polgári-kereskedő mentalitás viszonyára nézve is érthető Áringerné – aki egyébként éppolyan „gondos gazdasszony" (99.), mint amilyen Fáynál az eszményi házastárs, Lencsi – gyönyörű riposztja hezitáló, a kérő Erdő-

[38] A pénzről mint árucikkek cseréjének általános egyenértékéről, illetve annak funkcióiról, főleg Marx nyomán: Jean-Joseph Goux: *Eszmeiség, szimbolikusság és valóság a posztmodern kapitalizmusban.* Fordította Ureczky Eszter. Helikon 2011/4. 498–499. A gazdasági észjárás és a humánum szembeállításáról a romantikában: Philip Connell: *Romanticism, Economics and the Question of `Culture`.* Oxford University Press, Oxford–New York, 2001.

hegyi értékét mérlegelő férjének: „A nemesség nem tőkepénz". (101.) S álláspontjukban annak ellenére ez lesz a döntő, hogy Áringer szerint: „[a nemesség] lépcső, mellyen nagyra hághatni". (101.) Annak a jelentősége, hordereje, hogy eszerint minden csereforgalom egyenértéke a tőke, abból is kitetszik, hogy ennek jegyében a tőke kerül a *valóság* funkciójába, minden egyéb tényező (a nemesség éppúgy, mint a kincs) legfeljebb a képzelet elhanyagolható világának lehet a része: „Az ifju nemesnek született ugyan, de nem nagy vagyonu atyja után többedmagával fog egykor szűk osztályrészt nyerni. E' tudosítás a' gondos házi nőt elhatározá. Valóság a' lelke mindennek, 's e' valóság semmi egyéb gazdag örökségnél; 's ki azzal nem bír, az Áringer Nelli' kezére számot ne tartson." (109.) A *valóságosságnak* ez (a mindenféle metaforikus vagy tulajdonképpeni kincs lehetőségét is kizáró) meghatározása továbbá alkalmas arra is, hogy megragadja a társadalmi hierarchia átrendeződését, a presztízs-értékek változásait. Míg ugyanis Kármánnál a hangsúlyozottan „polgári eredetű" (59.) Hildenburg vagyonos nemesember pénzét szedi el, Fáy fogadósa pedig kifejezetten nemesi származású vőt szeretett volna lánya mellett látni, addig a Kölcsey-novella kereskedőcsaládja számára a nemesség már azért nem képvisel elegendő vonzerőt, mert már nem esik feltétlenül egybe a vagyonossággal, illetve szimbolikus értéke anyagira korlátozottan vagy feltételesen konvertálható.

Kölcsey novellájának egyik legfőbb sajátszerűsége ugyanakkor az, hogy az ökonomizmus kisszerű beállítása nem vezet a képzelet vagy a szimbolikus ökonómiák felértékeléséhez sem. Az anyagi-anyagias valósággal szembeállított, romantikusnak nevezhető mentalitás, az olvasáskultúra felületessége (Nelli „Hugo Victorból és Bulwerből egész lapokat elolvasott", 100.) és a széplélek életképtelensége (Erdőhegyi esetében) okán, ugyanúgy lesújtó beállításban szerepel. Jellemző, hogy a polgári kereskedőházzal, mint immár nem termeléssel profitot szerző nagyvállalkozással szemben az elszegényedett nemes Erdőhegyi maga se nem termel, se nem kereskedik, hanem kétségbeesésében („lehetetlen e gazdaggá lenni?", 110) kizárólag spekulatív-kockázati befektetések után kapkod. Mielőtt kincskeresésbe fogna, sorshúzáson próbál vagyont szerezni: „lottériába vetette pénzét. Egyik húzás a' másikat követé, ő semmit nem nyert 's annál dühösben ismétlé a' betételt. Most kínzott szerelem, féltékenység és nyereség utáni sovárgás hármas pokoli kínnal ostromlák". (111.) A vagyonnak a „lottériában" emblematizált esetlegességét az is nyomatékosítja, hogy a nyertes kérőt, Kraudit céljához segítő örökség voltaképp hasonlóan véletlen nyeremény – az élet lottóján. Erre vonatkozik Erdőhegyi kifakadása: riválisa csak azért nyerje el a lányt, mert „a' vak eset nehány marok arany' urává tette? És nem lehetne e a' szerencsét nekem is megkísérteni?". (111.) Jóllehet a novella során megtudjuk, hogy a kincs legendáját leíró kézirat szerint a kincshez akkor juthatni, ha a kincsvadász a legendában szereplő templom oltárát „ajándokkal megtiszteli" (122.), tehát futólag itt is megjelenik a vallás adomány képzete, de Kölcseynél a kincskeresés elsősorban már nem az ajándék vagy alamizsna jellegű, üdvösségi vagy morális befektetésekhez kötődik, hanem a spekulatív-kockázatiakhoz, mint amilyen a lottó. A szerencse, a véletlen, a „vak eset" révén adódó, azokra hagyatkozó, a „lottériában" emblematizált spekulatív-kockázati jelleg határ-

rozza meg az ábrázolt világ egészét: „talán az emberiség' töménytelen sok eseményeiben a' szerencse fő szerepet játszik". (105.)

Áttérve a horror-vonatkozásokra, míg Kármán és Fáy történetében is föllép egy-egy álkísértet, Kölcsey novellájában még beöltözött rémalakkal sem találkozunk. Akit itt a helyiek a legendás kincs rémséges őrzőjének tartanak, Fabricius Mátyás, valójában tisztes szegénységben élő természettudós.[39] Az ő tulajdona a kincs legendáját leíró kézirat, melyet fiatalon maga jegyzett le a helyi mondák alapján. A szöveg ugyanakkor az ő számára nem is írásként, nem a legenda szövegeként érdekes, hanem pusztán praktikus eszköz: a hegyen gyűjtött növényeket szárítja a könyv lapjai között. Az aranyhoz vezető utat leíró misztikus szövegből itt tehát botanikai segédeszköz lesz, s ez annyiban járul hozzá a kincskereső rémtörténet Kölcsey-féle szubverzív átírásához, amennyiben természetbúvárként Fabricius az alkimisták utóda. Ezt a párhuzamot jelzi, hogy a hegyen gyűjtött kőzeteket bizonyos értelemben csakugyan aranyá változtatja, hiszen városi ásványgyűjtők vásárolják meg őket: „kődarabokat tudomány végett gyüjtöget 's fáradságos gyüjteményeit nagy városokban lakó gazdag kedvelőknek nyomorult árért eladogatni kénytelen". (133.) Nem alkimista vagy kincsőrzői varázslattal tehát, hanem gazdasági csereforgalom révén válnak e kövek arannyá, természeti „kincsből" kereskedelmi árucikké a maguk természettudományi piacán. Az aranycsinálás motívumát értelmezi tovább ironikus módon az is, hogy a Fabricius ásványokkal rakott tarisznyáját megtaláló babonás Knot meggyőződése szerint csakugyan aranyrögök változtak varázslat révén, az alkímia inverzeként, kővé a hozzá került tarisznyában: „a' tarisznyájába szedett aranydarabokat az enyémben valóságos kővé változtatá (...). A' bérczen felejtett aranydarabjaiból nehányat elhoztam. (...) Ötvöshöz vittem a' darabokat, 's gondolja meg, ifju úr, tiszta becstelen kő vált belőle!" (138–139.)

A novellában szerepel egy betéttörténet, melyben Fabricius elmeséli a kézirat létrejöttét és egy korábbi kincsvadász sorsát. A tudós ifjúkorában a környékre vetődött porosz asztaloslegény mestere lányának kezét elnyerendő kutatott a kincs után, ő íratta le a legendát Fabriciussal. S miután minden keresményét a hiábavaló kutatásba ölte – „a munka' helyét megint arany utáni vándorlás fogá el", „örök kincskeresés mellett szegény marada" (135.) –, az egyik szikláról lezuhant és szörnyethalt. Mindebben Erdőhegyi okkal látja saját történetét, a hiábavaló kincskeresésre elpazarolt élet és vagyon sémáját tükröződni: ezen a ráismerésen megrendülve esik ágynak. Fontos körülmény, hogy Fabriciusnak az eszméletlen Erdőhegyit ápoló leánya, Linka akár érzelmi megváltást is hozhatna, de Erdőhegyi a maga összeomló fantázia- és vágyvilágában nem vesz róla tudomást. A Kármán- és Fáy-novellák ökonómiája alapján itt a tudós lánya tölthetné be a morális-érzelmi „kincs" szerepét. Ezt a lehetőséget Kölcsey írása motivikusan föl is vezeti: Erdőhegyi Fabriciust mint a kincs legendáját leíró kézirat birtokosát keresi föl, vagyis a

---

[39] A Farbricius alakjához fűzött népi garabonciás-mitológia elsősorban a hegyivezető, Knot előadásában jelenik meg: „a' karpáti garabonczias diák, ki a' kincsőrző lelkeknek parancsol, esőt és mennykőhullást csinál, a' fellegben jár 's isten ments meg! mi mindent nem tesz! (...) a' kőszikla csak úgy megnyílik előtte (...) bemegy és a' kincset rakással hordja ki". (114–115.)

kincskeresés sodorja Erdőhegyi elé Linkát, mint a valóságos kincs utáni hajsza végpontján föllelhető szimbolikus „kincset". A Kölcsey-novella azonban ezt a föloldási lehetőséget is elveti, vagyis még azt a metaforikus ökonómiát is visszavonja, amellyel Kármán szövegében a „kincset" érő lány a kincs *mellé*, Fáynál pedig annak *helyére* kerül.

IV. Kísértetek, pergamenek, aranyak

Szembetűnő, hogy a kincs, a vágyott arany mindhárom novellában különféle papírokkal, írásokkal, szövegekkel áll összefüggésben, jóllehet ezek fajtája és szerepe eltérő. Kármán fordításában Hildenburg pergamenje befektetési feltételeket közöl, Fáynál verses fejtörő juttatna a kincshez, Kölcsey novellájában egész kéziratos könyv szerepel, benne a kincs legendájával. Fölvethető, hogy a novellákban szereplő papírok, pergamenek és a rájuk rótt szövegek kibetűzése, megfejtése, utasításaik követése azzal analóg módon mutat valamely kincs felé, ígéri valamely kincs megtalálást, ahogy a 18. századtól elterjedő *papírpénz* képviselte, jelölte a maga (aranyban kifejezhető) értékét. S ahogy a papírpénz (általában a papíralapú monetáris eszközök) a nemesfém kérdéses hitelű reprezentációjának számított,[40] úgy e novellákban az aranyhoz jutást garantálni látszó szövegek hitele is kérdéses, olyannyira, hogy végül hamisnak bizonyulnak. Még Kármánnál is, ahol a három novella közül egyedül ásnak elő ténylegesen is aranyat, a pergamen csupán annyiban vezet „kincshez", amennyiben azt az átverés eredményeként éppen a papír elfogadója, a gyámapa, fizeti be abba a tranzakcióba, amelyből maga remélt aranyhoz juthatni: ő maga szolgáltatja, a pergamen utasításait követve, mindazt a nemesfémet, melynek megszerzését a pergamen által garantálni hitte. A Fáynál szereplő első pergamenlap szerepe az, hogy elodázza a kincs átadását, ahogy a papíralapú monetáris eszközök funkciója sem más, mint hogy későbbi időpontra szavatolják-ígérjék valamely valóságos aranymennyiség beválthatóságát: vagyis az aranyhoz való hozzájutás a novellában is a papírpénz logikáját tükrözve marad mindig halasztódásban.

A papír és az arany közti összefüggés lényeges eleme továbbá az is, hogy a kincset képviselő szövegek mindhárom novellában állítólagos kísértetek (vagy, mint Fabricius esetében, a szellemvilággal kapcsolatot tartó garabonciás) kezében vannak, tőlük származnak vagy róluk szólnak, illetve a szellemek e papírok, szövegek révén lépnek kapcsolatba a kincs után áhítozókkal. A kísérteties jelleg azért nem mellékes a novellákban szereplő szövegek és a pénz analógiájában, mert a gyakran magával a fikcionalitással kapcsolatba hozott papírpénzt a 18–19. században sokszor jellemezték ördöginek, s ábrázolták szellem-, kísértet-, árnyék-motívu-

[40] A papírpénz valóságossága, megbízhatósága körüli 18–19. századi brit vitákról átfogóan: Mary Poovey: *Genres of the Credit Economy. Mediating Value in Eighteenth- and Nineteenth-Century Britain*. The University of Chicago Press, Chicago–London, 2008. 171–218. Poovey áttekinti a korban elterjedő papíralapú monetáris eszközök (váltók, hitellevelek, bankjegyek, csekkek), ahogy ő nevezi, a „monetáris műfajok" széles repertoárját: vö. 35–55.

mokkal.[41] A papírpénz a szellemekhez hasonlóan azért kétséges megbízhatóságú, látszatszerű, nem-valóságos reprezentáció, mert a nemesfém, elsősorban az arany, szubsztanciális értékével szemben nem jelenlévő, bizonytalan értéket képvisel. Ezt tükrözi, hogy a Habsburg-monarchiában éppen Kármán és Fáy novelláinak megjelenése közti időben, 1812-ben bevezetett devalvációs papírpénz, az *Antizipations-schein,* már nevében is a (bizalmat megkívánó) „(meg)előlegezés" és az (adott esetben illékony) „látszat" képzeteit kapcsolta össze.[42]

Egy korábbi ponton jeleztem, a Kármán-fordítás cselekményében meghatározó a körülmény, hogy a pénz kifejezetten nemesfém-érmét jelent és nem papírt. Ez azért sem közömbös, mert a novella létrejöttének ideje, az 1790-es évek pénztörténetileg nagyjelentőségű évtized a Habsburg-monarchiában. Az 1760-as években bevezetett bankócédulák árfolyama ekkor, a napóleoni háborúk következtében, olyannyira elszakad az ércpénzétől, hogy az utóbbi forgalmának megcsappanása miatt 1797-ben a papírpénz kötelező ércpénzre váltását föl kellett függeszteni, és, a papírpénzzel szembeni nyilvánvaló bizalmatlanság jeleként, rendelettel kellett kötelezővé tenni a bankócédulák elfogadását a magánforgalomban is.[43] Innen nézve van jelentősége annak, hogy Kármán fordításának alcíme „régi krónikának" állítja be novella szövegét. Hiszen amellett, hogy a régiesítés a gothic bevett önhitelesítő eljárása (Horace Walpole 1764-es műfajalapító műve, a *The Castle of Otranto,* a talált kézirat fikcióját még archaizálással is erősíti), a történet időbeli eltávolítása *A Kintsás*ban arra is figyelmeztet, hogy már idejétmúlt pénzügyi rendszer keretein belül kell értékelnünk a történetet: a novella egykorú olvasói a maguk pénzügyi műveleteit jórészt már papírpénzben bonyolíthatták. S míg Kármán, Fáy és Kölcsey novellája egyaránt azt nyomatékosítja, hogy pénz nem származhat természetfölötti, nem valós forrásból, az ezen novellák létrejöttekor már Magyarországon is bontakozó, áldásos és katasztrofális hatását egyaránt megmutató papír-gazdaságban viszont már nagyon is lehetséges semmiből teremteni, vagy éppen semmivé tenni, vagyonokat. Erre nézve a Tschink-novella olvasójának az 1710-20-as évek angol és francia papírpénz-spekulációinak emléke,[44] Fáy és Kölcsey olvasóinak pedig az 1810-es évek magyarországi inflációinak közvetlen tapasztalata állt rendelkezésére.[45]

---

[41] A *Faust* második részében maga Mefisztó hozza szóba több alkalommal is ezt az összefüggést: „nem idézzük fel oly könnyen Helénát, / mint papírszellemét a pénznek". A kísértetiesség és a papírpénz közti összefüggés korabeli ikonográfiájáról és irodalmáról: Marc Shell: *The Issue of Representation.* In *The New Economic Criticism. Studies at the intersection of literature and economics.* Eds. Martha Woodmansee–Mark Osteen. Routledge, London–New York, 1999. 44–64.

[42] A papírpénz Monarchiabéli bevezetéséről: Kövér György, *Infláció, defláció és gazdasági növekedés Magyarországon a 19. században.* In uő: *A felhalmozás íve. Társadalom- és gazdaságtörténeti tanulmányok.* Új Mandátum, Budapest, 2002. 199–201.

[43] Kövér: i. m. 200.

[44] Ezekről lásd Madarász Aladár: *Buborékok és legendák. Válságok és válságmagyarázatok. A Déltengeri Társaság.* Közgazdasági Szemle 2011. 909–948., 1001–1028.

[45] A papírpénz labilis látszat-értékének, ezen érték fluktuációjának súlyos következményeit szenvedték el a kor magyar birtokos nemesei is, köztük Kazinczy Ferenc és Dessewffy József. Az 1810-es évek inflációjának, a papír- és az ércpénz értékkülönbségének hatásáról a magyar hitelpiacra: Grünwald Béla: *Széchenyi magánhitelügyi koncepciójának szellemi és gazdasági előzményei és következményei a rendi Magyarországon 1790–1848.* Dunántúl Egyetem Nyomdája, Pécs, 1927. 45–49.

V. Hit, hitel, hitelesség

A papírpénz működéséhez társadalmi bizalom, közösségi hit szükséges. Használóiknak hitelt kell adniuk annak, hogy az értéktelen papírdarabok értéket képviselnek, vagyis van fedezetük, mégpedig (a korban) konkrét aranyfedezetük: a kibocsátó bank bemutatáskor aranyra váltja. S ahogy a papírpénz eredeti logikáját tekintve maga is hitelforma, s ekként kétséges hitelű képviselője valamely (az arannyal szemben a papírban jelen nem lévő) értéknek, úgy e novellákban is alapvető hitelességi problémákkal találkozunk. Mindegyikükben többirányú hitelesítésről van szó. Ahhoz, hogy Hildenburg vagy Schlauch befektetéseinek (adományainak) irreális megtérülése hihetővé legyen, valami természetfölöttinek kell hitelt adniuk. Egyrészt tehát a kincs lehetőségének vagy az adomány túlzón kecsegtető megtérülésének az elfogadtatásához van szükség természetfeletti erők hitelesítő jelenlétére. Másrészt viszont ezeknek a csodás-kísérteties eseményeknek (Kármánnál a fekete-mágia és a szabadkőműves misztika, Fáynál a népmesei horror, Kölcseynél pedig keresztény legenda és a garabonciás alkímia) a hatásához vagy hihetőségéhez szintén hitelesítő eljárásokra van szükség. A természetfeletti elemeknek való hiteladás alapozhatja meg az ésszerűtlenül előnyös befektetéshez szükséges irracionális pénzügyi magatartás hitelét. Ebben a tekintetben a kincset jelölő kísértetek és pergamenjeik annyiban működnek analóg módon a papírpénzzel, amennyiben a szó pénzügyi, erkölcsi, episztemológiai értelmében egyaránt *hinni* kell nekik, *hitelt* kell adni annak, amit ígérnek. A hihetetlen elhitetésére nézve érnek össze a poétikai és a monetáris megfontolások: a babonás hit, illetve a hitel mint esztétikai és pénzügyi tapasztalat.

Az egyes befektetésekben tehát konkrét hitelezések játszódnak le, amelyek hitelességéhez, hiteléhez szükséges a szemfényvesztések hitelességének megteremtése is. A hitel ebben a két értelemben jut szerephez Kármán elbeszélésében is. Azzal ugyanis, hogy Hildenburg saját örökségét csalétekként fekteti be, bizonyos értelemben hitelez az öregúrnak, hiszen így egy ideig az ő kezén van Hildenburg pénze, más értelemben pedig így hitelez az egész szemfényvesztésnek, megteremti az átverés hitelét. Mint a levélben írja: „éjjel mindig annyi pénzt ásattam be a bédűlt épűletbe, amennyit akartam, hogy találjon az úr, hogy hitelt szerezhessek magamnak", így akarván „hihetőbbé tenni a Rózália magaelszánását a klastromi életre". (85.) Hitelről van szó akkor is, amikor Hildenburg saját álruhás alakja hitelességét teremti meg. Olyan embernek kell mutatkoznia, akinek hitelt lehet adni, mégpedig két értelemben: egyrészt elhihetni történetét, másfelől pedig hiteles befektetési tanácsadóként rá lehet bízni, hogy forgasson meg egy befektetést. S ahogy Hildenburg hitelez az öregúrnak, hogy az hihessen neki, úgy hitelez Fáynál a fogadós a jegyzőnek: elsősorban mint a parasztok történetében megjövendölt lénynek ad neki hitelt, ugyanakkor lányát is mintegy hitelbe adja hozzá, megelőlegezve saját kincshez jutását, hiszen a lány átengedésének a reménybeli arany a fedezete.

Jellemző, hogy Kölcsey minden narratív hitelesítő eljárást elhárító elbeszélője nyomatékosan foglalkozik a hit és a hitelesség kérdésével. Rögtön a novella elején hosszan fejtegeti az „alaptalan ohajtáson és hamis reményen alapuló hit" (93.)

kérdését. Eszerint társas és egyéni létünkben is „olly dolgokon függünk, mik nincsenek, nem is lehetnek; a' valót kerüljük, 's ha útunkban áll is, eltaszítjuk". (94.) Ez vonatkoztatható Erdőhegyi később leírt esetére (nem-létező kincs után kutat, míg az elébe kerülő „kincset", Linkát, nem veszi észre), de általánosságban, a valótlanba vetett hit problémájára nézve is értelmezhető. Ennek fölemlített esetei, az „aranycsinálók", a „csillagból jövendölők" és a „magnetisták" mellett a „politikai álmodozók" (94.), a hitel (politikai) gazdaságtanának terepét írják körül, vagyis a politikai aranycsinálás mellett az aranycsinálás politikáját vagy gazdaságpolitikáját. Mindez azért is kaphat Kölcseynél ekkora hangsúlyt, mert *A karpáti kincstár* már azután íródott, hogy a hitel erkölcsi, politikai és gazdasági jelentései Széchenyi révén a hazai politikai és gazdasági gondolkodás, ha tetszik, a magyar politikai gazdaságtan előterébe kerültek.

Fontos körülmény, hogy az egyes novellákban a kísértettörténet hitelesítése a rászedett szereplők és a novella *olvasója* számára is eltérően jelentkezik. Kármán fordítása egész a befejező levélig az olvasó felé is fönntartja a misztikus történet illúzióját.[46] Ebből adódóan a novellának *saját* hitelességét is meg kell teremtenie ahhoz, hogy a gyámapához hasonlóan az olvasót is meglepetésként érhesse a befejezés. Valószínű, hogy az olvasók többsége a kezdetektől átlátja a kettős játékot, de a dolog mégsem arra megy ki, hogy beavatottként követhessük az öreg lépre menését. A Kármán-szöveg szándékai szerint Hildenburg átverése együtt bontakozik azzal, ahogy maga a novella vihet lépre egy hasonlóan naiv olvasót: a novella azt célozza, hogy az olvasó maga is hitelt adjon Hildenburg álruhában, „Properciusként" elbeszélt, mártírokat és angyalokat szerepeltető, kitalált élettörténetének. Más szóval, az olvasás itt maga is olyan spekulatív, mert képzeletbeli befektetéssé válik, mint az öregnek a kincs reményében tett adományai. A Kármán-szöveg ökonómiája az olvasói befektetést a szöveg végére tartogatott önleleplezéssel fizeti meg: a novella ekkor szolgáltatja ki a maga jelentéstani „kincseit".

Míg Kármán szövege gondot fordít arra, hogy a pénzügyi átveréshez hasonlóan hitelesnek ható poétikai illúziót hozzon létre, addig Fáy beavatja az olvasót, aki az elbeszélővel egyazon nézőpontból figyelheti, milyen színjátékot adnak elő a szerelmesek. Kölcsey ebben a tekintetben is fölforgatja a műfaji mintát. Nála az elbeszélő fáradtan és unottan földobja a gothic-hatáselemeket, de rögtön le is csapja őket: „Most megkondult az óra 's tizenkettőt üte; 's a kisértő lelkek' e' pillantatában a' templom felől bizonyos alak sötétlett elő, 's a' főbírói ház előtt megállott. Meg ne rémüljetek jámbor olvasóim! Az alak sajátképen semmi íjedelmet nem hoz magával, és semmi egyéb mint a' becsületes éjjeli őr". (102.) Míg Kármánnál tehát a kísértettörténet hitelessége összefonódik a novella hihetőségével, addig Fáynál a parasztok dramatizált előadása révén eredendően idézőjelbe helyezett rémtörténet későbbi eljátszásakor az olvasónak nem a történet hitelességét kell latolgatnia, hanem magát az irodalmi kísértettörténet átlátszatlanná tett mechanizmusait követheti. Köl-

[46] Arról, hogy Tschink mindegyik novellája arra a hatásmechanizmusára épül, hogy az egy ideig hihetőnek beállított, bár irracionális események végül utólag racionálissá értelmeződnek, vagyis nem a todorovi különösről, hanem látszólagos fantasztikumról van szó: Szilágyi: i. m. 221.

csey novellája viszont azt a feladatot szabja olvasójának, hogy a gothic hihetősége mellett minden egyéb elbeszélői valóságeffektust is szándékoltan megtörő elbeszélés kapcsán általában a hitelesség, a hitel és a hit kérdésein tűnődjék el.

Míg Kármánnál és Fáynál az átverések áldozatai hiszékenységük és babonásságuk miatt mennek lépre, Kölcsey novellájában nem pénzügyi tranzakció, hanem lélektani késztetés jelent valamiféle hitelmozgást. Erdőhegyi esete kifejezetten arra ad példát, amit 1817-ben Coleridge a természetfölöttire utaló (vagyis „romantikus") irodalmi művek olvasójának beállítódásáról írt: a *hitetlenség akaratlagos felfüggesztésére* (willing suspension of disbelief).[47] Kölcsey novellahőse ugyanis annak ellenére indul a kincs nyomába, hogy úgy látja, a kincsről szóló legenda kézirata (mint arany képviseletét ígérő, papírra írt szöveg) egyrészt „ízetlen rege", másrészt „ostobaság". (124.) Esztétikailag és intellektuálisan tehát egyaránt értéktelen, Erdőhegyi mégis hinni akar benne, ahogy egy ponton hitt a lottóban is: „nem hitt, de forrón kívánta, hogy hihessen". (132.) Míg tehát Kármánnál és Fáynál cselszövők szednek rá valakit, addig Kölcsey esetében a labilis lelkialkatú Erdőhegyi akaratlagosan, jobb meggyőződése ellenében, a legendás vagyon megszerzéséért válik babonássá, vagyis „függeszti föl hitetlenségét". Önmagát csapja be: a hitetés lélektanának ő maga a forrása és a tárgya is egyben.[48] Kármántól és Fáytól eltérően, akiknél a cselekmény jórészét a kincs bonyolult legendájának jelenetei szolgáltatják, Kölcseynél a történések lényege belső, lelki folyamat: a novella ezért adja alapos lélektani, filozófiai, antropológiai elemzését annak, hogy a „nevetséges képtelenség" miként válhat „józan remény' tárgyává". (124.) Erdőhegyi ezért nem is egy pénzügyi befektetésen veszt rajta, mint Kármán és Fáy rászedettjei, hanem kétirányú, a szerelembe és a kincsvadászatba tett lelki invesztíciói vesznek oda. Kudarca ezért is vezethet a halálához, míg az első két esetben a pórul jártaknak legfeljebb anyagi veszteséget kell kiheverniük vagy vagyongyarapítási vágyak meghiúsulását feldolgozniuk.

Innen nézve Kölcsey a libidinális ökonómia szélső fokát mutatja meg.[49] A szenvedélyek összeegyeztetése a „számító hatékonyság" kívánalmaival az egyik legfontosabb eszmetörténeti folyamat a kapitalizmus térnyerésében.[50] Szenvedély és

---

[47] Vö. Samuel Taylor Coleridge: *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions* [1817]. Dent, London, 1971. 168–169. A coleridge-i gesztust, mint esztétikai tapasztalatot, kapcsolatba hozták a brit államadósság finanszírozására ekkor kibocsátott államkötvények (Patrick Brantlinger: *Fictions of State: Culture and Credit in Britain, 1694–1994*. Cornell University Press, Ithaca, 1996. 78.), illetve általában a papírpénz társadalmi elfogadásával (Marc Shell: *Money, Language, and Thought: Literary and Philosophical Economies from the Medieval to the Modern Era*. University of California Press, Berkeley, 1982. 6.).

[48] Okkal állapította meg már Toldy Ferenc, hogy Kölcsey e novellája pszichológiai irányú: a „féketlen phantasia' befolyása alatt" álló „ábrándozó" rajzát adja, akiben „a 'lélek' ereje gyökerében elmetszve van". (Ennyiben Kölcsey írása romantikusnak volna tekinthető, ha nem éppen egy jellegzetesen romantikus lelkialkat kisszerűségét szemléltetné.) Toldy 1837-es *Figyelmező-béli* kritikáját lásd a kritikai kiadás jegyzeteiben: *Kölcsey Ferenc Minden Munkái*. 238–239.

[49] A „libidinális ökonómia" Lyotard kifejezése, s arra utal, hogy a nem számszerűsíthető vágy ott rejlik minden, látszólag kalkulálható egyenértékre alapuló csereforgalomban: Jean-Francois Lyotard: *Libidinal Economy* [1974]. Translated by Iain Hamilton Grant. Continuum, London, 2004.

[50] A haszonlesés (érdek) szenvedélyének szerepéről a becsvágy és kéjvágy féken tartásában: Hirschman: i. m. 47–48.

kalkuláció szoros viszonya miatt áll együtt mindhárom novellában ökonómia és libidinalitás, a pénzszerzés és a szerelmi vágy, akár egymással egybeesve, akár egymással feszültségben. A vagyon a szenvedélyek okos (vagy, mint Kölcseynél, oktalan) kezelése révén kapcsolódik a szerelemhez: míg Kármán és Fáy szerelmesei egyaránt okosan kezelik saját érzéki szenvedélyüket, hogy kihasználhassák a kapzsi atyák anyagi szenvedélyeit, Kölcsey novellája azért végződik teljes kudarccal, mert Erdőhegyi szerelmi szenvedélyét nem megzabolázza, hanem pusztán fölváltja egy másik zabolátlan szenvedéllyel, az irracionális pénzszerzés vágyával.

VI. A monetáris kísértettörténet: egy megszakadt magyar hagyomány

Összegzésképpen fölvethető, a magyar novellisztika itt tárgyalt 18–19. századi kezdetei egyrészt a német–magyar kulturális cserekereskedelem, az esztétikai feldolgozóipar keretében bontakoztak, másrészt pedig maguk is előszeretettel vettek tárgyul gazdasági jelenségeket, illetve társadalmi, szimbolikus, érzelmi-szexuális ökonómiákat, kockázati-spekulatív, vállalkozói, üdvösségi és libidinális befektetéseket. Ennek során pedig valamiként tükrözték is az egyidejű gazdaságelméleti, gazdaságtörténeti folyamatokat, illetve a pénz változó jelentéstanát: Kármánnál a merkantilizmus, Fáynál a polgári háztartás, Kölcseynél pedig a „tőkepénz" ökonómiáját.

E három novella jelentékeny szövegtípust, a kincskereső kísértettörténetet honosította meg magyar nyelven, de jellemző, hogy mindhármójukat alapvetően a műfaj komikus leleplezése vagy ironikus kifordítása érdekelte. Ez a gesztus talán a valóságos rémtörténetek ekkor fordításban, ponyván terjedő magyar változatai, azok népszerűsége ellen is irányult,[51] de mindenesetre létrehívásával egyidejűen mintegy le is zárta a műfaj magyar nyelvű magas irodalmi hagyományát.[52] Ezt akár sajnálni is lehet, hiszen ugyanezen időszak nem magyar irodalmaiból több jelentékeny rövidebb prózai szöveg említhető, amely gazdaságtani-monetáris értelmezését adta a kísértet- vagy horror-történetnek.[53] Chamisso 1814-es kisregénye, a *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* valóságosnak mutatja a természetfelettit, s az árnyékát végtelen vagyonért áruba bocsátó címszereplőt az ördögi ökonómia kimeríthetetlen, mert természetfölötti forrású aranykincse ejti csapdába. Egyik itt tárgyalt magyar novella sem enged teret a ténylegesen csodásnak,

---

[51] A 18–19. század fordulójának és a 19. század első évtizedeinek „rémromán" terméséről, annak népszerűségéről, érezhető rosszallással: György Lajos: *A magyar regény előzményei.* Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1941. 148–156.

[52] Petőfi 1846-os regénye, *A hóhér kötele,* amely borzongató, horrorisztikus, a kísértet-motivikát is mozgató bosszú-történetben beszéli el párhuzamos sorsokban az elszegényedés és meggazdagodás váltakozását, némileg köthető az itt tárgyalt novellákhoz. (Erre Szilágyi Márton emlékeztetett.) Megemlíthetőek még a kor hasonló témájú, de nem a prózai műnemhez tartozó szövegei, mint Vörösmarty *Kincskeresők* (1832) című drámája, Tompa *A kincskereső* (1854) című költeménye, illetve Szigeti József *A vén bakancsos és a fia, a huszár* (1855) című népszínműve. Ezekről lásd Dobóczky: i. m.

[53] Továbbá itt csak utalhatok a kísérteties és a mágikus szerepére Marx gazdaságfilozófiájában. Marx gothic metaforáiról és ezek értelmezéséről, főleg Derrida nyomán: Houston: i. m. 34–39.

a rejtélyes vagy misztikus események mindig megmagyarázhatóak, s ehhez illeszkedően gazdaságtanukban sincs hasadás jelölő (hordozó) és jelölt (érték) között: a pénz mindenkor azonos önmagával. Ezzel szemben a Chamisso-féle romantikus elbeszélés az értelmezésében nyitott jelentéshez (mit is szimbolizál az árnyék?) a semmiből létrehozott végtelen vagyon ökonómiáját társítja, amely azonban a szűkösség elvének a kiiktatásával éppen a gazdaságtani értéktulajdonítás lehetőségét ássa alá.[54] Poe 1843-ban megjelent, *The Gold Bug* című novellájában szintén pergamenre írott szöveg, egy titkosírás kibetűzése vezet a kalózok elásott aranykincsének megtalálásához. A horrorisztikus események itt is racionális magyarázatot nyernek, de a kincskeresés Poe-nál valóságosan és sikeresen játszódik le: vagyis nála metonimikus és nem metaforikus viszony áll fönn papír és kincs, titkosírás és arany, őrület és rejtvényfejtés, rémtörténet és vagyon között.[55] (Ha tetszik, nála van aranyfedezete a papírnak.) Dickens ugyancsak 1843-as *A Christmas Carol*-jában a valóságosan megjelenő kísértetvilág, a látható és a láthatatlan szféráinak fölcserélésével, a papírgazdaság szerkezetét, a szegény és a gazdag különbségét mutatja föl a fösvény Scrooge morális okulására, de az árnyékvilág és a társadalom gazdasági szerkezetének egyidejű láthatóvá válása magát a megmutatott pénzügyi rendet nem forgatja föl: a gonosz zsugoriból legfeljebb erkölcsös és jótékony tőkés válik.[56]

Kölcsey novellája sok tekintetben úgy lesz a novellasorozat lezárása, hogy azzal magát a műfaj esztétikai értéktelenségét vagy terméketlenségét is véglegesíti a magyar irodalmi hagyományban. Erre nézve jellemző epizód, ahogy *A' karpáti kincstár* a kincs-legendáját tartalmazó kéziratot ismerteti: előkerülnek ugyan mindazok a misztikus-csodás elemek, melyekből Kármánnál és Fáynál fölépült a történet, de a kézirat felolvasását Erdőhegyi abbahagyja, mert hallgatói, a hegyet járó kincsvadászok elalszanak – amennyiben az unalomtól, úgy ez arra is utalhat, hogy Kölcsey szemében a „tőkepénz" ökonómiájában a kincskereső rémtörténet híján volt a produktivitásnak mind gazdasági, mind erkölcsi, mind esztétikai tekintetben. A novellatípus így sugallt irodalmi és gazdasági hasznavehetetlensége mellett persze Kölcsey általában magukat a gazdaságossági megfontolásokat is gúnyosan kezelte. A Fáy-novella által példaként állított, józanul kalkuláló magatartás is ironikus hasonlatban kap helyet: a kincs létében mélyen hívő Knot, miután a tábortűz mellett elmesélte Erdőhegyinek a rémisztő legendát, „a' palaczk' fenekén maradt borocskát, hogy ott ne vesszen, gazdaságosan kihörpinté". (116.)

---

[54] Részletes elemzését lásd T. Gray: i. m. 230–274.

[55] A novella „monetáris tropológiájáról": Shell: *Money, Language, and Thought*. 5–21.

[56] Andrew Smith: *Dickens' Ghosts: Invisible Economies and Christmas*. Victorian Review, Vol. 31. No. 2 (2005) 36–55.

Csönge Tamás

„GYERMEKKOROD KÖDE ÜLEPEDETT FEJEDBE"

– Személyiség és nevelődés *A gólyakalifá*ban –

1. Felbomlás és összeolvadás

Babits Mihály *A gólyakalifa* című regényének[1] története szerint Tábory Elemér gazdag úrifiú, aki tizenhat éves korától kezdődően kettős életet él. Minden éjjel ugyanazt az álmot látja, mondhatni egy másik életre ébred fel, ahol szegény, árva asztalosinasként tengődik egy külvárosi műhelyben, s a többi inas és az asztalosmester kegyetlenkedéseit elviselve kell élnie szomorú életét. Hiába ébred újra művelt úrigyerekként, a gimnázium éltanulójaként és a tanárok kedvenceként: egyre életszerűbbnek tűnő folytatólagos álmai éveken át nem hagyják nyugodni, s e különös kettősség elviselhetetlensége tragikus eseménybe torkollik. Az epilógus (11. fejezet) a díjnokká lett alteregó öngyilkosságát sugallja, amikor az írás a tetőponton félbeszakad, s egy írói levél tájékoztatja az olvasót Elemér rejtélyes haláláról, fején egy megmagyarázhatatlan lőtt sebbel.

Sokan, sokféleképpen próbálták magyarázni, hogy a főszereplő, Tábory Elemér személyisége milyen viszonyban áll alakmásával, illetve milyen változáson megy keresztül a fiktív önéletrajz eseményei során. A szöveg szoros olvasásával próbálom körüljárni azt a sokak által feltett kérdést, hogy egy személyiség felbomlását vagy két személy közeledését ábrázolja a regény. Szeretnék rámutatni, miképpen változik meg a kérdésfeltevés, ha a fantasztikus mozzanatot nem próbáljuk meg filozófiai rendszerekre támaszkodva vagy pszichologizáló olvasatokkal lefordítani. A narráció és a narrátori hang összetettségét vizsgálva próbálom előtérbe helyezni azt a sokkal inkább társadalmi jellegű problémát, amely a regényben a nevelés és nevelődés motívuma által körvonalazódik.

A főszereplő helyzete kapcsán Rónay György *A regény és az élet*ben úgy fogalmaz, hogy Elemér „[e]gyénisége dekomponálódik, tudatát elborítja a tudatalatti, egyénisége fölbomlik. Az író, ha talán szándéktalanul is, egy freudista–bergsonista embertípus végzetes széthullásra rendeltetését ábrázolja".[2] Ebben az idézetben megjelenik az a két fontos név, mellyel a regénynek sok értelmezésében találkozhatunk, s melyek egy-egy, a keletkezésekor igen népszerű pszichológiai-

---

[1] Babits Mihály: *A gólyakalifa*. Osiris, Budapest, 2004.

[2] Rónay György: *A regény és az élet*. Magvető, Budapest, 1985. 292. (Rónay 1985)

filozófiai rendszerrel próbálják magyarázni Babits szövegét. Ezen hatások együttes jelenlétének felmutatása annak ellenére is legitim értelmezői művelet, hogy a Rónay által emlegetett eszmerendszerek meglehetősen távol állnak egymástól, ugyanis Babits ars poeticája szerint a művészi reprezentáció képes összebékíteni, illetve egyszerre felhasználni egymásnak gyökeresen ellentmondó gondolati forrásokat is a művészi teremtés jegyében.[3] A szakirodalom többsége mégis kiemeli Freud vagy Bergson hatását, elvetve vagy meg sem említve a másikat.[4] Rába szerint[5] kérdéses, hogy Babits mennyire ismerte jól a freudi rendszert ebben az időben (habár a regény utal a 13 évvel korábban megjelentetett *Álomfejtés*re).[6] Bergson műveinek ismerete és filozófiájának hatása azonban vitán felül áll, erre bizonyíték Babitsnak a *Nyugat*ban (1910) megjelent ismeretterjesztő cikke is.[7]

Az egyik szélsőséges álláspont szerint a regény Elemér személyiségének felbomlását mutatja be, egy pszichopatológiai folyamatot, melynek során a személy teljesen összeroppan, mivel felborul belső, lelki egyensúlya. Ha „Tábory Elemér kettőssége voltaképpen nem más, mint erkölcsi lényünk ellentétes erőinek kettős kivetítése, kettős megszemélyesítése",[8] akkor feltehetjük a kérdést, hogy miben más ő, mint környezetében a többi ember, miért roppan össze e természetes kettősség súlya alatt? Rónay metaforikus olvasatában az akarat hiányára hivatkozik mint kiváltó okra, mely magyarázná ezt a végzetes széthullást: „»Virrasztani és akarni egy és ugyanaz« – tanítja Bergson. Ami a »Gólyakalifa« esetében az álmot rászabadítja az életre, s az álmot életnek, az életet álomnak tünteti föl: az annak *az akaratnak a hiánya, amely az embert egységes személyiséggé formálja*, vagy ami, bergsoni terminológiá-

---

[3] Babits erre vonatkozó nézeteit találóan jellemzi a következő szakasz *Játékfilozófia* (1912) című esszéjéből: „A teremtő fantázia, amely a képzetelemeket egészen új módon kombinálja, eszközlője egy egészen új világnak, amely nem tükör többé, hanem a teremtés szabad folytatása, új differenciálódás, új csoda. Ez az új világ, a művészet új világa, mint semmilyen világ, nem marad elszigetelten, hanem ismét visszahat a meglevőre, s ezáltal ismét új kombinációkat hoz létre." (Babits Mihály: *Esszék, tanulmányok. I.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978. 301.)

[4] Az újabb szakirodalom egy része ismét előnyben részesíti a tisztán pszichoanalitikus szempontú értelmezést. Lásd Kemenes Géfin László: *A tudatos és tudattalan küzdelme Babits Mihály A gólyakalifa című művében* In Jolanta Jastrzebska: *Erotika a huszadik századi magyar regényben.* Kortárs, Budapest 1998. 79–90. (Kemenes Géfin 1998); Vajda Barnabás: *Az álom mint jellegzetesen pszichoanalitikus téma Babits Mihály* A gólyakalifa *c. regényében.* Szőrös Kő 2004/6. 60–67.

[5] Rába György: *„Képek és jelenések" lírája s regénye, A gólyakalifa.* In Rába György: *Babits Mihály.* Gondolat, Budapest, 1983. 95. – Rába 1983)

[6] A hatkötetes *Magyar irodalom története* vonatkozó részében még úgy fogalmaz, hogy „[a] regény alaphelyzete Freudnak a tudat alá szorított, elfojtott ösztönökről és főként az álméletről szóló mélylélektani tanításaira épül". (*A magyar irodalom története* V. kötet. Főszerkesztő Sőtér István. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978. 248. – Rába 1978.) Később, Babits-könyvében módosítja ezt az álláspontját, de megmarad a kórlélektani metaforika mellett: „Ez nem a freudi tudatalatti, nem is az elfojtások esete, hanem általánosabban az emlékezés betegsége. […] *A gólyakalifa* lélektani problémájához legközelebb álló kóreset Théodule Ribot könyvében (*Az emlékezés betegségei*, megjelent magyarul is 1901-ben) fordul elő. Hamilton angol pszichiáterre hivatkozva ő ír le egy esetet, melyben valaki egy tanonc és egy beérkezett úr, különben tanácsos, helyzetét és körülményeit váltogatta álmában s éjjel." (Rába 1983. 97.)

[7] Babits Mihály: *Bergson filozófiája.* Nyugat 1910. II. júl. 16. 14. sz. 945–961.; Babits Mihály: *Esszék, tanulmányok. I.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978. 136–156. (Babits 1910)

[8] Rónay 1985. 292.

val, megakadályozza azt, hogy az álom természetes állapotába visszaessünk, azzal, hogy magunkat egy pontra gyűjtjük, egy bizonyos cselekvésre irányítjuk."[9]

Az elbeszélői retorika vizsgálatára koncentráló újraolvasással igyekszem feltárni, hogy a személyiség széthullása leegyszerűsítő magyarázata a szövegben megjelenő folyamatnak, mert figyelmen kívül hagyja azt az ellentétes előjelű kettős mozgást, ami felette fontos Elemér (és álombeli énje) életében. Az autonóm személyiség dekomponálódására vonatkozó kijelentésekkel egyidejűleg egy olyan metaforika is megjelenik, melyet éppen a kitisztult látás, az emlékezés és az irányítás képességével jellemez az elbeszélés, így az egyesülés és az összeolvadás képzeteihez kapcsolható. Amikor Elemér „tudatát elborítja a tudatalatti", az valóban instabilitást idéz elő az úrifiú életében, de maga a felismerés – már annyiban is, amennyiben a narrátor felismerésének nevezhető – pozitív terminusokkal írható le, nem a szétesés, a zűrzavar és a káosz, hanem a belátás és a rendezettség metaforáival van jellemezve: „Minden, minden borzasztóan *összevágott.* Kísérteties *pontossággal illeszkedtek* két életem legkisebb mozzanatai egymás fölé. Mint két papírlap, melyek ábrái *tökéletesen* fedik egymást." (110. – kiemelés Cs. T.) Így az az állítás is megkérdőjelezhető, miszerint „Tábory Elemér *éli* az életet, de nem *akar* valamit az életével, hiányzik belőle a személyiség egységét alkotó akarat".[10] Különösen, ha figyelembe vesszük, hogy Elemér bukása végső soron nem akaratának hiánya miatt, hanem éppen akaratereje és befolyásoló képessége révén történik. Amikor elhatározza, hogy *ráveszi* a díjnokot az öngyilkosságra, csak sejti, hogy ezzel saját sorsát is megpecsételi, de az egyértelmű, hogy Elemér bukása nem gyávaságból fakad. „Ma, ha felébred a díjnok, ott a szállodai ágyon, veszi a revolvert, és agyonlövi magát. Ezt bizonyosan tudom, érzem, hogy most oly *erős az akaratom,* a Tábory Elemér akarata, hogy nem tud, nem tudhat neki ellenállni." (171. – kiemelés Cs. T.)

Ha valakinek baj van az akaratával, az a díjnok figurája, aki így a freudi (megjegyzendő, hogy az *Álomfejtésben* még nem, csak később, a személyiség strukturális modelljében kidolgozott) ősvalami/Id kivetülésének, pontos megjelenítésének sem tartható, hiszen ennek a lelki hatóerőnek éppen az örömelv, az ösztönök és a vágyak azonnali, közvetlen kielégítésére való törekvése a lényege.[11] A szövegben a díjnok énről azonban azt olvashatjuk: „Ezek a vágyak kormányozták *volna* cselekedeteimet, ha *mertem és tudtam volna* őket kielégíteni, így csak gondolataimat kormányozták." (110. – kiemelés – Cs. T.) Ha a szegény asztalosinas/díjnok figurája lobbanékonyabb, agresszívabb is Elemérnél, ő is megtanul beilleszkedni egy társadalmi rendbe, s ő is hosszabb távú célok elérése érdekében cselekszik. Bizonyítható, hogy mindkét karakter összetett alak, különböző pszichológiai és szociális helyzettel, komplex bel- és külvilággal, így Elemér és hasonmása csak a metaforikusságnak egy igen absztrakt szintjén egyszerűsíthető egyetlen személyiség két oldalára vagy az elme tudatos és tudattalan komponensére.

---

[9] Uo. (kiemelés – Cs. T.)

[10] Uo.

[11] Sigmund Freud: *A pszichoanalízis foglalata.* In Sigmund Freud: *Esszék.* Gondolat, Budapest, 1982. [1940] 407–474.

Török Lajos[12] a „szereplő-elbeszélő identitásának széteséséről" beszél és a „személyiségek közeledése" ellen érvel. Szerinte ezek hangoztatása a szakirodalomban csupán egyetlen mondatra vezethető vissza és valójában a megkettőzöttség az, ami dominál nemcsak a „reflektált ének" kapcsán, hanem a narráció szintjén is. Meglátása szerint a határsértés aktusa emelendő ki, amely sosem válhat valódi közeledéssé, esetleg homogenizálódássá, hiszen lényege éppen a határ megsértésében rejlik. Az ellentétes értelmezői póluson érdekes megfigyelnünk Rába György fogalmazásmódját, aki szerint „Tábory Elemér *tudata lassan eggyé válik* már felnőtt, díjnokként tengődő és bűntudatos alakmásával, a pszichoanalitikus lélekrajz fantasztikumba siklik".[13] Rába itt „eggyé válásról" beszél, ami nem vezet az ellentétek békés feloldásához, hiszen a feszültség csak a tragikus befejezésben, az én végső megsemmisülése által szűnik meg.

Miért tud a regény ilyen végletesen eltérő álláspontokat és értelmezéseket provokálni? Lehetséges, hogy mindegyik találóan jellemzi a szövegnek egy aspektusát? Ahhoz, hogy tisztázzuk, mennyiben jó az „összeolvadás" és a „felbomlás" metaforája, fel kell ismernünk, hogy a zavar forrása valószínűleg a történetnek a metaforizáció különböző szintjein történő értelmezése,[14] illetve a metaforikus mozgások alanyainak pontatlan meghatározásai. A szóban forgó jelenség adekvát meghatározásának problematikusságához hozzájárul, hogy a legtöbb analógia (pszichológiai és filozófiai rendszerekkel magyarázva a regényt) statikus modellekkel dolgozik. Ismét fontos hangsúlyozni, hogy *A gólyakalifa* nem különféle filozófiai és pszichológiai eszmék precíz narrativizálási kísérlete,[15] hanem a korban felmerülő bölcseleti és tudományos problémafelvetéseket (Freud személyiségtanát vagy éppen a Babitsot nagyon is foglalkoztató bergsoni filozófiát) továbbgondoló, ötleteiket a lélekrajz precizitásához és a történet érdekességéhez kreatív módon felhasználó szöveg, ahol ezek az elemek (némelyik látványosabban, némelyik kevésbé) csak mint lehetséges gondolati források azonosíthatók.

---

[12] Török Lajos: *A gólyakalifa álma*. Palimpszeszt 2005. 23. szám. (http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/24_szam/19.html)

[13] Rába 1978. 248.

[14] Stemler Miklós a szubjektivitás felszámolódását a lélektani magyarázat síkjáról a műfaj metatextuális síkjára helyezi, s egyfajta hermeneutikai-dekonstruktív kérdésként láttatja a főhős életét, amikor így ír: „A fantasztikum az értelmezhetetlen megjelenése, ami szétroncsolja az értelem rendjét; az elbeszélő hatalmi pozícióját teszi semmissé az, hogy képtelen értelmezni a Díjnok létét, és ennek eredménye a szubjektum szétesése, pusztulása lesz." (Stemler Miklós: *A magyar irodalmi modernség függelékei*. Prae 2005/1. 25.)

[15] Bár az általam cáfolt tétel igazolására is van (ötletes és egyáltalán nem szűklátókörű) szakirodalmi példa: „az egész regény a freudi elmélet sarkalatos pontjainak – az Ödipusz-komplexusnak, az elfojtásnak, az álombeli vágyteljesülésnek, a tudattalan bosszújának – majdnem példaszerű narrativizálása." (Kemenes Géfin 1998. 83.) Szávai ezzel éppen ellentétes konklúzióra jut: „[A] freudi eljárást, az elfojtott emlékek felszínre hozását, a regény rendkívül ironikusan kezeli", hiszen a folyamat nem gyógyuláshoz, hanem a főhős bukásához vezet. (Szávai János: *A fantasztikum mint a valóság provokációja (Megjegyzések A gólyakalifához)*. Alföld 55. évf. 10. sz. 47.) Érdemes azonban észrevenni, hogy a két értelmezés nem ugyanarról a metaforáról beszél az elfojtás kapcsán. Míg Kemenes Géfin a psziché egy működési modelljének ábrázolását véli felfedezni a regényben, addig Szávai az analitikus terápiával állítja párhuzamba a történetet.

A mű poétikájában a külső események ábrázolása mellett nagy hangsúlyt kap az életelbeszélés idejét befagyasztó *leírás* és az eseményekre való *reflexió* (általában statikus jegyekkel jellemzett) kódja is. A szöveg éppen e miatt a kevertség miatt válik olyan heterogén konstrukcióvá, ahol a primér eseményszerűség és a késő modern, illetve avantgárd regénypoétikákra jellemző reflektált szövegszerűség[16] egyszerre megfigyelhető.

2. *Emlékezés és érzékelés*

A Török által megtévesztőnek tartott mondat a regény 8. fejezetében hangzik el: „A két életem mindjobban egymásba szövődött." (134.) Ha e mondatnak a szövegben is érvényesülő poétikai relevanciáját akarjuk bizonyítani, akkor vizsgálatunk tárgyává azt kell tennünk, pontosan mit takar az a „két élet" kifejezés, amelyről Elemér azt állítja, hogy „egymásba szövődött", és igazolható-e az idézett kijelentés érvényessége a szöveg narratív sajátosságai által.

A narrátor először így fogalmaz saját helyzetét illetően: „Az életem olyan volt, mint egy álom, és az álmaim olyanok, mint az élet." (5.) Ezt rögtön az általunk is megismert tényszerű benyomások leírása követi (a narráció a szubjektivitás ellenére is megpróbál tárgyilagos maradni és nem teljes mértékben elköteleződni egyik vagy másik magyarázat mellett), ahol a fantasztikusnak ható szituációról (az álom ébrenlétként való érzékeléséről) kapunk beszámolót. Az úrifiú és az inas életének bemutatása során az ébrenlét/álom kettősség után megjelenik az események szó szerinti értelemben vett kettős életként való interpretációja is: „Hisz ez valóban annyit jelent, hogy két életem van, két múltam." (45.) Bábics a következőképpen jellemzi a díjnok világának ontológiájára vonatkozó hermeneutikai mozgást: „Kezdetben Elemér is csak álomként értelmezi a másik világ létezését. Később az egyre inkább pszichés megbetegedésnek, végül pedig valóságnak tűnik."[17] Eszerint egyetlen szubjektum „tapasztalásához" tartozna kétféle emlékezet, amihez az írás hatalmi pozíciójában levő Elemérnek egyre tisztább hozzáférése van, s fokozatosan nemcsak mint közvetlen tapasztaláshoz fér álmai eseményeihez (másik életéhez), hanem viszszamenőlegesen is, vagyis másik énjének emlékeihez fér hozzá: „ennek az egy éjszakának az emléke régebbi álmaim homályos emlékezetét is magában foglalja. De nem úgy, mintha azokra most már egyenesen emlékezném, hanem úgy, hogy lassanként eszembe jutott, mi mindenből állt ki az emlékezésem az álmom alatt." (45.) A másik élet tényeihez való hozzáférés azonban (a narrátor személyéből adódóan is) aszimmetrikus, s ennyiben az ébrenlét/álom metaforával jobban jellemezhető a tudásnak az a fajta megoszlása, ami a regényben megjelenik. A díjnok ugyan is nem képes tisz-

---

[16] Odorics Ferenc ezt a szövegszerűséget látja a regény legelőremutatóbb sajátosságának. Odorics Ferenc: *A gólyakalifák története. Babits Mihály: A gólyakalifa.* Napjaink 1983/10. 10. (Odorics 1983)

[17] Bábics Andrea: *A gólyakalifa néhány szerkezeti sajátossága.* Irodalomtörténet 1992/1. 42. (Bábics 1992)

tán emlékezni Elemér életére, legfeljebb az *érzés* és a *sejtés* szintjén van jelen a másik világ ismerete.[18]

A szereplők által birtokolt tudás változása a szöveg dinamikájának sarkalatos komponense és meglátásom szerint a két én „összeolvadását" hirdető értelmezéseknek is az alapja. Eszerint Elemér kezdetben teljes (tudásbeli) elválasztottságban élt a díjnok figurájától, ám tizenhat éves korától kezdve egyre jobban „belelát" annak fejébe, s míg először regényeihez hasonlóan (az olvasás kiemelt szerepet kap életében) mintegy fikcióként fogyasztja emlékeit, azok egyre inkább élményszerűségük érzésével együtt, saját emlékeiként tűnnek fel.

Az eddigiek alapján a két karakter problémája a következőképpen artikulálható: míg a díjnok végzete az emlékezésre való képtelenségből fakad, Elemér problémájának az emlékezés természetellenes kiterjesztése volt a forrása, ami miatt az etikai értékrend hiányával szembesült. Az anyagi létezés közvetlenségének bizonyos szintjén felülemelkedni képtelen díjnok karaktere esetében a személyiség virtuális kiterjesztésének, az emlékekhez való hozzáférésnek a hiányáról van szó, más szóval esetében az emlékezet hiánya egyet jelent a szabadság elérésének képtelenségével. Saját életének az ura szeretne lenni, akinek nem parancsol sem asztalosmester, sem hivatalnok, de nem képes rá, „hogy felszabaduljon a rabság alól". (124.) Fejében ott lebeg a „köd", a regénynek ez a kísérteties gyakorisággal visszatérő (több mint harmincszor fordul elő) és a történeten következetesen végigvonuló kifejezése, mely a rabság, a bezártság és az emlékekhez való hozzá nem férés szimbólumává válik: „Csak azt *éreztem*, hogy bennem sokkal több van, mint ami itt vagyok a világnak; csakhogy mélyen *bezárva*, és *nem tudok* eléggé *felnyílni;* úgy éreztem, hogy kincseim vannak valahol egy *sötét fiókban* [...] Mintha egy tág és szép tájat valami iszonyú *köd* és sötétség fogott volna el." (56. – kiemelés Cs. T.) A két személyiség közti plasztikus viszony hatékonyan tárható fel az alábbi, kulcsfontosságú kijelentés segítségével: „De csak egy fényes köd állt előttem, alig voltak határozott emlékeim. Hiszen a díjnokban nem fért el Tábory Elemér, mint ahogy Tábory Elemérben elfért ez a díjnok." (97.)

Ne feledjük azonban, hogy az emlékezés sem egyértelműen pozitív minőségként jelenik meg, hiszen Elemér életében nem megnyugvást vagy beteljesülést hoz, hanem a fájdalmas „ráismerés" formáját ölti: „És ezekkel az emlékekkel kellett nekem újra ébrednem a szép Velencében! Most már mindent megérthettem. Megérthettem, miért keltett irtózást és iszonyatot bennem minden hivatalszoba látása." (105.) Elemér életproblémája az emlékezés által kerül felszínre, de nem magában az emlékezés aktusában keresendő. Tragédiája kifinomultabb rendszer része, két értékrend különbségéből származó feszültség következménye. A regényben ábrázolt mozgás végpontjához, az öngyilkossághoz a díjnokot egy külsődleges tényező, a bélyeg-ügy miatti büntetéstől való félelem, míg Elemért egy belső, lelki

[18] „Tábory viszonya tudatos a díjnok világához, míg ezé ösztönös Eleméréhez. Tábory képes tudatosan befolyásolni a díjnok tetteit, ellenben a díjnok csak létével gyakorol hatást Elemérre." (Odorics 1983. 10.)

problémaként felmerülő tény, saját magában rejlő alakmásának bűnös élete vezeti. A tragédiát előkészítő ok a két személy különneműsége volt, az esemény következménye azonban az egymástól való függés feltárulásához vezet.

3. Bűn és bűntudat

A különbözés és a hasonulás alapjául szolgáló fogalmi rendszerek feltérképezése okán térjünk vissza Elemér megállapítására, miszerint esetében egy lélekről van szó, amely két testben lakozik. (114.) Itt azért lenne veszélyes teljes mértékben a szöveg vonatkozó kijelentéseire hagyatkoznunk, mert Elemér lélek-fogalma egybemos két olyan elemet, melyek meglátásom szerint a történetben ellentétes irányú (de egymást jól kiegészítő) mozgások kiindulópontjává válnak. Megkockáztatom, hogy ezeket a lélekre vonatkozó tematikus kijelentéseket követve jutottak a szöveg korábbi értelmezői saját előfeltevéseikkel összhangban álló megállapításokra. Ezért az elemzésnek ezen a pontján érdemes egy megkülönböztetést tenni és két, narratológiailag is releváns fogalmat bevezetni Elemér lélek-fogalma helyett a személyiségek kapcsolatának leírásakor. A szubjektivitásnak egyik lényeges aspektusa az előbb már elemzett *tudás-megoszlás*, a másik elem az alapvetően reflexív természetű *etikai dimenzió*, vagyis azok a tág értelemben vett ideológiai tényezők, amelyek egy-egy történéshez kapcsolódó értékítéletet jelentenek a szereplők tudatában és a narrációs aktusban. A Rába által is emlegetett lélek-fogalom használata azt feltételezné, hogy a két karakter személyiségének a magja megegyezik, csakhogy e maghoz nem tartozhat hozzá a személy által birtokolt hozzáférhető tudás (hiszen ez bizonyosan különböző), beleértve a bergsoni „szabad emlékezetet",[19] amely meghatározó funkcióval bír a szövegben; s nem tartozik hozzá az eseményekhez való szubjektív viszony sem. A szereplők értékítéletei önmagukkal és „tükörképükkel" szemben pedig az a pont, ahol a két karakter a legnagyobb eltéréseket mutatja. Feltevésem szerint ebből az etikai különbségből, a tettekhez és gondolatokhoz való viszony különbözőségéből táplálkoznak a „személyiség felbomlását" hangsúlyozó értelmezések is.

Továbbá az „egy lélek két test" analógia nem teszi világossá, hogy itt nem pusztán két különböző testről van szó, hanem inkább két különböző diegetikus térről, „fiktív világról", melyben ezek a testek léteznek. Akár álomként, akár másik dimenzióként értelmezzük a díjnok világát, két külön élettérről kell beszélnünk, amelyek között a kapcsolatot egyedül Elemér tudata biztosítja. S noha ez egyfajta „azonosulást" eredményez a két alak között, egy fontos szempontból mégsem történik összeolvadás, illetve homogenizálódás: az egymás tetteihez való viszonyukban. Itt főként Elemérnek a díjnok cselekedeteihez való viszonyáról kell beszélnünk, ugyanis a fordított szituáció a tudásmegoszlás helyzete miatt nem működik olyan látványos módon, hiszen a díjnok nem képes *emlékezni* sem Elemérre, sem a fiú viselkedésére.

---

[19] Babits Mihály: *Esszék, tanulmányok. I.* a fogalomról: 147–149.

A díjnoknak olyan alapvető etikai kategóriák hiányoznak a személyiségéből, melyek Elemér számára nemcsak alapvetők, de végzetesek is. Amikor Rába György Elemér „bűntudatos alakmásáról" beszél a díjnok kapcsán, nem veszi figyelembe, hogy a bűntudat, illetve a szégyen fogalmai is ugyanolyan kettős használatban bukkannak fel, mint ahogyan a két személyiség is különbözőképpen viszonyul egy-egy eseményhez. A hagyományos értelemben vett bűntudat (vagyis a bűn elkövetése miatt érzett belső szorongás) majdnem kizárólag Elemér kapcsán jelenik meg, hiszen csak ő beszél erről mint lelki problémáról. A narrátor, aki természetesen Elemér személyével azonosítható, de szólamában keveredik a szerzői retorika által közvetített szimpátiát sugalló és az Elemér karaktere által a díjnokhoz megvetéssel viszonyuló magatartás, többször is „a szegény bűnös díjnokról" beszél, aki helyett Elemér érez megbánást, megvetést és bűntudatot. Amikor a díjnok beszél bűneiről, kizárólag a jogi következmények és a büntetés miatt aggódik, s ha tudatában is van bűnének, nem érez bűntudatot: „[N]éhány hét alatt rájönnek a bűneimre; mit tehetek akkor?" (142.) Sőt, megpróbálja hárítani a felelősséget, és elutasítja bűnösségét, amikor így vélekedik: „Nem én vagyok a bűnös, hanem a társadalom." (153.) Két szöveghely van, ahol ez a trend felbomlani látszik, a mester kisfiának megverésénél és az etikai mélypontként láttatott gyilkosság eseményénél. Az első helyen ezt olvashatjuk: „Homályosan éreztem, hogy alávaló *kegyetlenség*, amit művelek, és annál dühösebb lettem, hogy ezt kell csinálnom, és annál nagyobb *élvezetet* okozott ez nekem." (38. – kiemelés Cs. T.) Majd a prostituált meggyilkolása közben: „Homályos *bűntudat* is égett bennem lassan a dac nagy *kéjével*, de minden bűntudat mellett is valami *teljesedésfélét* éreztem" (163–164. – kiemelés Cs. T.). Valójában az itt felmerülő, önnön viselkedését elítélő és a mondatok második felében megfogalmazottakkal teljes ellentétben álló érzések és benyomások nem a díjnokhoz, hanem Elemérhez köthetők, erre utal a mondatokban kiemelt, mindkét helyen használt *homályos* jelző is, melynek szinte az összes szövegbeli előfordulása a másik életre, Elemér személyére vonatkoztatja az adott szituációban megjelenő észlelést vagy emlékezést. „Homályos, érthetetlen hangulatok emlékei jöttek rám régi álmaimból" (25.), „álmaim homályos emlékezetét", „homályosan emlékeztem álom közben" (45.), „ez az álom még alig volt tudatos, inkább csak egy homályos hangulatemlék" (96–97.). Így, ahol a homályos jelzővel találkozunk, ott Elemér értékrendjének fénye sejlik át a díjnok fejében levő ködön, akiben a verés és a gyilkosság elkövetése közben is inkább az élvezet és a kéj a domináns érzés. Ha az önéletírás fikciója egymásba is játszatja a két személyiséghez kötődő ellentétes minőségeket, a szöveg kompozíciója mégis apró jeleket nyújt ezeknek a minőségeknek elkülönítésére vonatkozóan.

A kéj és a kiteljesedés képeihez képest Elemér viszonyulása a díjnok bűneihez a mély megrendülés és a szégyen, ami miatt Elemér nem tartja magát méltónak jegyese, Etelka kezére, s egyáltalán nem a büntetés félelme az, ami felkelti benne ezeket az érzéseket. Gyermekkora kertjének ártatlanságát is megmérgezi e bűnöknek az emléke, melyről azt írja, hogy „életem szégyenével, bűneim iszonyú tudatával, egész sötét, senkitől sem sejtett mélységes gyalázatom hatalmas szemérmével" volt tele. (169.) Elemér tragédiája valójában nem a külső viszonyok megváltozásában, hanem az emlékekhez és a világ tényeihez való viszonyulásában ragadható meg.

Így amikor életeseményeik és „egész érzéki életük párhuzamosnak látszott", még akkor sem szűnik meg ez a meghatározó különbség kettejük között. A bizonytalanság a két élet közötti viszonyt illetően ugyan az önéletírás legvégéig megmarad, és az epilógus is csak közvetetten sejteti a két élet valóságosságának todorovi értelemben vett fantasztikus-csodás[20] megoldását, de a szövegben feltárult mozgások egyértelműek: a tudásbeli közeledés az etikai konfliktus kiéleződését vonja magával, ahogyan Elemér egyre jobban rálát álombeli énjének kicsinyes motivációira és általa szégyenletesnek talált tetteire.

A személyiségek ugyancsak feltűnő eltéréseket mutatnak a jelen tanulmányban nem részletezett testiség és szexualitás kérdései kapcsán is. A díjnok és Elemér tág értelemben vett érzékisége közti különbség poétikusan gyönyör és gyönyörködés különbségeként határozható meg, mely utóbbiban mindig jelen van a tárgyától tartott reflektív távolság. S ez magában rejti azt a kulcsfogalom-párost, amelyre értelmezésem következtetései is épülnek. Átfogalmazva a Babits által vizsgált bergsoni fogalompárost: az élet lendületének (a lelki princípiumnak) és az anyag nehézkedésének (a testi princípiumnak) dualizmusát – közvetlenség és közvetettség, észlelés és reflexió, tapasztalás és megértés, a benyomások és az azon elvégzett mentális műveletek különbségének oppozícióiról beszélhetünk a két szereplő viszonyában.[21] Nem véletlen, hogy Elemér az, aki képes és akinek lehetősége van megírni saját történetét, mely aktus maga is a tények és tapasztalatok értelmezésének és értékelésének paradigmatikus konvenciójához tartozik. Lényeges tény, hogy Elemér az érzékiséghez is esztétikai műveleteket kapcsol, illetve azok közvetítésén keresztül viszonyul hozzá. Ez a fajta megértés lesz a regényben Elemér számára a „világ titkainak" és a személy szabadságnak a kulcsa.[22] Ezzel ellentétben az inas életében csak csökevényes módon van jelen a megértés: így az anyag determinisztikusságával, a „lélek szabadságának" a hiányával jellemezhető. Díjnoki munkája, a másolás mechanikus aktusa is Elemér kreatív tevékenységének, az írásnak a halvány árnyképe. Szűcs Marianna megállapítása érvényesnek tekinthető, miszerint a „két szöveg olvasni próbálja egymást, de Elemér és a díjnok nyelve egymástól eltérő kódstruktúrára épül, tehát mindkét fél egy tőle idegen kód-

---

[20] A fogalomhoz lásd Tzvetan Todorov: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Napvilág Kiadó, Budapest, 2002. 39–52. (TÁRStudomány sorozat)

[21] A megállapítást, hogy a díjnokot az emlékezésre való képtelensége a puszta érzékeléshez és az anyagi világ determinizmusához köti, a regény mellett egy, az *Anyag és emlékezetben* fellelhető fogalmi csoportosításra alapozom: „Így amint megmutattuk, a tiszta érzékelés, ami a szabad elme legalacsonyabb foka – egy emlékezet nélküli elméé – valójában az anyag része, amilyen értelemben itt az anyagról beszélünk." (Henri Bergson: *Matter and Memory*. A szerző által lektorált angol fordítást Nancy Margaret Paul és W. Scott Palmer készítette. George Allen and Unwin, London, 1911. [1896]. 297. A magyar idézet saját fordításom – Cs. T.)

[22] Szitár Katalin értelmezésében az esztétika központi kérdés a szövegben, amit ő „költői regényként" (ars poetikus regényként) a hangzásnak és a képiségnek a kiemelésével, Babits verseivel összevetve vizsgál. Álláspontja szerint a pszichológiai témafelvetés is esztétikai kérdésként fogalmazódik meg a szépség (és a csúnyaság) fogalma kapcsán, s ezzel esztétika és szubjektivitás problémája kapcsolódik egybe. (Szitár Katalin: *A hang metaforái Babits Mihály „A gólyakalifa" című regényében*. In *Regények, médiumok, kultúrák*. Szerkesztette Kovács Árpád. Argumentum, Budapest, 2010. 219–228.)

rendszerrel találja magát szemben",[23] ám ez a viszony nem szimmetrikus, Elemér képes lesz „olvasni" a díjnokot, csakhogy nem tetszik neki, amit olvas, problémája ezért etikai jellegű. A díjnok problémája hermeneutikai természetű, sokkal inkább kapcsolódik magához az olvasás tevékenységéhez, illetve a megértés kudarcához: „És én olvastam, olvastam, és kerestem a betűk mögött a másik, a kincses, az igazi énemet." De mindhiába, mert „ezek a könyvek csak nagyobb káoszt kavartak fejemben, csak kétségbeesett sejtelmeket, beteg, zavaros filozófiát, kínzó vágyakat, csak gőgöt. Meg nem értett, meg nem érett gondolatokkal voltam tele". (109.)

4. Narráció és nevelődés

A gólyakalifa szakirodalmát is jellemző domináns értelmezési mód, hogy az elemzők legtöbbször valamiféle egység képzete alapján egy metaforikus behelyettesítéssel operálnak. Általában az álom/ébrenlét gondolat segítségével olvassák a két alakot, ezért a fantasztikumot a regény másik domináns kódjának, a „lélekrajznak" alárendelve egy szubjektív működésmód ábrázolásaként fogják fel. Így akár az összeolvadást, akár a felbomlást preferáló olvasatról van szó, hitelesen tudják magyarázni Elemér halálát a két fél kölcsönös függésével.

De mi történik, ha hiszünk az epilógusban szereplő levél írójának és a rendszert megfordítva a fantasztikum műfaját tekintjük értelmezési keretnek, amelyen belül a lélekrajz csak tematikus felszínként (ám ettől függetlenül a regény legjobban sikerült és irodalmi rangját adó aspektusaként) működik? Ez a megközelítés a fantasztikumot meghagyja a maga egyediségében és különösségében, és redukálhatatlan elemként posztulálja. Felmerülhet a kérdés, ezzel nem veszítjük-e el teljesen azt a magyarázóerőt, mely a metaforikus értelmezés esetén oly hasznosnak bizonyult? Mit jelent ez esetben Elemér bukása? Miért nem hatásos ekkor a fiú műveltségének az egész regény folyamán magasztalt fegyvere? Mi lesz így a történet „tanulsága"? Mi az, ami érdemessé teszi a történetet az elmondásra? Más szóval mit nyerünk azzal, ha a fantasztikus mozzanatot nem próbáljuk meg lefordítani? Hogyan értékelhető át a két személyiség viszonyának a kérdése, ha nem (pszichológiai) metaforaként értelmezzük kapcsolatukat? Az eddigi gondolatmenetem arra sarkall, hogy a két személyiség kapcsán ne csak azok viszonyát vizsgáljam, hanem külön-külön is rákérdezzek a személyiségüket alakító tényezők szerepére. A legtöbb értelmezés, amikor megpróbálja beazonosítani, hogy melyik mozzanat milyen absztrakt eszme művészi ábrázolásaként értelmezhető, elsiklik a tény felett, hogy a szöveg nagy hangsúlyt fektet annak leírására, miként lesz olyanná Elemér és a díjnok, amilyenként a történetben megismerjük őket.

---

[23] Szűcs Marianna: *Önmagukat olvasó szövegek. Babits Mihály: A gólyakalifa; Robert L. Stveneson: Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete* In *Szó – elbeszélés – metafora: Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből.* Szerkesztette Horváth Kornélia, Szitár Katalin. Kijárat Kiadó, Budapest, 2003. 415.

Valószínűleg *A gólyakalifá*ban megjelenő vallomásos hang irodalmi értéke és a szöveg műfaji regényként való hatástalansága volt az a tényező, amely sokakat megakadályozott abban, hogy a jellemeket maguk felől a fiktív események felől értelmezzék. Ha Elemér kijelentését a mester kisfiának megverésére vonatkozóan, hogy „talán akkor bújt ki az igazi énem, amit a *nevelés* elfojtott bennem" (77.) a két világ valós létezésének a fényében értelmezzük (amit egyébként a szöveg csattanója, az epilógus is igazol), akkor a regény történetét egyazon személy különböző környezetben való felnövekvésének és szocializációjának a szimulációjaként olvashatjuk. Ezt a gondolatot először Láng Gusztáv fogalmazta meg a regény romániai kiadásához írott bevezetőjében: „Mi lesz ugyanabból az emberből, ha gyökeresen más, maximálisan kedvező vagy maximálisan kedvezőtlen körülmények közé kerül"?[24] A hozzáadott fantasztikum, így egy olyan retorikai fogásként értelmeződik, melynek célja a két személyiség közt kialakult ellentét (távolság) abszurditásának, a gyermekkorban kapott környezeti hatások és a nevelődés jelentőségének kihangsúlyozása. Így a befejezés tragikuma a szerző válaszának tekinthető a kérdésre, hogy mi történik, ha ez a két végzetesen ellentétessé vált személyiség szembesül a „másik" lehetséges önmagával.

Leglátványosabban a narrátori hang összetettsége kapcsán tematizálható a társadalmi felelősség és a nevelés kérdése. Ezt a hangot Richard Walsh retorikai modelljére támaszkodva három aspektusában ragadhatjuk meg: *(1)* Az elbeszélt világra (a főhős karakterére), *(2)* a narrátor személyére és *(3)* a kijelentések mögött álló, dialogikusan működtetett előfeltevésekre és ideológiai konstrukciókra vonatkozóan,[25] ahol ez utóbbit az implicit szerző nyelvileg nem manifesztálódó, de közvetett módon mégis megjelenő retorikájaként azonosítok.

Lássuk, miként tartozik *A gólyakalifa* egyik meghatározó eseményéhez hármas reflektív viszony, amelynek feltárása érdekes tanulsággal szolgálhat a szereplői, a narrátori és a szerzői nézőpontok párbeszédéről. A példa a hároméves kisfiú megverésének a jelenete körül kibontakozó értékítéletek és szubjektív viszonyulások rendszerét vizsgálja. Miután az asztalosmester hároméves fia, az inas által „kis dögnek" nevezett gyerek megüti őt „azzal a parányi, ronda kézzel", az inas érzel-

---

[24] Babits Mihály: *A gólyakalifa (és négy novella)*. Az előszót és a jegyzeteket írta, a kötetet gondozta Láng Gusztáv. Dacia Kiadó, Kolozsvár, 1970. 7. (Tanulók Könyvtára) A gondolat Bábics Andrea tanulmányában (1992. 51.) is megtalálható.

[25] Richard Walsh: *Person Level, Voice. A Rhetorical Reconsideration* In *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Ed. Jan Alber és Monika Fludernik. The Ohio State University Press, Columbus, 2010. 55–56. (Walsh 2010) Például a szerző által használt nyelv (a magyar, angol, német stb.) megkerülhetetlenül jelez egy kultúrkörhöz való tartozást, illetve annak ismeretét, az abban való jártasság fokát. De ennél jóval absztraktabb kategóriák is idetartoznak. Walsh Bahtyin Dosztojevszkij tanulmányában kifejtett problémáját említi bizonyos diskurzusok „kettős nyelvét" illetően, ahol a ténylegesen manifesztálódott hang, csak egy másik, kontextuálisan jelen levő diskurzussal való kölcsönhatásában (azzal dialógusban) értelmezhető kimerítően. Itt egy nem reprezentált másik „hangról" van szó, ami mivel nem explicit, nem ragadható meg „stílusként" vagy nyelvhasználatként, s talán nem köthető specifikus szubjektumpozíciókhoz sem. Emiatt a dialógus explicit felén levő (a szövegben megjelenő) nyelv is ideológiai terminusokban, egy láthatatlan másikkal való vitában nyeri el integritását. (Walsh 2010. 53–54.)

meit ismerhetjük meg: „Irtózatos dühbe jöttem erre. Nem gondoltam semmire, nem törődtem semmivel. [...] Elöntött a vér, a kegyetlenség, a bosszú ösztöne, [...] úgy tetszett, hogy mindazok, akik egész életemet megkeserítették, a gazda, a segédek, az asszony, itt vannak megtestesítve, és kezeimbe szolgáltatva ebben az utálatos kis lényben. [...] ütöttem, a kegyetlenség legnagyobb kéjével. [...] Most élem életemnek a leggyönyörűbb óráját" (38.) A tett elkövetése közben az elbeszélői hang egyértelműen gonosz, szinte beteges magatartásként láttatja a cselekedetet, amikor „a leggyönyörűbb órának" nevezi egy kisgyerek ütlegelésének idejét. Az inas „alávaló kegyetlenségben" való kéjelgése, mely az eseményt jellemzi számára egyfajta beteljesülésként értékeli a momentumot. A díjnok közvetlen szólamába beleszőtt megjegyzés Elemér viszonyulását tükrözi: „Homályosan éreztem, hogy alávaló kegyetlenség, amit művelek, és annál dühösebb lettem, hogy ezt kell csinálnom." (38.)[26] Hogy itt Elemér etikai nézőpontja érvényesül (ellentétben a fejezet nagy részével) arra utal a „kell" segédige használata is, ami a passzív szemlélő tehetetlenségének a pozíciójába helyezi a megnyilatkozó szubjektumot. Elemér mélységesen szégyenkezik a díjnok tette miatt és semmilyen elfogadható értékrenddel nem képes azt igazolni. Ezt későbbi megnyilatkozásaival teszi világossá: „csak annyit vallottam be magamnak, hogy nagyon restellem a mester kisfiával való brutális viselkedésemet: a gondolat, hogy erre, bár csak álomban is, képes voltam, igazán megalázott." (48.)

Elemér bármennyire is elítéli az inas cselekedetét, s az inas hiába határozza meg kegyetlenkedésként tettét és rokonítja azt később a gyilkosságkor érzett kéjjel, a narráció mégis felmenti őt a felelősség alól, s a szöveg sokkal inkább áldozatként, mint bűnösként láttatja őt. Így az olvasó képes együtt érezni az anyja által elhagyott, hányattatott sorsú gyerekkel. Tettét a szöveg nem minősíti pozitívumnak, jónak vagy helyes viselkedésnek, de igazolható, *jogos* cselekedetként láttatja a verést. Ezt erősítik meg a vers leírását közvetlenül megelőző szövegheljek is: „– Ezt a lusta disznót semmire se lehet használni. Azt hiszed, hogy lopom a deszkát, te disznó! Elalszik a fűrésszel a kezében a disznó! Sose láttam még ilyen bugyuta kölyket. [...] A gazda nem dolgozott semmit. Most is, alighogy benézett a műhelybe, ment vissza aludni. Délután későig horkolt mindig egész familiástul." (37.) Szintén a nevelés kérdésének a szempontjából fontos, hogy az elvert kisfiú viselkedése apja attitűdjét tükrözi, erre leginkább a nyelvi formulák átvétele utal: „– Medmondlat, hod nem atalsz főtelni, te luszta! Medmondlat, hod nem atalsz jáccani velem. Medmondlat, hod alszó. [...] – Te luszta disznó!" (38.) Az incidens után nem sokkal ezt olvashatjuk a kisfiúról: „Már elfelejtett mindent, és szeretett volna megint játszani" (40.) – hangsúlyozva szempontjából a verés jelentéktelenségét s elkényeztetettségét. A szöveg retorikája egy olyan pozíciót mutat fel, amely nem egyezik meg sem a narrátor (az önéletrajzíró), sem a cselekvő szereplő (az inas) perspektívájával, s így a mozzanat nem az inast, hanem annak

[26] Korábban már érveltem amellett, hogy a „homályosan" jelző miképpen utal a másik személyre.

környezetét, nevelőcsaládját s tágabban egy társadalmi réteg szokásrendszerét láttatja igazán negatív fényben. A narráció anélkül, hogy igazat adna a díjnok magatartásának, anélkül, hogy hasznos és ajánlott viselkedési modellként tekintene hozzáállására („Másra kéne a revolver. Ezeket mind agyonlőni."), felkiáltását érvényesnek tekinti: „Nem én vagyok a bűnös, hanem a társadalom." (153.)

Három különböző viszonyulás összefonódását láthattuk egyetlen explicit, de komplex nyelv közvetítésével, s a jelenet narratív etikai vonatkozásai ismét a gyermeki léttel kapcsolatos kérdésekre irányították figyelmünket, amelyekre a szöveg máshol is mint a cselekményt nagyban meghatározó léteseményekre utal: „Nem vagy, nem lehetsz te ostoba, te, aki engem álmodsz. Csak *nem tanítottak gyermekkorodban, gyermekkorod köde* ülepedett fejedbe. De ez a gyermek nem te vagy – te másvalaki vagy." (108. – kiemelés Cs. T.) Itt a szöveg mintegy felfedi a gyakran használt „köd" kulcsszavának valódi jelentőségét és annak legfőbb jellemzőjére, eredetére mutat a birtokos szerkezettel, mely szerint a díjnok személyiségének kibontakoztatását és a társadalmi érvényesülés lehetőségét megakadályozó probléma a gyermekkorhoz köthető. „Úr akartam lenni, úr, aki ír, aki olvas. Úr ír – ez a mondat, amelyre az elemi iskola első osztályos olvasókönyvemből emlékeztem, egy belső nóta lett a lelkemnek" (98.) – meséli a díjnok, akiből hiányzik ennek a megértésnek, a látható és a láthatatlan világ olvasásának a képessége, melylyel a regényben csak Elemér rendelkezik.

Babits *Erkölcs és iskola* című esszéjében a gyermek környezetével szembeni érzékenységére hívja fel figyelmünket: „Vettétek-e valaha komolyan a gyermeket? Beleképzeltétek-e magatokat az ő helyébe? Tudjátok-e, hogy az, amit ti kicsinyes dolognak láttok, amin ti mosolyogtok: neki rettenetes rémek és lélekesemények?"[27] Majd a folytatásban a gyermeknevelés mikéntjének a fontosságát hangsúlyozza és felszólítja az esszé címzettjeit, a tanárokat a felelősségvállalásra: „Láttátok-e a tizenhat éves »rossz« fiút, aki oly ideges, hogy egy keményebb szavatokra képes sírva fakadni. [...] Láttátok a romlottat, aki dacos, kétségbeesett, mert nem tud megjavulni: s nem éreztek lelkifurdalást? Nektek kellett volna őt megjavítanotok."[28] A regényjelenet retorikai-narratív elemzésével a két személyiség konfliktusának valódi forrására, a neveltetés kérdésének kiemelt jelentőségére kívántam felhívni a figyelmet, s igyekeztem rámutatni, hogy a társadalmi különbségek kritikája csupán kulissza lesz Babits számára, hogy felhívja a figyelmet a felnőtt társadalom felelősségére, a gyermeki lélek formálódásának veszélyeire és a gyermekkorban szerzett tapasztalatok fontosságára, melyből a díjnok létproblémája és Elemér vele szemben elfoglalt pozíciója is eredeztethető.

Okfejtésemben igyekeztem pontosítani a szövegnek a szakirodalomban az összeolvadás, illetve a felbomlás metaforáival jelölt mozgását, amely Tábory Elemért és a díjnokot a vég felé sodorta. Ennek lényege, hogy a regény által is sugalmazott és több értelmező által használt „két test egy lélek" kijelentést finomí-

---

[27] Szeged és Vidéke 1908. márc. 3. 53. (1954.) sz. 1–2.
[28] Uo.

tottam, bevezetve a tudás és az érték kategóriáit a diskurzusba, kimutatva az előbbi közeledését és az utóbbi különbségét. S ahelyett, hogy a regény cselekményében a fantasztikumot (pszichológiai, filozófiai belátásra) lefordítandó metaforaként kezeltem volna, a történet hagyományos társadalomkritikai értelmezéseivel ellentétben, melyek a regényt egy kifulladt, túlhaladott társadalmi berendezkedést és életformát megjelenítő írásként olvassák,[29] én egy neveléssel kapcsolatos gondolatkísérletként elemeztem a cselekményt. A történeten kívül álló, de a diskurzus szerves részeként működő szerzői szólam érvényesülésének retorikáját vizsgáltam meg a gyerekverés kiemelt jelenetének elemzésével, ahol igyekeztem rámutatni azokra a társadalmi kérdésekre, melyek közül véleményem szerint központi jelentőségű a nevelődési problematika.

[29] Bábics 1992. 53.

Műhely

P. Müller Péter–Rosner Krisztina

TÉVEDÉSEK (VÍG) JÁTÉKA

2013. március 21–22-én a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán 26 éve folyó színházi képzés szervezésében került sor arra a színháztudományi konferenciára, amely a hibát, a tévedést, félreértést helyezte a tanácskozás középpontjába. A konferencia teljes címe már érzékeltette a kérdés szerteágazó voltát: *Tévedések (víg) játéka: tévutak, tévhitek, téveszmék, tévesztések a színházművészetben és a színháztörténetben.*

A konferencia résztvevői a színházi előadásban megjelenő félreértések, félreértelmezések, bakik eseteit, sajátosságait, funkcióit vizsgálták, abból a szempontból, hogy szerepük mennyire káros vagy megtermékenyítő, komikus vagy tragikus, hogy befolyásolják-e az előadás megítélését és kánonbeli helyét; illetve a színház- és drámatörténetben előforduló példákat elemeztek, amelyek félreértésekből, félreolvasásokból és félrefordításokból kiindulva jutottak messzemenő általánosításokra, következtetésekre.

Szophoklész *Antigoné*jának magyar fordításában a „Sok van mi csodálatos, de az embernél nincs semmi csodálatosabb" félrefordítás eredménye, a *daimón* nem csodálatosat jelent. A *Hamlet*nek erről a soráról – „He is fat, and scant of breath" (Aranynál: „Tikkad, mert kövér") – a kritikai kiadások megállapítják, hogy a „fat" szó tévedésből került (valamely más szó helyett) a szövegbe. Ionesco *A kopasz énekesnő* című darabjának véletlenül – egy szóvétés miatt – lett ez a címe. Artaud a bali-szigeteki táncszínház láttán egy rendező keze nyomát vélte felfedezni a látottakon – tévesen. Az *Übü király* ősbemutatójáról szóló színháztörténeti beszámolók összemossák két előadás történéseit. Ismerünk olyan színikritikákat, amelyekben – tévedésből – színpadra nem lépett színészek alakításáról esik szó. Az előadó és a néző közötti, alapvetően konszenzuson alapuló viszonynak a félreértése pedig gyakran komikus helyzetek sorát eredményezi, mint például a peleskei nótárius esetében, aki „halált megvető bátorsággal" felrohan a színpadra, hogy megmentse Desdemona életét Gaál József színdarabjában.

A színházi előadásban bekövetkező baki – a színész lámpalázához és a nézőben keltett zavarhoz hasonlóan – az „itt és most" minőségének jelentőségére, problematikusságára hívja fel a figyelmet. A váratlan, „hibás" helyzetre adott azonnali válasz egyedi eseteiben rejlő kockázat a 20. századi (színház)művészetben önálló

kifejezőeszközzé, alkotói módszerré, tág értelemben vett műfajjá nőtt: a rögtönzés, improvizáció műfajává. A szélesebb értelemben vett előadóművészetek között pedig létezik egy hagyományos szórakoztató műfaj, a cirkusz, amelynek az egyik legfontosabb tényezője a hiba elkerülése (az akrobaták, idomárok esetében), a másik tényezője pedig éppen a hibák felfedése, kiemelése és azok játékos „főszöveggé" alakítása (a bohóc esetében).

E példák is jelzik, hogy a tévedések, tévesztések, félreértések, bakik fontos szerepet játszanak a színházban és történetében, de ennek a jelenségnek a tüzetes vizsgálatára általában nem kerül sor. A konferencia célja az volt, hogy középpontba állítsa a hibát, a tévedést, a félreértést, feltárja funkcióját és szerepét a színházban, és ezzel rámutasson a jelenségnek a színházművészeti, -történeti és -elméleti normaképzésben betöltött felforgató és megerősítő pozíciójára.

A kétnapos konferencián 27 előadás hangzott el, ezekből ad ízelítőt az itt következő összeállításban szereplő néhány dolgozat, amelyek történeti és elméleti vonatkozásokat egyaránt tárgyalnak, és amelyekben a színházi gyakorlat tapasztalatainak és a kortárs színháztudomány egyes premisszáinak az elemzése éppúgy jelen van, mint a kritika doktriner voltából eredő torzulásoknak az értelmezése, az emlékezés tévedéseinek dramatikus színrevitelei vagy a befogadói megtévesztés dramaturgiai sajátosságainak a vizsgálata.

Oroszlán Anikó

„ISZÁKOS A NEVÜNK, S UTÁNA A DISZNÓ CÍM IS RAGAD MÉG"

– A reneszánsz színész és a részegség –

A címben jelölt idézet Hamlet szájából hangzik el Shakespeare darabja első felvonásának negyedik jelenetében.[1] Hamlet a dán udvarbéli dáridózókra utal, és az iszákosságot a saját népére, a dánokra jellemző gyarlóságként mutatja be. A *Hamlet*ben a részegség a királyi udvar romlottságát jelöli, amit egy másik közismert idézet úgy fogalmaz meg, hogy „rohad az államgépben valami" (közismertebb szállóige formájában: „valami bűzik Dániában"). A tragédiákban a túlzott alkoholfogyasztás, mondhatni, általában az aggasztó morális helyzet kifejezője, és devianciaként jelenik meg.[2] Ám a korabeli színdarabokban az iszákosság a komikus szereplők fontos tulajdonsága is, gondoljuk csak Falstaffra, Sir Toby-ra (Vitéz Böföghy Tóbi), Stephanóra és Trinculóra *A vihar*ból vagy *A makrancos hölgy* kerettörténetében szerepelő Christopher Slyra (Ravasz Kristóf). Ezekben az esetekben a részegség humorforrás.

Az iszákosság viszont nem csak a drámai szereplők kapcsán merül fel, hanem a korabeli komikus színészek jellemző tulajdonságának is tűnik. A konferencia témájához kapcsolódva az előadásomban azt szeretném bemutatni, hogy a részegség mennyiben tekinthető a szerepek tulajdonságából fakadó, a színészekre is alkalmazott előítéletnek, és hogy ez mennyiben érinti a komikusok megítélését a 17. században vagy akár manapság. Miért tartjuk iszákosnak a komikus színészt, miért és hogyan erősíti ő maga is ezt a sztereotípiát, hogyan húz hasznot ő maga is ebből a közkeletű feltételezésből, az őt érintő esetleges „tévedésből".

Mindez szorosan kapcsolódik ahhoz a színháztörténeti problémához is, hogy milyen szerepe van az anekdotának és a színészek körül kialakult mítoszoknak abban, ahogyan a saját koruk és a későbbi időszakok (régi) színházról való gondolkodása megítéli őket. Talán feltételezhetjük, hogy a színészek kapcsán felmerülő pletykák, félreértések – amelyeknek a valóságalapja nem bizonyítható, de ha az

---

[1] *Hamlet* I. felvonás, 4. jelenet. Arany János fordítása.

[2] Az alkohol és a kora modern identitás kapcsolatának részletesebb kifejtését lásd David Houston Wood: *Fluster'd with flowing cups. Alcoholism, Humoralism and the Prosthetic Narrative in Othello.* Diability Studies Quarterly 29/4. (2009). Hozzáférés: 2013. április 25. http://dsq-sds.org/article/view/998.

lenne is, kevés konkrét köze lenne a színészi játékhoz – jelentősen befolyásolták a színészek megítélését, recepcióját, akárcsak manapság például a bulvársajtó vagy az internetes diskurzus. Az ilyesfajta szóbeszéd pedig nemritkán vígjátéki helyzethez vezet abban az értelemben, hogy a színészek olykor direkt rájátszanak, és az egyéni performansz részévé teszik a sztereotípiákat. Bajor Imre televíziós szereplései kapcsán felmerülő állítólagos ivási szokásai például – amit humorosan a „könyvtárba járás" metaforája helyettesít – talán közismertek. Ugyanígy népszerű Hofi Géza 1985-ös *A szomjas magyar – koncert alkoholisták javára* című szilveszteri televíziós kabaréja, amelyben elhangzik a híres „Piál a Föld" című paródiadal is. Ezekben az előadásokban – főleg, mivel a színész nem vesz magára dramaturgiailag konstruált szerepet, hanem „önmagát játssza" – a civil én összemosódik azzal a karakterrel, amelyet a néző a képernyőn láthat.

A dráma történetén alapuló színháztörténetek– amelyek a színésszel mint ágenssel sem igen foglalkoztak – sokáig egyáltalán nem vették figyelembe a szóbeszédet mint színháztörténeti forrást. Ahogy Jacky Bratton megjegyzi a 19. századi angol színházról szóló könyvében – melyben elemzi a sztárság jelenségét, az anekdotát és az önéletrajzot is – a modern kori színháztörténet ragaszkodik az olyan bináris oppozíciókhoz, mint például a szórakoztatás és a „felvilágosult céllal működő színház" *(theatre with enlightened goals)* szembeállítása.[3] Thomas Postlewait pedig azt írja az *Authobiography and Theatre History* című tanulmányában, hogy a színészek személye azért csak a 17. században került az érdeklődés középpontjába, mert előtte kizárólag a társadalom marginális tagjaiként voltak meghatározhatók, azaz névtelenek maradtak. A 17. századtól kezdve viszont benne éltek a köztudatban, amit a színdarabok mellett a balladák, populáris történetek (vagyis a szóbeli irodalom műfajai) tápláltak, melyeknek a funkcióját aztán a 18. századtól kezdve a folyóiratok és lapok vették át.[4] Mindez azt mutatja, hogy a közönség különös módon érdeklődött a színészek színházon kívüli identitása iránt is, és hogy a színész mint magánember is a kíváncsiság tárgyává vált. Postlewait említett tanulmányában azt is kiemeli, hogy a színész privát és publikus identitásának határai a 16. század óra folyamatosan foglalkoztatják a közönséget.[5]

A színháztörténeti kutatásban azonban nyilván sem a tényként kezelt információk, sem az anekdoták és legendák nem mentesek a bizonyos fokú fikcionalitástól, és a keletkezésüket nyilvánvalóan befolyásolták a különféle korabeli ideológiák (gondoljunk csak a színházellenes retorikára az angliai reneszánszban). Ha úgy döntünk tehát, hogy a szóbeszédet figyelembe vesszük a színészek megítélésekor, akkor felvetődik az a kérdés is, hogy mennyire választható el egymástól a szerepet játszó és a „civil" színész, hogy létezik-e szerepen kívüli színész egyáltalán, illetve, hogy mennyire társadalmi konstrukció, vagy mennyire a színész által befolyásolt kép az, amit látunk és tapasztalunk.

---

[3] Jacky Bratton: *New Readings in Theatre History*. Cambridge University Press, Cambridge, 2003. 8–9.
[4] Thomas Postlewait: *Autobiography and Theatre History*. In *Theorizing Practice. Redefining Theatre History*. Eds. W. B. Worthen–Peter Holland. Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, 1989. 248.
[5] I. m. 251.

A performansz-elméletek szerint mindannyian folyamatosan szerepet játszunk, azaz korábban begyakorolt társadalmi cselekvések eljátszásával/megélésével zajlik az életünk.[6] Egy színész esetében erre a „hétköznapi" performanszra épülhet rá egy konkrétan megformált (drámai) szerep, melynek a játszótól való távolsága vagy a vele való összeolvadás kapcsán beszélhetünk különféle színjátszási módszerekről, technikákról. De kicsoda a színész, amikor éppen nem játszik színházi, konkrét és megírt szerepet? Körülhatárolható-e az identitása anélkül, hogy szükségszerűen tévednénk bizonyos tényezőket illetően?

Lesley Wade Soule ezt a határ-ént a – talán nem túl szerencsés – *stage persona* fogalommal próbálja körülírni, amikor azt mondja: „Amikor az előadó jelenlétét érzékeljük, az általában egy olyan színpadi identitás, ami különbözik mind az színpadon kívüli létezéstől, mind az általa megszemélyesített karaktertől. Ez a *stage persona*, amit gyakran a színész hoz létre szándékosan, vagy amit a közönség tulajdonít a színésznek. [...] Ez lehet egy mesterséges, névvel ellátott identitás (pl. a bohóc), vagy lehet a saját névvel szerepelő, nyilvános, éppen játék közben láthatóvalaki (mondjuk Laurence Olivier, amint éppen kiszól a közönségnek vagy meghajol); de a *persona* nem azonos az előadó természetes, színpadon kívüli identitásával."[7]

A kora modern színészeket illetően úgy tűnik, hogy a színházban játszó személy és az, amit a színész civil személyiségének tarthatnánk, összemosódik, és a korabeli diskurzus ezt a – nyilvánvalóan tévesen vagy esetlegesen megkonstruált – identitást tartja a „valódinak", az igazinak. Ezt látszanak megerősíteni a kora modern előadókat övező legendák, anekdoták, mítoszok, balladák és pletykák, illetve azok a korabeli írások, amelyek, bár a (színházi értelemben) nem-játszó színészekről szólnak, mégis valamiféle szerepben tüntetik fel őket. A továbbiakban erről a – komikus színészek esetében talán még hangsúlyosabban jelenlévő – köztes identitásról szeretnék szólni, pontosabban annak egy jellegzetes attribútumáról, az iszákosságról.

Ahogy korábban említettem, a reneszánsz drámákban az iszákosság (legalábbis az a fajta, amelyik a nevetség tárgya) jellemzően a komikus karakterek sajátossága. Ez természetesen visszavezethető az ókori Dionüszosz-ünnepekhez és bacchanáliákhoz. A részeg szereplő mindig mókásan viselkedik, és gyakran félrebeszél, másrészt az alkoholos állapot működhet afféle maszkként is, ami, akárcsak az őrültség/a bolondság, megbocsáthatóvá teszi a bohóc-típusú figuráknak az igazmondást és a hierarchiában náluk feljebb állókkal való viselkedést. Erre jó példa az uralkodó és az udvari bolond viszonya; a kora modern Angliában Richard Tarltonról például köztudott, hogy I. Erzsébet kedvenc mulattatója volt, privilegizált

---

[6] A performansz-elméletekben a performansz fogalmának meghatározása meglehetősen szerteágazó. Richard Schechner terminológiájában a *restored behavior* (kb. visszaadott/felújított viselkedés) jelöli mindazokat a gyakorlatokat és cselekedeteket, amelyeket performansznak lehet nevezni. A fogalom pontosabb meghatározásáért lásd Richard Schechner: *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985. 35. és Richard Schechner: *Performance Studies. An Introduction*. Second Edition. Routledge, New York, 2002. 1–2.

[7] Saját fordításom. Lesley Wade Soule: *Actor as Anti-character. Dionysus, the Devil, and the Boy Rosalind*. Greenwood Press, Westport, 2000. 6.

helyzetéből kifolyólag – ahogy a történetek erről tanúskodnak – a királynő társaságában meglehetősen szókimondóan és szemtelenül viselkedhetett.

Az iszákosság ráadásul a színházban és azon kívül is felforgató magatartásformának minősül, ezért nem nehéz összefüggésbe hozni a komikus színész alakjával. David Wiles szerint a bohóc *(clown)* és a bolond *(fool)* terminusok az 1590-es évek előtt vidéki, szegény sorból származó személyekre utaltak.[8] És bár a 17. században az ezekkel a szavakkal jellemzett színészek/szereplők nem feltétlenül voltak már alacsony társadalmi pozícióban (Falstaff például lovag, Will Kemp színész a Globe részvényese, Robert Armin színész pedig tanult drámaíró és mulattató volt), úgy tűnik, hogy az „egyszerű ember", illetve a „szolga" *(servant)* imázsa hozzátartozott az identitásukhoz. Mindez összefüggésbe hozható azzal is, hogy a korabeli színészetet a színházellenes irodalom gyakran léha, lusta, tivornyázó, naplopó csavargókként mutatta be; egy 1572-es rendelet például az engedély nélkül utazó vándorszínészeket a koldusokhoz és a csavargókhoz hasonlóan büntethetővé nyilvánította.[9]

Nem csoda tehát hogy az iszákosság képe összekapcsolódik a színészettel és a komédiával is. Ezt támasztja alá például Andrea Alciato 25-ös számú emblémája is (1531), amely Bacchust, a bor és a vidámság istenét egy szőlőlugas közepén, a kezében dobbal ábrázolja, a kép alatt lévő versben pedig a következőt olvashatjuk: „A dob nem hiányzik a kezedből, amint a szarvak sem a fejedről; ezek a dolgok vajon kit jelölnek, ha nem az őrülteket?"[10] A dob, illetve a síp a korabeli komikusok jellegzetes attribútuma is, amelyet megtalálunk a *Tarlton's Jests* címlapján és Kemp kilencnapos morris-táncáról szóló pamfletjének illusztrációján is.

Ezeket az összefüggéseket a korabeli reneszánsz mulattatók igyekeztek az előnyükre fordítani. A hivatásos komikusok, mint Tarlton és Kemp például előszeretettel használták a népies köznyelvet vagy a piactéri szórakoztatók gesztusrendszerét, főként a nem színházakban, hanem az utcán, piactéren, tavernákban zajló előadásaikban. Kemp a kilencnapos morris-táncáról szóló írásában úgy utal saját magára, mint „minion of themoon"-ra – ahogy a *IV. Henrik* 1. részében olvashatjuk, „a hold kedvencére" – ami a korabeli szóhasználatban a cigány csavargókra vonatkozott.[11] Ezt a összefüggést – tehát a csavargó, a színész és az iszákos ember sorsközösségét – erősíti a puritán retorika is. Philip Stubbs a *The Anatomy of Abuses* című közismert színházellenes írásában például az ivást, illetve a kocsmákat a színházakhoz hasonlóan fenyegetésként írja le, hiszen sem a színész, sem a részeg ember viselkedése nem kontrollálható, ráadásul ragályos.

„Amikor eluralkodik rajtuk a kocsma szelleme, a világ minden kincséért sem érteni az egymás vagy mások iránt való gesztusaikat és a magatartásukat. Ó, hogy

---

[8] David Wiles: *Shakespeare's Clown. Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*. Cambridge University Press, Cambridge, 1987. 100.

[9] Idézi Siobhan Keenan: *Travelling Players in Shakespeare's England*. Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, 2002. 4–5.

[10] Saját fordításom. Alciato, 25. embléma, hozzáférés: 2012. április 3., http://www.mun.ca/alciato/e025.html.

[11] Salgado Gamini: *The Elizabethan Underworld*. Sutton Publishing, 2006. 157–159.

hebegnek-habognak, támolyognak, tekeregnek ide-oda, mint aki megháborodott. És ami a legborzasztóbb, némelyek káromkodásra, átkozódásra és szitkozódásra ragadtatják magukat, és blaszfém szavakkal szennyezik beszédüket."[12]

Később, amikor – részletesen kitérve az anatómiai jellegzetességekre – leírja az általa rosszalt viselkedést, úgy jellemzi az ivást, mint ami „elgyengíti", „korrumpálja", „megbomlasztja" az emberi természetet, akárcsak a színház.[13]

Tarlton, Kemp és Armin kora modern komikusok műveiben is több konkrét utalás történik a részegségre és az iszákosságra. A Tarltonról szóló történeteket összegyűjtő *Tarlton's Jest*ben (1611) több improvizatív jelenet is játszódik tavernában és más ivóhelyeken, ahol Tartlton a vendégeket szórakoztatta, de ugyanezt a fajta játékot bevitte a királyi udvarba is. Egy emlékezetes epizódban például *(How Tarlton Plaid the Drunkard before the Queen)* sört szeretne inni, ám a királynő ezt megtiltja, mert – ahogy mondja – ha iszik, menten szörnyeteg lesz belőle. Tarlton úgy felel, hogy őfelségének nincs mit aggódnia, mert az udvarban felszolgált sört úgyis elég takarékosan mérik.[14] Ahogy a *jest* címe mutatja, Tarlton, mint udvari mulattató, eljátssza az iszákost a királynő és az udvartartás szórakoztatására. A sör iránti rajongása része a társadalmi szerepének, azaz az udvari bolond personának, mely identitás – ahogy korábban említettem – nem tekinthető azonosnak sem Tarltonnal mint magánemberrel, sem pedig egy megszövegezett, valamilyen írói autoritás által kontrollált karakterrel. Talán annak a felforgató, külső tekintély által irányíthatatlan magatartásnak a jellegzetessége ez, amely az udvari bolondok és a hozzájuk hasonló performerek sajátja.

A Tarlton's Jest egy későbbi története azonban éppen arról árulkodik (persze humoros formában), hogy a komikus a munkában nem tűri az ivást. Amikor ugyanis az egyik embere (feltehetően a Queen's Men társulatból) eszméletlenre issza magát, Tarlton bilincset tetett rá, és börtönbe viteti. Amikor az illető magához tér, elhitetik vele, hogy szörnyű bűntettet hajtott végre részegségében. Az iszákos színész égre-földre fogadkozik, hogy nem nyúl többé a pohárhoz, ha Tarlton segít neki megszökni a börtönből. Végül kiengedik, és megtanulja a leckét.[15]

A két történet látszólag ellentmondásos a komédiások alkoholhoz való viszonyát illetően, hiszen az egyik iszákosnak mutatja be Tarltont, míg a másikban megzabolázza saját színésztársát. A részegség tehát a komikus egyéniséghez tartozó lényeges tulajdonság, folyton szóba kerül, de nem annyira a realitása a hangsúlyos, hanem inkább póznak tűnik, egy olyan elemnek, ami nevetést vált ki. A szerep része, amelyet tévedésből – amit a komédiás nagyszerűen kiaknáz – az egyéniség részének is gondolunk. (Mindez Tarlton életművében egyébként annyira jellegzetes, hogy, miként Alexandra Halasznak a 17. századi sztárkultuszról szóló remek tanul-

---

[12] Saját fordításom. Idézi Leonard R. N. Ashley: *Elizabethan Popular Culture*. Popular Press, Bowling Street Gate University, 1988. 67.

[13] Idézi Ashley: *Elizabethan Popular Culture*. 68.

[14] *Tarlton's Jests and News Out of Purgatory. With Notes and Some Accounts of the Life of Tarlton*. Ed by J. O. Halliwell. Printed for the Shakespeare Society, London, 1844. 5.

[15] *Tarlton's Jests*. 31.

mányában olvashatjuk, korabeli tavernák és sörkimérések cégérként használták az arcképét.[16])

Kemp már említett, kilencnapos morris-táncát megörökítő pamfletjében, a *Kemps Nine Daies Wonder*-ben (1600) is előkerül az ivás, mégpedig rögtön a táncos út elején, ahol Kemp elmondja, hogyan utasítja vissza az italt: „Sok ezer mérföld után eljutottam Bow-ba, ahol a táncomban megpihentem kicsit, és együtt időztem olyanokkal, akik bizony nógattak, hogy igyak. De bizony mondom, Will Kemp eléggé bölcs volt, és a telt pohárra egy kedves köszönet volt a válaszom, és úriemberhez méltó tiltakozás: azaz, hogy tisztelettel, uram, nem merek, mert nem kongruál az egészségemmel. Kongruál! – mondtam, de hát hogy is jöttek ezek a fura szavak a számra!"[17]

Ha Kemp szövegét és alakját a karneválelméletek felől értelmezzük, akkor világossá válik, hogy ezek a sorok ironikusak, hiszen a karneválkirálynak fontos attribútuma az evés-ivás.[18] Másrészt öltözéke a vidéki morris-táncosokat idézi, a kilenc napig tartó tánc pedig a vándorszínészeket és nincstelen szórakoztatókat, akik a közönség adományaira voltak szorulva. Kemp, aki a Globe-ban többek között Zubolyt és Galagonyát játszotta – egyikük sem nevezhető józan életűnek – feltehetően nagyszerűen tudta kombinálni a szerepek adta lehetőségeket a saját személyes vonásaival.

Robert Armin, aki Kempet követte Shakespeare társulatában, szintén utal az iszákosságra, de elődeinél sokkal finomabban és szofisztikáltabban. Ő inkább a passzív megfigyelő, aki morális következtetéseket és bölcsességeket von le a részegek viselkedéséből. *Quips upon Questions* (1600) című, improvizatív jeleneteket összegyűjtő írásában a narrátor például a részegség okáról a következőképpen szól: „Nem tudom, miért részeg, mivel nem ismerem az elméjét" és „Talán a társaság kedvéért teszi / Vagy mert ilyen a természete", esetleg „Olyan gyenge agya van, ami nem bírja az italt".[19]

Armin, akit a munkássága során leginkább a született bolondok *(natural fools)* és a bolondot játszók *(artificial fools)* közötti összefüggések, párhuzamok, az ebben rejlő tanulási lehetőségek érdekeltek, láthatóan kívülről szemléli a jelenséget. Bár ha David Wilesnak adunk igazat, aki szerint Armin játszotta Calibánt *A vihar*ban, akkor Armin és az alkohol összefüggésbe hozhatóa 2. felvonás 2. jelenetével, ahol Trinculó és Stephanó leitatják, majd „kutyafejűnek" és „utálatos részeg szörnynek" nevezik a vadembert.[20] Wiles szerint, amiben Armin más, mint komikus elődjei, az éppen az, ahogyan folyamatosan váltogatja az entellektüel bölcs bolond és az egyszerű, naturális szórakoztató szerepkörét.

---

[16] Alexandra Halasz: *'So Beloved that Men Use His Picture for Their Signs.* Shakespeare Studies 23 (1995) 19.

[17] Saját fordításom. *Kemps Nine Daies Wonder. Performed in a Daunce from London to Norwich.* Ed by Alexander Dyce. London: Printed for the Camden Society, 1840, 4.

[18] A kora modern színház és a karneválelméletek kapcsolatához lásd Michael D. Bristol: *Carnival and Theatre. Plebeian Structure and Culture of Authority in Renaissance England.* Methuen, New York, 1985.

[19] Saját fordításom. Armin: *Quips upon Questions.* F3.

[20] Wiles: *Shakespeare's Clown.* 155.

A felsorolt példákból remélhetőleg jól látszik, hogy a reneszánsz színházban, főként a komikusok esetében a szerepek és az „én" nem választható el egyértelműen. Emiatt lehet, hogy a szerepekre vonatkozó jellegzetességeket – mint például az iszákosság – a korabeli diskurzus a színészek személyes jegyeinek tartja; anekdotákat, pletykákat, híreket alkot és tart valóságnak ezzel kapcsolatban. Mindez – régen és ma – olyan „tévedések" forrása lehet, amelyek, érdekes módon befolyásolhatják a színész performansz-elméletek szemszögéből történő megközelítését.

Seress Ákos

A SZEXUALITÁS FURCSA TÖRTÉNETE

– Edward Albee és a homofób színházkritika –

A hatvanas évek Amerikájában igen figyelemreméltó diskurzus bontakozik ki Edward Albee drámáival kapcsolatban, olyan diskurzus, amelyben sajátosan erős olvasatok (kevésbé diplomatikusan szólva: tévedések) fogalmazódnak meg. Mikor ugyanis 1962-ben a Billy Rose Theatre bemutatja a *Nem félünk a farkastól* című művet, Richard Schechner, a tekintélyes *The Tulane Drama Review* (TDR) hasábjain meglehetősen szokatlan vehemenciával és hangvételben fogalmaz meg kritikát Albee addigi életművével, illetve az amerikai színház akkori állapotával kapcsolatban: „Az amerikai színház, a mi színházunk olyannyira telhetetlen, morálisan vak és korrupt, hogy a *Farkas* sikeres lehet. Felháborít az a színház és az a közönség, amely mesterműnek tekint egy ilyen elviselhetetlenül hosszú, elbizakodott, intellektuális kiterjedés, emocionális belátás és dramatikus feszültség nélküli darabot. Elegem van a szövegen végighúzódó »metaforákból« – mint amilyen az illuzórikus gyerek a *Farkas*ban – melyek sem pszichológiai, sem filozófiai, sem poétikai szempontból nem hitelesek. Elegem van a rossz dramaturgiájú, gyulladt szövegezésű darabokból, és az azokat felmentő, »organikus egységről«, valamint »belső formáról« szóló fecsegésből. Elegem van a morbiditásból és a szexuális perverzióból, melyek egyetlen funkciója az impotens és homoszexuális színház és közönség ingerlése. Elegem van Albee-ból."[1]

E sajátos vélemény szinte minden mondatánál elidőzhetnénk, tévedéseket keresve. Lehetne némileg szofisztikáltabb vitákba bonyolódni (például, hogy a drámában „szereplő" fiú tekinthető-e teljes egészében imaginárius nak), más pontokon hamar meghozható az ítélet, hiszen Albee művéből az intellektuális horizontot, vagy a dramatikus feszültséget hiányoló kritika legalábbis elhamarkodottnak tűnik. Mindezeknél azonban érdekesebb az utolsó előtti mondat: a kritikus ugyanis itt nem jelent ki kevesebbet, mint hogy a drámaíró műve azért rossz, mert a homoszexuális színházhoz tartozik, a kor kultúrája pedig azért immorális és korrupt, mert eltűri az ilyen jelenségek létezését.

---

[1] Idézi Michael Paller: *Gentlemen Callers*. PalgraveMacmillan, New York, 2005. 176. Az idézett rész saját fordításom.

Színháztörténeti szempontból talán az a legfontosabb kérdés, miként minősülhetett a *Farkas* a homoszexuális színházhoz tartozó szövegnek? Fontos itt megjegyezni, hogy Schechner véleménye egyáltalán nem egyedülálló: igaz, nem a *Farkas*t, hanem Albee *Csöpp Alicia* című művét Philip Roth „homoszexuális álmodozásnak" nevezi, s *A darab, melynek nem mondom ki a nevét* című cikkében felteszi a kérdést: vajon mennyi idő kell még ahhoz, hogy a homoszexuális karakter ne álcázva, hanem nyíltan jelenjen meg a Broadway színpadán?[2] Egy évvel Schechner írása után a pszichológus Donald Kaplan ugyancsak a TDR-ben terjedelmes, közel 30 oldalas tanulmányt közöl a „homoszexuális drámáról", a *Farkas*t ennek mintegy prototípusaként kezelve. Tézise szerint e „műfaj" valójában elkényeztetett gyerekek lázadásának eredménye, annak az élménynek a kifejeződése, hogy az egyén nem kaphat meg mindent, s időnként a társadalmi normák emelte falakba ütközik. Kaplan tehát levonja a következtetést: ezt a színházat egocentrikus, instabil identitású szerzők működtetik, ezért az ott szerzett tapasztalat „megalázó".[3]

A sor tovább folytatható, ám úgy vélem, a fentiekből kiderül: a drámákkal foglalkozó kritikusokat legkevésbé a szöveg, vagy az előadás érdekli; sokkal inkább a szerző személyét tartják a fókuszpontban, jobban mondva szexuális orientációját tartják meghatározónak. Tulajdonképp egy igen egyszerű képlet alakul ki: a homoszexuális író homoszexuális műfajban alkot, annak kereteiből nem tud kilépni. E műfaj szubsztanciája az álcázás aktusa, hiszen a „perverzió" (vagyis a homoszexuális viszony) az ártatlanság maszkját viseli, de jeleket hagy maga után a beavatottak számára. A kritikus azonban, akár a második világháború kódfejtői, „ismeri ezt a nyelvet", nem lehet őt becsapni, így figyelmezteti a társadalmat e szövegek romboló hatására.

E „kódfejtő-hermeneutikára" nem az érintett Albee, hanem Tennessee Williams reagál a leghevesebben, aki egy vele készült interjúban kifejti: „[o]lvastam egy-két írást, melyek szerint Blanche egy drag királynő. Tudod, Blanche Dubois... és Martha és George is egy homoszexuális pár Albee *Nem félünk a farkastól* című darabjában... ezek az állítások elképesztők! Ha női karaktert akarok írni, az isten verje meg, akkor női karaktert írok, és nem egy drag királynőt! Ha drag királynőt akarok írni, akkor drag királynőt írok!"[4] Két felfogás feszül tehát itt egymásnak: az egyik szerint a szerző felől könnyen megfejthető, sőt, egyértelműsíthető a szöveg jelentése, a másik szerint a szerző teljes egészében uralni tudja a művet, így

---

[2] Idézi Paller: i. m. 177. Gerald Weales némileg indokolhatónak tartja Roth interpretációját, hiszen a darab elején a szereplők párbeszédében felfedezhetők homoerotikus viszonyra történő utalások, ám szerinte ezek tulajdonképpen mellékesek. Weales érdekességképp megjegyzi, hogy egy, a lap szerkesztőjének küldött olvasói levél szembeszáll Roth véleményével mondván: a drámában a homoszexualitás nagyon is nyíltan jelenik meg, hiszen a „csöpp Alicia" a meleg közösségben használatos zsargon, amely a férfi ánuszt jelenti. Gerald Weales: *Edward Albee: Don't Make Waves.* In Harold Bloom (ed.): *Modern American Drama.* Chelsea House Publishers, Philadelphia, 2005. 34–36.

[3] Uo.

[4] Albert J. Devlin (ed.): *Conversations with Tennessee Williams.* University Press of Mississippi, Jackson, 1986. 189.

abba semmi nem kerülhet bele akaratától függetlenül. E koncepciók alapvető tévedéseit könnyen be lehetne bizonyítani, ám erre talán nincs is szükség, hiszen az irodalom- és színháztudomány a múltban ezt számtalanszor meg is tette. A kérdés sokkal inkább az, miként válhatott a homoszexualitás ennyire központi üggyé a hatvanas években, mi az oka Schechner és más kritikusok dühének, illetve a Kaplan cikkében megfogalmazódó vészjósló hangvételnek?

Ennek megválaszolásához szükséges megvizsgálni az amerikai történelem Joseph McCarthy szenátor után mccarthyzmusként elnevezett korszakát. Látszólag messze esik e téma a színház- és drámatörténettől, ám az alábbiakban épp annak bemutatására teszek kísérletet, hogy Schechner véleménye szorosan összefügg az Amerika-ellenes tevékenységet üldöző politikával. Az arról szóló közismert narratíva azonban, hogy ez a harc pontosan kik ellen is folyt, azaz, hogy kik váltak ellenséggé e korszakban, meglehetősen hiányos információkat tartalmaz. A „Red Scare", azaz a vörös veszedelem kifejezés ugyanis még az amerikanisztikában járatlan olvasó számára is ismert lehet, ellenben a „Lavender Scare" frázis még a korszakban jártasabb kutató tudását is próbára teheti.

Gary A. Donaldson *The Making of Modern America* című könyvének hidegháborúról szóló fejezete látszólag részletesen tárja fel Joseph McCarthy tevékenységét, ám ezzel lényegében a többé-kevésbé közismert történetet támasztja alá: a szenátor a kommunistának vélt baloldali értelmiség elleni hadjáratot vezényelte.[5] Ezt a vélekedést rögzíti Arthur Miller *Salemi boszorkányok* című drámája is, melynek szerzői instrukciója – mintegy az interpretáció kereteit meghatározandó – a cselekményt igyekszik többször is a közelmúlt eseményeihez kötni.[6] Eszerint 1950-ben pontosan úgy funkcionál a „kommunista" jelző, mint ahogyan a 17. században a boszorkány: irracionális félelmeket gerjeszt és olyan eszement üldöztetési folyamatot indít el, amely valójában titkos érdekeket szolgál.

Miller és Donaldson esetében pontosan ugyanaz a tévedés mutatható ki: mindketten a kommunisták elleni fellépésről beszélnek, így a korszak áldozatainak kizárólag „csak" azokat tartják, akikre a vizsgáló bizottságnak sikerült e bélyeget valamilyen módon ráégetnie. A vörös veszedelem elleni harccal párhuzamosan azonban – időnként nyíltan, de leginkább a színfalak mögött – egy másik kampány is folyt, mégpedig a meleg közösségek ellen. A Red Scare mellett tehát megjelenik a Lavender Scare,[7] vagyis a homoszexualitásban rejlő veszedelem. A melegekre vonatkoztatott szokásos jelzők helyett az ötvenes évektől kezdve sajátos

---

[5] Gary A. Donaldson: *The Making of Modern America. The Nation from 1945 to the Present.* Rowman & Littlefield Publishers, 2009. 40–44.

[6] Példaként említhető az első felvonás egyik instrukcióba rejtett eszmefuttatása: „A kommunista ideológia országaiban a külső hatások elől való elzárkózást váltotta ki a kapitalizmus totális boszorkányának réme, Amerikában viszont mindenki, aki nem csatlakozik a reakcióhoz, kiteszi magát a vádnak, hogy a vörös pokollal cimborál." Arthur Miller: *Salemi boszorkányok.* In *Drámák.* Európa Kiadó, Budapest, 1969. 224.

[7] A "lavender" kifejezést Everett Dirksen szenátor használta először a homoszexualitásra utalva, ezután vált népszerűvé az amerikai sajtóban. Stephen J. Whitfield: *The Culture of the Cold War.* Johns Hopkins University Press, 1996. 44.

kifejezéssel utalnak az azonos neműekhez vonzódó állampolgárokra: „security risk", vagyis nemzetbiztonsági kockázat. A meleg szubjektum tehát nem egyszerűen furcsa *(queer)*, visszataszító vagy nevetséges, hanem veszélyes, destruktív elem, aki belülről igyekszik megbontani a nemzet egységét.[8]

A Kinsey-jelentés és a szexualitás titkos „doboza"

Természetesen súlyos tévedés lenne azt állítani, hogy e homofóbia kizárólag a szenátor fellépésének következtében alakul ki. Az 1930-as években több példát is találhatunk arra, hogy a homoszexualitást megpróbálják kiszorítani a közösségi szférából,[9] illetve a hadseregben a harmincas évek végén pszichológusok foglalkoznak a katonák szexuális alapon történő szűrésével. A procedúra igen megalázó volt, hiszen nem egyszerűen kérdésekre kellett válaszolnia a jelentkezőnek, hanem meztelenre is vetkőztették. Mindezek ellenére fontos azt hangsúlyozni, hogy nem a melegek megbélyegzése volt a fő cél; a szakértők hivatalos véleménye szerint a homoszexuális férfi, bár minden bizonnyal képes megállni a helyét a polgári társadalomban, a hadseregben olyan stressznek lehet kitéve, amelyet labilisabb idegrendszere nem bír el. Nem veszélyes pszichopatáknak látták a melegeket ekkor, ezt az is mutatja, hogy dicsőséggel mentették fel őket a szolgálat alól. Az is előfordult, hogy a homoszexuálisokról közismerten negatívan vélekedő Roosevelt elnök személyesen akadályozta meg, hogy egy tisztet szodómia vádjával bebörtönözzenek. A negyvenes évek közepére azonban a kép egyre sötétebbé vált, a katonaság aggódni kezdett az állományt érő, külső negatív hatások miatt: előfordult, hogy a Central Parkban megjelentek a katonai rendőrség tisztjei, akik elzavartak két, a padon ücsörgő és beszélgető férfit, mivel gyanúsnak találták őket, illetve többször megfenyegették a meleg bárok tulajdonosait.[10]A Truman-kormány alatt, 1947-ben is előfordult, hogy a kormányt átvilágították, s eközben nem csak politikai nézeteikre kérdeztek rá, hanem szexuális orientációikra is,[11] valamint ekkor

---

[8] David K. Johnson: *The Lavender Scare. The Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government.* The University of Chicago Press, Chicago, 2004. 5–10. Johnson könyvének bevezetőjében megjegyzi, hogy bár a McCarthy-éra homofób hisztériája az egész országot áthatotta, a történészek meglepően kevés figyelmet szenteltek a „Lavender Scare"-nek (2.). Úgy tűnik, még a queer-elmélet jeles képviselői sem rendelkeznek információval arról, hogy pontosan mi történt ebben az időszakban: Alan Sinfield könyvének Amerika-ellenes tevékenységekről szóló fejezete foglalkozik a homoszexualitás elleni kampánnyal, ám azt szerinte legfőképp a katonaság sorozás-stratégiájában jelenik meg, a Lavender Scare-ről láthatóan ő sem tud (Alan Sinfield: *Cultural-Politics. Queer-Reading.* Routlage, New York, 2005. 40–59.). Valóban kevés olyan szerző sorolható fel, akik e korszakot részletesebben ábrázolják; közülük is talán a legfontosabb John D'Emilio, akinek könyve alapműnek számít e témában (*Sexual Politics, Sexual Communities. The Making of the Homosexual Minority, 1940–1970.* University of Chicago Press, Chicago, 1983).

[9] Lásd George Chauncey: *Gay New York. Gender, Urban Culture, and the Making of a Gay Male World, 1890–1940.* Basic Books, New York, 1994. 331–355.

[10] Minderről lásd Allan Bérubé: *Coming Out under Fire. The History of Gay Men and Women in World War II.* University of North Caroline Press, Chapel Hill, 1990.

[11] Gery A. Donaldson: i. m. 41.

indul kampány a „perverzek" ellen (Pervert Elimination Campaign).[12] Ez is mutatja, hogy McCarthy egy már formálódó diskurzust radikalizál: a negyvenes évek végén egyre erőteljesebbé, sőt agresszívabbá válik a „normális" módon megélt nemiség természetéről, határairól szóló diskurzus. Ami a feltételezett normáktól eltér az egyszerre vizsgálandóvá, kategorizálhatóvá, de leginkább: társadalmi problémává válik. Ezt a folyamatot egy jelentés indítja el: 1948-ban publikálja Alfred Kinsey munkatársaival kutatásait a(z amerikai) férfi szexuális szokásairól.[13] A pszichológus meglepő eredményekkel sokkolja a közönséget: kiderül ugyanis, hogy a megkérdezett férfiak nagy többsége követett már el, sőt, rendszeresen követ el házasságtörést, fizetett már a szexért, de ami a legfontosabb: 37 százalékuk bevallotta, hogy létesített már azonos neművel szexuális kapcsolatot.

A Kinsey munkáját követő skandalum remek kutatási területet jelent a foucault-i elméletre épülő szociológiai kutatásoknak. Megfigyelhető ugyanis a szexualitásról való beszéd elhallgattatására irányuló kísérlet, mely a nemzettest védelmére hivatkozva jelenti ki: e téma felvetése már önmagában súlyos veszélyt jelent az amerikai erkölcsiségre. Bruce McConachie kiváló, a hidegháború amerikai színházáról szóló könyvében mutatja ki, hogy a tartalom metaforája különös fontossággal bír e korszakban. Ennek egyik leglátványosabb példája az 1947-ben hozott National Security Act (melynek szellemében hozták létre többek között a CIA-t). A szerző szerint ez a rendelet képviseli azt a diskurzust, amely a nemzet-tartály metaforáját állítja előtérbe. Az Egyesült Államok különleges „tégelyként" jelenik meg, amely mindenáron megvédendő titkokat tartalmaz. Szükséges az állampolgárok jogainak korlátozása a nemzetbiztonság nevében, illetve függetlenül attól, hogy ki milyen szervezethez tartozik, minden állampolgár a nemzet része és a nemzetnek tartozik elszámolással.[14]

A nemzettartály további kisebb, tartalmazó egységeket foglal magában, ezek közül a legfontosabb a család (Arthur Miller *A család szerepe a modern drámában* című esszéjében remekül kimutatható ez a metafora), ami a szintén tartályként megjelenő Amerikai Karaktert tartalmazza (hiszen e diskurzus folyamatosan annak meghatározására törekszik, hogy mit kell e karakternek tartalmaznia). McConachie elmélete alapján úgy vélem, a szexualitás e beszédben szintén tartályként, vagy inkább

---

[12] A kampány legfőbb célja az volt, hogy a nagyvárosok parkjait megtisztítsák a „szexuális pszichopatáktól". A parki rendőrség éppen ezért folyamatosan járőrözött, sőt volt, hogy megpróbáltak csapdát állítani a „bűnözőknek". David K. Johnson írja le egy Scott nevű fiatalember esetét, aki e kampány első áldozata volt. Scott a parkban sétálva el akart menni a mellékhelységbe, ahol viszont egy gyanús külsejű férfira lett figyelmes. Úgy döntött, inkább vár a WC előtt, amíg az illető távozik. Így is tett, ám amikor újra be akart menni, egy rendőr igazoltatta, illetve kérdéseket tett fel neki a szexuális életével kapcsolatban. Kiderült, hogy a barátságtalan külsejű férfi beépített rendőr volt, így Scott azzal hívta fel magára a figyelmet, azzal vált gyanússá, hogy nem ment be a mellékhelységbe (nyilvánvaló, hogyha ennek ellenkezőjét teszi, akkor meg azért vonják felelősségre). Lásd Johnson: i. m. 61.

[13] Alfred Kinsey–C. Wardell Pomeroy–Clyde Martin: *Sexual Behavior in the Human Male*. W. B. Saunders, Philadelphia, 1948.

[14] Bruce McConachie: *American Theater in the Culture of the Cold War – producing and contesting containment, 1947–1962*. University of Iowa Press, Iowa City, 2003. 11.

egy lezárt, sötét falú „dobozként" jelenik meg, amely valahol a családon belül, ám az amerikai karakteren kívül lokalizálható. A doboz szót nem véletlenül használom: William Reich pszichiáter ugyanis a harmincas években megalkot egy Orgone Box nevű szerkezetet. Egy hűtőszekrény nagyságú készülékről van szó, mely képes az orgazmus testi kontaktus nélküli „előállítására". Bár e felfedezés látszólag tökéletesen megfelel az erkölcsiség védelmezésében elkötelezett ideológia kívánalmainak, a negyvenes évek közepén mégis betiltják. A probléma Reich-hel ugyanis pontosan ugyanaz, mint Kinsley-vel: mindketten felnyitják e dobozt, láthatóvá teszik a „rejtett" tartalmakat, s ezáltal legalizálják a szexualitásról való beszédet. Természetesen az említett tudósoknak pontosan ezért számtalan követője akad, akik a szexuális szabadságharc nevében különböző pozitúrák és technikák részletezésével igyekeznek megmenteni az amerikai nőket és férfiakat, illetve a szerintük katasztrofális állapotban lévő házasságokat. Féktelen burjánzásnak indul a nemiségről való beszéd, olyannyira, hogy a *Time* magazin szerkesztője az egész országot egy nagy Orgone Boxként írja le;[15] az 1950-es és '60-as évek között „szakértő" kommentálja Kinsley munkáját, ezek között található kutatóorvos, pszichiáter, teológus, irodalomkritikus, sőt még egy titokzatos Mrs. W. nevű, magát amerikai feleségnek és anyának tituláló szerző is. A folyamat következtében az állampolgárok, mint a normálisság avatott bírái, bizonyos addig különösebb súlylyal nem bíró jelenségekre lesznek figyelmesek. A szexuális perverzió (ide tartozik a homoszexualitás) ugyanis mindkét fél közös ellensége, létfontosságú tehát, hogy a deviáns elemeket időben felismerjék. Miként Robert Corber írja, az 1950-es években a „szexuális orientáció éppoly elengedhetetlen lett a szociális identitás meghatározásához, mint a nem és a faj".[16] A meleg férfit, akit eddig legfeljebb kigúnyoltak, de leginkább észre sem vettek, most már vagy el kell határozottan utasítani, vagy meg kell menteni (ez leginkább a nők és a pszichológusok feladata), hiszen a kór terjedése fenyegeti a nemzet egészségét és jövőjét. A homoszexualitás betegségként azonosítódik, így egy sajátos hasonlatra lehetünk figyelmesek a témában szakértőként emlegetett szerzők írásaiban: olyan, mint az alkoholizmus. Gyenge, labilis, traumatizált jellemre vall, kezelendő, hiszen az ilyen állampolgár nemcsak magára, de a közösségre is veszélyt jelent. A kor vezető pszichiáterei és orvosai azonban gyorsan igyekeznek bebizonyítani, hogy a homoszexualitás súlyosabb betegség, mint bármilyen addikció. Miriam G. Reumann idéz egy szakvéleményt, amely szerint a melegek visszataszítóak és a természet szánalmas torzszülöttjei, az Amerikai Pszichiátriai Társaság pedig a homoszexualitást pszichopatologikus személyiségzavarnak nevezte, amely súlyos emocionális zavar következtében alakul ki.[17]

---

[15] Idézi Miriam G. Reumann: *American Sexual Character Sex, Gender, and National Identity in the Kinsey Reports*. University of California Press, Los Angeles, 2005. 202.

[16] Robert Corbert: *In the Name of National Security. Hitchcock, Homophobia, and the Political Construction of Gender in Postwar America*. Duke University Press, Durham, 1993. 9.

[17] Idézi Miriam G. Reumann: i. m. 174.

Pedig már az alkoholizmussal való párhuzam is jóval fenyegetőbb, mint amilyennek ma tűnhet. Az addiktív személyiségről ugyanis az a vélemény alakul ki, hogy könnyen manipulálható, így a láthatatlan ellenség bármikor eszközként használhatja a szabad kapitalizmus elleni harcban. Nem véletlen tehát, hogy az ötvenes évek elején, McCarthy egy újabb hasonlatban fejti ki az azonos neműekhez vonzódó állampolgárokról alkotott nézeteit: a melegek olyanok, mint a kommunisták. A vörösök és a queerek egyaránt rejtőzködnek, különleges, nehezen definiálható szubkultúrát hoznak létre, különleges szimbólumok segítségével kommunikálnak, s legfőbb vágyuk a nemzeteken átívelő testvériség, a *homintern* létrehozása.[18]

Miközben megindul a kommunisták átvilágítása, a nemzet jövőéjért aggódó publicisták az ötvenes évek végén több írásukban hívják fel a figyelmet McCarthy tévedésére; persze nem az egész folyamat abszurditása zavarja őket, hanem az, hogy a szenátor nem veszi észre: a melegek sokkal rosszabbak, mint a kommunisták. Kenneth Wherry szenátor például a következő költői kérdéssel szólította meg kollégáit: „el tudják képzelni, hogy van olyan egyén, aki még a perverzeknél is nagyobb veszélyt jelent az Egyesült Államokra nézve?" Mikor pedig mintegy hatszáz alkalmazottat bocsátanak el a különböző hivatalokból, a politikusok egy része azzal védekezett, a „perverzió kipurgálása" miatt volt szükség ezekre a lépésekre.[19]

A helyzetet még súlyosabbá tették az Európából származó különféle történetek a homoszexuális összeesküvésekről; ilyen volt példának okáért az Eulenburg-affér: II. Vilmos császár kíséretéhez tartozott gróf Philip Eulenburg, akit homoszexualitással és az udvar elleni összeesküvéssel vádoltak. A történet az amerikaiak tudatában végzetesen összekapcsolta a meleg karaktert és az összeesküvőt. Miként Westbrook Pegler írja az incidensre hivatkozva: „A homoszexualitás roszszabb, mint a kommunizmus. Megváltoztatja a mentalitást, elhomályosítja az erkölcsi ítéleteket nemcsak a nemiség terén, de az élet, az ideák, a skrupulusokén is. Ez egyfajta rák."[20]

McCarthy tehát sikeresen tündökölt Amerika megmentője szerepében akkor, amikor a kommunisták mellett a melegek ellen is harcot indított. Bár ez utóbbi csata nem a nyilvánosság előtt folyt, kijelenthető, hogy a sajátos homofóbia nem pusztán a vörös veszedelem ellen való határozott fellépés melléktermék, hanem határozott program volt a kormányhivatalok megtisztítására. Esetünkben azonban ennél érdekesebb az, hogy a homoszexualitás körül milyen kontextus alakul ki: a meleg karakter először pszichopatológiai betegségben szenved, majd tudatos összeesküvővé válik, akit egy oroszok által megbízott mesterkém hozott létre, majd végül már ő a betegség maga, ami mindenfajta ideológiai háttér nélkül alakul ki. Nem is a rák a megfelelő metafora itt, hanem a vírus: nincs rá igazi ellenszer, lappang, láthatatlanul terjed egészen addig, amíg végleg el nem pusztítja az amerikai karaktert, majd a családot, végül pedig a nemzetet.

---

[18] Patrick Higgins: *A Queer Reader. 2500 Years of Homosexuality.* New Press, New York, 1993. 287.
[19] Idézi Johnson: i. m. 2.
[20] Johnson: i. m. 35.

A homoszexualitás tehát különválik a kommunizmustól, így bár az ötvenes évek közepére a szenátor egyre népszerűtlenebbé vált, s ennek köszönhetően a vörös veszedelem is enyhülni látszott, a melegekhez való viszonyban cseppet sem tapasztalható változás, sőt, időnként úgy tűnhet, a helyzet még radikálisabbá vált. 1955-ben Boise-ban tör ki pánik, amikor is az *Idaho Daily Statesman* arról közöl tudósítást, hogy három meleg férfit letartóztattak, mivel tinédzser fiúkkal folytattak szexuális viszonyt. A rendőrség annak érdekében, hogy felkutassák a homoszexuális köröket, több száz lakost hallgatott ki. A *Time* magazin publicistája szerint a boise-i lakosokat sokkolta a tudat, hogy városuk a homoszexuális alvilág részévé vált.[21] Guy Mathews 1957-es *Is Homosexuality a Menace?* című könyvében arról ír, hogy a Washingtonból kiebrudalt melegek megindultak New York felé, ahol is állami hivatalokban és színházaknál helyezkedtek el. Mathews könyve valójában Jack Lait és Lee Mortimer 1951-es, hírhedt *Washington Confidential* című művére támaszkodik, amiben a szerzőpáros többek között arról értekezik, hogy Hollywood és a Broadway a tehetséges homoszexuálisok menhelye, a „buta deviánsok" pedig kormányhivatalokban helyezkednek el.[22]

Mindennek tudatában, ha megbocsáthatóvá nem is, de talán némileg érthetőbbé válik Schechner kifakadása. Az ekkor még fiatal színházkritikus a homoszexualitás körül kialakult hisztéria miatt nem tudta figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy a *Farkas* szerzője maga is meleg. A „deviancia", illetve „perverzió" körül kialakult társadalmi-politikai diskurzus tehát egy olyan értelmezői horizontot hozott létre, amely a pozitivizmushoz hasonlóan a szerzőt helyezi az értelemképzés középpontjába – azzal a nyilvánvaló különbséggel, hogy itt a szerzői szubjektumnak csak egy bizonyos jellemzője válik fontossá. A szexuális orientáció olyannyira meghatározó erővel bír, hogy e nélkül az ismeret nélkül a befogadó csakis félreértheti az adott művet; a tét ugyanakkor ebben az esetben igen komoly, hiszen szubverzív, a társadalmi rendet fenyegető, a nézőt pedig alattomosan manipuláló rejtett jelentésekről van szó. Ha azonban a kritikus rendelkezik a megfelelő interpretációval, a mű megtekintésétől függetlenül tudni fogja annak jelentését. Hiszen a homoszexuális műfaj intenciója mindig ugyanaz, legfeljebb a kódrendszer változik; miként a valóságban, a meleg karakterek a színpadon is álcázzák magukat, a *camping-stratégia* megjelenése tehát sajátos színházat hoz létre a színházban; ám a szerzők megfelelő jeleket hagynak, amelynek ismeretében a beavatott szakértő megláthatja az igazi arcot a maszk mögött.

---

[21] I. m. 98.

[22] Arthur Guy Mathews: *Is Homosexuality a Menace?* Robert M. McBridge, 1957. 138.; Jack Lait and Lee Mortimer: *Washington Confidential.* Crown, New York, 1951. 44. Erről bővebben lásd Johnson: i. m. 90–92.

„Vajon Ő az?"

Tévedés lenne azonban azt gondolni, hogy Edward Albee művei egyáltalán nem fogalmaznak meg kritikát az amerikai karakterről, illetve az egészséges szexualitásról szóló diskurzussal szemben. A szubverzió ugyanakkor egy olyan műben nyilvánul meg leginkább, amely érdekes módon elkerülte az amerikai színház morális integritásáért aggódók figyelmét. Az *Állatkerti történet* című egyfelvonásos, melyet C. W. E Bigsby az amerikai drámairodalom leghatásosabb belépőjének nevezett,[23] bár több vitát is kiváltott, a pornográfiára, illetve a homoszexualitásra való utalások, illetve a kétértelmű, időnként sikamlós megjegyzések elkerülték a bírák figyelmét.[24]

Albee rövid művét már Jerry heteroszexuális kontextusban tett utalásai is provokatívvá tehetik. Beszél a tulajdonában lévő pornográf kártyákról, majd mikor megtudja, hogy Peternek is volt ilyenje, faggatni kezdi: akkor dobta-e ki, amikor megházasodott? Láthatóan Jerryt érdekelné Peter nemi élete, illetve, hogy miért nem volt már szüksége ezekre a kártyákra. Beszélgetőtársát zavarba is hozza ezzel, aki végül kényszeredetten elhárítja a témát. Rögtön ezután a „kövér, ronda, becstelen, mosdatlan, embergyűlölő, ostoba, közönséges, részeges" háztulajdonosnő iránta tanúsított érdeklődését a következőképp ábrázolja: „[a] testének meg a leheletének olyan szaga van…(…)…és valahol, valahol a borsónyi agyában, ami épp csak annyira fejlődött ki, hogy ehessen, ihasson, emészthessen, még él valami torz elképzelés a nemi gyönyörről, és azt képzeld el Peter, hogy ennek az izzadt szagú vágynak én, én vagyok a tárgya".[25] A nő állatként történő leírását követi jellemzően vörös szőrű kutyájának bemutatása, mely során a négylábú legfontosabb jellemzője az, hogy „örökös merevedésben van a… valami afféle. Hát ott is vörös".[26] A két szövegrész végül egyetlen hasonlatban kapcsolódik össze: „bezabálta az egész zacskó fasírtot (mármint a kutya – S. Á.), jóformán egyetlen falásra, és közben kéjjel hörgött, mint a nők".[27]

Hangsúlyoznom kell, hogy mindez egy olyan társadalmi kontextusban hangzik el, amelyben a szexuális viselkedés politikai alapon minősül, így a nemiséghez való, a normálistól eltérő viszony veszélyesnek bizonyulhat. A szociológus Pitrim Sorokin 1956-ban kijelenti: Amerika legnagyobb ellensége a fasizmus óta nem Kína vagy a Szovjetunió, hanem a szexuális forradalom. Ez a folyamat alapvetően formálja át ugyanis a karaktert, aki így képessé válik az erkölcsi normák egyre

---

[23] C. W. E Bigsby: *Modern American Drama 1945–2000.* Cambridge University Press, Cambridge, 2000. 129.

[24] Azért a politika nem hagyta teljesen figyelmen kívül a darabot: Prescott Bush egyik beszédében olyan „mocskos" műnek nevezte a darabot, amelyet a kommunizmus fertőzött meg (idézi Philip C. Kolin: *Albee's earlyone-actplays. "A new American playwright from whom much is to be expected".* In Stephen Bottoms (ed.): *The Cambridge Companion to Edward Albee.* Cambridge University Press, Cambridge, 2005. 17.

[25] Edward Albee: *Mese az állatkertről.* In *Drámák.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1971. 17.

[26] I. m. 19.

[27] I. m. 20.

szélsőségesebb megsértésére.[28] Jerry láthatóan normát sért akkor, amikor egy idegennel folytatott beszélgetésben minden feszélyezettség nélkül hozza szóba az indiszkrét témát. A pornográf kártya és a házasság kapcsolatának emlegetése értelmezhető gúnyos megjegyzésként, vagyis, hogy Jerry beszélgetőtársa nemi életének megszűnésére céloz. (Ebbe az értelmezésbe beleilleszthető a szereplő által megfogalmazott szentencia, miszerint: „[a]mikor még srác vagy, akkor ezzel pótolod a valódi tapasztalatot, amikor meg felnőttél, akkor a valódi tapasztalatod a pótlék a fantáziád helyett".)[29] Ebben az olvasatban Petert egy szexuális forradalmár támadja meg, aki végül önmagát feláldozva éri el, hogy a zöldségként vegetáló, saját otthonából a parkba száműzött szerkesztőből hús-vér létező váljon.[30]

A szöveg azonban nem marad meg a heteroszexuális kontextuson belül, hiszen Jerry váratlanul meglepő vallomást tesz: „Valahogy senkivel sem tudok szexuálisan... vagy hogy is mondják... együtt lenni valakivel... egynél többször... Egyszer... és elég. Vagy... előfordul azért, hogy valakivel... másfél hétig, tizenöt éves lehettem... tudod pokolian szégyellem, hogy ilyen későn kezdtem kamaszodni... és... tudod, h-o-m-o-s-z-e-x-u-á-l-i-s. Szóval, homokos... (nagyon sebesen) homokos, homokos, homokos, bevallom akár harsonázva, zászlólengetéssel. Abban a tizenegy napban legalább naponta kétszer találkoztam a parkfelügyelő fiával, egy görög sráccal, akinek éppen aznap volt a születésnapja, amikor az enyém, csak egy évvel idősebb volt nálam."[31]

Michael Paller szerint a hatvanas években már önmagában az is normaszegésnek számít, hogy estéről estére megjelenik egy figura a színpadon, aki homoszexuális múltjáról beszél. Ráadásul ez a karakter nem a múltját szégyelli, hanem, hogy későn kezdett kamaszodni, illetve leplezetlenül gyűlölködő szavakkal beszél egy asszonyról (ami teret adhat annak a következtetésnek, hogy minden nőről így vélekedik). Végül azonban e szereplő mintha hősiessé is válna, hiszen – miként azt már említettem – a saját élete feláldozásával Petert bizonyos értelemben sikerül megváltania.[32]

Bár egyetértek az amerikai irodalomtörténész elemzésével, véleményem szerint az igazi provokáció inkább abban van, hogy Jerry így fogalmaz: egy ideig homoszexuális *volt*. Ezek szerint most nem az, hiszen állítása szerint „aranyos kis hölgyekkel" bonyolódik rövid kapcsolatba, ám ha ez így van, akkor felmerül a kérdés: pontosan hol van a homoszexualitást a heteroszexualitástól elválasztó határvonal? És ezzel tulajdonképpen a szöveg a kor szexualitásról szóló diskurzusának legérzékenyebb pontjára tapint. Miként ugyanis Miriam G. Reumann könyvében kimutatta, bár a Kinsey-jelentések publikálása után a nemiségről szóló diskurzusban a homo- és heteroszexualitást elválasztó határ veszélyesen elmosódik, olyannyira,

---

[28] Idézi: Miriam G. Reumann: i. m. 13.

[29] Edward Albee: i. m. 16.

[30] Több olyan értelmezéssel is találkozhatunk az Albee-recepcióban, amely Jerryt megváltóként kezeli. Az egyetlen magyar nyelvű monográfia, Gspann Veronika könyve is ezen a nyomvonalon indul el (*Edward Albee drámái*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992. 10–29.).

[31] Edward Albee: i. m. 15.

[32] Paller: i. m.175.

hogy az már időnként a normák összeomlásával fenyeget, sőt: a nemi különbségek is egyre kevésbé tűntek biztosnak.[33] Amíg ugyanis az ötvenes évek előtt a témában publikáló kutatók még megegyeznek abban, hogy pár szexuális aktus még nem tesz valakit homoszexuálissá, ez a hozzáállás hirtelen megváltozik, s a századforduló közepén már az azonos neműek között létrejövő bármilyen nem szokványos viszony perverziónak minősül. Külön taxonómia jön létre a melegek osztályozására attól függően, hogy meddig vesz részt ilyen kapcsolatban; valaki lehet így a kísérletező, a fakultatív, illetve a kényszeres homoszexuális.[34] A lényeg azonban ez: a normálistól való legkisebb eltérés a három kategória egyikébe sorolja az egyént, aki így egész életére deviáns marad, legfeljebb betegségének súlyossága ítélhető meg másként. Aki tehát a negyvenes évek elején és közepén ártatlan volt, az pár évvel később könnyen perverznek minősülhetett. Pontosan ezért emlékezhet úgy John Cheever erre az időszakra, mint amikor „mindenki a homoszexualitás miatt aggódott". Miközben óriási hangsúly esett a férfias viselkedés propagálására, mint a vadászat, atlétika, öltözködési módok stb., senki nem tudott szabadulni a kérdésektől: „Vajon ő az? Ők azok voltak? Én az vagyok?"[35]

Éppen ezek a kérdések merülhetnek fel Jerry alakjának értelmezésekor; ha nem homoszexuális, akkor nehezen magyarázható a görög fiúval történt kalandja, ha viszont meleg, akkor a macsó diskurzus alapját képező egyéjszakás kalandokról szóló történetek okoznak problémát. Nyilvánvalóvá válnak tehát a nemzetbiztonsági kockázat felismerésére létrehozott szemiotikai rendszer vakfoltjai: vagy nem kell egy bizonyos határig jelentést tulajdonítani a normaszegésnek (de akkor pontosan hol van ez a határ?), vagy pedig a heteroszexualitás objektívnak tekintett jelei megbízhatatlanok. A perverzió elleni fellépés rendet ígért a megfelelő kategóriák rögzítésével és definiálásával, ám láthatóan csak annyit ért el, hogy még kaotikusabbá tette azok használatát. A negyvenes évek közepén ugyanis még könnyen megrajzolható a meleg férfi prototípusa: nőies, érzelmileg labilis, kissé nevetséges, tehát jól felismerhető figura, aki minden furcsasága ellenére ártalmatlan. Ahogy azonban a homoszexuálisból nemzetbiztonsági kockázat válik, a társadalom hirtelen ráébred addigi tévedésére: a „deviánsnak", miként a kémnek nincs egyértelmű olvasási módja, bárki lehet „olyan". Ez a zavar a Lavender Scare elleni harcban többször is súlyos problémát okozott: egy ötvenöt éves hivatalnoknő több munkatársát is feljelenti, mivel azok szerinte leszbikusok. Véleményét nem tudja objektív módon alátámasztani, annyit ír: ezeknek az embereknek a közelében ő kényelmetlenül érezte magát. Marcelle Henry-t, egy francia származású amerikai nőt az kever gyanúba, hogy Jerry-hez hasonlóan túl sok szexuális partnere van, így a meghallgatások alatt hangot is ad értetlenségének: hogyan lehet a homoszexualitás és a heteroszexualitás egyaránt ugyanolyan veszélyes a nemzetre nézve?[36]

---

[33] Reumann: i. m. 30.
[34] Johnson: i. m. 162.
[35] Idézi Johnson: i. m. 55.
[36] I. m. 137.

Az állampolgárokat szexualitásuk alapján felosztó diskurzust hitelesítő narratíva tehát, amely rögzíthetné a jelenségek helyes értelmezési módját, tulajdonképpen maga is állatkerti történet: folyamatosan hivatkozási alapot képez, ennek ellenére soha nem kerül elbeszélésre.[37] A megoldás ígérete, vagyis, hogy a helyes értelmezéshez szükséges ismeretek elérhetővé válnak, folyamatosan jelen van, ám végül a hatvanas évek közönsége Jerry-vel kapcsolatban csak a hétköznapok nyugalmát sokszor megzavaró, jól ismert kérdést tudja feltenni: „Vajon ő az?"

[37] Éppen ezért nem értek egyet C. W. E Bigsby-vel, aki szerint Albee műveiben a színház a jelentés forrásává válik, hisz drámáiban épp e jelentést adó történet hiányáról beszélhetünk (Bigsby: i. m. 130.).

Balassa Zsófia

AZ EMLÉKEZÉS TÉVEDÉSEI BECKETT ÉS STOPPARD DRÁMÁIBAN

Az emberi emlékezet mechanizmusai, működése, azaz a mnemotechnika a retorika művészetével egyidős.[1] Az emlékezés aktusában rejlő lehetőségek a 20. században is műalkotásokat ihlettek, gyakran előkerültek. Dolgozatomban ezek közül Beckett *Az utolsó tekercs* és Stoppard *Travesztiák* című drámáiban megjelenő emlékezéstechnikákat, azok dramaturgiai szerepét és lehetőségeit vizsgálom.

Mindkét mű dramaturgiai mozgatórugója az emlékezés aktusa, ez alkotja a szövegek szerkezeti vázát. A *memory-play* műfajába sorolhatjuk őket, mely műfaji megnevezés számos fordításban párhuzamosan él (emlékezet drámája, emlék játék, visszaemlékező dráma), de a pontosság kedvéért most az eredeti kifejezést használom. A *memory-play* jellemzője Richardson szerint, hogy a szereplő, a vizsgált drámákban Krapp és Carr, *előad* és *elbeszél* egyszerre.[2] Az előadás aktusa ebben az esetben a mimetikus színpadi jelen időhöz kapcsolható, az elbeszélés aktusa pedig az epikus múlthoz. Az elbeszélt múlt Krapp esetében a 39 éves önmaga által elbeszélt korábbi események, Carr esetében pedig az 1917-es zürichi történések. A verbális közvetítettség szükségszerű a memory-play műfajának műfajspecifikus szerkezetében. A *Travesztiák*ban a múltbeli eseményeket flashback-ként láthatjuk, valós színpadi időben mimetikusan megjelenítve, Krapp esetében azonban az *elbeszélés* ideje alatt a színpadi jelen statikus, a hallgatás aktusa tölti ki. Történetileg egyik dráma sem modern memory-play már, noha *Az utolsó tekercs* keletkezési idejét tekintve közel áll ehhez. A modern memory-playek azt az állapotot dramatizálják, mikor az emlékezés a megélt élet folyamatos narratívájaként működhetett.[3] Ez az emlékezéstechnika koherens szubjektumot feltételez és teremt egyszerre. Beckett Prousttal kapcsolatban így fogalmaz erről: „Az alany permanens valósága csak retrospektív feltevésként értelmezhető."[4] Tennessee Williams *Üvegfigurák* című művében például az emlékezés még koherens folyamatként je-

---

[1] Lásd Harald Weinrich: *Léthé. A felejtés művészete és kritikája.* Atlantisz, Budapest, 2002.
[2] Brian Richardson: *Voice and Narration in Postmodern Drama.* New Literary History 2001/Summer, 682.
[3] Jeanette R. Malkin: *Memory-Theater and Postmodern Drama.* The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1999. 4.
[4] Samuel Beckett: *Proust.* Fordította Osztovics Levente. Európa Kiadó, Budapest, 1988. 10.

lenik meg, mely szubjektív, de rekonstruálható múltról ad képet, egy megélt élet folyamatos narratívájaként. Jeanette R. Malkin szerint a posztmodernitásban az emlékezés jellege megváltozik, az egységesnek tűnő életút átadja a helyét a széttört és repetitív reprodukciós kísérleteknek. A múlt ilyen posztmodern reprodukciós kísérleteit fedezhetjük fel Beckett és Stoppard vizsgált szövegeiben, melyek ez alapján akár a posztmodern emlékezet modelljének is tekinthetőek.

Beckett *Az utolsó tekercs* című drámájában Krapp figurájával három különböző idősíkban találkozhatunk. A fiatal Krapp nincs jelen a fikció idejében, a középkorú Krapp testetlen, de hangja hallható a színpadi időben, míg az öreg Krapp kevés hanggal ugyan, de fizikailag jelen van.[5] E három stációból álló, lineáris időbeli személyiségsor veti fel a „ki emlékszik kire" kérdést, mely a dráma mozgatórugója. A mű narrátora, a történetek elbeszélője nem a fizikai valójában is megjelenő öreg Krapp, ahogy azt első olvasásra gondolnánk, hanem a tekercsről hallható, pusztán hanggal reprezentált, testetlen, középkorú Krapp. Noha Rosette Lamount szerint a színpadon látható öreg Krapp a narrátor, aki azonban már nem elmeséli a történteket, hanem hallgatja őket, és ezáltal fedezi fel saját múltját.[6] Véleményem szerint azonban felesleges a narrátor funkcióváltozásáról beszélnünk, el kell inkább távolodnunk attól az előfeltevéstől, hogy narrátor csak a „valós" drámai szereplő lehet. A narrátor tehát a középkorú Krapp, ő az, aki tudósítja az öreg Krapp-et és egyben a nézőket is a múltbéli eseményekről, melyek a könyvben a „Fekete labda", az „Emlékezetes napéjegyenlőség", és a „Búcsú a szerelemtől" címet kapták. Az Öreg Krapp nem emlékszik ezekre az eseményekre, zavartan bámul és vállat von a címek láttán. Krapp-nek eszerint nincs élő, működő emlékezete, ami Beckett karaktereinek jellemző tulajdonsága.[7] A tekercs, mely az életesemények archiválója és hordozója, a múltat változatlan formában jeleníti meg, néhány részletet megvilágít, néhányat sötétben hagy. Azt, hogy melyek a dokumentált események, a középkorú Krapp dönti el, ő az, aki narrátorként meghatározza, hogy a néző és az öreg Krapp milyen múltbéli eseményről értesülhet. Az emlékezés forrása nem a fizikai valójában jelen levő személy, hanem egy mechanikus doboz, egy tárgy, mely lehetővé teszi, hogy Krapp két énje egymástól függetlenül reprezentálódjon.[8] A magnetofon az emlékezés metaforája R. Malkin szerint, aki a *Nem én* című monológgal együtt elemzi *Az utolsó tekercs*et, és megállapítja, hogy míg Krapp esetében az emlékeknek van lokalizálható helye és kiindulópontja, a Száj esetében ez a kiindulópont eltűnik.[9] Folyamatszerűséget vél felfedezni; *Az utolsó tekercs*ben felvetett problémák végletekig fokozott minimalizmusaként olvassa a Száj monológját a *Nem én*-ben.

---

[5] John Orr: *Tragicomedy and Contemporary Culture, Play and Performance from Beckett to Shepard.* Macmillan Press, Hampshire and London, 1991. 67.

[6] Rosette C. Lamount: Krapp: *Anti-Proust.* Translated Helen Wehringer. In James Knowlson (ed.): *Theatre Workbook 1. Samuel Beckett: Krapp's Last Tape.* Brutus Books Limited, London, 1980. 162.

[7] Orr: i. m. 48.

[8] Kristin Morrison: *Canters and Chronicles. The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter.* University of Chicago Press, Chicago and London, 1983. 53.

[9] Jeanette R. Malkin: *Memory-Theater and Postmodern Drama.* 44.

Krapp esetében az emlékezet önálló, helyrehozható, „használható", működése azon múlik, hogy megtaláljuk-e a helyes tekercset és a tekercsen belül a megfelelő emléket.[10] Erről a dokumentáló emlékezetről beszél Pierre Nora is, mikor a levéltárak történeti és emlékezeti funkcióját tárgyalja. Szerinte ennek oka az „archiválási rögeszme", melyet a gyors és végleges eltűnés érzése és a jelen nyugtalansága vált ki.[11] Krapp pontosan ebben a rögeszmében szenved. Emlékezete már eltűnt, a tekercsen használt viduitás kifejezést sem ismeri, és saját anyja halála sem érinti meg. John Orr szerint az emlékek folyamatos mechanikus ismétlése miatt nem jelentenek már semmit Krapp-nek a történetek, míg máshol Beckett „ír amnéziájára", a hagyományokkal való szakítás szándékára vezeti vissza Krapp emlék nélküliségét.[12] A szövegben a csónakos – „Búcsú a szerelemtől" című – jelenet után az öreg Krapp a magnóval rögzíti jelenbéli hangját, „szegény kis hülyének" titulálva korábbi önmagát. Tévedésnek nevezné ezzel a saját korábbi vágyait, szükségleteit? E gesztussal nyilvánvalóvá válik, hogy semmilyen közösséget nem vállal korábbi énjével, két teljesen elszeparált tudatként jelennek meg Krapp különböző korú énjei, melyeknek nem ugyanazok a vágyai. Ez összecseng azzal, amit Beckett *Proust* című esszéjében ír: „A tegnap vágyai pusztán a tegnapi én számára érvényesek, a maiéra nem."[13]

Számos szakirodalom magyarázza egymástól eltérő módon a múltbeli én megtagadásának okát. Orr szerint a lánnyal történtek elmesélése a darab „elveszett paradicsoma" (ez az értelmezés McDonald esetében is felmerül[14]), melyre az öreg Krapp már nem tud válaszolni. A folyamatos ismétlés szerinte a válasz lehetetlensége által okozott fixáció kivetülése, és nem a nosztalgia iránti vágy.[15] McDonald szerint a csónakos jelenet közel áll a romantikus klisékhez, nyelvezete is idillikus, és ezt nem bírja tovább hallgatni az öreg Krapp, ahogy Beckett is '58-ban, *Az utolsó tekercs* megjelenésekor elhatárolódik korábbi, '20-as, '30-as években készült munkáitól, melyek túlírtak és túlteoretizáltak.[16] Egy városi legenda szerint egy dublini antikváriumban talált *Proust*-kiadás elején a következő olvasható: „Ezt a könyvet olcsó, hatásvadász filozófiai zsargonban írtam."[17] Úgy tagadja meg tehát az öreg Krapp a fiatalkori énjének vágyait, ahogy az öreg Beckett a fiatal Beckett írásait. Véleményem szerint ezek a magyarázatok nem adnak választ arra, hogy miért veszi elő az öreg Krapp a darab végén újra a csónakos jelenetet, miért hallgatja meg újra és újra. E repetitív hallgatási cselekvés a dráma legvégén túl hangsúlyos dramaturgiai helyzetben van ahhoz, hogy figyelmen kívül hagyhassuk. Krapp emlékezni akarna, de nem képes rá, és azért csattan fel korábban indulatosan a Tekercs hallgatásakor, mert féltékeny arra, hogy a középkorú Krapp, az el-

---

[10] Malkin: i. m. 45.

[11] Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között.* Fordította K. Horváth Zsolt. http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm#P10_119. (letöltve: 2013.05.02.)

[12] Orr: i. m. 68. és 55.

[13] Beckett: i. m. 11.

[14] Ronan McDonald: *Tragedy and the Irish Literature, Synge,O'Casey, Beckett.* Palgrave Press, Hampshire and New York, 2002. 140. Ő az Elveszett Éden mítoszához kapcsolja a jelenetet.

[15] Orr: i. m. 68.

[16] McDonald: i. m. 133.

[17] Uo.

beszélő, még tud emlékezni a fiatal Krapp-pel történt intim momentumokra, arra, mikor még sikerült másokkal kapcsolatot teremtenie.

Krapp emlékezése nem a prousti önkéntelen emlékezés,[18] nem is a freudi elrejtett, de nem elveszített emlékezet,[19] hanem a véglegesen elhagyott, személyiséget kettéosztó emlékezet, mely dokumentumok alapján sem tudja rekonstruálni saját emlékeit. Beckett színházi formát ad e művében a folyamatosan ismétlődő, jelentés nélküli, az emlékezőtől elszakadt mechanikus emlékezésnek. Azt az állapotot, mikor az emlékek még nem váltak le az emlékezőtől, a középkorú Krapp, a narrátor funkcióját betöltő figura testesíti meg. Mivel a narrátor nem a színpadon látható öreg Krapp, e funkció csak rejtett módon artikulálódik *Az utolsó tekercs* című műben. Stoppard *Travesztiák* című drámájában viszont sokkal jobban azonosítható az elbeszélő, sőt a létezésének, megbízhatóságának, emlékezetének, tehát a *memory-play* műfaján belül értelmezett funkciójának alapvető feltételei válnak a mű fő kérdéseivé.

Stoppard a posztmodern emlékezési modellhez nem a személytelenség hangsúlyozásával kapcsolódik *Travesztiák* című drámájában, nem az választja le az emlékezést az emlékezőtől, hanem éppen ellenkezőleg, szorosan hozzáköti, ezzel az emlékezés szubjektivitását, az emlékezőtől való függőségét helyezi előtérbe. Ettől válik sokkal személyesebbé, mellyel együtt az események közvetítettsége is nagyobb szerepet kap: „a jelenet (mint ahogy a darab nagy része is) Carr nem túl megbízható emlékezetének és különböző előítéletének és téveszméinek rendszertelen irányítása alatt áll."[20] A drámában Stoppard nem csak a különböző történelmi személyiségekből (Lenin, Tzara, Joyce), szépirodalmi művekből (*Ulysses*, dadaista versek), hanem a személyes emlékezet megbízhatóságából is travesztiát csinál. A dráma „egy zürichi találkozás nem egészen biztos története".[21] Az öreg Carr a megbízhatatlan drámai narrátor megtestesítője, emlékezetében a történelmi eseményektől függetlenül alakulnak át a történések Oscar Wilde *The Importance of Being Earnest* című drámájának szerkezetére. A *Travesztiák* incidensek és stílusok keveredése, Stoppard szerint „disznók reggelije".[22]

Anthony Jenkins a drámát Stoppard művészetfelfogással kapcsolatos nyilatkozatai alapján vizsgálja, párhuzamba állítva az egyes szereplők művészetfelfogását Stoppard nyilatkozataival.[23] Az író a drámáinak a struktúrájáról a következőket mondja: „Az ember egy furcsa prológussal kezd, aztán egy másik végeérhetetlen, de vicces monológot tesz mellé. Aztán jelenetek jönnek. Aztán egy másik monológgal fejezi be. És váratlan betéteket rak bele zenével és tánccal, miközben a szereplők számos intellektuális állítással pingpongot játszanak."[24] Ezeket az intellektuális állításokat e drámájában a művészet társadalmi feladatának kijelölése

---

[18] Orr: i. m. 67.
[19] R. Malkin: i. m. 6.
[20] Tom Stoppard: *Travesztiák*. Fordította Varró Dániel. In Tom Stoppard: *Drámák*. Szerkesztette Upor László. Európa Kiadó, Budapest, 2002. 338.
[21] Upor László: *Utószó*. In Tom Stoppard: *Drámák*. 640.
[22] Anthony Jenkins: *The Theatre of Tom Stoppard*. University Press, Cambridge, 1987. 116.
[23] I. m. 116–117.
[24] Idézi Jenkins: i. m. 120.

körülötti problémának szentelte. Sokkal érdekesebb, hogy Carr nem száll be a vitába, Jenkins szerint egyenesen báboskénti játszik a szereplőkkel, bábszínházat alkot a fejében.[25] Nagy különbség van aközött, amit a szereplők mondanak, és aközött, ahogyan mondják. Az elbeszélő emlékezete a Wilde-darab szerkezetére rímelve működik, ebbe illeszti bele a szereplők magasztos vitáinak szólamát, nem értelem, hanem szerkezet szerint. Carr kívülállósága miatt nincs kapcsolat az elmondás módja és tartalma között. Az Öreg Carr emlékezete nem megbízható, mint már említettem, de nem csak a történelmi tényekhez nem igazodik, hanem az emlékezés jelenből kiinduló (modernnek nevezhető) retrospektív linearitásához sem: „Ennek (Öreg Carr megbízhatatlan emlékezetének) egyik következménye az, hogy a történet (mint, mondjuk, egy játékvonat) időnként kisiklik, s emiatt újra kell indítani arról a pontról, ahol megvadult."[26] Ez a posztmodern emlékezet ismétlési kényszerét is jelzi, akárcsak Krapp repetitív Tekercs hallgatása. P. Müller Péter a Stoppard életművet az autentikus reprezentációs lehetőségek kereséseként értelmezi, mely értelmezésben a *Travesztiák* az emberi emlékezet reprezentációs kudarcát jeleníti meg.[27] Pierre Nora az emlékezet és a történelem fogalmának szétválasztásakor az emlékezetet élő változó dolognak írja le, mely „csak azokhoz a részekhez ragaszkodik, amik megerősítik".[28] Carr is közismert tényekből, valós személyekből indul ki, de a saját képére formálja azokat. Az akkori brit követet például valóban Bennettnek hívták, de Carr inasként emlékszik rá, míg saját magára következtében.[29] Tzara, Joyce és Lenin tényleg jártak Zürichben, de nem ugyanabban az időpontban. A drámában ezeket a közismert tényeket, az úgynevezett „történelmet" Cecily képviseli, aki az utolsó jelenetben hívja fel a figyelmet Carr megbízhatatlanságára. De mit állít Carr beszámolójával szemben? Az úgynevezett történelmi tényeket, melyeket a történelemkönyvekből ismerünk. De Hayden White óta a történelem fogalma sem egyértelmű, Pierre Nora szerint: „problematikus és tökéletlen rekonstrukciója annak, ami már nincs".[30] Stoppard a *Travesztiák*ban a történelmet és az emberi emlékezetet állítja szembe, rámutatva ezzel mindkettő relativitására, tévedhetőségére; a történelmi tények esetlegességére a posztmodern emlékezet modelljében. Cecily szólama is lehet „megbízhatatlan", hiszen ő is csak egy narrátor, miért lenne valósabb az elbeszélése, mint Carré? Pusztán azért, mert összecseng az általunk, olvasók által ismert tényekkel? Az olvasó szándéka az a szándék, melyet Nora úgy ír le, mint azt a törekvést, hogy megfeleltessük az általunk rekonstruált történelmet az általunk megélttel (jelen esetben a Carr által megélttel).[31] Cecily szavaiban is fellelhetjük a személyes emlékezet hiányosságát, esetlegességét: „sohase férkőztél te a közelébe Vlagyimir Iljicsnek, a má-

[25] I. m. 121.
[26] Stoppard: i. m. 338.
[27] P. Müller Péter: *A test reprezentációja Tom Stoppard drámáiban.* Jelenkor 2003. június, 626–633.
[28] Nora: i. m. (lásd a 11. lábjegyzetet)
[29] Jenkins: i. m. 116.
[30] Nora: i. m.
[31] Uo.

sikra meg nem is emlékszem."[32] Nora szerint megfigyelhető egy folyamat, melyben az általános emlékezet magánemlékezetre esik szét, a históriától a pszichológia felé fordul, az objektív üzenettől a szubjektív reakciókra helyeződik át a hangsúly.[33] A dráma referenciáit a valóságos történelmi alakokhoz erősíti a szöveg elején Henry Carr-ről szóló jegyzet, melyben Stoppard leírja, hogy hogyan talált a figurára, és ki is volt ez a fiatalember, valamint a második feleség által megtudott életrajzi adatokat is közli, amitől Carr valós, hús-vér ember benyomását keltheti. A való élet referenciáit a dráma szövege azonban lerombolja ontológiailag instabil papírmasé figuráival, melyeknek nem a reprezentációs jellege dominál.[34] Carr emlékezete sem a prousti önkéntelen emlékezet, az Öreg Carr második monológja *stand up comedy*-szerű egyszemélyes „műsor",[35] melyben a nézők jelenlétét a „tudták követni?" kiszólás teszi egyértelművé. Az egymásnak ellentmondó két narrátoros szerkezettel Stoppard az általunk történelemként elfogadott elbeszélés esetlegességét, megbízhatatlanságát dramatizálja.

Tehát Beckett *Az utolsó tekercs* című drámájában a technika által jelen idejűvé tett múltat próbálja felülírni a színpadra állított jelen idejű én által, rámutatva a korábbi, izolált én tévedéseire. Nem hiteles azonban ez a tévedéssé nyilvánítás, hiszen a dráma végén a tekercs hangját halljuk, azaz erősebb az emlékezni tudó középkorú Krapp hangja, mint az öregé, erősebb az emlékezés elmondása, mint a jelen történései. Stoppard drámája esetében a jelenbeli elbeszélés és a múltbeli történések is relativizálódnak, nem alakul ki hierarchikus rend a történelem és a személyes emlékezet között, egymás mellett léteznek, akárcsak a különböző művészetfelfogások, melyeket a szereplők képviselnek. Ez alapján az emlékezetnek nincsenek tévedései, csak különböző nézőpontokat érvényesít, ahogy az általános történetszemléletünk is pusztán csak egy a sok (lehetséges) közül.

---

[32] Tom Stoppard: *Travesztiák*. 420.
[33] Idézi R. Malkin: i. m. 6.
[34] P. Müller Péter: *Kalauz Stoppard labirintusában*. Jelenkor 2011. január, 91–96.
[35] Jenkins: i. m. 121.

Görcsi Péter

MEGTÉVESZTŐ DRAMATURGIÁK

– Szándékos tévesztések Martin McDonagh *Leenane-trilógiá*jában –

Az 1990-es években új színházi mozgalom kezdődött Nagy-Britanniában és Írországban, amely az ezredfordulót követően erősen befolyásolta az európai dráma alakulását. Az irányzat az „In-yer-face" („bele-a-pofádba") színház nevet kapta, amelyről először Aleks Sierz brit színháztörténész írt összefoglaló művet.[1] Az idesorolható szerzők műveinek természetes, sőt olykor elemi részét képezik a káromkodásban, szlengben, argó nyelvhasználatban gazdag párbeszédek, az erőszakos (olykor brutális) kínzásokat megjelenítő, szexualitást és sokkoló képeket tartalmazó jelenetek. Mindezt a mára már elismert írók dramaturgiailag jól szerkesztett történetbe ágyazva „tálalják" a befogadónak, megőrizve így a drámák művészi, irodalmi, esztétikai értékét.

E szerzők közé sorolható az ír származású Martin McDonagh, akinek az irányzat képviselői közül a legtöbbet játszották a darabjait Magyarországon. Életműve eddig mindössze hét drámát és három filmet foglal magába, azonban ezek mindegyike jelentős művészi értékeket képvisel. Első három darabja *(The Beauty Queen of Leenane, A Skull in Connemara, The Lonesome West)* alkotja a Leenane-trilógiát, amely a Methuen Drama kiadó kortárs drámaírók sorozatában jelent meg 1999-ben.[2] E drámák egyik legkézenfekvőbb sajátossága, hogy a drámai konfliktust általában egy szereplő figyelmetlenségből, tévedésből elkövetett elszólása okozza. Jelen tanulmány célja, hogy rámutasson a trilógiában olyan dramaturgiailag (szándékosan) beépített eszközökre, mint az elhallgatás, elszólás, titkolózás, igazság és hazugság, amelyek ezekben a művekben kiemelt jelentőségűvé válnak és legfőbb céljuk az, hogy megtévesszék a befogadót a szereplők jellemével és történetével kapcsolatban.

McDonagh drámáinak karakterei a hiány köré épülnek, abban az értelemben, hogy olyan emberekről szólnak, akiknek az életéből hiányzik valami vagy valaki. P. Müller Péter *A groteszk dramaturgiája* című könyvében írja Örkény István *Vérrokonok* című művének szereplőiről, hogy „[m]indannyian valamilyen *hiány* által

---

[1] Aleks Sierz: *In-Yer-Face Theatre – British Drama Today.* Faber and Faber, 2001.

[2] Martin McDonagh: *Plays 1.* Methuen Drama, 1999. A továbbiakban a trilógiából idézett részeket ebből a kötetből idézem, megadva a drámák rövidítését (BQ – *The Beauty Queen of Leenane*, SC – *A Skull in Connemara*, LW – *The Lonesome West*) és az oldalszámot a főszövegben.

meghatározottak, és ez a hiány egész énjüket kétségbe vonja."[3] A megállapítás igaz Martin McDonagh drámáinak szereplőire is. Ez a jelenbeli hiány általában a szereplőknek a múltjával lenne magyarázható. Azonban a személyes történet a múltból nem ad biztos támpontokat a befogadó számára; a szerző a végső pillanatig elrejti, cáfolja, megkérdőjelezi az adott szereplő múltjának legitimitását, a legtöbb esetben így a mű végén nem kapunk biztos, határozott választ az aktuálisan vizsgált szereplő múltjával kapcsolatos kérdéseinkre.

A The Beauty Queen of Leenane-ben[4] Maureen hetvenéves édesanyjával, Maggel él együtt. A dráma az anya és lánya között évtizedek alatt kialakult konfliktust mutatja be, amelynek oka egyrészt az, hogy Mag úgy „neveli" a negyvenéves Maureent, mintha még mindig tizenéves lenne, másrészt, hogy Mag folyton kiszolgáltatja magát a lányával. A lány ebből az állapotból mindenáron ki akar törni, ehhez a tervhez azonban nagyban hozzájárulna az, ha volna férje. Az alapvető hiányt Maureen életében tehát a férj hiánya jelenti. Ezt pótolná Pato Dooley, akivel hosszú idő után újra találkoznak, és akivel Maureen már e találkozást követő estén együtt alszik. Magnek természetesen ez ellenére van. Igyekszik a férfiakat távol tartani Maureentől, mert azt szeretné, ha a lánya élete végéig a gondját viselné. Pato azt tervezi, hogy Bostonba költözik és Maureent is magával viszi, de a levelet, amelyben ezt megfogalmazza, és amelyet az öccsével (Ray-jel) küld a házba, Mag elégeti, miután elolvasta, így a lányához nem jutnak el az információi. A levél megsemmisítését Magnek egy ideig sikerül titokban tartania, azonban egy alkalommal elszólja magát a tettéről.

> "MAG: With your Pato Dooley and your throwing it all in me face like an oul peahen, eh? When... *(Mag catches herself before revealing any more)*
> MAUREEN: *(pause. Suspicious)* When what?
> (...)
> MAG: *(getting scared)* When nothing, Maureen.
> MAUREEN: *(forcefully)* No, when what, now? *(Pause.)* Have you been speaking to somebody?
> MAG: Who would I speaking to, Maureen?
> MAUREEN: *(trying to work it out)* You've been speaking to somebody. You've...
> MAG: Nobody I have been speaking to, Maureen. You know well I don't be speaking to anybody. And, sure, who would Pato be telling about that...?
>
> *Mag suddenly realises what she's said. Maureen stares at her in dumb shock and hate*
> (...)" (*BQ* 46.)

E jelenet után Maureen olajat tesz a tűzre, hogy felforrjon, majd úgy kényszeríti ki anyjából a levél történetét, hogy a forró folyadékot lassan Mag ölébe önti. Pato ekkor már Amerikában van, és az esküvőt tervezi egy másik nővel, ezért az anya

---

[3] P. MÜLLER Péter: *A groteszk dramaturgiája*. Magvető Kiadó, Budapest, 1990. 26.
[4] Magyarországon játszották *Leenane szépe* (fordította UPOR László), illetve *Piszkavas* (fordította PARTI NAGY Lajos) címen is.

elszólása és későbbi kikényszerített vallomása Maureen jövőjének csődjét jelenti, amelynek az a tragikus és brutális következménye lesz, hogy a nő egy piszkavassal agyonveri az édesanyját.

Az *A Skull in Connemara*[5] Mick Dowd titokzatos történetét mondja el. A férfi munkája az, hogy minden ősszel közszolgálatot végez a helyi temetőben. A régebbi hullákat kell kiásnia és eltüntetnie, hogy az újabb halottaknak legyen sírhelyük. Ezt a feladatot a helyi paptól, Welsh atyától kapja, aki a harmadik darab a *The Lonesome West*[6] szereplője. Fordulópontot jelent a férfi életében az a pillanat, amikor saját feleségének, Oonának a holttestét kell kiásnia, és fordulópont az is, amikor a holttestről kiderül, hogy az nincs a helyén. Ami Mick életéből hiányzik, az tehát a feleség, ez a hiány pedig Micknek abból a múltbeli történetéből fakad, hogy ittasan vezetett, amikor a feleségével hazafelé tartottak, balesetet szenvedtek, amelybe a nő belehalt. E történet kapcsán azonban többször felmerül a darabban a kérdés, hogy valóban csak baleset volt-e az ittas vezetés közben történt karambol, és nem szándékos gyilkosság-e, amire több választ is kapunk, ennek következményeként azonban nem kapunk kielégítő, maradéktalanul igaz választ. Mick esetében a feleség hiánya kettős hiány. A férfi egyrészt magányos, hiányzik neki a felesége, másrészt, amikor felnyitja halott neje koporsóját, meglepetten tapasztalja a holttest hiányát. Ezek után egyértelművé válik, hogy a darab fő cselekményszála e két kérdés köré szerveződik: hogyan halt meg Oona, és ki tüntette el a holttestét? A dráma során az utóbbi kérdésre fény derül, a nő halálának pontos körülményeire azonban nem.

Mick nincs egyedül a munkájával. Welsh atya kérésére egy húsz év körüli fiú, Mairtin Hanlon segít neki. Az alábbi jelenetben Mick és Mairtin éppen eltüntetik a temetőből kiásott holttesteket, amelynek mindkettőjük által kedvelt módja az, hogy nagykalapáccsal porrá zúzzák őket. Mairtin esetében – aki ebben a jelenetben részeg – a befogadó egy a Magéhez hasonló elszólást tapasztalhat Oona nyakláncáról, amelyből kiderül, hogy ő ásta ki, és rejtette máshová a holttestet.

> "MAIRTIN: *(pause)* Would you be hammering your missus's bones with equal fervour were she here, Mick?
> MICK: I wouldn't be. I'd have some respect.
> MAIRTIN: Maybe a favourit was they did you so, the fellas went and stole her on you?
> MICK: No favour was it to me, and if I had the feckers here then you would be seeing some fancy skull-hammering. I'll tell you that. Battered to dust they would be!
> MAIRTIN: Good enough for them, the morbid oul fecks. And not only steeling your missus then, if that weren't enough, but to go pinching the locket that lay round her neck too, a locket that wouldn't fetch you a pound in the Galway pawn, I'd bet.

---

[5] Magyar színházban még nem mutatták be.
[6] *Vaknyugat* címmel VARRÓ Dániel fordította magyarra.

Mick has stopped hammering on the locket's first mention and stepped back a pace, staring at Mairtin whose hammering continues unabated, entirely unaware of his faux-pas.

MICK: The rose locket, was it?
MAIRTIN: The rose locket, aye with the picture of you. What use would the fecks have in taking that, other than just to taunt you?" (*SC* 108–109.)

A trilógia harmadik darabja két egymással állandóan veszekedő testvér, Valene és Coleman Connor konfliktusát helyezi a cselekmény középpontjába, akik a dráma elején épp apjuk temetéséről érkeznek haza. A fivérek közötti ellentét fő oka személyiségük nagymértékű különbözősége: Valene gyűjti a tűzhelyeket, a viaszfigurákat, zsugori, irigy és mindent megjelöl „V"-vel, ami a saját tulajdona; Coleman ezzel szemben a dráma első felében visszahúzódó, nincs semmije, amit a magáénak mondhatna, mivel nincs pénze sem, kénytelen Valene-tól lopni azt, amire épp szüksége van. Kapcsolatuk hasonló, mint ami Mag és Maureen esetében tapasztalható a *The Beauty Queen of Leenane*-ben. Kettejük konfliktusa az apa halálához, az apa hiányához köthető. Coleman egy sörétes puskával lövi fejbe az apjukat, amelyről a befogadó és a többi szereplő is elhiszi neki, hogy véletlen volt, egészen addig, míg ő maga be nem vallja, hogy szándékosan tette, mert az apa cikizte őt a frizurája miatt. Hogy Valene hallgasson Colemannek erről a tettéről, utóbbi felajánlotta neki az örökség ráeső részét. A jelenetben, ahol a vallomás megtörténik, Valene épp Welsh atyával beszélget, amikor rájön, hogy Coleman a sütőbe tette a viaszfiguráit, így azok szétolvadtak. Valene dühében meg akarja ölni fivérét:

"WELSH: What are you talking about, now? Coleman shooting your dad was a pure accident and you know well.
VALENE: A pure accident me arse! You are the only fecker in Leenane believes that shooting was an accident. Didn't dad make a jibe about Coleman's hairstyle, and didn't Coleman dash out, pull him back be the hair and blow the poor skulleen out his head, the same as he'd been promising to do since the age of eight and da trod on his Scalectrix, broke it on two…

Coleman enters through the front door.
(…)
Valene turns and points the gun at Coleman. Welsh backs off moaning, hands to his head. Coleman nonchalantly idles to the table and sits down.

WELSH: It can't be true! It can't be true!
COLEMAN: Look at that fella gone pure white…
VALENE: No, shut up you! Don't be coming in mouthing after your fecking crimes…
WELSH: Tell me you didn't shoot your dad in purpose, Coleman. Please, now…
VALENE: This isn't about our fecking dad! This is about me fecking figurines!

COLEMAN: Do you see this fella's priorities?
VALENE: Melting figurines is against God outright!
WELSH: So is shooting your dad in the head, sure!
VALENE: And on gas mark ten!
WELSH: Tell me, Coleman, tell me, please. Tell me you didn't shoot your dad there on purpose. Oh tell me, now...
COLEMAN: Will you calm down, you? *(Pause.)* Of course I shot me dad on purpose.

Welsh starts groaning again." (*LW* 157.)

A jelenetben a *The Beauty Queen of Leenane*-ben tapasztaltakhoz hasonlóan az elszólás kikényszerített vallomás formájában jelenik meg, hiszen Coleman az apagyilkosságot erős provokáció hatása alatt vallja be. A különbség az, hogy Mag esetében a kényszert a kínzás idézi elő, és a vallomás védekező mechanizmusként jelenik meg, Colemannél pedig a vallomás válasz a provokációra, ily módon pedig támadó gesztusként interpretálható.

Az eddigiekben arról volt szó, hogy az elszólás mint dramaturgiai eszköz hogyan képes befolyásolni a cselekményt, hogy a szereplők miként képesek megtéveszteni egymást. A továbbiakban arról lesz szó, hogy a szereplők egy-egy mondata vagy tulajdonsága, amely nem tartozik hozzá szorosan a fő cselekményszálhoz, hogyan képes félrevezetni a drámák karakterei mellett a befogadót is, hogy a megtévesztés eszköze miképpen képes befolyásolni az egy-egy karakterről kialakult képünket.

Az alábbi jelenet szintén a *The Lonesome West*ből való, és Colemannek egy másik (a cselekmény szempontjából kevésbé jelentős) vallomását tartalmazza. A kontextushoz hozzátartozik, hogy a két fivér olyan korábbi eseményeket mesél el egymásnak, amelyről a másik egész eddig nem tudott. A vallomások sorozata egy idő után versengésbe csap át, amelynek a lényege az, hogy eldőljön, a múlt történetei alapján ki tudta jobban megbántani a másikat.

"COLEMAN: D'you remember you always thought it was Mairtin Hanlon snipped the ears off of poor Lassie, now?
VALENE: *(confidently)* I don't believe you at all. You're only making it up now, see.
COLEMAN: It wasn't wee Mairtin at all. D'you know who it was now?
VALENE: Me arse was it you. You'll have to be doing better than that, now, Coleman. (...)

(...) *Coleman ambles back on, carrying a slightly wet brown paperbag. He pauses at the table a moment for dramatic effect, slowly opens the bag, pulls out a dog's big fluffy black ear, pauses, places that on Valene's head, takes out the second ear, pauses places that on Valene's head also* (...)" (*LW* 189–190.)

A jelenet kapcsán elmondható, hogy Valene egészen Coleman vallomásáig azt hiszi, hogy Lassie nevű kutyájának a fülét, Mairtin Hanlon vágta le, akiről elképzelhető mindez, hiszen arra is képes volt, hogy Mick feleségének a hulláját elrabolja, csak azért, hogy bosszút álljon a férfi ugratásain, amelyet közös munkájuk során kapott.[7] Az előző példához hasonlóan megint egy elszólásról van szó, egy kikényszerített vallomásról, amely provokáció hatására, egyfajta „válaszként" jön létre, és amely megtéveszt minket az *A Skull in Connemara* egyik szereplőjével kapcsolatban. A jelenet érdekessége az, hogy ha csak az *A Skull in Connemara* című drámát vizsgáljuk, akkor nem kapunk választ arra, hogy Mairtin valóban levágta-e a kutya fülét, ám jelleméből következtethetünk arra, hogy valószínűleg ő volt. Ha viszont a trilógiát egyetlen műalkotásként kezeljük, akkor a *The Lonesome West*ben biztosítékot kapunk arról, hogy Mairtin – bármennyire kétségbe vonják is szavahihetőségét – igazat mond akkor, amikor a kutyával való erőszakos bánásmód esetében tagadó választ ad. Coleman vallomása kapcsán tehát nemcsak az állapítható meg, hogy egész eddig átverte Valene-t, hanem hogy a testvérével együtt a befogadót is megtévesztette. Ugyanebben a drámában Coleman egyszer azt mondja testvérének, hogy Girleen (a darabban szereplő csinos, 17 éves lány) egy alkalommal meg szerette volna fogni a péniszét és ő szívesen ajánlotta fel magát, eleget téve a lány kérésének, egy üveg pálinkáért cserébe (*LW* 145.). A befogadó ugyanúgy bizonytalan marad e történet hitelességét illetően, mint a Colemant hallgató Valene. Az utóbb említett fivérről elmondható, hogy a mű elején még úgy tűnik, hogy sokkal több negatív tulajdonsága van, mint Colemannek: zsugori, kapzsi, irigy, infantilis és gyűjtőszenvedélye a viaszfigurák iránt a fanatizmus határát érinti. Colemannek azonban a cselekmény előrehaladtával megismerjük a bűneit: fény derül az apa meggyilkolására, a hazugságokra és a biztosítási pénz ellopására, amelyek sokkal súlyosabbak, mint Valene barátságtalan, visszataszító jelleme.

Az *A Skull in Connemará*ban Mick esetében áll fenn a legnagyobb megtévesztés, a felesége halálának körülményei kapcsán. Oona halálának körülményeihez hasonló kérdésfelvetést és bizonytalanságot generál Mary Rafferty szülei holttestének eltüntetése, aminek kapcsán Mick kettős választ ad. Mick egy alkalommal azt mondja Mary-nek, hogy a szülei hulláit úgy tüntette el, hogy nagykalapáccsal szétverte őket, majd ezt – miután a választ Mary láthatólag csalódásként éli meg – megtagadja, és azt mondja, hogy a közeli tó mélyére süllyesztette őket.

> "Mick: I hit them with a hammer until they were dust and I pegged them be in a bucket load into the slurry". (*SC* 73.)

> "Mick: I neither hammer the bones nor throw them in the slurry, Mary. Sure what do you take me for?

---

[7] A kutya fülével kapcsolatos igazságra már a dráma elolvasása előtt fény derül, hiszen Maureen és Pato egy alkalommal erről beszél a *The Beauty Queen of Leenane*-ben: "Maureen: Is it true Coleman cut the ears off Valene's dog and keeps them in his room in a bag? / Pato: He showed me them ears one day". (*BQ* 20.)

MAIRTIN: I knew well sure.
MARY: So what is it you do with them so, if it isn't hammer?
MICK: *(pause)* I seal them in a bag and let them sink to the bottom of the lake and a string of prayers I say over them as I'm doing so." (*SC* 74.)

Később látjuk, hogy Mick módszere valóban az, hogy porrá zúzza a holttesteket és erről a mű végén Mary is tudomást szerez, azonban Mick ebben a szituációban is talál „menekülő útvonalat", amelyről ismét nem tudjuk megállapítani, hogy valóban igaz-e:

"MICK: Tonight was the first time ever that hammering happened, Maryjohnny (...)". (*SC* 125.)

Mire a *The Lonesome West*hez, a trilógia záródarabjához érünk, elég sok információt kapunk Welsh atyáról, aki az utolsó rész kulcsfontosságú szereplője. A papról kapott információk egy jelentős része az első darabban hangzik el:

"MAG: I don't like Father Walsh – Welsh – at all.
RAY: He punched Mairtin Hanlon in the head once, and for no reason.
MAG: God love us!
RAY: Aye. Although, now, that was out of character for Father Welsh. Father Welsh seldom uses violence, same as most young priests. It's usually only the older go punching you in the head. I don't know why. I suppose it's the way they were brought up." (*BQ* 9.)

A karakterrel kapcsolatos elbizonytalanítás egyik legkézenfekvőbb jele, hogy nem tudjuk, hogyan kell helyesen mondani az atya nevét (Welsh vagy Walsh). Ezzel szemben megtudjuk róla, hogy ok nélkül üti a gyerekeket, vagy hogy egy tinédzserkorú lánnyal, Girleen Kelleherrel folytat viszonyt, valamint, hogy embereket kér meg arra, hogy ássanak ki holttesteket a temetőben, hogy az új halottaknak legyen hely. Ezekből az előzetes információkból arra következtethetünk, hogy a *The Lonesome West*ben egy kegyetlen, gátlástalan pappal fogunk találkozni, McDonagh azonban nem az előfeltevéseinknek megfelelően írja meg a karaktert. Amikor az utolsó darabot olvassuk, egy részeges, jámbor lelkész jelenik meg, aki diákokból verbuvált női futballcsapatot vezet (képes magát elsírni, amikor ez a női csapat kikap egy meccsen), és folyton kétségbe vonja saját alkalmasságát a papi hivatással kapcsolatosan, csak azért, mert a környéken az utóbbi időben sok gyilkosság történik. Utóbbira azonban semmi oka nincs, hiszen a legjobb példa arra, hogy Welsh kiváló pap, az, hogy a mű végén az életét áldozza azért, hogy a két testvér, Coleman és Valene között helyreálljon a béke.

Az utóbbi példából jól látszik, hogy az eddig említett eszközök mellett (elhallgatás, elszólás, titkolózás, hazugság stb.) a szerző a többletinformációk segítségével képes megtéveszteni a befogadót. A többletinformáció azonban szükségszerűen információhiányt is tartalmaz, hiszen azon túl, hogy más szereplők dialógusaiból többet

tudunk meg egy adott karakterről, nem tudjuk azt, hogy az adott állítás megalapozott-e. Ami az egyik drámában biztos információnak könyvelhető el, arra a másikban valami, vagy valaki rácáfol, így a befogadó a tévhitek sűrű hálózatának csapdájába esik. Umberto Eco *Hat séta a fikció erdejében* című munkájában azt írja, hogy a fikcióról való beszéd esetében nem kerülhető meg a kérdés, hogy „mit jelent a fikció keretein belül, hogy egy állítás 'igaz'. A legésszerűbb válasz az, hogy a fikcióbeli kijelentések az adott történet lehetséges világának keretein belül igazak".[8] McDonagh első trilógiája cáfolni látszik ezt a kijelentést. A legtöbb esetben nem tudni, hogy ki nem mond igazat a drámákban, hogy ki az, aki hazudik. A történetekben valójában csak az tapintható ki, hogy hol van elrejtve az igazság.

McDonagh e dramaturgia rugalmas alkalmazásával tehát képes arra, hogy a befogadóban egy karakterről vagy szituációról olyan előfeltevést generáljon, amelyet később a cselekmény meghazudtol vagy elbizonytalanít. E két lehetséges eredmény mellett előfordul, hogy az értelmezés szempontjából meddő többletinformációkat kapunk, amelyek egyszerűen zsákutcába terelik az interpretációt. A *The Beauty Queen of Leenane*-ben Pato, öccsének hazaküldött levelében említi, hogy Maureenen és Girleen Kelleheren kívül küldött egy levelet MickDowdnak is, akinek ráér átadni a levelet, miután kiengedték a kórházból (*BQ* 36.). Arról azonban sehol sincs említés, hogy Mick miért került kórházba. Ugyanígy az *A Skull in Connemará*ból megtudható, hogy Ray Dooley elvesztette az idegenvezetői állását (*SC* 113.), de a miértre itt sem kapunk választ, ahogyan abban az esetben sem, amikor a *The Lonesome West*ben Welsh váratlanul bejelenti: „Tom Hanlon's just killed himself" (*LW* 147.).

Az ókori tragédiákban a hírnök még megbízható volt, és a legapróbb részletekig beszámolt a halál mikéntjéről, vagy a jóslat beigazolódásának módjáról. McDonagh szereplői pletykálkodó, hazudozó, romlott erkölcsű hírnökök, akiknek – a megbízhatatlan, olykor értelmezhetetlen többletinformációk, és a fiktív Írországon belüli igazság és hazugság kérdése miatt – a pontos jellemábrázolása lehetetlenné válik.[9] E három közül bármelyik drámát vesszük is alapul, megállapítható, hogy a meg nem jelenített cselekmények rendkívüli jelentőséggel bírnak, emiatt McDonagh darabjaiban a drámai tér (vagyis a trilógia világának a tere) legalább akkora jelentőséggel rendelkezik (ha nem nagyobbal), mint a szcenikai tér. A *Hat séta a fikció erdejében* című könyv egy helyen Gérard de Nerval *Sylvie* című művéről beszél. Ha a *Sylvie*-t mint címet kicseréljük McDonagh trilógiájára, Eco szavai abban az esetben is érvényesek maradnak: a Leenane-trilógia „[m]egköveteli ugyanis, hogy tudjunk, vagy tegyünk, úgy mintha tudnánk valamit" Írországról, Galway-ről, a szereplőkről, „mert szó esik róluk; mégsem kíván többet, minthogy egyetlen behatárolt világban körözzünk, mit sem törődve a tényleges világ fennmaradó részével".[10]

---

[8] Umberto Eco: *Hat séta a fikció erdejében*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007. 125.

[9] A jellemábrázolás lehetetlensége McDonagh drámáinak egyik fontos sajátossága. A drámai jellem nála nem valószerű, a végletekig tökéletesített, hanem ellentmondásokkal teli és amorf, amely Beckett abszurd szereplőire emlékeztet. A karakterek kapcsán tehát bármiféle határozott jellemábrázolásra törekvő értelmezés önkényes interpretációhoz vezetne.

[10] Umberto Eco: i. m. 121.

Rosner Krisztina

VICE OR NOT?

– Az elutasítás formái a színházalkotói folyamatban –

A következő szakaszok teatrológiai melléfogások, vagy inkább mellé-fogások, amennyiben a tágan értelmezett színházi alkotói folyamatok többnyire periferikusnak tekintett eseteivel foglalkoznak: a „devised theatre" szelekciós technikáival, a színészi játék sajátosságaival a játéktér elhagyásának *(abgang)* folyamatában, illetve a színházművészi öndefiníció egyes eseteivel. A példák nagy része a kortárs észak-amerikai színház területéről származik, a közöttük meghúzott kapcsolati háló önkényes és laza, az elutasítás pedig elutasítás. A gondolatmenet tehát szándékosan félrehord, mint a puska a céllövöldében.

Robert Wilson egyik alapmondata: *„It's OK to get lost"*. Eltévedni ér. Anne Bogart pedig a félelem és a nehézség mellett az irányvesztés, -vesztettség tapasztalatát tartja az alkotói folyamat lényegi velejárójának.[1] Bogart rendezői és kombinált színészi módszere (Szempontok/Suzuki/Kompozíció) többé-kevésbé ismertnek tekinthető az itthoni recepcióban is.[2] A színészi koncentráció és állóképesség fejlesztése mellett azt tartom a módszer legnagyobb érdemének, hogy alkalmas arra, hogy egy adott csoport közös kreatív szókincseként szolgáljon (minden csoport kialakítja a sajátját). A „Szempontok" mellett azonban Bogart egyik mellékes megjegyzése épült be leginkább a társulatommal való gyakorlati munkába: a *Vice*. Bogart azt írja,[3] hogy a *Miami Vice* népszerű amerikai tévésorozatának producerei a cserélődő szereplők és rendezők mellett foglalkoztattak egy külön személyt, akinek az volt a feladata, hogy bejárva a forgatási helyszíneket, megnézve a jelmezeket, kellékeket stb. meghatározza, hogy az *„Vice"* vagy sem. Nem a „production designer" mint über-rendező figuráját tartom itt lényegesnek, hanem a tág fiktív sáv meghatározásának aktusát. A közösen készített előadások során tehát a *„Vice"* egy fiktív zóna, sáv, legkisebb közös többszörös, amely a *via negativa* redukciós eljárását a *via positiva* „tágas" szemléletével egészíti ki.

*

---

[1] Anne Bogart: *Félelem, irányvesztés, nehézség*. Fordította Rosner Krisztina. Színház 2009/11. 53–56.

[2] Barbara Lanciers: *Egy amerikai klasszikus: Anne Bogart*. Színház 2008/6. 48–52., illetve Rosner Krisztina: *Utópia most van: Anne Bogart és a SITI Company*. Színház 2009/11. 46–52.

[3] Anne Bogart–Tina Landau: *The Viewpoints Book*. Theatre Communications Group, New York, 2005. 124.

A színészi jelenlét fogalmát történetileg konstruált, relatív terminusnak tekintem,[4] ebből a pozícióból foglalkozom most az „aluljátszás" (Brandl-Rizi) és a „nem-játszás" (Irmer) minősített eseteivel. Brandl-Rizi tanulmánya két látszólag ellentétes minőségnek, a *virtuóznak* és a *tökéletlenségnek* az egymásba játszatását végzi el.[5] Az ezredforduló német színházából vett példái azokra az esetekre irányítják a figyelmet, amelyekben a virtuozitás éppen az „aluljátszáson" mint szándékos alkotói választáson keresztül fogalmazódik meg. Brandl-Rizi megközelítését (amelyben a tökéletesség és tökéletlenség teátrális rétegei vetülnek egymásra) „ironikus virtuozitásnak" nevezem, és kapcsolatba hozhatónak tartom a jelen(nem)lét kérdésének kortárs színházi megvalósításaival, például a Temporary Distortion *Welcome to Nowhere* című produkciójában alkalmazott színészi játékkal, amelyben a „nem akarás", a tökéletlenség mint a hatalomról való lemondás gesztusa jelenik meg. Ebben és a következő példában egyaránt a modernitás „sugárzó" jelenlét-fogalmának határozott elutasítása (vagy éppen ironikusan virtuóz, játékos újrafelhasználása), az összpontosított színészi energiák helyett/mellett a szétszórt, éles kontúr nélküli „lét a térben", a jelen(nem)lét és a csend kortárs színházi játékainak megtapasztalása és megragadása válik érdekessé.

Ugyanez a szétszórt, szándékosan diffúz kontúrú színészi játék figyelhető meg a kortárs észak-amerikai színház egyik további, nagy vitát kiváltott előadásában is, a Branden Jacob-Jenkins által (át-)írt és (át-)rendezett *The Octoroon: The Adaptation of The Octoroon Based on The Octoroon* című előadásban. A 2010-ben bemutatott produkció Boucicault 1859-ben írt *The Octoroon* című melodrámájának adaptációja. A 19. század második felében rendkívül népszerű ír darab a louisianai birtok eladásának és a nyolcadrészt fekete (oktorún) lány és fehér földbirtokos férfi szerelmének melodramatikus történetét meséli el (két befejezéssel). A 2010-es adaptáció nemcsak történeti, filológiai, alkotáslélektani elutasításokkal van tele (a produkció „eredeti" rendezője, Gavin Quinn a bemutató előtt néhány nappal a dramaturggal együtt kiszállt a folyamatból, az egyik színész, Karl Allen pedig egy váratlanul nyilvánosságra került magánlevélben sértőnek, elutasítónak és sekélyesnek nyilvánította Jacob-Jenkins szerzői-rendezői tevékenységét), hanem mind a melodrámához, mind a „karakterépítéshez" tartozó hagyomány játékos elutasításával is. A klasszikus melodrámához való viszony, illetve a vizuális kompozíció szempontjából ebben az előadásban ugyanaz az elmozdulás (elmozdítás) megy végbe, mint amely Millet *Marokszedők* című, 1857-ben készült festménye és Banksy azonos című, 2009-es műve „között".

Az természetesen közömbös, hogy az előadásban látható (nem pejoratívan értett) „férc" játékmód a zaklatott próbaidőszak rövidségének, a gyakorlatlan rendezőnek, illetve a színészi ellenállásnak tulajdonítható-e vagy sem (különösen azért, mert ezek a szempontok mindegyike deficitként definiálja az alkalmazott játékmód sajátosságait); a művészi/emberi viták helyett most tehát kizárólag az

[4] Rosner Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játékai*. L'Harmattan, Budapest, 2012.
[5] Bettina Brandl-Risi: *Az új virtuozitás*. Fordította Szántó Judit. Színház 2008/11.

előadásban megjelenő színészi játék és a térkoncepció határeseteire, a sajátos *abgang*-variációkra összpontosítok. A színészek (többek közt Amber Gray, LaToya Lewis, Mary Wiseman) az egyes jeleneteken belül többnyire a melodramatikus játékmód sztereotípiáit vonultatják fel (széles gesztusok, „nagy" érzelmek virtuóz „túl-"játszása), a jeleneteket követően azonban a korábban a dramatikus karakter által motivált mozgásuk látszólag céltalanabbá válik, a hangsúlyos, pontosan definiált abgang helyett mintegy „kikószálnak" a térből, gyakran nyitva „felejtik" a nézővel szemközti fal ajtóit, belátunk a vécébe, az is teljesen esetlegesnek tűnik, hogy kiérnek-e a játéktérből a következő (elvileg nélkülük zajló) jelenet kezdetére, majd pedig félháttérben ácsorognak a jelmezükkel bíbelődve. A „diffúz kontúr" kifejezés egyrészt tehát a színészi ábrázolás sajátos jellegére, másrészt a játék térbeli határainak elmozdulására utal: míg az illúzió-centrális (és gyakran normatívként tételezett) játékmód esetében a „karakter-tartás" határait a kint/bent éles váltásával a kulissza jelzi, addig ezekben az esetekben változó tartamú és intenzitású „átmenetekkel" találkozunk, ismét a virtuóz aluljátszás jegyében.

Ebben az esetben az aluljátszás, a nézőhöz fűződő (látszólag) közönyös, nemtörődöm viszony ideiglenes, és a teátrális eszközöket igénybe véve ellenpontozza a melodráma hagyományait, idézőjelbe és viszonylagossá téve, elutasítva a darab tematikus téziseit. Ez a látszólagos nemtörődömség különbözteti meg a színész periferikus jelenlétét azoktól az esetektől, amelyben a jeleneten „kívül", ám játéktéren „belül" lévő színész alázatosan, koncentráltan, figyelve („kvázi-színészként") van jelen (mint például Balázs Zoltán 2008-as *Leonce és Léna* rendezésében). A diffúz kontúrt, a játékosan elutasító előadást természetesen az intézményi keretezés is legitimmé (elvárttá? lehetővé?) teszi, hiszen a PS 122 az „alternatív hagyomány" (oximoron) tere. Ugyanakkor a nézői tanácstalanság és zavar (újabb téma egy tévedés-konferencián) egészen addig érzékelhető, amíg ez a sajátos abgang ismétlődni kezd, és több színész távozásánál is megjelenik. Az ismétlődés helyezi a néző számára a „*Vice*" zónájába a színészi térhasználatnak ezt a formáját. A diffúz kontúr, a keretezés és az ismétlődés fontosságára példa, hogy szinte pontosan ugyanez a „kószáló *abgang*" jelent meg Bajomi Nagy György Bolond-alakításában is (*Othello*, rendezte Szikora János, Pécsi Nemzeti Színház, 1998), ahol az ismétlődő megerősítés hiánya miatt ez leginkább a „civil a pályán" hatását érte el.

A virtuóz aluljátszás radikálisabb módja az, amelyet Irmer „a láthatólag nemjátszó mód" kifejezéssel ír le, és amely feltételezése szerint az autenticitásra irányuló vágyból fakad.[6] A „láthatólag nem-játszó mód" mellett a verbatim színházi előadásokban előforduló színészi játék is a „failing to act or acting to fail" („hibásan játszik vagy hibásat játszik") kérdését veti fel,[7] ismét felidézve az akadémikus festészet technikai elvárásainak az avantgárd művészetekhez való viszonyát – ezek részletesebb vizsgálata a későbbi kutatásaim egyik kiemelt területe.

---

[6] Thomas Irmer: *What School Are You From? Debates of Acting Methods in Post-Unification Germany and After.* http://www.pozorje.org.rs/2012/simpozijum/ThomasIRMER-ENG.pdf (letöltés ideje 2013.03. 17.)

[7] Andrew Eglinton: *Failing to Act or Acting to Fail? Probing the Limits of Socio-Political Change in Verbatim Theatre.* Performance Studies International #15, Zagreb, 2009.

A továbbiakban a *Vice or not* kérdését nem elsősorban a próbateremben zajló, tévedésekkel és kitérésekkel teli, az inkorporált hiba dramaturgiáját elfogadó „nettó" időszak, hanem az azt megelőző és követő „bruttó" szakasz vonatkozásában vizsgálom, amely az utóidejű recepció számára többnyire indifferensnek és periferikusnak tűnik, az alkotók (és ennek következtében a befogadók) számára mégis egyre fontosabbá válik: a pályázatírás és a *fundraising* folyamatában. Utóbbinak a kreatív folyamatban betöltött fontos szerepéről Bogart próbálja meg meggyőzni az olvasót (lelkesítően ugyan, ám mégis viszonylag kevés sikerrel), amikor azt állítja, hogy minél többször kénytelen egy alkotó összeszedetten és hívogatóan megfogalmazni a koncepciót/víziót, annál polírozottabb, pontosabb, kontúrosabb lesz az elképzelés: szerinte a szükséges támogatások előteremtése egy cselekvésfolyamat, amelynek segítségével a művész mintegy „valósággá beszéli" a projektjét.[8] Mindazonáltal a pályázatírás folyamata rendkívül magas (és egyre növekvő) kockázatú energia- és időbefektetés.

A színháztörténet-írás utóidejű karaktere helyett most tehát ideiglenesen az előidejűségre helyezem a hangsúlyt: a pályázatok esetében a koncepció meggyőző prezentálása során egy potenciális előadás képét kell minél meggyőzőbben verbalizálni: ez tehát a megfordított idejű, prospektív színháztörténet-írás, a *teátrális science fiction* esete (még a szükséges és alkalmazott terminológia is hasonló). A pályázati folyamat valamelyik stációjában „elakadt", a színpadon (egyelőre) meg nem valósult kísérletek, a projektleírásban „ragadt" víziók a megvalósult előadásokat körülvevő koncepcionális zónaterületét alkotják. A *„Vice or not"* kérdése az itthoni pályázatok esetében az „aki igent mond, aki nemet mond" brechti tételmondatához kapcsolódik: a Nemzeti Kulturális Alap/Emberi Erőforrások Minisztériuma szinte kizárólagosan határozza meg a magyar színháztörténet alakulását.[9] Ennek megfelelően az NKA/EMMI tág (bemeneti) adatbázisa úgy is kutatható lenne (ha hozzáférhető lenne), mint a *par excellence* magyar konceptuális színháztörténet. (A hetvenes évek magyar konceptuális művészetéről megfogalmazott észrevételek továbbra is aktuálisnak tűnnek: „Paradox módon a magyarországi helyzet kedvezett a konceptuális művészet kedvelt médiumai (tervek, vázlatok, rajzok, fotók, levelek) alkalmazásának, ti. a műtárgyak elanyagtalanítása az »underground« működés szükséges létmódja volt, nem pedig a (nem létező) piaci viszonyok bírálata."[10]) A szöveg és színház közötti, Patrice Pavis által *„A laptól a színpadra: nehéz születés"*-

---

[8] Anne Bogart: *And Then, You Act. Making Art in an Unpredictable World.* Routledge, New York, 2007. 27.

[9] Így válik aktuálissá Dario Fonak a Színházi Világnap alkalmából megfogalmazott üzenete: „Éppen ezért a válság megoldására az az egyetlen reményünk, hogy üldözni kezdenek bennünket és főleg azokat a fiatalokat, akik színházzal akarnak foglalkozni: így kialakul majd a komédiásoknak és színházcsinálóknak egy új diaszpórája, amely a tiltásokból minden képzeletet felülmúló erényt farag, és új színházat hoz létre." (http://szinhaz.hu/szinhazi-hirek/51176-szinhazi-vilagnapi-uzenet-idendario-fo-irt, (letöltés ideje: 2013. 03.19.)

[10] Tatai Erzsébet: *Konceptuális művészet Magyarországon.*http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/konceptualis-muveszet—koncept-muveszet-magyarorszagon-, (letöltés ideje: 2013. 03.19.)

ként definiált folyamatot[11] ebben a kontextusban a színházi alkotás köztes, láthatatlan „határsáv" szövegeire, a pályázati projektek leírásaira is érvényesnek tartom.[12]

A művészi/intézményes elutasítás kérdését tematizálja több módon is a kortárs brooklyni drámaíró/rendező/színész, Ed Schmidt, aki 2010-ben elindította *Az utolsó darabom* című önéletrajzi projektjét. Ennek elemeit a saját nappalijában előadott, részben kötetlen monológjai adták: az előadás szünetében a nézők választhattak egy könyvet Schmidt kb. kétezer példányos színházi magánkönyvtárából, a kiválasztott példányt pedig az előadás után hazavihették. A tervek szerint az előadássorozat, amely egyben Schmidt művészi pályafutásának végét is jelentette volna, addig folytatódott volna, amíg a könyvespolc kiürül. 2011-ben a sorozat váratlanul, könyvekkel a polcon befejeződött (indoklás nélkül; és nem, nem egy lelkes könyvkereskedő gyorsította fel az eseményeket, bár a főbérlő nem lelkesedett). A saját művészeti tevékenység önkéntes elutasítása tehát csak részben valósul meg. Weber, a *New York Times* kritikusa úgy véli, hogy a projekt Schmidt gyászmunkájának, válásának és a sorozatos elutasítottságból fakadó művészi depressziójának eredménye.[13] Az „elutasítottnak lenni" állapotát azonban Schmidt a sikerorientált társadalomban szokásos tabuizálás, elhallgatás helyett az „önéletrajzi persona" (Tompa Andrea fogalma[14]) integráns részévé emeli: a terjedelmes alkotói CV egyes elemeit Schmidt munkáinak (személyének) az ismert és kevésbé ismert amerikai szervezetek, alapítványok, folyóiratok, fesztiválok, színházak által megfogalmazott *elutasításai* alkotják (indoklással együtt). A honlapján *Az utolsó darabom* külön fület kap a folyó és korábbi produkciók mellett, a jövőbeli produkciók fülnél pedig ez olvasható: „Nincsenek jövőbeli előadások. Az utolsó darabom valóban az utolsó darabom. Vagyis nem teljesen: a néhány évtizeddel korábban írt *Mr. Rickey megbeszélést tart* című darabomat bemutatja a chicagói Lookingglass Theatre."[15] Keserédes happy end.

Bár az általuk képviselt esztétika szempontjából meglehetősen távol állnak egymástól, az elutasítás, tévedés tapasztalatának invenciózus visszaforgatásáért Schmidt beléphetne a Tim Etchells (Forced Entertainment) által korábban létrehozott projekt, a Tévedés Intézetének tiszteletbeli tagjai közé (bár ez már elfogadás lenne). Ironikus (ha az), hogy a Tévedés Intézet honlapja elhagyatott, árva, ottfeledett, inaktív.[16] Úgy tűnik, Bécsy tanár úrnak mégiscsak igaza volt (vagy nem), amikor azt mondta: „Miss Rosner, az ember nem mindig írja az összes műveit".

---

[11] Patrice Pavis: *A laptól a színpadra – nehéz születés.* Theatron 2000. nyár–ősz, 93–15.

[12] Természetesen ez a teoretikus következetesség szempontjából hasonlóan problematikus kísérlet, mint Bécsy tanár úr ominózus elemzése „a három meg nem valósult kísérlet" darabjairól (Bécsy Tamás: *Magyar drámákról, 1920-as, 1930-as évek.* Dialóg Campus, Budapest–Pécs, 2003. 84).

[13] Bruce Weber: *Playwright Cleares His Stage and Bookcases.* New York Times 2010.12.10. http://theater.nytimes.com/2010/12/10/theater/10schmidt.html?pagewanted=all&_r=0, (letöltés ideje: 2013. 03.18.)

[14] Tompa Andrea: *Self Portrait* (In Fear). http://www.pozorje.org.rs/2012/simpozijum/AndreaTOMPA-ENG.pdf, (letöltés ideje: 2013. 03. 18)

[15] www.edschmidt.info (letöltés ideje 2013. 03. 18.)

[16] www.institute-of-failure.com (letöltés ideje 2013. 03. 18.)

P. Müller Péter

A TÜNÉKENYSÉG FÉTISE, AZ ISMÉTLÉS GYAKORLATA ÉS AZ ARCHÍVUM LOGIKÁJA

A színházművészettel, illetve a színházi előadással kapcsolatban a színházi alkotók és a színháztudomány által az egyik állandóan hangoztatott vonás az egyes előadások egyszeri és megismételhetetlen volta. Amikor Edward Gordon Craig a huszadik század elején elvitatta a színháztól annak művészet mivoltát, akkor – többek között – épp erre, a tünékenységre, a megismételhetetlenségre és a közreműködők (színészek) pillanatnyi diszpozíciójának változékonyságára hivatkozott. Úgy érvelt *A színész és az übermarionett* című esszéjében, hogy „a színjátszás nem művészet (...). A véletlen ugyanis ellensége a művésznek. (...) ha műalkotást akarunk létrehozni, csak olyan anyagokkal dolgozhatunk, amelyekkel teljesen biztonságosan lehet számolni. Márpedig az ember nem ilyen anyag. (...) A modern színházban (...) minden, amit látunk, merőben esetleges. A színész testi cselekvései, arckifejezése, beszédének hangzása, mind ki vannak szolgáltatva érzelmei széljárásának".[1] A Craig által a színházi előadás főbb sajátosságaiként említett jellemzők – mint a véletlen, az esetlegesség, az érzelmeknek való kiszolgáltatottság – mind afelé mutatnak, hogy az előadás egyszeri és megismételhetetlen, amit Craig a színház hibájául ró fel. E szerint a felfogás szerint a színház akkor volna művészetnek tekinthető, ha maradéktalanul megismételhető alkotásokat (előadásokat) hozna létre, ha nem a tünékenység, hanem a maradandóság jellemezné a színházi előadásokat.

Az ismétlés mibenlétéről, filozófiai értelmezéseiről nem kívánok itt elméleti áttekintésbe bocsátkozni, a fogalmat a színházra és műfajaira, az előadásra és az ún. előadóművészetekre fogom a jelen írásban szűkíteni. Azt mindenesetre érdemes kiemelni, hogy felvethető a kérdés, létezik-e egyáltalán ismétlés, avagy minden dolog egyszeri és megismételhetetlen. Gertrude Stein *Lectures in America* című könyvében 1934-ben egy helyütt azt írja, hogy „Hajlok arra, hogy úgy véljem, olyasmi, hogy ismétlés nem létezik. És valóban, hogyan is lehetne".[2] Majd a későbbiekben hozzáteszi, hogy ha például ugyanazt a történetet újra és újra elmondjuk, az minden esetben különböző lesz. Később viszont azt a kijelentést

---

[1] Edward Gordon Craig: *A színész és az übermarionett*. Fordította Szántó Judit. Színház XXVII. 9. (1994. szeptember) 35.

[2] Gertude Stein: *Lectures in America*. Virago, London, 1988. 166.

teszi, hogy „Az emlékezés: ismétlés, ezt mindenki tudhatja".[3] Ez utóbbi felvetésre – színház és emlékezés kapcsolatára – az alábbiakban még kitérek.

Az 1960-as évektől kezdődően azonban az, amit Craig egykor a színház fogyatékosságának tekintett, a színháztudományban a művészeti ág ontológiai jellegzetességének, megkülönböztető jegyének kezdett számítani. A színház *differentia specificája* éppen az lett, hogy a színházi előadást lehetetlen megismételni. A megismételhetetlenség tétele ebben az új felfogásban, elméleti érvelésben azon alapul, hogy a színházi előadás tünékeny, mulandó, szertefoszló. A nézet megalapozásában Richard Schechner játszott meghatározó szerepet, aki az 1970-es évektől az előadás (performance) efemer jellegét kezdte hangsúlyozni. Herbert Blau 1982-ben publikált könyve már a kötet alcímébe kiemelte a színházi előadás eltűnő, elenyésző voltát – *Theater at the Vanishing Point* –, a kötetben pedig a színházat azzal jellemezte, hogy „A színház alapja – miként a szerelemé is – a semmivé válás".[4] Peggy Phelan már egyenesen odáig ment 1993-ban kiadott könyvében, hogy az előadást (performance-t) úgy határozta meg, hogy az „az eltűnéssel válik önmagává".[5] Ebből az is következik, hogy az előadást lehetetlen megismételni, hiszen minden egyes előadás a létrejöttével egyúttal el is enyészik. „Újra elő lehet adni, de maga ez az ismétlés az előadást mint „különbözőt" fogja feltüntetni".[6] A múlékonyság ismérvének még tágabb kiterjesztését hajtotta végre Barbara Kirshenblatt-Gimblett, aki minden eleven cselekvésre érvényesnek nyilvánította ezt a vonást. Mint 1998-ban írta: „A múlékonyság a viselkedés minden formáját áthatja – a hétköznapi cselekvéseket, a mesélést, a rítust, a táncot, a beszédet, az előadás (performance) minden fajtáját."[7]

A fenti elméletírók – mint arra Rebecca Schneider rámutatott – ezen nézeteik megfogalmazásakor valamennyien a New York University Performance Tanulmányok Tanszékének munkatársai voltak (Blau a könyve megjelenésének évében a tanszék vendégprofesszora volt). Mikor Schneider az 1990-es években ott tanult, az egyik tanszéki oktató (nem a fentiek közül) ironikusan azt javasolta, hogy a tanszéket nevezzék át a Múlékonysági Tanulmányok Tanszékének.[8]

Látható, hogy Craig ugyanazt kárhoztatja a színházi előadásban, amit a New Yorki Performance Tanulmányok Tanszék kutatói fetisizálnak benne, azt, hogy megismételhetetlen. De mi is voltaképpen az, ami a színházi előadásban megismételhetetlen, és különbözik-e ez bármilyen más életeseménytől, vagy az előadóművészetek sajátosságától?

---

[3] I. m. 178.

[4] Herbert Blau: *Take Up the Bodies. Theater at the Vanishing Point.* University of Illinois P, Urbana, 1982. 94.

[5] Peggy Phelan: *Unmarked. The Politics of Performance.* Routledge, New York, 1993. 146.

[6] Uo.

[7] Idézi Rebecca Schneider: *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment.* Routledge, London and New York, 2011. 95. Az idézet eredeti helye: Barbara Kirschenblatt-Gimblett: *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage.* University of California P., Berkeley, 1998. 30.

[8] Schneider: uo.

Thomas Carson Mark zongoraművész és filozófus arról ír legutóbbi könyvében (2012-ben), hogy a művészi előadások (így a hangversenyek) nem tartósan létező objektumok, hanem olyan események, mint *bármely* cselekvés. „Beszélhetünk – pongyolán fogalmazva – egy cselekvés vagy egy előadás megismétléséről, de az nem igazán lehetséges. Nem tudjuk ugyanazt az egyedi cselekvést újra végrehajtani (...). Minden, amit tehetünk, hogy végrehajtunk egy másik cselekvést, amely hasonló az elsőhöz. Egy előadás megismétlése az egy *másik* előadás".[9] Hasonló álláspontot képvisel a fentiekben idézett Gertrude Stein is. Mark ugyanakkor felhívja a figyelmet arra, hogy mindezek ellenére az ismétlés fogalma és gyakorlata mégiscsak jelen van az előadóművészetekben. Például a megnevezésben. Ő ennek kapcsán a gyakorlás francia elnevezésére utal.

Amit magyarul a színház esetében próbának, a koncert esetében gyakorlásnak hívunk, azt több európai nyelvben ismétlésnek nevezik. A németben használatos a *Wiederholung* kifejezés, a franciában a *répétition,* a spanyolban szintén a *repetición,* és az angolban is ott a *repetition* (bár talán ott a leghalványabb ez a jelentés) az előadóművészi gyakorlás illetve a színházi próba értelmében. *Színházi szótárában* Patrice Pavis a rövid (mindössze 16 sornyi) „Próba" címszó alatt épp ezt az összefüggést érinti, és Peter Brookra hivatkozik, aki szerint „a francia *répétition (ismétlés)* kifejezés úgyszólván mechanikus munkára enged következtetni, márpedig a próbák minden alkalommal másképpen és többnyire kreatívan folynak".[10]

Az ismétlés, a begyakorlás a színház és a zene esetében nem csupán azt jelenti, hogy egy napokon, heteken, esetleg hónapokon át tartó folyamat során jön létre (komponálódik meg) a műalkotás, hanem azt is, hogy az előadók (színészek, zenészek) a sokszori ismétlések révén gyakorolják be az előadás során végrehajtott cselekvéseiket. Vagyis amikor a közönség elé lépnek, akkor voltaképpen megismételnek valamit, amit korábban begyakoroltak.

Az ismétlés azonban nemcsak a próba (illetve a gyakorlás) révén jelenik meg a (színházi) előadással kapcsolatban. A modern színház legtöbb formája, működési gyakorlata az ismétlésre épül, arra, hogy ugyanazt az előadást – akár repertoárban, akár *en suite* rendszerben – újra meg újra eljátsszák, s így – elvileg – ugyanaz az előadás többször is megnézhető. Vagy mégsem?

A londoni St. Martin's Theatre idén (2013-ban) ünnepli a gyémántjubileumát (azaz a 60. évfordulóját) annak, hogy Agatha Christie *Az egérfogó* című darabja megszakítás nélkül műsoron van, amelyet a világ legrégebb óta műsoron lévő előadásaként hirdetnek. A budapesti Madách Színházban pedig „30 éves a Macskák", ahogy azt a plakátokon és a színház honlapján szerepeltetik. Számos további példát lehetne még hozni hosszú ideig műsoron lévő (vagy műsoron volt) előadásokról, amelyek kapcsán ismét csak felvethető a kérdés: a fenti elméleti alapvetések szerint minden alkalommal más és más előadást látnak a nézők, akik az említett előadásokat láto-

---

[9] Thomas Carson Mark: *Motion, Emotion, and Love: The Nature of Artistic Performance*. Gia, Chicago, 2012. 16.

[10] Patrice Pavis: *Színházi szótár.* Fordította Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia. L'Harmattan, Budapest, 2006. 339.

gatják. De akkor nem *Az egérfogó*t vagy a *Macskák*at látják? Akkorát deformál rajtuk az autopoetikus feedback-szalag, hogy megváltoznak?

Erika Fischer-Lichte említett kategóriája is azt hivatott teoretizálni, hogy a játékosok és a nézők együttes testi jelenlétének következtében minden színházi előadás más és más. Peggy Phelant visszhangozva Fischer-Lichte is arra az álláspontra helyezkedik, hogy „az előadás (...) amint létrehozza, meg is semmisíti saját alkotását, hiszen speciális anyagisága akadályozza meg, hogy hozzá lehessen férkőzni".[11]

Igen, ez lehet, hogy érvényes az előadásra mint eseményre, de nem áll az előadásra mint műalkotásra. Nemcsak színre vitt krimiket, musicaleket, drámákat stb. lehet többször előadni és befogadni, hanem olyan színházi műfajok alkotásait is, amelyekben nincs irodalom, zene vagy ének, hanem amelyekben kizárólag testmozdulatok szerepelnek. Lehetőség van olyan táncműveket, baletteket többször, azaz megismételve színre vinni és megtekinteni, amelyek egyébként nincsenek a közreműködők testén kívül másutt rögzítve. A Pécsi Balett például 2010-ben színre vitte Eck Imre *Az iszonyat balladája* című művét, noha Eck 1999-ben elhunyt és ezt a művét 50 évvel korábban, 1960-ban készítette (a bemutató 1961. január elején volt). A zenés vagy táncos színpadi művek úgynevezett felújításai is korábban megkomponált alkotások ismételt színrevitelét jelentik.

Az előadásnak mint eseménynek az előnyben részesítése az előadásnak mint műalkotásnak a felfogásával szemben előtérbe állítja azt a nézetet, amely az előadás efemer jellegét tételezi. *A performativitás esztétikája* című művében Erika Fischer-Lichte külön fejezetben taglalja az előadásnak mint eseménynek az ismérveit. Hogy ezt zavartalanul tehesse, zárójelbe teszi illetve kiiktatja azokat a mozzanatokat, amelyek az ismétlés jelenlétét és szerepét tanúsítják. Így például kijelenti, hogy „az előadást szigorúan el kell választani a színházban megszokott módon ezt megelőző és több hétig, sokszor több hónapig tartó felkészüléstől".[12] Sajátos módon éppen attól, ami az előadásnak mint műalkotásnak az elengedhetetlen feltétele, míg egy eseményé viszont nem feltétlenül az (mármint az ismétlések, begyakorlások révén a reá történő felkészülés). Fischer-Lichte könyvének ugyanebben a fejezetében kerül elő a liminalitás mantrája, amely más műveinek is vezérmotívuma.[13] Azonban amikor ezen a helyen is újfent a van Gennep és Victor Turner által feltárt liminalitásra és az átmenet rítusaira hivatkozik, megfeledkezik – vagy hallgat – arról, hogy az ismétlés, újrajátszás, újra megcselekvés a kiküszöbölhetetlen mozzanata ezeknek a liminális folyamatoknak.

A színházi előadásnak mint eseménynek monográfiát szentelő Wilmar Sauter ugyancsak élesen szembeállítja egymással a műalkotásként illetve eseményként felfogott előadást, annak érdekében, hogy annak egyszeriségét, a játszók és nézők interakcióinak egyediségét hangsúlyozhassa. Kijelenti, hogy „az akciók és

---

[11] Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Fordította Kiss Gabriella. Balassi, Budapest, 2009. 104.

[12] I. m. 227.

[13] Például *A dráma története*. Fordította Kiss Gabriella. Jelenkor, Pécs, 2001. 11–15.; *Theatre, Sacrifice, Ritual*. Routledge, London and New York, 2005. 36–38.

reakciók együtt alkotják a színházi eseményt".[14] Akkor tehát megismételhetetlenek – tehetjük hozzá. És ebben az esetben Craig álláspontját is könnyebb megérteni, hiszen milyen műalkotás is lehet az, amelyet kényük-kedvük szerint módosítanak az akaratlan vagy akaratlagos nézői reakciók, amelyek a szereplők akcióinak stabilitását is kikezdik.

A fenti elméletíróknak az előadás efemer jellege melletti ilyen ellentmondást nem tűrő kiállása ellenére, a gyakorlatban számos példát találunk az állítólag a létrejöttével egyúttal meg is semmisülő előadások, események megismétlésére. Ebbe a gyakorlatba művészi alkotások és nem művészi események egyaránt beletartoznak. Az előbbiek közt megemlíthetők – az evidens módon felvetődő színházi vagy zenei repertoár mellett – olyan egyedi eseményeknek, akcióknak az újrajátszásai, mint a *History Will Repeat Itself*[15] kiállítás keretében kiállított/előadott 23 műalkotás/produkció a Kunst Werke Berlinben 2007–2008-ban, vagy a *The Artist is Present* című eseménysorozat a New York-i MoMA-ban 2010 tavaszán, amikor Marina Abramović performance-aiból is többet megismételtek (mások). De idesorolhatók az olyan jelentős társadalmi-történelmi eseményeknek az újrajátszásai is, mint az amerikai polgárháború csatáit, vagy más történelmi, forradalmi eseményeket ismétlő akciók.[16]

Az előadás változékony és múlékony jellegének a fentiekben bemutatott álláspontja az előadóművészeteket, a színházat szembe állítja azokkal a művészeti ágakkal és más emberi alkotásokkal, amelyek tárgyiasult formában maradnak fenn. Ezzel azt a látszatot keltve illetve azt a nézetet képviselve, mintha a színház értéke, különlegessége ugyanaz lenne, ami a – hangoztatott, állítólagos – fogyatékossága. Ez a dichotómia azonban, amely az előadás megszűnését, megsemmisülését hangsúlyozza más területeknek, művészeti ágaknak a megőrző, archiváló sajátosságával szemben, egyfelől nem vesz tudomást arról, hogy nemcsak az előadás múlik el, hanem minden egyéb is: az eltűnés a dokumentumokra, tárgyakra, művekre éppúgy érvényes. Másfelől elvitatja az ismétlésnek, az emlékezésnek a lehetőségét attól, ami nem tárgyiasul. Holott – mint azt Gertrude Stein már idézett felfogása hangsúlyozza – az emlékezés: ismétlés.

Az eltűnés, megszűnés, elmúlás Schechner, Phelan és Fischer-Lichte érvelésével szemben nem áll ellentétben a fennmaradással, megőrződéssel. Mint Rebecca Schneider felhívja rá a figyelmet, „a posztstrukturalizmus egyik elsődleges belátása az, hogy az eltűnés az, ami *minden* dokumentumot, *minden* feljegyzést és *minden* anyagi maradványt jellemez. Valójában a maradványok az eltűnés révén válnak maradványokká".[17] Amikor a színház múlandóságának képviselői az előadás

---

[14] Wilmar Sauter: *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*. University of Iowa Press, Iowa City, 2000. 11.

[15] Inke Arns–Gabriele Horn (eds.): *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in contemporary (media) art and performance*. Revolver, Frankfurt am Main, 2007.

[16] Vö. P. Müller Péter: *Színház és háború*. In Balassa Zsófia, P. Müller Péter, Rosner Krisztina (szerk.): *A magyar színháztudomány kortárs irányai*. Kronosz, Pécs, 2012. 19–28., főleg: 21–24.

[17] Schneider: i. m. 102.

megszűnésének speciális mivoltát hangsúlyozzák, akkor álláspontjuk mélyén az archívum logikája rejlik. Az a logika, amelyik a maradványt szembeállítja az eltűnttel, elveszettel. Az említett színház-teoretikusoknál a dichotómia értékesebbnek minősített eleme az, ami elvész, az archiválónál viszont az, ami meg-, illetve fennmarad. De ez utóbbinál is ott kísért az, ami elveszett. Mint Derrida írja, „az archívum szerkezete maga is *kísérteties. A priori* az: »hús-vér mivoltában« soha sincsen sem jelen, sem távol; nem látható, de nem is láthatatlan, lévén olyan nyom, mely mindig egy másikra utal."[18]

Az archívum logikája abból a szempontból is jelen van az előadás efemer voltát hangsúlyozók nézeteiben, hogy az archiválók számára a testi megnyilatkozások elsikkadnak, és csak a tárgyiasult formák számítanak. Noha az említett performance-teoretikusok és színháztudósok látszólag „a test oldalán állnak", érvelésük reprodukálja a testet annuláló álláspontot. Ez a nézet ugyanazon az alapon áll, mint amely a szónoklást, a mesemondást, a rögtönzést vagy a rituális gyakorlatot nem számítja bele a történelembe.[19] Hiszen ezek a létrejöttük során éppúgy el is tűnnek, miként az előadás (performance) „eseményei".

Itt rejlik ugyanakkor a múlékonyság-hívők álláspontjának másik ellentmondása. Ezek, a test révén kifejezésre juttatott műfajok éppen az *ismétlés révén* hagyományozódnak tovább, azért maradnak fenn, mert újra és újra elismétlik (elmesélik, eljátsszák, megcselekszik) őket. A cselekvésben tovább élő múltat (szemben az írásban vagy tárgyakban fennmaradóval) gyakran „mitikusnak" tekintik, vagy elvitatják emlékezeti mivoltát (szemben az iratok és tárgyi emlékek dokumentumaival). Az oral history gyakorlatát éppúgy a performatív tényezők jelenléte, a rekonstruáló törekvés, a variabilitás és a befejezetlenség jellemzi.[20]

Egy színházi előadásban (egy performance-ban) a gesztusok, műfajok, képek, viszonyok múltbeli testi megnyilatkozásokat, cselekvéseket ismételnek meg a jelenben. Ami egy előadás során történik, az nem csak az eltűnés felé mutat, hanem az áthagyományozás, a megőrzés, az emlékezés dimenziója felé is. Mint Rebecca Schneider írja, „ha az előadást nem úgy közelítjük meg, mint ami eltűnik (ahogy azt az archívum véli), hanem úgy, mint a fennmaradás *aktusát*, az újra-megjelenés és az „újra-részesülés" eszközét (...), akkor szinte azonnal el kell ismernünk, hogy a maradványokat nem kell leszűkítenünk a dokumentumokra, a tárgyakra, a csontra – szemben a hússal. Itt a test (...) egyfajta archívummá válik, a kollektív emlékezet hordozójává".[21] Vagyis az előadás – a benne jelenlévő testek révén – nem (csak) az eltűnéssel, hanem a fennmaradással, a megőrzéssel is kapcsolatban áll. Sőt, az előadás (a performance) – éppen abból adódóan, hogy alapvető alkotóeleme az ismétlés –, voltaképpen kihívást intéz az eltűnés, a múlékonyság, a megszűnés ellen.

---

[18] Jacques Derrida: *Az archívum kínzó vágya*. Fordította Bereczki Péter. Kijárat, Budapest, 2008. 79.
[19] Vö. Schneider: i. m. 100.
[20] Uo.
[21] I. m. 101.

Mivel az áthagyományozásban ismétlésről van szó, ezért eleve jelen van benne a változat, a módosulás szükségessége, és ezen az alapon Craig számára sohasem férne bele a maradéktalanul önazonos és változtathatatlan műalkotás eszményképébe (amely jellegzetesen modernista álláspont, amely figyelmen kívül hagyja például a régebbi korok alkotásainak azt az ismérvét, hogy azok lényegében csak változatokban léteznek). Ugyanakkor a megismételhetőség, az újrajátszhatóság révén a színházi előadás az emlékezés, az átörökítés, a továbbhagyományozás médiumaként (is) működik.

Szemle

Sebők Orsolya

Kovács Gábor: *A történetképző versidom – Arany János elbeszélő költészete.* Argumentum Kiadó, Budapest, 2010. 238 lap

Kovács Gábor könyve Arany János öt epikai művének (*A walesi bárdok, Toldi*-trilógia, *Bolond Istók)* szövegközpontú vizsgálatát nyújtja. A szerző így foglalja össze célkitűzését: „[…] vegyük szemügyre *a nyelvi szemantika, a versnyelvi teljesítmény* és *az elbeszélő diskurzus* kölcsönhatását Arany szövegképző gyakorlatában." (5.) E cél eléréséhez (többek között) Ricœur és az orosz formalisták alapos ismerőjeként módszertant épít ki, figyelmet fordítva arra a nehézségre is, amit általában a 20. századi elméletek reflektálatlan alkalmazása jelenthet korábban keletkezett irodalmi szövegekre. Így nagy szerepet kapnak a következtetések levonásában Arany tanulmányai és kritikai megjegyzései is, melyeket az említett modernebb elméletek új nézőpontból képesek láttatni. A tárgyat szintetikus módon megközelítő kísérletről van szó s ezt a szerző az Arany-recepció állomásaihoz viszonyulva is kifejezésre juttatja.

Annak ellenére, hogy az általa felvázolt három befogadástörténeti irány közül a harmadikhoz, a poétikaihoz, azon belül is az elméleti megközelítésmódhoz sorolja magát, nem zárkózik el a többi (a szerzői szubjektum egységesítő erejében, illetve az ideológiai megalapozásban hívő) látásmód hasznosítható értelmezési lehetőségeitől és eredményeitől sem (6–9.). Amiben újat és mást hoz *A történetképző versidom* az említett irányokhoz képest, az a szöveghez való visszalépés, bár ezt méltányosabb volna az előrelépés szóval illetni. A szerző elkülönítette csoportok az Arany-recepció olyan interpretációs irányait képviselik, amelyek a szöveg előtt, a szöveg létrejöttét megelőzően feltételeznek valamiféle eleve adott konstrukciót. Ilyenek a szubjektum, a világnézet és a történetiség fogalmai, melyek az adott szöveg és életmű értelmezésekor egységesítő funkciót látnak el.

Az osztályozás első elemébe tartozó művek a költő alakját és élettörténetének elbeszélését hívják segítségül Arany költészetének tárgyalásakor (9.). Ebben az esetben születhetnek meg például az Arany epikus hajlamát a szerző jellemével alátámasztó megállapítások (10.). A második a világszemlélet kérdése, amikor is az értelmező „[…] stabil és egységes ideológiai megalapozásból kiindulva képes az életművet is egységesként felfogni". Így jár el Sőtér István és Barta János is, amikor a művet megelőző világlátást feltételez (12–13.). A harmadik pedig a történetiség, amely a poétikai megközelítés egyik válfajában kap szerepet. Erre hoz-

za példának a szerző Erdélyi János népiesség-koncepcióját és Horváth János nemzeti klasszicizmus-fogalmát (17.), valamint hasonló úton járnak az irodalmi tudatot meghatározó domináns fogalmak létrejöttének és történeti szemantikájának kutatói is, Dávidházi Péter, Imre László, Korompay H. János, S. Varga Pál (19–20.). A három említett kérdéskör azonban, a szubjektumé, a világnézeté, a történetiségé, Kovács Gábor könyvében a szöveg előttről a szöveg utánra helyeződik.

E fogalmak a nyelv által, a szövegalkotás során létesülnek. Az első „a szöveg értelmi és szemantikai szerveződésének vizsgálata". Ezután következhet a szubjektum megközelítése, amelyet „[…] nem a szöveg előtt létezőként és abban rögzülőként, hanem az írásaktusban születőként, illetve a szövegben *és* az értelmezésben, a szövegben *mint* értelmezésben létesülőként kell felfogni" (11.). Ahogy a világnézet és a történetiség problémáját is. „[…] az egyes elbeszélő költemények sajátos szövegvilágában egy új világban-benne-lét és egy új költői világlátás lehetősége tárul fel." A szerzőt, ez esetben Aranyt körülvevő világ pedig csak az újként feltáruló világszemlélethez képest jut szerephez (15.). A műfajok, stílustörténeti kategóriák, irodalmi fogalmak és általában az irodalomtörténet szintén az egyes művön belül létesülő alakzatok, nem pedig a művet megelőző előzetes kategóriák, „[…] az adott szöveg saját világának felépítése során létrehozza ahhoz a tágabb értelemben vett szövegvilághoz való viszonyát és kapcsolódásait, amely egy bizonyos korszak, vagy egy bizonyos nyelv irodalmát, vagy egy bizonyos kulturális közeg arculatát létrehozza" (20–21.).

A *Bevezetés*ben a szerző tehát a fentieknek megfelelően pozícionálja értelmezői kiindulópontját. Ezt egy elméleti fejezet követi *(Versbeszéd és történetképzés összefüggése az elbeszélő költeményben)*, mely megalapozza a könyv későbbi műértelmezéseit (*A walesi bárdok*, *Toldi*-trilógia, *Bolond Istók*), de Arany többi, itt nem tárgyalt verses epikai szövegének értelmezéséhez is vezérfonalat kíván nyújtani. A tárgyalt munka egészének az eddigiek megközelítőleg hatod részét teszik ki, a fennmaradó oldalak pedig a kijelölt iránynak megfelelően erősen szövegcentrikus értelmezéseket nyújtanak. De egyelőre maradjunk az elméletnél: a szerző alapvetésül Arany két tanulmányát, a *Naiv eposzunkat* és *A magyar nemzeti versidomról* címűt használja. Két fogalmat emel ki belőlük, a „műalkat", „compositio" vagy „belső idom" és a „hangsúlyos góc" fogalmát, amelyeket sajátos értelemmel felruházva kapcsol össze a történetalkotás és a versszerkezet egyesítése során.

A „műalkat"-ból a könyv írója számára elsősorban a történet szintjén funkcionáló mozzanatok fontosak, melyek az események összefüggő, kerek, motivációt sem nélkülöző elmondásában, az elmondás mikéntjében érhetők tetten. Ehhez a jelentéskörhöz a Kovács Gábor által hozzákapcsolt új vonatkozás egy bizonyos szimbolizációs egységesítő szándék, amelyre példát szolgáltathat a népmesékben a számszimbolika szerinti történetszervezés, vagy a fehér ló mondája. Az utóbbi a szimbólumok szintjén hozza létre a honfoglalás elbeszélését, míg a történeti elbeszélés a háború eseményeinek egymásutánját mondja el (28.). A „szimbolizációs vagy metaforikus aktus" túlmutat az elbeszélendő eseményen, és az esemény elbeszélésével párhuzamosan annak egy bizonyos szempontú értelmezését adja, ez esetben láttatva a népi felfogást is (29.). A recenzens megjegyzése ennek kapcsán

az, hogy a „műalkat", ha magába is foglalja azt a vonatkozást, miszerint egy idomossággal bíró elbeszélés az előbb említett elmondás-értelmezés együttes eljárásával él, ami egyáltalán nem valószínűtlen, ettől még a „műalkat" elsősorban formai, arányosságot jelentő kategória marad. Ebből adódóan az a nem elvetendő kijelentés, hogy Arany „[,...] ezt az értelemalkotó eljárást nevezi »műalkatnak«, »compositionak«, »műalaknak«, »benső idomnak«, »benső formának« [...] »egész és kerek költői mesének«" (29.), finomításra szorulna. A „műalkat" jelentésének egy lehetséges alesetéről van tehát szó, nem annak egészéről, akár a külső, akár a belső formára vonatkozzék is.

A másik fogalom, a „hangsúlyos góc" a versnyelv területéhez kötődik. A szerző szerint Arany a ritmus szövegszervező ereje alapján különbözteti meg a versnyelvet a köznapi beszédtől. „Mindez nem hagyja érintetlenül az értelem szerveződését sem: a hangsúlyos góc köré gyűlt nem hangsúlyos szótagok csoportja azáltal, hogy nemcsak hangzásegységet, hanem egyben szavakat és szókapcsolatokat is alkot, specifikus értelemegységet is létrehoz." (31.) Fontos tehát, hogy a ritmus külső felosztó ereje szorosan összefügg a szó vagy mondatrész által hordozott gondolat verssoron belüli elhelyezkedésével is. A ritmus ennek megfelelően szemantikai egységeket is kialakít, belső formát hozva létre. *A történeti versidom* írója számára ez a kapcsolódási pont kiemelkedően fontos. A hangzás és gondolat ilyen szoros összekapcsolódása az elbeszélő költemények versnyelvének jellemzőjévé válik, innen pedig már csak egy ugrás a történet („műalkat") és versszerkezet („hangsúlyos góc") két szintjén tárgyalt sajátosság összekapcsolása a konklúzióban.

Arany ugyan külön-külön tárgyalja e két szint problémáját, írja Kovács Gábor, de azok az elbeszélő költemény értelmezésekor egyesíthetőnek bizonyulnak. „Ha a vers esetében a beszédet nemcsak hangzásában, hanem jelentésében is egyfajta ritmus irányítja, akkor maga a versben elmondott történet sem válhat függetlenné ettől a ritmustól: a versszöveg belső formája az események egymásutánjának belső formáját is valamilyen módon befolyásolja." (Uo.) Az értelmezés során valóban érdemes lehet odafigyelni a hangzáshoz kapcsolódó műfajoknál – de különösen az olyan szerzőnél, mint Arany – arra, hogy miként viszonyul a szavak jelentése a verssor vagy strófa hangsúlyos helyzetéhez. Ezek után nem elképzelhetetlen az sem, hogy felfedezhető valamiféle szervező elv az egymás után elmondott események és a versszöveg ritmusának, a versnyelvnek a viszonyában, mi több az utóbbi lenne az, ami a történetszervezést irányítja. Ezen a ponton kerülnek Arany tanulmányai mellé a 20. századi poétikák. „Az elbeszélés olvasásakor [...] már nemcsak egy történetet, hanem elsősorban a történetet létrehozó nyelvet és e szövegimmanens nyelv kialakulásának a történetét, a megnevezések történetét olvassuk." (34.)

Áttérve az elméletet alkalmazó szövegelemző fejezetekre: ezek is igyekeznek fenntartani a művek történetisége és az általuk felkínált számtalan interpretációs lehetőség közötti egyensúlyt. Mivel ez egyáltalán nem könnyű, az értelmezések egyes vonatkozásaiban az egyik, más vonatkozásaiban pedig a másik komponens kerül túlsúlyba. *A walesi bárdok*at elemző rész, Arany alapján, arra a következtetésre jut, hogy lírai művek esetén nem a gondolat formába öntéséről, ritmus általi utólagos tago-

lásáról van szó. A ritmus, a dallam megelőzi a gondolatot (vagy legalábbis egyidejűek), és csak utóbb válik el, hogy az megfelel-e a közben teljes alakot nyert eszmének (47–48.). A versritmus más diszkurzív egységet létesít, mint a hétköznapi nyelv, mivel az előbbiben egy gondolategységet a sor és a sorokból összeálló strófa alkot (52.). Továbbá a jakobsoni regresszív asszimiláció fogalmát használva mutat rá a szerző a verssorban megjelenő elemek sor vége felőli elrendeződésére és a szavak ritmikai elv alapján való összekapcsolódására (53.). A verssorban tehát mindent a végződés szervez, de a recenzens úgy véli, szükségtelen e ritmikai elvet a balladában uralkodó végzetszerűséggel párhuzamba állítani, illetve Arany ballada-meghatározásából kiindulva, felhasználni az eposzban és a balladában uralkodó ugyanazon végzetszerűség elválasztására. Pontosabban: „A »végzetszerűség« sajátossága összekapcsolja a balladát és az eposzt; ez a »végzet« azonban eltérő módon képviselteti magát a két műfajban. Az eposz »cselekményességében« a végzetet a sors [...], a ballada fokozott »előadottságában« a *végzetet* a verssor és az eseménysor *végét* kijelölő versnyelv és elbeszélőforma diktálja." (46.) Nem tagadjuk tehát a verssor végződésének kiemelt pozícióját, illetve regresszív szervező erejét, de a balladában uralkodó végzetszerűségen Arany definíciója alapján továbbra is az eposzi végzetszerűséget értjük.

A walesi bárdok esetében a szerző által feltett fő kérdés az, hogy „[...] a versnyelv radikális beavatkozása során végbemenő szemantikai újítás [...]" milyen más történetet alkot meg az alapul szolgáló mondához képest (41.). A ballada Edward megőrülésének elmondásával nyújt többet a történet szintjén, és a versnyelv szférájában itt érhető tetten a regresszív építkezés jelentősége is. Ez utóbbiból érdekes megállapítások következnek. A bárd–Eduárd rím többszöri létrejöttével „[...] a bárdok és Edward, a rímhelyzetben (a versnyelv szintjén) a legszorosabb közelségbe kerülnek – s ebből a célból még a tulajdonnév helyesírása is megváltozik. A hangzásban összefűzött szavak, nevek jelentésükben is elkezdenek közeledni egymáshoz, olyannyira, hogy az rányomja bélyegét a tematikus szint szerveződésére is." (59.) A rím elemeinek felcserélődésével végképp létrejön az a szemantikai azonosulás, amely előkészíti a ballada utolsó pár strófájában bekövetkező megőrülést, a bárdok szólamának felülkerekedését. Itt többek között tetten érhető a versritmus és gondolatalkotás kettőséhez hozzákapcsolódó progresszív szerveződés cselekményalkotó funkciója is, amely a sorok összefűzésével az egymást követő strófák szintjén valósul meg. *A walesi bárdok* elemzéséből kiemelendő továbbá a versforma történeti hagyományának részletezése. A skót balladaforma kapcsolja össze Kölcsey *Rákóczi hajh...* kezdetű költeményét, Vörösmarty *Szózat*át és Arany balladáját. A kötet írója rámutat az ezen egyezésből adódó szemantikai hasonlóságokra és különbségekre is, árnyaltabb olvasatát adva Arany szövegének (69–71.).

A *Toldi*-trilógia megközelítése egyszerre immanens és keletkezéstörténeti, a versnyelv és az elbeszélés rendjének szoros összefüggését vizsgálja az egyes műveken belül, de nem hagyja figyelmen kívül azok sorrendjét sem. Ebből adódóan nagy szerepet kap a trilógia darabjainak egymáshoz való viszonya, illetve keletkezési idejük hangsúlyozása, miszerint a középső *Toldi szerelme* utolsóként, már a *Toldi estéje* után íródott (85.). Mindhárom szöveg Toldi hőstetteiről szól, de mind-

egyikben „[...] különböző cselekvésmód cselekményesül: három eltérő cselekvéstípus áll a középpontban, amely háromféle cselekvéssort és cselekményt indukál, meghatározva ezzel a műalkotás egyes részeinek önállóságát és összefüggését" (89.). A *Toldi* cselekménye a személyes hőstettet, a *Toldi estéje* a tétlenséget, a *Toldi szerelme* pedig a tehetetlenséget analizálja (90–92.). Alapos és elmélyült elemzést olvashatunk arról, hogyan viszonyul a hős saját tetteihez. Ehhez kapcsolódik az az érdekes meglátás, miszerint a *Toldi* negyedik strófájában Toldi „monológja" a főszereplő önértelmezését adja, de ez együtt jár a hős cselekvését értelmező elbeszélő költeményen belül a mű egészének értelmezésével (109.). Hasonlóan működik a *Toldi estéjé*be ékelt Szent László-legenda, amely a mű egészének elbeszélésmintáját követi (138.). Termékeny értelmezési szempont a Sklovszkijtól eredő fékezés művészi fogásának a vizsgálata is: „A cselekmény fékezése abban mutatkozik meg, hogy ugyanakkora terjedelem alatt, sokkal kevesebb dologról hosszabban beszél a *Toldi estéje*." Így az elbeszélő költemény reflexívebben, részletesebben elemezheti az egyes cselekvéseket (122.).

Kovács Gábor elemzésében a *Toldi estéje* a *Toldi* világmegváltó hősét parodizálja, de teszi ezt úgy, hogy közben „[...] létrehozza a regényszereplőt, és bevezet a cselekvés perszonális értelmébe". A hőstett világmegváltoztató funkciója megkérdőjeleződik, és a cselekedni akarás és a hasztalanság bizonyos szintű belátásából születik meg a regényszereplő (138.). A *Toldi szerelme* pedig egyszerre a *Toldi* és a *Toldi estéjé*nek paródiája is, benne a személyes értelemben vett hőstett lehetetlenné válik. A három műben a tetterőből kényszerű tétlenség, majd pedig tehetetlenség lesz (141.). A *Toldi* mesei szüzséjével, a *Toldi estéje* novellaszerű cselekménnyel (a hős a sírból lép ki, és erőfeszítéseinek kudarcával ugyanoda jut vissza [123.]), a *Toldi szerelme* viszont regényszerű narratív szerkezettel rendelkezik, ezért is titulálja a kötet írója „verses formában írt regénynek" (177.). A három közül a *Toldi szerelmé*nek elemzése a legkiemelkedőbb. Az időrendben utolsó mű regényszerűsége leginkább abban nyilvánul meg, hogy két regénytípusból jön létre, egy tragikus szerelmi és egy háborús kalandregényből. E két szálhoz két, dialógusba lépő elbeszélőnyelv tartozik, a főszereplő szubjektum viszont felbomlik, „[...] az eltérő beszédmódok dialógusában születő cselekményben az eltérő mellékszereplők történetét kényszerül átélni". (176.)

A *Bolond Istók* kapcsán bevezeti a szerző a diszpozíció, a személyes léthelyzet fogalmát, így fontossá válik Arany önéletrajzi elbeszélése és a *Don Juan* közti kapcsolat kiemelése, amely konstrukciós és értelmezői eljárásként működhet. A *Bolond Istók*ról szóló fejezet is arról tanúskodik, hogy a szövegek vizsgálata kifejezetten számol például más szövegek kontextusával is, de a kötet elemzései kapcsán még megjegyeznénk, hogy azok a részek például, melyek a metaforarendszerek szétszálazását végzik el, nagy mértékben alapoznak a műalkotás autonómiájára. Az interpretációk ezen a szinten átfogó metaforahálót terjesztenek ki a művek szavaira. Mindezt koherens módon teszik, azonban az elemzéseknek ez az a mozzanata, ahol a kötet által fenntartani kívánt egyensúly, amely a mű történetiségét és számtalan interpretációs lehetőséget felkínáló jellegét illeti, egy kissé felborulni látszik. Feltehető a kérdés, hogy mit nyerünk a közel kétszáz éves szövegek önmagukban

vett értelmezésével, és ily módon az interpretációk nem kerülnek-e túlságosan távol attól a történeti szövegképződménytől, amelyet vizsgálnak. Az a metafora- és szimbólumrendszer, amelyet például a *Toldi estéje* feltárásra kínál egy jelenkori megfigyelő számára, milyen mintázatot rajzolna ki az akkori olvasó fogalmi világában? Mennyiben lenne megfeleltethető egymásnak e két idősík jelentésmezeje? A kötet egészét illetően talán nagyobb szerepet kaphatott volna az értelmezés szabadságát szabályozó történeti távlat szempontja.

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

E számunk szerzőinek e-mail címe

Balassa Zsófia: bazsetta@gmail.com
Csönge Tamás: csongetamas@gmail.com
Görcsi Péter: gorcsi.peter@gmail.com
Hites Sándor: hites.sandor@btk.mta.hu
Kovács Árpád: kov2525@gmail.com
P. Müller Péter: muller.peter@pte.hu
Oroszlán Anikó: a_oroszlan@hotmail.com
Rosner Krisztina: rosnertina@gmail.com
Sebők Orsolya: goncsarov@gmail.com
Seress Ákos: seress.akos@gmail.com

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

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

Literatura

XXXIX. 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

2014 JAN. 08

literatura

2013
3
XXXIX. ÉVFOLYAM

Bazsányi Sándor
Bollobás Enikő
Deczki Sarolta
Hajdu Péter
Horváth Györgyi
Inzsöl Kata
Jánosa Eszter
Kálmán C. György
Szili József
Z. Varga Zoltán

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 XXXIX. évf. 2013/3.

Tanulmány

Szili József
Ágoston-féle ördöglakat
– Az augustinusi hit stílusbravúrja: prózába rejtett, többszörösen összetett önszerkesztő, önzáró szövegalakzat – 211

Horváth Györgyi
Antipolitika a magyar irodalomtudományban a '90-es években 230

Műértelmezés

Bazsányi Sándor
„Ez irodalom"
– Kosztolányi Dezső *Esti Kornél*jának *Tizenharmadik, Tizenötödik* és *Tizenhatodik* fejezete (melyekben látványosan kiteljesedik esztétika és etika szépirodalmi tükörjátéka) – 242

Deczki Sarolta
Vonat a semmibe
– Tar Sándor: *A 6714-es személy* – 257

Műhely

Kálmán C. György
Az újrafelfedezés lehetőségei
– rendszerek és irodalomelmélet 264

Z. Varga Zoltán
Szöveg – Mű, olvasás – írás
– Roland Barthes szövegelmélete negyven év múltán – 273

KÖTELES PÉLDÁNY

Hajdu Péter
Az epikureus fordulat és Horatius *Ars poeticája* 281

Literatura-díj

Inzsöl Kata
Urbanizáció, asszimiláció, idegenség
– Kóbor Tamás *Ki a gettóból* – 288

Jánosa Eszter
Duchamp-öröknapok
– Személyesség és személytelenség
Tandori Dezső „élet-művében" – 299

Szemle

Bollobás Enikő
A másik Woolf, más Woolfok, a Woolfok másikjai
– Séllei Nóra: *A másik Woolf. Kulturális (ön)reflexivitás Virginia Woolf harmincas évekbeli szövegeiben* – 314

Tanulmány

Szili József

ÁGOSTON-FÉLE ÖRDÖGLAKAT

– Az augustinusi hit stílusbravúrja: prózába rejtett,
többszörösen összetett önszerkesztő, önzáró szövegalakzat[1] –

Egy idő óta rendszeres olvasmányom a *Confessiones* bilingvis kiadása.[2] Csak azért, hogy ne felejtsem el azt a nyelvet, amellyel nyolc évig küszködtem a valamikor új (1936-ban létesült), ma már nem létező (eladták!) pestszentlőrinci állami gimnáziumban. Éjszakai, ágybeli olvasmányom, nem szégyellem megvallani, nemegyszer ezen alszom el. De sokáig nem tudtam lehunyni a szememet, amikor – s ez már a tizedik könyv volt – ehhez a szakaszhoz értem:

> Quid autem amo, cum te amo? Non speciem corporis, non decus temporis, non candorem lucis ecce istis amicum oculis, non dulces melodias cantilenarum omnimodarum, non florum et ungentorum et aromatum suaviolentiam, non manna et mella, non membra acceptabilia carnis amplexibus: non haec amo, cum amo deum meum. Et tamen amo quandam lucem et quandam vocem et quendam odorem et quendam cibum et quendam amplexum, cum amo deum meum, lucem, vocem, odorem, cibum, amplexum interioris hominis mei, ubi fulget animae meae, quod non capit locus, et ubi sonat, quod non rapit tempus, et ubi olet, quod non spargit flatus, et ubi sapit, quod non minuit edacitas, et ubi haeret, quod non divellit satietas. Hoc est quod amo, cum deum meum amo.[3] (*Confessiones*. 10. 6. 8.)

---

1 A tanulmány a TÁMOP-4.2.2/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.

2 *Szent Ágoston Vallomásai*. Fordította és magyarázta Balogh József. Második javított kiadás. I–II. Franklin-Társulat, 1944. Az I–X. könyv fordítását tartalmazza, s esetenként ebből idézek „Balogh" jelzettel.

3 „De mit szeretek, mikor téged szeretlek? Nem testi szépségedet, nem idővel múló pompát, nem a fény ragyogását – két szememnek e barátját – nem a különféle daloknak andalító melódiáit, nem a virágok, a balzsamok s az illatszerek édes szagát, nem a mannát és nem a mézet, nem az érzéki ölelésre kínálkozó testet: nem ezt szeretem, mikor Istenemet szeretem. S mégis valami fényt, valami hangot, valami illatot, valami ételt és valami ölelést szeretek, mikor Istenemet szeretem: a bennem élő 'belső embernek' fénye, hangja, illata, étele, ölelése ez; lelkem számára fény ragyog itt, melyet tér be nem fogad, olyan hang csendül itt, amit idő el nem emészt, olyan illat ez itt, hogy szellő szét nem hordja, ízes eledel, melyet mohó étvágy nem csökkent s ami itt összefonódik, azt kiábrándulás szét nem tépi. Ez az, amit szeretek, mikor Istenemet szeretem." (Balogh II. 234, 236.)

Egy szövegalakzat formavilága

Nem tartott sokáig, hogy rájöjjek, mi akasztott meg. Az 1990-es években kezdtem Arannyal intenzíven foglalkozni. Olyan keményen önzáróra szerkesztett Arany-verseket találtam, hogy úgy láttam, rájuk igazából csak az „ördöglakat" elnevezés illik. Ez lett a címe – *Arany-féle ördöglakatok* – egy tanulmányomnak, majd Arany-könyvem első fejezetének.[4] Amikor számomra is egészen váratlanul észrevettem, hogy Thomas Sebeok *Cseremisz szonett*-megfejtését meg tudom vétózni, rövidesen rájöttem, hogy az ott tanult strukturalista lépésekkel az önszerkesztő-önzáró szövegtípusok komplett rendszere is létrehozható.[5] A vers magyarul:

1. Ég kakukkja, apám, itt marad.
2. Kakukk szárnya, anyám, itt marad.
3. Ég fecskéje, bátyám, itt marad.
4. Fecske szárnya, ángyom, itt marad.
5. Nyári lepke, öcsém, itt marad.
6. Lepke szárnya, húgom, itt marad.
7. Nyári virág, magam, elmegyek.
8. Az én virágszirmom itt marad.

Sebeok struktúraelemzéssel kimutatta, hogy a „szonett" minden páratlan sora férfira, páros sora pedig nőre vonatkozik. Értelmezése azt a megkötést alkalmazza, hogy a madár és lepke, valamint a szárnyuk metaforarendszere (az első hat soré) az állati világhoz (fauna) tartozik, a virág és virág szirma metaforák (flora) pedig nem. Ezért a hetedik és nyolcadik sorra nézve megszünteti a férfi–nő kettősséget, és egy ilyen értelmezéshez jut: „a nyári virág eltávozik [»passes away« = meghal], de szirma, lényege, 'megmarad'. Ugyanígy: 'önmagam' külső formája eltávozik, de (az énekes ezt állapítja meg) az én lényegi belső valóm – a rólatok szóló gondolataim és az én emlékem tibennetek – itthon marad".[6] Az én értelmezésem szerint a virág a legény, a virág szirma pedig a kedvese, aki talán azért nem egy madár vagy lepke szárnya, mert még nem tartozik a nagycsaládhoz. (Ha a legény titkos arája, a precíz metaforaértelmezés megőrzi a titkot.) A vers azzal válik téma-

---

4 Arany-féle ördöglakatok 1–2. *Új Írás* 1991/3. 89–101. és 1991/4. 76–85. – *Arany hogy istenül. Az Arany-líra posztmodernsége.* Argumentum, Bp., 1996. 15–56. (Irodalomtörténeti Füzetek 139.)

5 A szövegszimmetria topológiája avagy önszerkesztő és önzáró szövegstruktúrák a 19. századi magyar lírában. *Irodalomtörténeti Közlemények* 1994/5–6. 610–638. – The mystery of textual symmetry disclosed or self-structuring and self-closing textual structures in 19th century Hungarian lyrical poetry. *Hungarian Studies* 1996/2. 191–219. – Önszerkesztő és önzáró szövegstruktúrák a XIX. századi magyar lírában. In *„Légy ha birsz, te »világköltő«…"* Balassi Kiadó, Bp., 1998. 63–93.

6 "…the flower of summer passes away, but its blossom, its essence, 'remains.' Even so, the outward form of 'myself' departs, but (the singer concludes) my essential inward being – my thoughts of you and your memory of me – stays here at home". Thomas A. Sebeok: "Decoding a Text: Levels and Aspects in a Cheremis Sonnet". In Thomas A. Sebeok (ed.): *Style in Language.* Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 1968. 234.

összegező módon önzáróvá, hogy végig fenntartja a férfi–nő rendet a sorok rendjében, de a két zárósorban a nagycsalád (szülők, testvérek, sógornők) nyilvános rendszerén túlivá emeli.

A témaösszegezés egyszerűbb, negatívumot nem tartalmazó alakzatát találjuk a *Buda halálá*ban:

Ébredj deli hajnal, te rózsa-özönlő!
Már lengeti keblét hűs hajnali szellő;
Ébredj puha fészked melegén, pacsirta!
Már tetszik az égen hajnal elő-pirja.
Támadj koronás nap! már zeng neked a dal;
Serkenj hadi kürtszó, költs sereget zajjal!
Fuvalom, hajnal, kürt, pacsirta, had és nap,
Ébredjetek mind, mind! Etele ím gyorsabb.

Ez a hat tétel – „fuvalom, hajnal, kürt, pacsirta, had és nap" – nem mereven soronként sorakozik: a negyedik sor redundáns, itt újólag a „hajnal" fordul elő, a hatodik pedig egymás mellett tartalmaz két tételt, a témaösszegezés „kürt" és „had" tételét.

Petőfi vidám témaösszegező változata a vers nyolcadik sorában elvégzett összegezés után is tesz még egy fordulatot, hogy eljusson egy más mércéjű összegezéshez:

Az erdőnek madara van,
És a kertnek virága van,
És az égnek csillaga van,
S a legénynek kedvese van.
Virítsz, virág, dalolsz, madár,
És te ragyogsz, csillagsugár
S a lyány virít, dalol, ragyog...
Erdő, kert, ég, legény boldog.
Hej elhervad a virágszál,
Csillag lehull, madár elszáll,
De a leány, az megmarad,
A legény a legboldogabb.

Gyulai Pál több költeményt írt a „tematikus összegezés" formájában. Ilyen például a *Virágnak mondanálak*. Itt azonban álljon egy rövid – hatsoros, egy versszakos – példa, amely egy jelzős szerkezetű főnévfelsorolást összegez (szókimondó: „egyben együtt") jelzőtlen főnevekkel. A végén még a „nap sugára" birtokos jelzős szerkezet is egyetlen szóvá – „napsugárom" – lényegül át.

Nyíló rózsa, nap sugára
Csalogánydal, lepke szárnya
Mind oly szép, úgy szeretem.

Oh de, lásd, te csalogányom,
Rózsám, lepkém, napsugárom
Egyben együtt vagy nekem.

Nem soká hihettem, hogy ez a szövegalakzat valamiféle világelső hungarikum vagy finnugor specialitás, mert Barbara Herrnstein Smith példája az epikus hömpölygésen belüli tagolásra[7] elém tárta („mint egy mesélő tájra nyíló ablak" – Milton) a bibliai tájat és benne Éva udvarló szavait az *Elveszett paradicsom* IV. könyvéből:

With thee conversing I forget all time,
All seasons and their change, all please alike.
Sweet is the breath of morn, her rising sweet,
With charm of earliest Birds; pleasant the Sun
When first on this delightful Land he spreads
His orient Beams, on herb, tree, fruit, and flour,
Glistring with dew; fragrant the fertil earth
After soft showers; and sweet the coming on
Of grateful Evening milde, then silent Night
With this her solemn Bird and his fair Moon,
And these the Gemms of Heav'n, her starrie train:
But neither breath of Morn when she ascends
With charm of earliest Birds, nor rising Sun
On this delightful land, nor herb, fruit, floure,
Glistring with dew, nor fragrance after showers,
Nor grateful Evening mild, nor silent Night
With this her solemn Bird, nor walk by Moon,
Or glittering Starr-light without thee is sweet.[8]

A példákból kitetszik, hogy a „témaösszegezés" nem minden esetben csak főnevekből áll és nem feltétlenül zárja le a szöveget. Petőfi nem hagyja abba a témák tömör összegezésével, folytatja, és egy fentebb szinten még egyszer összegez. Az összegezésben szerepet játszhat a tagadás, de Gyulai Pál tagadás nélkül csak tömören megismétli a felsorolást. A legbonyolultabb példám a *Nem kell dér...* című Arany-vers:

---

7 Barbara Herrnstein Smith: *Poetic Closure. A Study of How Poems End.* The University of Chicago Press, Chicago-London, 1968.

8 „Veled vagyok, s megszűnik az idő / s változó évszak, mind egyforma szép. / Édes a hajnal friss lehellete, / ha e gyönyörű tájon hinti szét / fénykévéit, s fű, fa, gyümölcs, virág / harmattól csillog; illatos a dús föld / könnyű zápor után; s édes, ha jön / a szelíd este, majd a csendes éj / komoly madárdallal, s a tiszta hold / s kísérete, az égi ékkövek. / De sem a hajnal friss lehellete, / se korai madárdal, se kelő nap / e gyönyörű tájon, se harmatos / fű, fa, virág, se zápor-hozta illat, / sem a szelíd est, se komoly madárdal / csendes éjjel, se séta holdas úton, / se csillagfény nem édes nélküled." (Kálnoky László fordítása)

Nem kell dér az őszi lombnak,
Mégis egyre sárgul:
Dér nekűl is, fagy nekűl is,
Lesohajt az ágrul.

Nem kell bú az aggott főnek,
Mégis egyre őszűl:
Bú nekűl is, gond nekűl is
Nyúgalomra készűl.

Hátha dér-fagy, bú-gond érte,
Ősze is már késő:
Hogy' pereljen sorsa ellen
A szegény lomb és fő!...

Ez aztán összegez. Az összegezésben az első két versszak minden önálló tétele egybeáll, összetapad: „dér-fagy", „bú-gond", „lomb és fő". (S még egy kis csalafintaság is az „őszi/őszül" szópárral.)

Nos, ennek az így vagy úgy összegező szövegformának eddig sem a stilisztikákban, sem a retorikákban, sem a szövegtani dolgozatokban nem találtam feldolgozását vagy összefoglaló elnevezését. Az „önszerkesztő-önzáró", vagy a „témaösszegező" kifejezés, amellyel én próbáltam megnevezni, nem pontos. Egy témaösszegezés önmagában nem mindig zárás is egyben *(Az erdőnek madara van)*. A *Nem kell dér...* témaösszegezése pedig felülmúlja az összegezés egyszerű, lineáris formáit, amilyen a *Buda halálá*ban az „Ébredj deli hajnal..." kezdetű rész hetedik sora.

Tudtommal Arany jutott legmesszebb e forma elméleti megközelítésében, noha ő is, mint általában a retorikák, csak az összetevőkkel foglalkozott, de amikor ezeket egymás után rakva találta, másoktól eltérően ennek a rakásnak is nevet adott. Azaz a gondolatritmusok „három fő módja" *(párhuzamos, ellentétes, összerakó)* mellett valami másról is beszél: a rokoneszmék sorozásában némi *haladványról (progressio)*, illetve egy gondolat *„kiegészítő toldalékkal"* történő, tehát némi *haladvány*t is tartalmazó ismétléséről. *A magyar nemzeti vers-idomról* című, még nagykőrösi tanár korában írt tanulmányában a héber költészetre hivatkozik. Feltehetően (bizonyos közvetítéssel, amelyet nem említ) Robert Lowth *De Sacra Poesi Hebraeorum* (A héberek szent költészete) című 1753-ban megjelent latin nyelvű munkájára, vagy annak 1787-ben megjelent, G. Gregory által jegyzett angol fordítására támaszkodik.[9] Aranynak ebben a verselméleti tanulmányában előfordul egy olyan bibliai idézet, amely mind a három típust tartalmazza. Az ő értelmező jelöléseit azzal egészíteném ki, hogy véleményem szerint a „progressio", illetve a „haladványos" típus az idézett bibliai szövegnek mind a nyolc sorára kiterjed.

---

[9] *De Sacra Poesi Hebraeorum (1753) Robert Lowth*. http://books.google.co.in/books?id=4u3VuOXfw_4C&hl=hu&source=gbs_navlinks_s (2013. júl. 11.) Lásd még Horváth Iván: *A vers*. Gondolat, Bp., 1991.

Arany „progressio"/ „haladvány" kifejezését az ilyen nagyobb egészre kiható, több elemi (párhuzamos, ellentétes, összerakó) típust átfogó „eszmesorozás" értelmű terminusnak tekintem. Ő is ilyen értelemben használja a *progressió*t a Zrínyi-idézetre és a *Meghalok Csurgóért...* kezdetű népdalra. Lássuk Aranyt:

> Harmadik az *összerakó* (syntheticus), midőn a rokoneszmék (varia, non diversa) sorozásában némi *haladványt* (progressio) vehetni észre; vagy pedig ugyanazon gondolat, *kiegészítő toldalékkal*, ismételtetik, mint a következő hely Mózes hattyú-énekében:

Egek, halljátok meg beszédemet És halld meg, ó föld, szájam szózatát	} ellentétes
Csöpögjön tanításom, mint az eső S hulljon szeliden mint harmat szavam. Mint permeteg a zöld virányra, Mint zápor a növény csemetékre:	} összerakó
Mert Isten nevét hirdetem, Nosza dicsérjétek az urat!	} párhuzamos

> Nem volna nehéz a magyar költészetből hasonló eszmesorakozást kiszemelni; de legyen elég csupán a progressióra mutatnom, mely Zrínyi e soraiban felötlik:

> Fegyvert s vitézt éneklek, *török hatalmát*
> Ki meg merte várni *Szulejman haragját*,
> Ama *nagy* Szulimánnak *hatalmas karját*,
> Az kinek Európa *rettegte szablyáját*.

> Ugyanazt ismétli, de mindig pótló, erősítő részletek hozzáadásával. Vagy még jellemzőbben e népdal, melyre már Erdélyi is figyelmeztet:

> Meghalok *Csurgóért*, de nem a *váráért*,
> Hej, nem a váráért, csak *egyik utcáért*,
> Nem is az utcáért, csak *egyik házáért*,
> Hej, *ebben* növekedett *barna galambomért*.[10]

Eddig az idézet. Benne az „eszmesorakozás", „progressio", „haladvány" kifejezések. A progressziónak pedig számtalan alakja lehetséges azzal együtt, hogy benne így vagy úgy, itt vagy ott, utóbb vagy elébb, helye lehet egy témaösszegező, s a teljes alakulatot ilyen értelemben átható, szervező eszmesorozatnak.

---

[10] Arany János: A magyar nemzeti versidomról. In *Arany János Összes Művei X.* Szerkesztette Keresztury Dezső. Akadémiai Kiadó, Bp., 1962. 218–258.

Augustinus bevezetőül idézett *Quid autem amo…* kezdetű szövegrészlete témaösszegező alakzatot tartalmaz, de nem az egyszerűbbek közé tartozik. Szinte el is van rejtve benne – a középtájon, de kissé hátrébb is tolva, mintegy az aranymetszés helyén – a formális összegezés, s nem is alanyesetben (lám a formára közvetlenül rá nem érző fordítás alanyesetbe rakja!), a főnevekkel megnevezett eszmesorozat: *lucem, vocem, odorem, cibum, amplexum.* A *Confessiones* 1992-ben megjelent, James J. O'Donnell által gondozott oxfordi kiadása részletes jegyzeteket fűz ehhez a szakaszhoz is, de a megvilágítás csak az eszmesorozatnak (azaz az öt érzék együttesének) Augustinus művében és gondolkodásában betöltött szerepére korlátozódik, az itt rejtőző, nagyon pontosan kimunkált *szövegalakzatról* nincs szó: „speciem corporis… amplexibus: ezek a sorok azt mutatják, hogy ami kezdetben A. szövegét szervező retorikai eszközként jelent meg, gondolatvilágának strukturális elemévé vált."[11] És így tovább. Valóban, ha csak a X. könyvet nézzük, az öt érzék, lényegében mindig a fenti sorrendben, egyként „szervezi" a szöveg és a gondolkodás progresszióját. (Különösen: 10.6.9, 10.9.16, 10.10.17). A 10.6.8-as szakaszból, s úgy látom a *Confessiones* teljes terjedelméből kiemelkedik témasoroló, témaösszegező rendjével, szigorúan tagolt alakzatával ez a szövegrész.

Most álljon itt olyan tipográfiai elrendezésben, amely kiemeli ezt az alakzatot:

quid autem amo,
cum te amo?
non speciem corporis,
non decus temporis,
non candorem lucis ecce istis amicum oculis,
non dulces melodias cantilenarum omnimodarum,
non florum et ungentorum et aromatum suaviolentiam,
non manna et mella,
non membra acceptabilia carnis amplexibus:
non haec amo,
cum amo deum meum.
et tamen amo
quandam lucem
et quandam vocem
et quendam odorem
et quendam cibum
et quendam amplexum,

---

11 *"speciem corporis… amplexibus:* These lines show how what began as a rhetorical device to organize A.'s text became a structural element in his thought." This document is an on-line reprint of *Augustine: Confessions*, a text and commentary by James J. O'Donnell (Oxford, 1992; ISBN 0-19-814378-8). The text and commentary were encoded in SGML by the Stoa Consortium in co-operation with the Perseus Project; the HTML files were generated from the archival SGML version. [The Confessions of Augustine: electronic edition, An online reprint of "Augustine: Confessions" including hyperlinked notes. Latin text, with commentary by James J. O'Donnell.]) http://www.stoa.org/hippo/ (2013. júl. 11.)

cum amo deum meum,
lucem, vocem, odorem, cibum, amplexum
interioris hominis mei,
ubi fulget animae meae,
quod non **capit** locus,
et ubi sonat,
quod non **rapit** tempus,
et ubi olet,
quod non **spargit** flatus,
et ubi **sapit**,
quod non minuit edacitas,
et ubi haeret,
quod non divellit satietas.
hoc est quod amo,
cum deum meum amo.

Hónapokig hihetetlen volt számomra az, hogy ez a bonyolult, többrészes, a gondolatritmus számos alaptípusával ékes szövegalakzat több mint másfél ezer éven át rejtőzhetett a szent tüneményes prózájában. Talán épp a szöveg megannyi egyéb gyönyörűsége, túláradó virtuozitása terelte el róla a figyelmet.

A „Quid autem amo…" mint a Confessiones *szervező központja*

Úgy látom, a *Confessiones* egészében ez a kis rész a legösszetettebb és legdekoratívabb haladványos szövegalakzat. Nem lehet véletlen, hogy ezzel a rejtett dekorativitásával pont ez az alakzat csúcsosodik ki, s persze az sem, hogy a közvetlenül utána következő szövegrészek az itt felvázolt gondolatrendet folytatják; az itt sűrítetten megjelenő gondolatritmust mintegy elemeire felosztva terjesztik ki, azaz ilyen értelemben, az alakzat szintjén is, ez a rész „szervezi" közvetlenül következő környezetét, s rajta keresztül a tizedik könyv egészét. Ehhez bőséges és pontos adalékot nyújt a *Confessiones* oxfordi kiadásában James J. O'Donnell kommentárja, amely a már idézett első mondata után tételesen utal az Augustinus műveiben található vonatkozásokra. Csak azt idézem, ami a *Confessiones*t illeti:

> Ez a kifejlés itt, a *Vallomások*ban a legambiciózusabb: itt az érzéksor mindjárt a 10. könyv pozitív, fölemelkedő szakaszának a kezdetén megjelenik, [ez a 10.6.8 – Sz. J.] visszatér a 10.8.13, 10.9.16, 10.10.17, 10.12.19, és 10.21.30 szakaszban, rendet és szépséget juttat a 10.27.38-nak, de a későbbi, földhöz kötött résznek is lényegi elemeként tér vissza (…), s azon a szakaszon belül előfordul alacsonyabb szinten is (10.35.54, 10.35.55). L. még 1.20.31 és 7.17.23.[12]

[12] "The development here in *conf.* is the most ambitious: here the sequence of the senses appears at the outset of the positive, ascending section of Bk. 10, it recurs at 10.8.13, 10.9.16, 10.10.17, 10.12.19, and 10.21.30, and it gives order and beauty to 10.27.38, but it recurs as an essential ele-

A 10.27.38. passzus, amelynek az a szakasz (10.6.8), amelyben a „Quid autem amo…" kezdetű részlet található, „rendet és szépséget juttat", ezzel a nevezetes, sokszor idézett felkiáltással kezdődik: „Sero te amavi, pulchritudo…"[13] és az érzékszervekre (hallás, látás, szaglás, ízlelés, tapintás) vonatkoztatással zárul: „Vocasti et clamasti et rupisti surditatem meam, coruscasti, splenduisti et fugasti caecitatem meam, flagrasti, et duxi spiritum et anhelo tibi, gustavi et esurio et sitio, tetigisti me, et exarsi in pacem tuam."[14]

Ha most a jegyzetíró James J. O'Donnell által felvázolt fogalmi rend szellemében visszalapozunk a *Confessiones* elejére, az első könyv 2. szakaszára (1.2.2), azt látjuk, hogy ott van a tizedik könyvből idézett rész (10.6.8) legfontosabb, a misztikus unió igéjével (*capit*: „quod non capit locus") föltett kérdés. Illetve ott vannak a „capit", a „quo", az „ibi", az „in me", az „in te", az „ades" és a „locus" szavak körül csoportosulva a szakasz feltartóztathatatlan rendben sorakozó, egymást szólító, követő, haladványosan egymásra visszhangzó kérdései.

> Et quomodo **invocabo** Deum meum, Deum et Dominum meum,
> quoniam utique in me ipsum eum **vocabo**, cum **invocabo** eum?
> Et quis **locus** est in me, quo veniat in me Deus meus?
> **Quo** Deus veniat in me, *Deus*, qui *fecit caelum et terram*?
> Itane, Domine Deus meus, est quidquam in me, quod **capiat** te?
> An vero caelum et terra, quae fecisti et in quibus me fecisti, **capiunt** te?
> An quia sine te non esset quidquid est, fit, ut quidquid est **capiat** te?
> Quoniam itaque et ego sum, quid peto, ut venias in me, qui non essem, nisi esses in me?
> Non enim ego iam inferi, et tamen etiam **ibi** es.
> Nam *etsi descendero in infernum*, ***ades***.
> Non ergo essem, Deus meus, non omnino essem, nisi esses **in me**.
> An potius non essem, nisi essem **in te**, *ex* ***quo*** *omnia, per quem omnia, in* ***quo*** *omnia*?
> Etiam sic, Domine, etiam sic.
> Quo te **invoco**, cum **in te** sim?
> Aut unde venias **in me**?
> Quo enim recedam extra caelum et terram,

ment in the structure of the later, earthbound section as well (…), and occurs within that section on a small scale as well (10.35.54, 10.35.55). See also on 1.20.31 and 7.17.23." (I. h.) http://www.stoa.org/hippo/frames10.html (2013. júl. 11.)

13 „Későn szerettelek, Szépség…" (Balogh II. 280.)

14 „Hívtál, kiáltottál és megtörted süketségemet; ragyogtál, fénylettél és megfutamítottad vakságomat; itt lakoztál: én lélekzetet vettem és feléd lelkendeztem; megismertelek: éhezem és szomjazom utánad, – megérintettél s lángra lobbantam a te békéd után!" (Balogh II. 280., 282.)

ut inde **in me** veniat Deus meus, qui dixit:
Caelum et terram ego impleo.[15]

(Latin *Confessiones*-idézeteimben a dőlt betű a bibliai idézeteket jelöli. A félkövér és az aláhúzott részek itt a misztikus unióra utaló kifejezéseket emelik ki.)

A *Confessiones* legelső (1.1.1.) szakaszának a kérdéssorozata jelzi többszörösen ismétlődő igei kifejezéseivel, mindenekelőtt állítmányaival, hogy a szövegben az Arany János szavai értelmében „haladványos" építésmód uralkodik:

1. 1.1. *Magnus es, Domine, et* ***laudabilis*** *valde: magna virtus tua et sapientiae tuae non est numerus.* Et **laudare** te vult homo, aliqua portio creaturae tuae, et homo circumferens mortalitatem suam, circumferens testimonium peccati sui et testimonium, quia *superbis resistis*; et tamen **laudare** te vult homo, aliqua portio creaturae tuae. Tu excitas, ut **laudare** te delectet, quia fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te. Da mihi, Domine, **scire** et intellegere, utrum sit prius **invocare** te an **laudare** te et **scire** te prius sit an **invocare** te. Sed quis te **invocat** o **nesciens** te? Aliud enim pro alio potest **invocare** **nesciens**. An potius **invocaris**, ut **sciaris**? *Quomodo* autem ***invocabunt****, in quem non* ***crediderunt****? Aut quomodo* ***credunt*** *sine* ***praedicante****? Et* ***laudabunt*** *Dominum qui requirunt eum.* Quaerentes enim inveniunt eum et invenientes **laudabunt** eum. Quaeram te, Domine, **invocans** te et **invocem** te **credens** in te; **praedicatus** enim es nobis. **Invocat** te, Domine, fides **mea**, quam dedisti **mihi**, quam inspirasti **mihi** per humanitatem Filii tui, per ministerium **praedicatoris** tui.[16]

(A félkövér és az aláhúzott szavak az ismétlésekre hívják fel a figyelmet.)

---

15 „S hogyan hívom majd az Istent, Istenemet és Uramat? Mert hiszen önnönmagamba fogom őt hívni, ha majd hívom. S hol a hely bennem, ahová az Isten bejöjjön? Ahol Isten bennem helyet találjon, Isten, aki »az eget és a földet teremtette?« Van hát bennem valami Uram és Istenem, ami befogadhat téged? De vajjon ég és föld, amit teremtettél, befogad-e téged? Avagy: mivel minden, ami csak van, nélküled nem volna, következésképp ami csak van, mindaz egyszersmind befogad téged? Minthogy pedig én is *vagyok*, miért könyörgök hát, hogy jöjj el belém, aki nem volnék, ha bennem nem volnál? Nem vagyok az alvilágban és te ott is vagy. Ha leszállok »az alvilágba, jelen vagy ott is.« – Tehát nem volnék, Istenem, egyáltalán nem volnék, ha te nem volnál bennem. Avagy helyesebben: nem volnék, ha tebenned nem volnék, »akitől minden, aki által minden, akiben minden«. Így van, igen, Istenem, így van. Hova hívlak, holott benned vagyok? Vagy honnan jönnél belém? Mert hova is távozhatnék kívül az égen és a földön, hogy onnan belém jöjjön az én Istenem, aki így szólt: »az eget és a földet én betöltöm?«" (Balogh I. 4. – Bibliai idézetek jele a fordításban »...«.)

16 „»Nagy vagy Uram és igen dicséretes: Nagy a te erőd és bölcsességed megszámlálhatatlan«, s dicsérni akar téged az ember, teremtésednek csekélyke része, az ember, aki mindenfelé magán hordozza halandóságát, hordozza bűnének bizonyságát s bizonyságát annak, hogy a »kevélyeknek ellen állasz«. És mégis dicsérni akar téged az ember, teremtésednek csekélyke része. Te serkentesz fel, hogy örömünket leljük a te dícséretedben, mert magadnak teremtettél minket s nyughatatlan a mi szívünk, míg benned meg nem nyugszik. Add Uram, hogy tudjam és megértsem: előbb hívunk-e vagy dícsérünk téged és előbb ismerünk-e vagy előbb hívunk téged? Ám ki hív téged, aki nem ismer? Hiszen ha nem ismer, mást hívhat helyetted. Avagy azért hívunk-e téged, hogy ismerjünk? De »hogy hívják azt, akiben nem hittek? Vagy hogy hihetnek hirdető nélkül?« – »Dícsérni fogják az Urat, akik keresik őt, mert aki keresi és megtalálja s aki megtalálja, dícséri őt.« Hadd keresselek, téged, Uram, híván téged, hadd hívjalak, hívén tebenned: mert hirdettek nekünk téged. Hív téged, Uram, az én hitem, amelyet nékem adtál, amelyet belém sugalltál, Fiad embersége, hirdetőd szolgálata által." (Balogh I. 2.)

A *laudare* különböző alakjai hétszer fordulnak ebben az imádságos szakaszban: *laudabilis* (1), *laudare* (4), *laudabunt* (2); az *invocare* alakjai tízszer: *invocare* (3), *invocat* (2), *invocaris* (1), *invocabunt* (1), *invocans* (1), *invocat* (2) *invocem* (1). Az *invocare* gyakorisága magáért és magáról beszél: az egész mű számára ez a szakasz a bevezető fohász, az *Invocatio*. Az egyféle szókincsen (például a *laudare* alakjain) épülgető haladványosságba beférkőzik egy további szóval, illetve a szó alakjaival (itt: *invocare*) építkező haladványosság (*„...utrum sit prius invocare te an laudare te et scire te prius sit an invocare te"*). Máris beleszövődött a felsorolásba a *scire*, és előhív egy tagadó *nescire* változatot: „Sed quis te invocat nesciens te?" Meg is ismétlődik ez a kettős: *„Aliud enim pro alio potest invocare nesciens"*. Ezt követően vonódik be a társalgásba a *hit* szava *(crediderunt): „Quomodo autem invocabunt, in quem non crediderunt?"* Még egy mondat annak a szerzőnek a nevében, aki a hit hirdetésére vállalkozott, mert (ez is a retorika logikájához tartozik!) nem lehetséges hit az ő hirdetője nélkül: *„sine praedicante"*. És a *laudare* köre (!) bezárul az ige ideillő alakjával: *„Et laudabunt domine qui requirunt eum."* Ez a szócsoport is átrendeződik, szinte megfordul, közrefogva a *requirunt*-nak megfelelő *quaerentes*-t is egy mondatvégi *laudabunt*-tal. S jöhet két zárómondat az *invocare* három alakjával, s az *ego* igevégződésbe *(quaeram)* és az énség birtokos jelzőjébe és részeshatározójába („fides *mea*, quam dedisti *mihi*, quam inspirasti *mihi*" rejtett kifejezésével. S máris megjelenik emberségével a „nagyobb ember", a Fiú („per humanitatem filii tui"), hogy kiegészítse, kiteljesítse istenségével az aktuális hirdető *(praedicator)* esendő emberségét.

Lám egy-egy mondat megjelenik, önállóan kibontakozik, beengedi a következő elemeit, azokba ágazik, bogazik, ágbogazik, hogy a következő (1.2.2.) szakaszban már csak egy szó idézze vissza ezt a terebélyt. De nem egyetlen szó idézi fel az invokálást: három is a szakasz elején, az *invocabo* kétszer, és mellettük a *vocabo*, amely mintegy levált az igekötőjéről, hogy világos legyen, a hívás itt *belém* – „in me" – érvényes), továbbá, a szakasz vége felé az *invoco* (egyszer). Mindenesetre világos példája a *Confessio* első két szakasza annak, hogy nyoma sincs itt a klaszszikus latin tömörségnek, igeneves tömörítő szerkezeteinek, amelyek az iskolai latin nyelvtanköny két-három mondatot összevonó, egyetlenné egyesítő bűvészmutatványait példáznák: itt minden kétszer mondatik, ha nem háromszor vagy négyszer, kevéske változtatással, haladványosan, szót ragozva (már ami ennek latin megfelelője lehet), ide-oda rakva, rakoztatva, sorakoztatva, mindezzel mármár illetlenül (ahogy én most) szó-rakozva szórakozva, itt-ott ellentételezve, emitt-amott teljes frázisokat duplázva, triplázva. Mi több, ez a *progresszió* (Arany szava) állandóan valamiféle primer, sőt primitív logikát sejtet. Az „egy meg egy az kettő", sőt az „egyszer egy az egy" hitető logikáját, retorikáját. Nincsenek nagy ugrások, a visszautalások is az állandó előrehaladásba vannak beleöltve. Változatosságot hoz olyasmi is, hogy a *Confessio* második szakaszában a szó- és szólamismétlések kiegészülnek vagy felváltódnak fogalmi megfelelőik ismétlésével. A *tartalmazás* fogalmának megfelel nemcsak a *capit*, hanem a *locus, in me, ibi*, sőt az *ades* is. Az *invocare* azért jelenik meg *vocare in me* formában is a második szakaszban, mert az igekötő leválasztásával a szöveg szó szerinti *tartalmazásba* megy át: *„in me ipsum eum [=deum meum]* ***vocabo***". S a „behívásra" (belémhívásra) a válasz a bejövetel

(belémjövetel). A szakaszt a venire ige tölti meg jelentéssel, majd a létige odavissza: „essem in te", „esses in me".

Nem folytatom. Nem is kell, mert rövidesen, az 1.6.7. szakaszban a megszületéssel kezdődik az élettörténet-mondás, és *ez a haladás* (az élet eseményeié) egy időre felváltja a szó és szólam ismétlésére támaszkodó haladványos, sasszézva haladó kvázi-litániázást. Van persze itt is, továbbra is, állandó (egyoldalú) párbeszéd az Úrral és szóbeli változatosság: szójáték is, mint a harmadik könyv első sorában a *Carthago* híres rímpárja a *sartago*, majd az *amare* hét változata az első három sorban, s még további ötszöri előfordulása ebben a viszonylag rövid szakaszban (3.1.1.). S vannak persze az észleléssel, érzékeléssel, emlékezéssel kapcsolatos személyes tartalmú felfedések, valódi felfedezések, s az ilyesminek az egyszeregy logikáján túleső nagyszabású költői kinyilvánításai, olyasmik, amik megdobogtathatták Babits Mihály szívét.[17] Például az ilyen modernség: „Non vacant tempora nec otiose volvuntur per sensus nostros: faciunt in animo mira opera." (*Conf.* 4. 8, 13.) Megítélésem szerint Balogh József fordítása felel meg a szoros olvasás kívánalmainak: „Az idő nem munkátlan s nem hömpölyög végig nyomtalanul érzékeinken: csodálatos dolgokat mível lelkünkben" (I. 132.). Városi István fordítását: „Az idő nem pihen. Érzelmeink fölött nem száguld el tétlenül, és eredményei csodálatosak a lélekben" (106.) nem tudom egyeztetni a latin poézisével. Ez persze semmiképp nem az az „idő", amelynek Augustinus három ágazatát is meg tudja különböztetni a XI. könyvben (11.14.17–11.28.37). A latin többes száma sem arra a többességre utal. Ez az a szubjektív idő, amire a teremtésben nincs magyarázat, s hogy is lehetne embermód a Teremtő érzékeiben történőket feltalálni.

A haladványosság vulgáris (népi) gyökerei Augustinus prózájában

A hit és a tudás kettőssége talál egyetlen, közös kifejezésformát a progressziónak, haladványosságnak abban az irodalmi megvalósulásában, amely a *Confessiones*t átható imádságos-értekező részek képviselnek. Itt van például a 11.4.6. szakasz. Első fokon egy logikai sor részletezése. Ez a logikai sor szinte szándéktalanul esik egybe a formális haladványosság ökonómiájával, s annak nyelvi dekorativitásával:

> ecce sunt caelum et terra, / **clamant**, quod facta sint; / mutantur enim atque variantur. / quidquid autem factum non est / et tamen est, /non est in eo quicquam, / quod ante non erat: / quod est mutari / atque variari. // **clamant** etiam, quod se ipsa non fecerint: / ideo sumus, / quia facta sumus; / non ergo eramus, / antequam essemus, / ut fieri possemus / a nobis. // et vox dicentium est ipsa evidentia. / tu ergo, domine, fecisti ea, / qui pulcher **es**: / pulchra sunt enim; /

---

17 Babits Mihály: *Ágoston* (*Szent Ágoston Vallomásai*. Fordította: dr. Vass József. Élet részvénytársaság). *Nyugat* 1917. 11. sz. *Az európai irodalom története*. Európa–Szépirodalmi, Bp., 1957. Különösen 97–106.

qui bonus **es**: / bona sunt enim; / qui **es**: / sunt enim. / **nec** ita pulchra sunt / **nec** ita bona sunt / **nec** ita sunt, // sicut tu conditor eorum, quo **comparato** // **nec** pulchra sunt / **nec** bona sunt / **nec** sunt. // *scimus* haec, gratias tibi, / et *scientia nostra* / **scientiae tuae comparata** / ***ignorantia*** *est.*[18]

Az érvelés igazsága nem tartozik elemzésünkre. Az előadás retorikai teljesítménye a progresszió, a haladványosság hatókörébe esik: a közlésben fél és egész ismétlésekkel véghezvitt haladás észlelhető. A közlés második felében, a „tu ergo, domine" megszólítástól kezdve mintha változnék a hangnem: micsoda fokozás (visszavonás, lefokozás); előbb a „qui pulcher es" csökken csak erre: „qui es", majd a „nec" kezdetű mondatocskák sorozata fut bele a „nec sunt" puszta lét-tagadásába! Közben nem feltétlenül vesszük észre, hogy a „nec ita" nem fokozati különbséget jelent, holott azt is jelenthetne, hanem a felsorolás végén derül ki, hogy a különbség az igen és a nem, a lét és a nem lét különbsége. A szavak szinte értelmüket vesztik, hiszen a mi tudásunk az istenihez képest, az övéhez mérten, tudatlanság. Hogy ez az „övéhez mérten" teljes, abszolút tudatlanság-e, eldöntendő kérdés marad, hiszen ez a tudásnyilvánítás is – emberi. Maga a *Confessiones* tanúskodik a megtért, megkeresztelkedett, pappá lett Augustinus bizonytalanságáról. Miközben az Úr teremtését művészi alkotáshoz (festményhez) hasonlítja: „Sicut pictura cum colore nigro loco sua posita, ita universitas rerum, ei quis possit intueri, etiam cum peccatoribus pulchra est, quamvis per se ipsos consideratos sua deformitas turpet."[19] Ezzel a hasonlattal hárítja el azt a feltevést vagy lehetőséget, hogy a rossz is isten alkotása. Az ember művészi alkotásáról és műélvezetéről mondhatni fundamentalista nézeteket vall. Egyfelől saját írásművészetét csak jámbor szándéka igazolja: „...pulchra traiecta per animas in manus artificiosas ab illa pulchritudine veniunt, quae super animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte"[20] (10.34.53). Másfelől a szépség veszedelem: „Ego autem haec loquens atque discernens etiam istis pulchris gressum innecto, sed tu evellis, domine, evellis tu..."[21] (10.34.53) A szent énekekben lelt gyönyörűsége is gyanakvást kelt benne: „Ali-

---

18 „Ég és föld íme létezik. Hangosan kiáltják, hogy teremtés útján vannak, mert változnak és folyton cserélődnek. Ámde a senkitől sem teremtett, mégis létező valamiben nincs, ami azelőtt ne lett volna, vagyis változás és cserélődés benne nincsen. Hirdetik, hogy nem ők hívták létre magukat, 'azért vagyunk, mert teremtettek minket. Mielőtt léteztünk, nem voltunk, hogy létrejöhettünk volna önmagunktól'. Minden ízében nyilvánvaló a beszélők szava. Uram, te alkottad tehát őket. Szép vagy, hiszen ők is szépek. Jó vagy, mert ők jók is. Létezel, mert ők is vannak. Azonban nem úgy szépek és jók, nem is úgy léteznek, mint Te, az ő Alkotójuk. Ha veled hasonlítjuk össze valamenynyit: nem szépek, nem jók és nincsen létezésük. Mindezt tudjuk, és ezért köszönet neked. Tudásunk azonban tudásodhoz mérten csupán tudatlanság." (Aurelius Augustinus Vallomások. Fordította Városi István. Gondolat, Bp., 1987. 349.)

19 *De civitate Dei* 11, 23. „A világegyetem olyan, mint a festmény árnyékaival, ha megfelelő helyről nézzük: annak, aki helyesen nézi, még bűnöseivel együtt is szép, holott, ha a bűnösöket magukban vizsgáljuk, csak rútságuk szökik szembe." (Balogh I. 211.)

20 „...a szép, mely a lelkeken át jut el a művész kezéig, attól a Szépségtől ered, amely a lelkek felett szárnyal s amely felé az én lelkem is éjjel és nappal sóhajtozik." (Balogh II. 302.)

21 „Én pedig, aki mindezt elmondom és felismerem, – léptemben én magam is belékeveredtem a szépségek csapdájába, de te kiszabadítasz, Uram, – te szabadítasz ki onnan..." (Balogh i. h.)

quando enim plus mihi videor honoris eis tribuere, quam decet, dum ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moveri animos nostros in flamma pietatis, cum ita cantantur, quam si non ita cantarentur, et omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. Sed delectatio carnis meae, cui mentem enervandam non oportet dari, saepe me fallit, dum rationi sensus non ita comitatur, ut patienter sit posterior, sed tantum, quia propter illam meruit admitti, etiam praecurrere ac ducere conatur."[22] (10.33.49.) – „Tamen cum mihi accidit, ut me amplius cantus quam res, quae canitur, moveat, poenaliter me peccare confiteor et tunc mallem non audire cantantem."[23] (10.33.50)

Mindenesetre, saját írói, szónoki művészetét nem rendeli alá ilyen bűntudatnak. Sőt mintha némelyik prédikációja a szövegen túli „dallamot" – a nyelvi ékítményt, hatásos előadásmódot elébe engedné futni az értelemnek, holott csak annak köszönheti bebocsájtatását. Christine Mohrmann Augustinusról, az íróról szóló tanulmányában hangsúlyozza ezeknek a szentbeszédeknek népies, illetve népszerűsítő törekvését: „hogy e szentbeszédek hallgatóságának figyelmét fenntartsa, népies színezetű szójátékokkal tarkítja őket. (...) Szeret egymással ütköztetni két olyan szót, melyekben csak egy hang a különbség, ami megint csak olyasmi, ami a plautusi komédia privilégiuma, mint például: non faciunt bonos mores, nisi boni amores (Serm. 311.1,1); abundant in isto saecuto errores et terrores (uo.)".[24] Megjegyzi továbbá, hogy Augustinus a figyelem fenntartása végett egy sor rövid kérdést iktat a prédikációkba. A gondolatritmus paralelizmusát a végsőkig fokozza, s nemegyszer az ilyen sorozat rímelésbe csap át. Ezzel kapcsolatban azonban Christine Mohrmann Karl Polheimnek ad igazat, aki szerint Augustinus nem rímelésre törekszik, a rímszerűség a paralelizmusok hosszú sorának a következménye. Mohrmann megemlíti azt is, hogy a rímelés gyakoribb a prédikációkban, mint a *Vallomások*ban, s különösen a nagy ünnepeken tartott szentbeszédekben

---

22 „Mert úgy tűnik fel nékem, hogy olykor több tisztességben részesítem őket, mintsem illik, amikor ti. úgy érzem, hogy lelkünket a hit tüzében áhítatosabb és forróbb indulatra késztetik maguk e szent igék, ha így énekelik őket, mint késztetnének akkor, ha nem így énekelnék őket. Mintha lelkünk különböző érzelmeinek meg volna a nékik megfelelő hang- és dalárnyalata, mely valamely titkos egyetértés folytán idézi fel ezeket az érzelmeket. De érzékeim gyönyörűsége, melynek nem helyes a lelket elernyesztésre átengedni, gyakran megtéveszt engem, mikor érzékünk nem úgy *követi* az értelmet, hogy türelmesen haladna mögötte, hanem mindenképpen arra törekszik, hogy *eléje* futhasson és vezethesse, holott csak az értelemnek köszöni bebocsájtatását." (Balogh II. 294, 296.)

23 „Ennek ellenére, ha megesik velem, hogy az ének jobban indít meg, mint a szöveg, melyet énekelnek, megvallom, hogy büntetendő vétekbe estem s ilyenkor jobb szeretném, ha nem is hallanám az énekest!" (Balogh II. 298.)

24 „c'est encore pour maintenir l'attention de son auditoire qu'il parsème ses sermons de jeux de mots, eux aussi d'une saveur populaire. (...) Il aime rapprocher deux mots qui ne diffèrent que par un seul son, encore un procédé privilégie de la comédie plautienne, comme par example: non faciunt bonos mores, nisi boni amores (Serm. 311.1,1); abundant in isto saecuto errores et terrores (Serm. 311, 1,1)." Christine MOHRMANN: *Saint Augustine écrivain.* Recherches augustiennes 1 (1958) 61. http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/34961/AUGUST_2004_50_123.pdf?sequence=1 (2013. júl. 11.)

gyakori: „Úgy látszik, hogy Augustinus a rímet népies elemnek tartotta, ami jobban illett a prédikációk népies jellegéhez, mint a *Vallomások* ritmikus szakaszainak emelkedett lírizmusához. Márpedig már Ed. Norden megfigyelte, hogy bizonyos vulgáris nyelvű afrikai feliratok azt a benyomást keltik, hogy az észak-afrikai népi stílusban a rímelésnek nagy szerepe volt. Másfelől pedig számításba kell venni azt a tényt, hogy a rímelés gyakorlata megvolt már Augustinus előtt is a keresztény görögben és latinban, jellegzetesen a lelkipásztorkodással kapcsolatos szövegekben."[25] Alighanem a haladványos közlésmódnak is voltak előzményei az észak-afrikai népi stílusban. Íme egy ünnepi beszéd részlete (Sermo 4. 6.):

> Sed si videre potes quid est veritas, quid est sapientia, quid iustitia, quomodo dictum est: *Accedite ad eum et ill**umin**amini*, quomodo est illud **lumen** verum de quo dicit Ioannes: *Erat **lumen** verum, quod ill**umin**at omnem hominem venientem in hunc mundum*, quomodo Ioannes ipse Baptista non erat **lumen** verum. Dicit enim Ioannes Evangelista: *Non erat ille **lumen**, sed ut testimonium perhiberet de **lumine**.* Non solum autem Ioannes Baptista verum **lumen** non erat, sed nec Paulus verum **lumen** erat, nec Petrus verum **lumen** erat, nec aliqui Apostoli verum **lumen** erant. Etenim verum **lumen** est, *quod ill**umin**at omnem hominem venientem in hunc mundum.* Illi vero **lumina** erant, quia ill**umin**abantur. Nam et oculi carnis nostrae dicuntur **lumina**, et unusquisque iurat: „Per **lumina** mea". **Lumina** ista quid sunt? Si desit sol, si desit luna aut lucerna, certe in tenebris remanent. Ubi sunt **lumina**? Videant ante se, praebeant ducatum pedibus, si **lumina** sunt. Et tamen **lumina** sunt. Quare **lumina** sunt? Quia possunt **lumen** recipere. Etenim cum fuerit **lumen** illatum, **lumen** ipsum non sentit frons tua, **nec auris** tua, **nec olfactus** tuus, **nec manus** tua, **nec pes** tuus. Sola membra in te qui vocantur oculi, sola sentiunt **lumen** illatum. Absente **lumine** tenebrantur, sed illato **lumine** sola ill**umin**antur, id est, quia sola sentiunt **lumen.** Ill**umin**antur quidem et cetera membra tua, sed ut videri possint, non ut videre possint. Nam **lux** quae oritur vel quae infertur omnia membra perfundit: oculos ut videant, cetera ut videantur. Sic omnes sancti ill**umin**ati sunt ut viderent, et ut quod videbant praedicarent. Ideo illis dictum est: *Vos estis **lumen** mundi.* Sed **lumen,** non verum **lumen.** Quare? Quia er*at **lumen** verum, quod ill**umin**at omnem hominem. Omnem hominem* dixit. Si de isto sole diceret, non diceret; *Omnem hominem,* quia iste sol non a solis hominibus videtur. Vident illum et pecora, et minutissima animalia. Et muscae vident istum solem. Illud autem **lumen** quod Deus est nemo videt, nisi de quibus dictum est: *Beati mundi corde, quia ipsi Deum videbunt.*

---

[25] „Il semble qu'Augustin ait considéré la rime comme un élément populaire qui s'harmonisait mieux avec le caractère populaire de ses sermons qu'avec le lyrisme élevé des passages rythmes des Confessions. Or, déjà Ed. Norden avait fait observer que certaines inscriptions africaines en langue vulgaire suggèrent que le style populaire de l'Afrique du Nord a pratiqué la rime. D'autre part, il faut tenir compte du fait que la rime était pratiqué avant saint Augustin par les auteurs chrétiens grecs et latins, notamment dans les textes de caractère pastoral." I. m. 62.

Ebben a 325 szót tartalmazó szövegben a *lux, lumen, illuminare, illuminatus* szavak, illetve ragozott-képzett alakjaik 35-ször fordulnak elő. (Maga a *lumen* alanyesetben 18-szor.) Valósággal lubickolunk a fényben. Ha egyéb ismétlődésektől eltekintünk, ez akkor is magas szám, s megfelel annak, hogy a gondolatok kifejtése a szövegben gyakran egy helyben topog, alig halad előre, valósággal túltelített a fényesség gondolatával. Egy ponton az öt érzékszervvel való összemérés is fölsejlik: „non sentit frons tua, nec auris tua, nec olfactus tuus, nec manus tua, nec pes tuus". Mindazonáltal ezekben a szövegekben nem lelhető fel egy olyan komplex, sorról sorra kidolgozott, szabályos forma, mint amilyent a 10.6.8 szakaszban találtunk. Látható, hogy ezek az alakzatok ugyan összetettek, „haladványosak", de nem olyan szigorúan rendezettek, mint amilyen a 10.6.8.-beli forma, amely alighanem egyedülálló példány a *Confessio* szövegében, s talán Augustinus valamenynyi fennmaradt írásában.

A *Quid autem amo...* kezdetű rész struktúrája kimagaslik egyéb példáink közül is. Többszöröse annak, amit alapképletnek tekinthetünk. A tréfás Petőfi-versben sem fordul el ennyi fordulat. S amit az oxfordi kiadás kommentátora jelez, hogy ez a szakasz felfogható az egész mű szervező központjának, magában ebben a szövegszerkezetben is megnyilvánul, mégpedig a „témaösszegezés" fordulóponttá változtatásában: itt derül ki, hogy az öt érzékszervvel párhuzamosítható „valamiféle" fény, hang, illat stb. a „belső ember" érzékfeletti érzékelését jelentheti. A témaösszegezés ily módon kötődik (a birtokossal, s ez a „belső ember") a következő részhez, amely kifejezi, hogy ezek az érzékletek téren és időn kívül esnek – ami Augustinus felfogásában az időben változatlan, az idő megteremtése előtt is létező, nem változó istenség attribútuma. A *Quid autem amo, cum te amo?* kérdésre adott első két tagadó válasz a tér- és időbeliségre vonatkozik, még nem az öt érzékszervre. Nem a test külső, látható, tapintható, megjelenő alakját, nem az időbeli, időleges, múlékony szépséget szereti. S erre válasz Augustinus filozofikus-teologikus feltevése a témaösszegezés fokán: a belső ember tartalmazza az istenségével elegy minőségeket. S a nyelvi megoldás olyan, hogy általa a nyelvi közlés Möbius-szalagszerű felszínén jut át a gondolat, a felszín azonosságát megőrizve a felszín túlsó (!) oldalára, az érzéki dimenzióból az érzékit, érzékítést őrizve az érzékfelettiben.[26]

Feltevésem szerint az ilyen komplex, „dekoratív" szövegalakzatok létrejöttéhez kedvező talaj a szöveg gondolatritmusos építkezése, a gondolatritmus progresszív, „haladványosan" összefüggő szövete. Arany elmélete egy teljes magyar „nemzeti" verselmélet megalapozását vállalja azzal, hogy a folyóbeszéd „körmondatos" jelle-

---

[26] A „belső ember" fogalmának sajátos természetét világítja meg John C. Cavadini: "The Darkest Enigma: Reconsidering the Self in Augustine's Thought" (*Augustinian Studies* 38:1, 2007. 119–132.) című tanulmánya, amely bírálja azt a napjainkban elterjedt eljárást, amely az "interior homo"-t a postmodern kedvenc terminusával, a "self "-fel azonosítja. http://www.pdcnet.org/C12573FE00333F63/file/4BB29640BBC792CE852573FE0053478C/$FILE/augstudies_2007_0038_0001_0127_0140.pdf (2013. júl. 11.)

gével szembeállítja a kötött beszéd, a vers „gondolatritmusos" építkezését. Mivel a verses beszéd így eleve egybeesett, egybe kellett hogy essék a gondolatritmus lehetőségével vagy szükségességével, ebben a nyelvi közegben kedvező feltételei vannak a gondolatritmusos szerkezeteken alapuló összetett szövegalakzatok létrejöttének. Ezek közös vonása a „lezártság". Ebben nem kivétel a „cseremisz szonett" sem. Míg az első hat sor minden férfi–nő párja hon marad, a kivétel, a legény, akinek nemcsak távoznia kell, de neki is és lehetséges párjának is a páratlanság, a kölcsönös egyedüllét lesz a sorsa. A Milton-versben kimutatott szövegalakzat összetettségében is egyszerű: egy meghatározott sorrendű állítássorozatot követi a tételeket témaként röviden jelölő és tagadó sorozat és a negativitás okának jelzése. A természeti jelenségek kelleme elvileg változatlan, a változást egyetlen tényező terjeszti ki az egész sorra, a „nélküled". Mindenesetre figyelemre méltó, hogy egy biblikus ihletésű műben fordul elő ez a zárt haladványosság.

A *Confessiones* latin nyelvűsége nem ad lehetőséget arra, hogy Arany módján magából a nyelvből vonjunk le következtetést. Tény, hogy a latin a haladványosság vonatkozásában Augustinus koráig három fázison ment keresztül, illetve éppen ekkor ért a harmadik fázisba. A görög hatás befogadása előtt nem időmértékes volt a latin ősi, „természetes" (saturnusi) verselése. A klasszikus kor latinja mintha organikusan képtelen lett volna a nem időmértékes vers megtűrésére. (Ahogyan – ellenkezőképpen – a magyar évszázadokig nem tudta önmagából és a maga erejéből kitermelni az időmértékes formákat.) A latinban a középkorra újabb verstechnika vált uralkodóvá. A jelek szerint, s erre még a *Confessiones* is tanú lehet: a kora középkorban, illetve a klasszikus kor végén a latint írók-beszélők területi megoszlása és társadalmi rétegeződése folytán fennállt valamilyen különbség a tanultság és a tanulatlanság latinja között. Egy ennek megfelelő „suk-sük" jelenséget Augustinus is szóvá tesz: a „homo" *h* hangjának az elhagyását.[27] Kiolvasható a szövegéből az is, hogy Ambrosius tanultsága hatással volt rá. A kommentárok jelzik, hogy ebben a püspök görögtudásának is része volt. Idevágó probléma a latin előadói próza klasszikus ritmusszabályainak a helyzete Ambrosius előadói, „irodalmi" nyelvében. Egyebek között ezt világítja meg Thomas A. Kelly doktori értekezése, amely Ambrosius *De Consolatione Valentiniani* című munkájának sokoldalú, rendkívül alapos és részletező szintaktikai, retorikai, ritmikai elemzését nyújtja. Az értekezés részletesen foglalkozik a *clausula* kérdésével. Megállapítja, hogy míg Cicero szövegeiben a szokványossága miatt kerülendő „hősi" *clausula* (a hexameter két utolsó lába) csak 0.6 %, a *Consolatió*ban 1.5 %, de Quintilianus *Institutio Oratoria* című retorikájának első három könyvében még ennél is magasabb: 1.9 %.[28] Leszögezi: „Szent Ambrus az időmértékesből a hangsúlyos clausulákba való átmenet korszakában írt, s miként Szent

---

27 *Conf.* 1.18. 29. – „»Aspiratio nélkül«, ami a provinciális nyelvjárás műveletlenségének lehet jele. Boissier *L'Afrique romane*-jében egy Timgadban (Numidiában) talált feliratot idéz: »Venari, lavari, ludere, ridere, *occ* est vivere.« (192.)" (Balogh József jegyzete, Balogh I. 43., 45.)

28 Thomas A. Kelly: *Sancti Ambrosii Liber De Consolatione Valentiniani, A Text with a Translation, Introduction and Commentary.* The Catholic University of America Press, Washington DC, 1940. 177.

Jeromos, jobban hajlott, noha csak mérsékelten, a hangsúlyos formák, mint az időmértékesek felé, bár ez utóbbiak még mindig erőteljesen jelen vannak."[29] Egyébként az olyan formák, mint az *isocolon*, a *parison*, a *parallelizmus*, a *homoioteleuton* és az *antitézis* nagy bőséggel fordulnak elő, de bőségük és változatosságuk ritkán közelíti meg azt a fokot, amely a *Confessiones* jelentős részét jellemzi, nem beszélve Augustinus afrikai szentbeszédeiről. Augustinus megtérésével úgyszólván egybeesett az, hogy radikálisan átértékelte s immáron egyedül üdvözítőnek tekintette a korábban művelt rétorként szakmailag primitívnek talált keresztény bibliai nyelvezetet: „Non enim sicut modo loquor, ita sensi, cum adtendi ad illam scripturam, sed visa est mihi indigna, quam Tullianae dignitati compararem."[30] (*Conf.* 3.5.9)

A Bibliában sokféle alakzat származik a paralelizmusok többé-kevésbé szoros rendjéből. Maga a haladványosság, amiből esetenként kibontakozhat a témaösszegező forma, ahogy erről Arany példája is tanúskodik, szinte állandóan jelen van a bibliai szövegekben. Lehetségesnek tartom, hogy ez a felismerés nagy szerepet játszott Augustinus ilyen irányú, mondhatni népi gyökerű stílusművészetének felszabadulásában.

Ami a témaösszegező szövegformát illeti, a biblia írásművészetét tárgyaló tanulmányok nem foglalkoznak az ilyen alakzat előfordulásával. Például a *Directions in Biblical Hebrew Poetry*[31] (Irányok a bibliai héber költészetben) című kötet legtöbb tanulmánya elsősorban a bibliai gondolatritmus elemi formáit veszi szemügyre. John T. Willis a zsoltárok és a próféciák kiasztikus jellegű paralelizmusait vizsgálja.[32] A kiasztikus szerkezet a paralelizmus egyik alapformája: nem a szorosan vett párhuzamosság, az *ab:ab* típusú paralelizmus, hanem *ab:ba*. (Mellékesen említve ehhez a jelenséghez csatlakozhat egy olyan magyar jelenségcsoport, amely az Arany-féle verselméleti megközelítés nyelvi egyetemességének szintjén, annak népzenei vonatkozásában került a kutatás látókörébe. Nagy L. János *Énekelt szövegek kiasztikus alakzatainak elemzéséhez*[33] című tanulmány arról tanúság, hogy a magyar népiség dallam- és szövegvilágában a kiasztikus alakzat statisztikailag uralkodó forma.)

Mindenesetre úgy látszik, hogy a „haladványosság" mint olyan kutatása önmagában kevéssé vonja magára a figyelmet: a legnagyobb önállóan vizsgált szövegegység a kettőző paralelizmus. David J. A. Clines tanulmánya azokat a példákat

---

[29] "...St. Ambrose wrote during the period of transition from metrical to accentual clausulae, and that, like St. Jerome, he is more inclined, though moderately so, toward the accentual forms, than to the quantitative, though these latter are still strong." Op. cit. p. 178.

[30] „Mert amikor először olvastam az Írást, nem éreztem úgy, ahogy most beszélek; arra méltatlannak tetszett a Biblia, hogy a cicerói méltósággal összemérjem." (Balogh I. 88.)

[31] Elaine R. Follies (ed.): *Directions in Biblical Hebrew Poetry.* JSOTSup40, Sheffield, JSOTPress,1987. www.ebooksdownloadfree.com/Languages-and-Culture/Directions-in-Biblical-Hebrew-Poetry-BI27004.html (2013. júl. 11.)

[32] John T. Willis: *Alternating (A B A' B') Parallelisms in the Old Testament Psalms and Prophetic Literature.* In op. cit. 49–76.

[33] Online: www.c3.hu/magyarnyelv/11-2/nagylj_112. pdf (2013. júl. 11.)

elemzi, amelyekben a párhuzam második tagja pontosítja az első tag állítását.[34] Persze bizonyos értelemben minden egyszerű paralelizmus második tagja kiegészít, s ilyen értelemben „pontosít". A szövegszerkezet „tartalmi" motivációja a tárgya M. O'Conor tanulmányának, amely egy sajátos paradoxontípus példáit veszi szemügyre, lényegében a parallelizmus határain belül.[35] A kötet tizenhat írása közül szorosan véve csak három foglalkozik átfogóbb szövegformákkal. Közülük az *inklúzióval* Duane L. Christensen *Narrative Poetics and the Interpretation of The Book of Jonah*[36] (Narratív poétika és Jónás könyvének az értelmezése) és Theodore Hiebert *The Use of Inclusion in Habakkuk 3*[37] (Az inklúzió alkalmazása Habakuk próféta könyvének harmadik részében) című tanulmánya foglalkozik. Adele Berlin *On the Interpretation of Psalm 133*[38] (A 133. zsoltár értelmezéséről) című munkájában szóláncot ("word chain") mutat ki ennek a pár soros zsoltárnak a héber szövegében. Az első sorból egy szó megismétlődik a következő sorban, ott pedig előfordul egy olyan szó is, amely a rá következő sorban ismétlődik meg, é. í. t. A tanulmány e szövegjelenség felismerésével, közelebbről az alakzat tisztasága által megkövetelt jelentéskorrekciókkal a korábbinál pontosabb zsoltárinterpretációt tesz lehetővé.

*

Még azon is el lehet tűnődni, vajon maga Augustinus tudatosan alkotta-e meg a **„Quid autem amo..."** kezdetű rész eleven szimmetriáit. A spontán alkotó az idézett haladványos szövegekben valószínűleg minden tudatos igyekezet nélkül, az ihlet nyelvi erejével végezte munkáját. Azt azonban nehéz elképzelnem, hogy a „Quid autem amo..." írása közben, vagy megírása befejeztével, ne ötlött volna a szemébe ez a szövegegyüttes a maga szoros rendjével, ismétléseinek pontosságával, szabályos további alakulásával. Elképzelhetetlen, hogy a három keretszöveg, a kérdés, az igazító tagadás, s a végén a „quod erat demonstrandum" leszögezése ne sejtette volna alkotójával ezt a miniatűr teljességet. Nem voltak, nem is lehettek piszkozatai, minden a fejében ment végbe, abban a *memóriában,* amely végül is az általa feltárt emberi tudat mindensége volt a számára (s melyben az emlékezet tévedéseit, a hamis tudat lehetőségét közvetlenül, szerkezetileg nem is tételezte).

S végül az a kérdés, amire biztos választ nem tudok: lehetséges, hogy ezt csak én látom úgy, hogy az évszázadok során ez a jelenség mindig említetlen maradt? Emberfeletti olvasmány maga az augustinusi életmű, a vele foglalkozó szakirodalom áttekintéséhez talán egy a már általam megtettnél hosszabb életút sem elegendő. Mert én is csak későn találtam erre a szépségre.

Sero...

---

34 David J. A. Clines: *The Parallelism of Greater Precision.* In Elaine R. Follies (ed.): op. cit. 77–100.
35 "The Pseudosorites: A Type of Paradox in Hebrew Verse". op. cit. 162–172.
36 Op. cit. 29–48.
37 Op. cit. 119–140.
38 Op. cit. 141–148.

Horváth Györgyi

ANTIPOLITIKA A MAGYAR IRODALOMTUDOMÁNYBAN A '90-ES ÉVEKBEN

Az irodalom autonómiájáról szóló magyar narratíva, amely azt beszéli el, hogyan vívta ki magának a magyar irodalom a nyolcvanas évek végére az önállóságot és a szabadságot *a politika ellenében*, kezdettől fogva ütközött azokkal a nyugati beszámolókkal, amelyek a művészeti autonómia intézményének a modernség utáni, posztmodern megkérdőjeleződéséről szóltak.[1] Magyarországon a kilencvenes évek legelején a legkülönfélébb irodalmi, írói és irodalomtörténészi csoportokban is elterjedt az irodalom olyan szemlélete, amely a magyar irodalom 1945 és 1989 közti (de különösen a nyolcvanas évekre eső) fejleményeinek, heterogén gyakorlatainak egy nagy elbeszélés segítségével kölcsönzött koherenciát. Ez a nagy elbeszélés a szabadság felé haladás narratívája volt, ahol az elbeszélő(k) a történet végpontja, azaz a már beteljesült szabadság idejéből visszatekintve meséltek – teljes joggal, hiszen az irodalmi nyilvánosság mezejét korábban a pártállam felügyelte és kontrollálta, és ez a felügyelet és kontroll 1989 után megszűnt.

Azt nem állítom, hogy a narratíva minden pontja mindenkinél tökéletesen egyezett. Sőt, jelentős különbségek alakultak ki – így például annak kapcsán, hogy az írók és az irodalom közeli értelmiség mekkora szerepet játszott a változásokban. Pomogáts Béla 1994-es visszatekintő értékelésében[2] ők a változások fontos előremozdítóiként szerepelnek; Balassa Péter viszont ennél visszafogottabb értékelést ad: „a 90-es évek szabad(abb) és politikai szempontoktól mentes(ebb) irodalmi élete nem a résztvevők vívmánya (ha szabad megjegyezni, némileg könnyebb a dolguk), hanem egy világtörténelmi változás következménye, *mely változást nem a magyar értelmiség 'csikart ki vérrel és könnyel' a világ történelméből*... Nem vívtunk ki semmit vagy csak alig, hanem az ölünkbe pottyant (hála istennek)".[3] De az eltérések ellenére a változatok osztoztak abban, hogy az irodalom autonómiáját alapvetően a politikától való függetlenség terminusaiban értették, és hogy az irodalomnak a politikától való

---

[1] Jelen írás részlet egy (egyelőre publikálatlan) könyvből, mely 2007 és 2010 között íródott. A megírás idején az MTA Bolyai posztdoktori ösztöndíjában részesültem.

[2] Pomogáts Béla: *„Irodalmi autonómia és írói szolidaritás. Az író szabadsága." A negyedik esztendő.* Balassi, Budapest, 1994. 101–113.

[3] Balassa Péter: *„Kaland és komoly játék" (Szirák Péter interjúja).* Alföld 1998/12. 63–64. (kiemelés – H. Gy.)

megszabadulási folyamatát legtöbbször egy előrehaladó narratíva keretei közé ágyazták. Bizonyos értelemben ilyen előrehaladó narratívát vázol fel Kulcsár Szabó Ernő is az 1993-ban megjelent *A magyar irodalom története 1945–1991* című könyvében,[4] amelynek „cselekménye" Esterházy, Nádas, Oravecz és Petri posztmodernségében, egy új nyelvszemléleti-jelhasználati mód megerősödésében kulminál. A könyv kiadásában jól tetten érhető a hiánypótlásnak, a korábbi nyíltan ideologikus irodalomtörténeti „nagy elbeszélések" leváltásának, illetve az irodalomtörténetírás ideológiai megtisztításának az igénye.

Ma már persze világos, hogy ez a „kegyelmi állapot", amit a történet végpontja jelentett, csak átmeneti lehetett, hiszen az irodalmi mező résztvevőinek igen hamar szembe kellett nézniük azzal a helyzettel, amelyet az irodalom intézményének ezen új státusa, azaz a politikai kontroll alóli felszabadulása hozott. Ez az új helyzet a korábbiaktól teljesen eltérő, új típusú válaszokat igényelt a művészeti (irodalmi) autonómia, az irodalom(tudomány) és politika viszonyának kérdésére is.

Irodalom és politika viszonyának a kilencvenes évek eleji percepcióját alapvetően befolyásolta az, hogy az irodalmi mező az előző politikai rendszertől megörökölte az *antipolitika diskurzusát*, amely az irodalmat *politikán túli* területként tételezte. Kelet-Európában a 20. század második felében a politika elsősorban a mindenkori hatalmon lévő „ők" ügyét jelentette, mellyel szemben, úgy tűnhetett, létezik egy markánsan elkülönülő másik szféra, a családból, barátokból, nem hivatalos társulásokból álló civil „mi" politikamentes területe.[5] Az irodalom (és a kultúra) tanulmányozása is kényszerűen ezen a „depolitizált" területen kellett berendezkedjen, ha nem kívánt a hatalmon lévő „ők" kétes ügyeivel kapcsolatban nyíltan állást foglalni, vagy ha egyszerűen csak a személyes és morális autonómia, a gondolkodás szabadságának terminusaiban gondolkodott. „A hatalommal való szembenállás a csendes szabotázst és olyan tudományos témák szakmai választását feltételezte, amelyek az egyént a lehető legtávolabb helyezik a kurrens politikai és társadalmi témáktól. Egy ilyen helyzetben az individualizmus [értsd: a politikai-társadalmi témáktól való távolmaradás] és a remeteélet volt a legjobb stratégia. [A tartui–moszkvai szemiotikai iskola például] egy életstílusnak és az intellektuális becsületesség maximumának a szimbóluma is volt" – írja az orosz helyzetről Almira Ousmanova.[6] Az antipolitika jegyében a személy erkölcse, a személyes erkölcsi állásfoglalás vált az ellenállás forrásává, és épp abból a meggondolásból, hogy „túl van az ideológián".[7] Nem véletlen, hogy Václav Havel „prepolitikai" cselekvésként, „anti-politikus politika"-ként, „a politika szféráján kívül eső politika"-ként, Konrád György pedig egyenesen „antipolitika"-ként jelölte az

---

4 Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum, Budapest, 1993. (Második kiadás, 1994.)

5 Vö. Michael D. Kennedy: *Envisioning Eastern Europe. Postcommunist Cultural Studies*. The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994. különösen 15.

6 Almira Ousmanova: *Crossing borders, shifting paradigms: the perspectives of* American *Studies* / cultural studies in Eastern Europe. *American* Studies International Vol. 41. Issue 1–2. (2003) 72.

7 Michael D. Kennedy: *Envisioning Eastern Europe. Postcommunist Cultural Studies*. 24.

állammal szembeni civil ellenállás ezen (amúgy nyugati értelemben szintén politizáló) diskurzusát.[8] Civil társadalom és antipolitika diszkurzív összekapcsolása csak 1989 után vált problematikussá, hiszen

> „Az autonóm erkölcsiségű szubjektum ideálja a civil társadalomról szóló diskurzus egyik legfontosabb része, de egyben a legproblematikusabb is. [...] azt feltételezi, hogy az ideológiák olyannyira nyilvánvalóak, hogy az emberek felismerik, ha működésben vannak [...]. Míg a kommunista ideológiák tényleg nyilvánvalóak, más diskurzusok ideologikus működése viszont nem az. Annak egyik oka, hogy a civil társadalmat valamiképpen 'ideológiákat megelőzőnek' tartják, és úgy vélik, hogy annak támogatói pusztán 'értelmes, gondolkodó emberek', az, hogy a civil társadalom ideológiai működése sokkal inkább hasonlít azokéra a hajlékony, bonyolult és egymásnak is ellentmondó diskurzusokéra, melyek a legtöbb Cultural Studies-vizsgálat tárgyát képezik [object of most cultural studies]."[9]

A fentieknek megfelelően, Magyarországon a hetvenes és különösen a nyolcvanas években (amikor valamennyire már lazult az irodalmi nyilvánosság politikai kontrollja) nemcsak az irodalmi művek, hanem a kritikák, értelmezések, sőt gyakran az egyes irodalomtudományos orientációk is[10] kényszerűen olyan kétpólusú (de nem kétosztatú) sémában értelmeződtek, ahol kiemelt szerepet kapott a hatalmon lévő „ők" politikájához, „a" politikához képest elfoglalt pozíció. A korabeli irodalmi, kritikai megnyilatkozások a „politikai (felülről jövő) hivatalos beszéd – nem politikai (alulról jövő) civil ellenbeszéd" pólusai közötti spektrumon nyertek elhelyezést: „a hatalomnélküliség éthosza egy oppozíciós nyilvánosság szerkezetében alakította ki a kritikusi magatartásokat és tevékenységi köröket".[11] Az antipolitikai diskurzus kihatott a korabeli irodalomtudományos kutatásokra is: kevésbé a nyílt oppozíció, mintsem a nem politizáló szakmaiság érvényesítésében. A felülről jövő „hivatalos beszéd", azaz a hivatalos irodalomszemlélet szerepét itt „a [lukácsi] tükrözéselmélet meglehetősen leegyszerűsített változata" játszotta, ahol a tőle eltérő irodalomszemléletek „forgalmazói" még a hatvanas–hetvenes évek folyamán is „terméketlen ideológiai vitáknak, sőt esetenként politikai megbélyegzésnek voltak kitéve".[12] A hatvanas évek végétől kezdve azonban fokozatosan megtűrtté, majd elfogadottá váltak az olyan megközelítések, mint a strukturalizmus, szemiotika, (történeti) poétika, narratológia és hermeneutika, recepcióesztétika, illetve a lehet-

---

[8] Vö. Gordon H. Skilling: *Samizdat and an Independent Society in Central and Eastern Europe*. MacMillan–St. Anthony's College, Oxford, 1989. 174–176, Konrád György: *Antipolitics. Pushing the State out of our Nightmares*. Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, 1984. Magyarból fordította Richard E. Allen. Magyarul: *Az autonómia kísértése – Antipolitika*. Codex Rt., Budapest, 1989.

[9] Michael D. Kennedy: *Envisioning Eastern Europe. Postcommunist Cultural Studies*. 25.

[10] Radnóti Sándor: *Műelemzés és műbírálat, szigor és szolgálat*. Alföld 1994/2. 38.

[11] Mészáros Sándor: *A kritika mai idolumai*. Alföld 1994/2. 71.

[12] Dobos István: „A kortárs magyar irodalomtudomány és kritika hatástörténeti távlatból." In Görömbei András (szerk.) *In honorem Tamás Attila*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2000. 432–433.

séges világok elmélete – ez kezdetben korántsem vitáktól mentesen zajlott, mivel az új irodalomszemléletek térnyerésében „a politika a marxizmus egyeduralmát látta veszélyeztetve"; de a nyolcvanas évekre „a marxizmus fokozatosan vesztette el hegemóniáját az irodalomtudományban, [és] már nem volt képes uralkodni a folyamatok fölött".[13] Fontos azonban látnunk, hogy mindez egy alapvetően kétpólusú nyilvánosságban – avagy, Dobos István szavaival élve újra: „kétpólusú diszkurzív szabályozottságban"[14] – zajlott, ahol a szakmaiság szorosan kapcsolódott az (elsősorban Lukács tükrözéselméletével azonosított) politizáló irodalomszemlélettől való távolságtartással. Ez a távolságtartás az irodalomtudomány (és irodalomkritika) tárgyainak „az irodalom irodalmiságá[ra], a szövegszerűség[re], a műalkotás[ra] mint műalkotás[ra]" korlátozását eredményezte, amely korlátozásnak az egyik funkciója épp „az irodalomtudomány autonómiájának, függetlenségének a megerősítése" volt – a politika beavatkozásaival szemben.[15] Az antipolitikai diskurzus különösen jól érezhetően domborodott ki a 20. századi kutatásokban az ún. 1979-es prózafordulat körül, a hozzá kapcsolódó kanonizációs eljárások, az általuk felértékelt prózamodellek illetve elemzési eljárások területén.

Balassa Péter az irodalom(tudomány) ezen „nem-politika" vagy „antipolitikai" módon politizáló szerepére így emlékszik vissza a nyolcvanas évekbeli prózakánon-átrendezésről szólva:

> „...mindez az esztétikai autonómiáért, az irodalom 20. századi modernizációjának bevégzéséért folyt, s *ennek a látszólag anti-politikai vagy depolitizált autonómia-eszmének* (amit közben a radikális ellenzék a szemünkre hányt!) *nagyon is politikai üzenete volt*. Például az írott szó, a sajtó szabadságáról, a nyilvánosságról, de az új poétikai formák lehetőleg pontos és új módszerű elemzésének közegében. A kultúrpolitika már nem volt két pólusú – hatalom kontra szamizdat –, hanem (nem is egy) 'harmadik út' létezett, mely természetesen – minden nézetkülönbség ellenére – a kemény ellenzékkel volt szolidáris, ha nem is azonos. [...] Az ideologikus, politikai-emberi ellentétektől való eltávolodás (?) és a szakmai kérdésekre való koncentrálás nem a 90-es évek vívmánya, közvetlen elődje és kezdeményezője a 80-as évek irodalomkritikája és kultúra-recepciója volt. [...] Másodszor: a 80-as évek irodalmi autonómia-küzdelmei (ismétlem: többségünk részéről elsőrendűen szakmai érvek mentén) éppenséggel *a napi politikától és a csőd felé tartó hazai kultúrpolitikai dimenziótól való szabadulás – olykor patetikusan kifejeződő – jegyében álltak.*"[16]

A folyamatra utólag visszatekintve nyilvánvaló, hogy politikán a résztvevők „pártpolitikát" értettek, és annak is a pártállam keretei között berendezkedő fajtáját,

---

[13] I. m. 434., 436. – Hasonló értékelés található Veres András visszaemlékezésében is: Veres András: *Rendszerváltás az irodalmi életben*. Alföld 2001/2. 32–46., különösen 32–33.

[14] Dobos István: *A kortárs magyar irodalomtudomány és kritika hatástörténeti távlatból*. 437.

[15] Radnóti Sándor: *Műelemzés és műbírálat*... 38.

[16] Balassa Péter: *„Kaland és komoly játék"*. 62–64. (kiemelés – H. Gy.)

azt, amely a személyes, civil élet normális kereteit fenyegette.[17] A politika ezen negatív, a civil ügyekbe hatalmi szóval folyton beavatkozó jellege, értelme legjobban az „irodalompolitika" és a „kultúrpolitika" terminusaiban őrződött meg, amely terminusok Magyarországon még ma is nagyon rossz konnotációkat keltenek.[18]

Az antipolitika ezen diskurzusában a hatalommal szemben álló civil „mi" elsősorban a személyes erkölcs (és a szakmaiság) terminusaiban értette meg magát. A kilencvenes évek elején a civil kurázsi, a személyes erkölcs, a morál, a szolidaritás terminusai visszatérően megjelennek mint a korábbi irodalmi és kritikai ellenbeszédet leíró, ezek jellegét megvilágító kifejezések. „A hetvenes–nyolcvanas évek progresszív kritikája [...] alapvetően *defenzív* volt, ahol a kritika ellenbeszédként működött és értelmeződött. Tagadhatatlan, hogy ez a pozíció kölcsönzött bizonyos *szakmai* és *erkölcsi* pátoszt a kritikusi szerepnek"[19] (a második és harmadik kurziválás az én kiemelésem). „A morálnak kellett a középpontba kerülnie, mert ugyanazon a nyelven beszéltünk [mint a hatalom], és a kérdés az volt, hogy ezen a nyelven most hazudni fogunk vagy nem fogunk hazudni."[20] „Szellemi életünk igen sok erkölcsi értéket halmozott fel a rendszerváltást megelőző évtizedekben, az ideológiai és politikai nyomás ellenében, a kulturális ellenállás körében. Ilyen érték az autonómia: a személyes szabadság és a szellemi függetlenség következetes óhaja, az egymás iránt vállalt elemi szolidaritás (amely például az irodalmi életben, az írószövetség fórumain is megnyilvánult) és a gondolkodás, valamint az alkotás pluralista rendjének elfogadása és tisztelete" – olvasható Pomogáts Béla visszaemlékező soraiban is.[21] A feddhetetlenség, a szolidaritás, a civil kurázsi témái jelentősen befolyásolták a korabeli szövegértelmezési gyakorlatokat, egy-egy magasan kanonizált szerző recepcióját is. Jól szemlélteti ezt egy szintén Radnóti Sándortól vett idézet: „S ha alkalmat találnak rá [a hetvenes évek után jött új irodalmárnemzedék], hogy egy-egy elődjük, vagy mesterük előtt tisztelegjenek, akkor – Mészöly Miklós és Ottlik Géza a példa rá – a művészeti teljesítményben mindenekelőtt a független szellemet, a makulátlan erkölcsöt és a politikai intranzigenciát ünneplik."[22]

---

[17] Vö. Radnóti Sándor Petriről írott sorait: „Magam úgy fogalmaznék, hogy [Petri] par excellence politikai költő, aki ugyanakkor nem közéleti költő, hiszen a politika az ő művében az életnek az az undorító hatalma, amely körülfoly és átjár bennünket." Radnóti Sándor: *Recrudescunt Vulnera*. Cserépfalvi, Budapest, 1991. 327.

[18] Így például Heller Ágnes filozófus egy 2010-ben vele készült interjúban a riporter azon kérdésére, hogy „Kultúrpolitikán most azt értjük, hogy hatalmi helyzetben egy párt államilag preferál csoportokat, irányzatokat, minden fontos kulturális pozícióba a saját embereit ülteti?", azt válaszolta: „Pontosan". (Heller Ágnes: *A kultúrpolitika idegen a demokráciától.* Interjú. Magyar Narancs 2010. február 25. 8.)

[19] Mészáros Sándor: *A kritika mai idolumai*. 70.

[20] Radnóti Sándor: *Posztdiktatúrák narratívái. Két beszélgetés egy könyvről. Kalmár Melinda beszélget Radnóti Sándorral.* Nappali Ház 1997/2. 28.

[21] I. m. 105.

[22] Radnóti Sándor: *Recrudescunt Vulnera*. Cserépfalvi, Budapest, 1991. 307. – Arról, hogy a „passzív szolidaritás" mennyire középponti eleme volt Ottlik korabeli kultuszának, lásd Sári B. László: *A hattyú és a görény. Kritikai vázlatok irodalomra és politikára.* Kalligram, Pozsony, 2006. 98–101.

Ezek az (erkölcs területéhez kapcsolódó) kulcsszavak, amelyek a korlátozott és politikailag kontrollált irodalmi nyilvánosság idején jól működtek, a kilencvenes években már kevésbé voltak alkalmasak egy egyre összetettebbé és rétegzettebbé váló irodalmi mező leírására, a benne való tájékozódásra. Az „erkölccsel, szolidaritással a politika ellen" jegyében szerveződő antipolitikai diskurzus, amely korábban képes volt az irodalmi mező nagy részét – ha nem is egyneműsíteni, de – integrálni, a kilencvenes évekre elveszítette ezt az integráló jellegét. „Kétségtelen, hogy [ma] az írótársadalmat... politikai nézetkülönbségek osztják meg. [...] Ezek a nézetkülönbségek korábban is fennálltak, [de őket] elfedte a közösen vállalt ellenzékiség, félellenzékiség, és enyhítette az írói szolidaritás. Mára ez a szolidaritás is veszélybe került" – írta Pomogáts Béla, az Írószövetség későbbi elnöke.[23] Szintén a közös alap hiányát diagnosztizálja Mészáros Sándor is, bár nem az írótársadalom egészével, hanem csak a kritika intézményével kapcsolatban: „A mai kritika legnagyobb tehertétele, hogy hiányzik belőle a *minimális erkölcsi konszenzus* [ami korábban még megvolt]."[24] A korábbi „közös alapokat" épp a többpárti demokráciára való áttérés kezdte ki, aminek révén korábban nem fontosnak ítélt politikai, magatartásbeli, értékszemléleti különbségek csúcsosodhattak ki az irodalmárok között, és ami az irodalmi élet résztvevőinek polarizálódásához, csoportokra bomlásához vezetett.[25] A kilencvenes évek elején ugyan voltak viták az Írószövetségben az irodalom „politizáló" és „értékteremtő" felfogásáról,[26] a Tokaji Írótáborban az irodalmi autonómia változatairól,[27] és volt olyan író is (Csurka István), aki politikusi karrierbe kezdett (és kilépett az Írószövetségből), de az írók döntő többsége, akik már korábban is inkább csak kényszerűségből vittek közéleti szerepet, inkább távol kívánta tartani magát a közügyektől, átengedve azokat a politikusoknak.[28] Ekkoriban az irodalommal foglalkozók közül (és az irodalommal nem foglalkozók közül is) sokak keserű élménye lett, hogy „a pártpolitika [újra] rátelepedett az ország életére".[29]

Mindez az antipolitika diskurzusának egyes elemeit újra megerősítette, más elemeit pedig gyengítette. Mindenekelőtt hatványozottan megerősítette a politika „pártpolitika" értelmét, azaz a politikát újfent a pártokhoz kötődő, „felülről jövő" és *jól azonosítható, jól felismerhető* ideológiák értelmében definiálta. (Ezzel a politikafogalommal egyszerűen nem lehetett befogni a Nyugat-Európában, külö-

---

23 I. m. 110.

24 Mészáros Sándor: *A kritika mai idolumai*. 69.

25 Az irodalomnak gyakorlatilag két, egymással párhuzamosan létező intézményhálója alakult ki, külön folyóiratokkal, írószervezetekkel, kritikusokkal, irodalmi kánonokkal, melyek közt kicsi az átjárás. Lásd erről Takáts József: *Irodalmi folyóiratok kortárs kánonai*. Litera 2004. június 25. Takáts a két csoportot „az 1979-es prózafordulat követőiként", illetve „népi irodalomként" / „nemzeti paradigmaként" írja le.

26 Pomogáts Béla: *Irodalmi autonómia és írói szolidaritás*.

27 Zimonyi Zoltán (szerk.): *Korszakforduló. Az 1992. évi tokaji írótábor tanácskozása*. Tokaji Írótábor Egyesület, Miskolc, 1993.

28 Pomogáts Béla: *„Irodalmi autonómia és írói szolidaritás*. 101–103.

29 I. m. 110.

nösen Észak-Amerikában ekkoriban kurrens, az irodalomtudományban korszerűnek számító politizáló elméletek – mint amilyen, példának okáért, a posztkolonializmus, az újhistoricizmus, a gender studies stb. voltak – a politikaértelmezését, mely a politikát inkább a megszólalás lehetőségfeltételének, mintsem a megszólaláshoz esetlegesen hozzájáruló külső körülménynek tekintette, és amik mindenekelőtt a műveket *rejtetten és nehezen megfoghatóan* átjáró hatalmi mechanizmusokat vizsgálták.) Megőrződött a „politika" korábbi értelméből annak a személyes élet normál kereteit fenyegető jellege is, azaz a „politika a személyes élet ellen" diszkurzív összekapcsolás. (Mivel a politizáló elméletek értelmezésében a politika – kisebb vagy nagyobb mértékben, de – az élet egészét átjárja, ezért itt szintén ütköztek az antipolitikai diskurzussal.) Ami nem őrződött meg ennyire magától értetődően: azok a fogalmak, amelyek korábban a politikával szembehelyezett terület leírására szolgáltak: azaz a morál, a szolidaritás, a civil kurázsi, hiszen ezeket épp a pártállammal való szembenállás helyezte centrális szerepbe, ezek a pártállami keretek viszont, amelyek az irodalmárok legkülönfélébb csoportjaiból is sokakat egy platformra hoztak a közös ellenséggel szemben, a rendszerváltással szertefoszlottak. Mészáros Sándor ezt a folyamatot, amelynek során a szolidaritás eszméje kikerült a középpontból, így indokolja: „[ma már] a műben rejlő kvalitást kell védelmezni, nem az alanyt".[30] Ezek a fogalmak a későbbi értelmezésekből szinte teljesen el is tűntek.

Az egyik legelső szöveg, mely a magyar irodalomértelmezők számára hírt adott a nyugati politizáló elméletekről, még mindig erkölcs és politika kettősségében próbálja meg elhelyezni az irodalmat: ez Babarczy Eszter „Mikor politika az irodalom?" című rövid esszéje.[31] A rendszerváltás után Amerikában hosszabb időt eltöltő Babarczy (aki tehát az elméletek eredeti kulturális kontextusával is ismerős valamennyire) az esszében, saját bevallása szerint legalábbis, egy „közbeeső" álláspontot igyekszik elfoglalni a nyugati politizáló elméletek által szemléltetett politikai és a Lord Shaftesbury esztétikájában foglalt közéleti-morális komponens között.[32] Az esszét olvasva azonban nyilvánvalóvá válik, hogy Babarczy saját álláspontja nem annyira „közbeeső", hanem egyértelműen egy harmadik út, mely mind a politikától, mind az erkölcstől elzárkózik mint nem műimmanens, azaz *nem a művekben megalapozott* jelentésektől:

> „noha az irodalom nyilvános beszéd, nem keverhető össze a politikai megnyilvánulásokkal, s így aztán semmiféle helyes nézet vagy morális érték nem kérhető számon rajta. Ami számon kérhető, az az igényesség, s egyfajta kultúra, amely ezt az igényességet értelmezni tudja, méghozzá mindazon eszközzel, amellyel általában magunkat és a világunkat értelmezzük. A mű így az értelme-

---

30 Mészáros Sándor: *A kritika mai idolumai*. 72.

31 Babarczy Eszter: „Mikor politika az irodalom?" In *A ház, a kert, az utca*. JAK–Balassi, Budapest, 1996. 103–111. Eredeti megjelenés: Jelenkor 1994/1. 59–64.

32 I. m. 103.

zésben kap erkölcsi vagy politikai dimenziót, de ez a dimenzió éppolyan szorosan hozzátartozik az értelmezéshez, mint bármilyen formalista vagy irodalomtörténeti értelmezés".[33]

Babarczy kissé homályosan fogalmaz, és talán az állításai sem teljesen megkérdőjelezhetetlenek. (Érvelése azon részénél például, miszerint az irodalmon „semmiféle helyes nézet vagy morális érték nem kérhető számon. Ami számon kérhető, az az igényesség" – elég csak Leni Riefenstahlnak a náci propagandát kiszolgáló, *esztétikailag nagyon is igényes* filmjeire gondolni, hogy belássuk, vannak olyan esetek, amikor bizonyos morális – sőt politikai[34] – értékek igenis számon kérhetőek magukon a műveken.) Mindenesetre világos, hogy Babarczy itt elsősorban az irodalomhoz *előíróan* közelítő szemléletektől kíván elhatárolódni (legyenek azok akár erkölcsi, akár politikai előírások). Ebben az esszében az erkölcs már nem egyértelműen a morális érzék, feddhetetlenség, civil kurázsi vagy szolidaritás eszméi révén kapcsolódik az irodalomhoz és szervül össze vele egyetlen egységgé, hanem ugyanolyan külső, beavatkozó-szabályozó erőként jelenik meg vele szemben, mint amilyen a politika is volt. Irodalom és erkölcs bensőséges egysége Babarczy bemutatásában már mindörökre a múlté. Ami az erkölcsi dimenzióból megmarad, az vagy *megelőzi* a művet (előírások formájában), vagy *utólagosan* kapcsolódik hozzá: „a mű… az értelmezésben kap erkölcsi vagy politikai dimenziót",[35] amelyek közül az első rossz dolog, a második meg a jó értelmező tulajdonképpeni feladata.

Ez a belátás sokszorosan átszövi Babarczynak az amerikai politizáló elméletekről nyújtott rövid beszámolóját. Babarczy név szerint a feminizmust és a „homoszexuális mozgalmakat" említi, és velük szoros kapcsolatban a multikulturalizmust és a politikailag korrekt beszéd kívánalmát, valamint Edward Said *Orientalizmus*át.[36] Babarczy az amerikai élményeit egy anekdotával vezeti be: egy egyiptomi írónő külföldi íróknak felolvasást szervezett, amelynek során egy izraeli író regényének részletét olvasta fel. A szöveg egyes szám első személyben arról szólt, hogy egy zsidó telepes fia miként csábít el és erőszakol majdnem meg egy értelmi fogyatékos arab lányt. A megerőszakolási kísérletnek az vet véget, hogy hirtelen megjelenik a főhős öccse, amire a hősben „homályos bűntudat, undor és gyötrő félelem ébred, és pánikszerűen elmenekül a helyszínről".[37] A történet (már Babarczy bemutatásában is) erősen kivonatolt, ennyiben nyilvánvaló, hogy nem ítélhető meg sem az esztétikai igényessége, kidolgozottsága, sem az, hogy a szövegben mennyire élvezte az implicit szerző szimpátiáját a majdnem-megerőszakolós jelenet, vagy hogy mire helyeződött nagyobb hangsúly: a főhős bűntudatára, undorára vagy félelmére. Babarczy mindenesetre beszámol arról, hogy a felolvasás végét „dermedt csönd" fogadta, melyet végül „egy amerikai irodalomprofesszornő" tört meg,

---

[33] I. m. 111.
[34] Amennyiben a fasizmus ellenzését politikai álláspontnak is tekintjük.
[35] I. m. 111.
[36] I. m. 105–106.
[37] I. m. 104–105.

megkérdezve a felolvasót, hogy „nem veszi-e észre... micsoda rasszista és szexista szöveget olvasott fel itt, ráadásul egy egyiptomi (azaz arab) hölgy által rendezett felolvasáson, nem látja-e, mennyire sérti ez sokak érzékenységét".[38] Babarczy az izraeli szerző művét nem kommentálja, ahogyan a professzornő hozzászólását sem, hanem egyenesen rátér a politizáló elméletek, a multikulturalizmus rövid bemutatására. A bemutatás módjából azonnal kiviláglik, hogy ezek az elméletek (amelyek működésmódját az esszében a fentebb leírt felolvasás-jelenet volt hivatott szemléltetni) távolról sem élvezik Babarczy szimpátiáját. Sőt, Babarczy tulajdonképpen már kezdettől fogva retorikai eszközökkel megvonja tőlük bármifajta értelem (vagy jó ízlés, ép morális érzék) lehetőségét. Így ezekről az elméletekről annyit tudunk meg, hogy „abszurd" és „riasztó" következményekkel járnak, más elméletek „elhallott törmelékeire" építenek, műveik „sztárművek" (és nem, mondjuk nagyhatású, vagy sikeres művek), állításaik „vádak" és „követelések".[39] „Rettentően amerikai dolog ez – írja Babarczy –, hiányzik belőle a sok évszázados kultúra enervált vattapuhasága, tompító hatása, amely a hivatkozott francia szerzőkben [Foucault-ra gondol] oly erősen jelen van."[40] Legborzongatóbb példájaként Edward Said *Orientalizmus*a szerepel, „amely kimutatja, hogy a nyugati irodalmi kánon (és tananyag) fű alatt a gyarmatosítást és az angolszász 'kulturális imperializmust' igazolja. Nem, nemcsak Kipling – akár Emily Brontë is".[41] Egy kulturális differenciákra és retorikai megjelenítésekre érzékeny értelmező persze azonnal észreveszi Babarczy (nem is olyan) rejtett Európa-centrikusságát (a barbár Amerika nélkülözi a „sok évszázados kultúra" jótéteményeit, az arab–izraeli konfliktus távoli ügy), naiv esztétikai humanizmusát (a jó művek békésen élnek egymás mellett, és nem fordulhat elő, hogy az egyik a kultúrája fölénye révén kerül előnyösebb helyzetbe, mint a másik) és még egy sor más dolgot. Az mindenesetre kérdés, pontosan mi is a baj a professzornő reakciójával, aki ha vehemens volt is, de (ellentétben Babarczyval) szemmel láthatóan nagyon is tudatában volt az interkulturális kommunikáció csapdáinak. Azaz annak, hogy ilyenkor könnyen elburjánzik a félreértés. És annak, hogy a kulturális identitás is megsérthető. Kérdés, hogy a professzornő a regényrészlet *felolvasása után*, az arab résztvevőre tekintettel, vajon nem épp azért nyilvánított-e véleményt, hogy vitát kezdeményezzen a résztvevők némelyike számára talán sértő témáról, megformálásról. (A felolvasást ugyanis, mint Babarczy is írja, „dermedt csönd" fogadta. Vajon tényleg az irodalomhoz normatívan közeledő szemléletről lenne szó, és nem, mondjuk, olyan megszólalásról, amelyet épp a „dermedt csönd" befolyásolt – azaz a többi befogadó primér reakciója, Babarczy szavaival élve, a műhöz *utólag* kapcsolt értelmezésük? Értelmezésnek tekinthetjük-e ebben az esetben a „dermedt csöndet"? Szerintem igen. És előírónak-e a dermedt csöndre reflektáló megszólalást? Szerintem nem.) A jelenetet, mint látjuk, sokszorosan átszövik kultu-

[38] I. m. 105.
[39] I. m. 105–106.
[40] I. m. 106.
[41] Uo.

rális, politikai differenciák, és erkölcsi mérlegelést kívánó döntések, és ezeknek a centrumában végig egy irodalmi mű, illetve az általa kiváltott hatások állnak. Mindaz alapján, amit Babarczy tudni enged a felolvasásról, számtalan hasonló (etika, politikai és kulturális természetű) kérdés merülhet fel az olvasóban, amelyek mind a felolvasás szűkebb kontextusára és *magára a felolvasott műre* (a reakciók kiváltójára) irányulnak. Sajnos Babarczy ezekről csak nagyon keveset mond el. Az mindenesetre bizonyos, hogy túl kevés az információ ahhoz, hogy a jelenetet olyan magától értetődő értelemmel ruházzuk fel, mint ahogyan azt Babarczy teszi.

A beszámolóból világosan kiderül, hogy Babarczy azért marasztalja el ezeket az elméleteket, mert nem osztják az ő meggyőződését azzal kapcsolatban, hogy az irodalmi mű és erkölcs/politika között csakis az utólagos értelmezés során létesülhet viszony – és nem, mondjuk, már azt megelőzően is (például olyan módon, hogy bizonyos erkölcsi vagy politikai tartalmak a művekben kódolva lennének, *mely kódokra tekintettel* jönne létre a – szintén sokszorosan átkódolt környezetbe illeszkedő – értelmezés). Nyilvánvalóan a kulturális kódok problémájáról van szó, amelyet 1994-ben a magyar irodalomtudósok legtöbbje még nem ismert, Babarczy sem. Az esszé azon részében, ahol Babarczy ezeknek az amerikai elméleteknek az előfeltevéseit összegezni próbálja, jól látszik, miként „ugrik" át – azon meggyőződésétől hajtva, hogy irodalmi mű, politika és erkölcs egymástól idegen – a műhöz *utólagosan* kapcsolódó erkölcsi kifejtés témájáról hirtelen a művet *megelőző* erkölcsi előírás témájára, kihagyva a közbeeső megoldások egy teljes spektrumát. Az esszé ezen része a következőképpen hangzik (Babarczy itt a politizáló elméletek két alapelvét összegzi):

> „[...egyrészt] minden szó, minden ábrázolás, minden történet egy bizonyos világnézetet kényszerít ránk, s ez ellen nem tudunk védekezni, [másrészt] mivel a beszéd közvetlenül – noha rejtve – manipulál, az utólagos reflexió, a távolságtartás vagy az egyik beszéddel szembeszegezett másik beszéd nem elegendő... mindig helyes nyelvet kell használnunk, és helyes ügyet kell képviselnünk, s erre kell szorítanunk mindenkit".[42]

A probléma Babarczy második alapelvével kapcsolatos, ahol Babarczy attól a kiindulóponttól, hogy ha „az utólagos reflexió [...] nem elegendő", pár soron belül, szabad asszociációval, eljut az előíró jelleg feltételezett kívánalmához: „erre kell szorítanunk mindenkit". Babarczy ugyanezen az oldalon, alig pár sorral lejjebb, újra megpróbálja összefoglalni ezen elméletek „két alapelvét", ezúttal más szavakkal: „a beszéd, s különösen a nyilvános beszéd – beleértve az irodalmat, a fikciót is – politikai aktus; mindig morális vagy politikai megítélés alá esik, s mindig tudjuk, mi a helyes, mi a helytelen, ki áll a jó, a 'progresszív' oldalon, s ki képvisel retrográd, manipulatív értékeket".[43] Ebben az összefoglalásban megint a második

---

[42] I. m. 106.
[43] Uo.

rész a problémás: nemcsak az nem teljesen világos, hogy a korábbi összefoglaló alapelvei közül ez most épp melyiket parafrazeálná (valószínűbb, hogy az elsőt), de Babarczy itt leírt sorai – „a beszéd [...] mindig morális vagy politikai megítélés alá esik, s mindig tudjuk, mi a helyes, mi a helytelen, ki áll a jó, a 'progresszív' oldalon, s ki képvisel retrográd, manipulatív értékeket" – százszor inkább megidézik *a magyar hetvenes–nyolcvanas évek oppozíciós szerkezetű irodalmi nyilvánosságát*, mintsem az amerikai politizáló elméletek nyelvvel, reprezentációval, szövegekkel, hatalommal stb. kapcsolatos elképzeléseit. A szerző a politizáló elméleteket a pártállam hetvenes–nyolcvanas évekbeli irodalmi nyilvánosságának mintájára, az antipolitika diskurzusában értelmezte – egyszerűen azért, mert ez volt az, amit jól ismert, és amiről sokkal több tapasztalata volt, mint az amerikai elméletek kulturális-politikai (és eszmetörténeti) kontextusáról.

Babarczynak a politizáló elméletekről nyújtott ezen értelmezése tipikusnak mondható: a politizáló elméleteket sokan még a 2000-es években is az antipolitika keretei között értették, politizáló jellegüket egyenlősítve az irodalom belügyeibe hatalmi szóval beavatkozni akaró, előíró jellegű pártpolitikával. Babarczy esszéje után nem sokkal, 1998-ban (az Amerikát szintén megjárt) Farkas Zsolt is közzétette a maga élményeit az amerikai politizáló elméletekről. Beszámolója sokkal informatívabb Babarczyénál, ugyanakkor sokat levon az értékéből, hogy csak a politizáló elméletek ellenfeleinek véleményét ismerteti részletesen, magukról a politizáló elméletekről (saját bevallása szerint is) nem sikerült igazán jól tájékozódnia.[44] De Farkas sokkal jobban érti a politizáló elméleteket körülölelő nyolcvanas–kilencvenes évekbeli amerikai vitákat, mint Babarczy, és megvan az a nagy előnye is, hogy saját irodalommal kapcsolatos elképzeléseit nem számon kéri rajtuk, hanem helyette igyekszik eltérő amerikai álláspontokat és érveket bemutatni (bár ezeket legtöbbször két álláspontra, a kánonvita pro és kontra ellenfeleinek, a „konzervatívoknak" és a „multikulturalistáknak" a táborára szűkíti le, homogenizálja).

A magyar irodalmi élet e fiatal, ikonikus és akkoriban (is) közismert alakjainak a nyugati politizáló kritikákról nyújtott ismertetése nem igazán tehette vonzóvá ezeket az elméleteket a magyar közönség számára, hiszen hiányzott belőlük ezeknek az elméleteknek egy részletes és strukturált láttatása, amely az előfeltevéseiket, módszereiket a maguk történeti kibomlási folyamatában ismertette volna. Nem segített ebben Szegedy-Maszák Mihály 1996-ban megjelent *Merre tart az irodalomtudomány?* című tanulmánya[45] sem, mely az 1994-es Debreceni Irodalmi Napok előadásai közül egyedüliként tudósított a „tudományköziség" paradigmává válásáról az amerikai egyetemeken, ám a tudományköziséget hordozó „cultural studiest" mindvégig egybemosta „a társművészetek együttes vizsgálatának igényével fellépő" „interarts studies"-szal, zene és szöveg, kép és szöveg összehason-

[44] Farkas Zsolt: *Kánonvita és kultúrháború az Amerikai Egyesült Államokban.* [1997] *Most akkor.* Filum, Budapest, 1998. 5–37.

[45] Szegedy-Maszák Mihály: *Merre tart az irodalom(tudomány)?* Alföld 1996/2. 3–23.

lító vizsgálatával, minek következtében a magyar olvasó aligha vonatkoztathatta a paradigmaváltásról tudósító sorait azokra a kánonvitákra és elemzői gyakorlatokra, melyekről Babarczy és Farkas számolt be.[46] Babarczy esszéjével egy időben vált közismertté Kálmán C. György verselemzés-paródiája is, melyben a szerző többek közt a feminista értelmezői perspektívát is parodizálta (amúgy igen szellemesen), és ami szintén inkább abba az irányba hatott, hogy az olvasók megkérdőjelezzék ezeknek az elméleteknek a tudományos relevanciáját, komolyságát.[47] A közvetlenül a magyar irodalommal foglalkozók körében ekkoriban tehát nem igazán volt látható ezeknek az elméleteknek a mirevalósága. A politizáló elméletek hazai recepciója ezért nem is az ő körükből, hanem az angolszász irodalmakkal és kultúrákkal foglalkozó (és nagyrészt ilyen tanszékeken is dolgozó) magyarországi kutatók, oktatók köreiből indult el, gyakorlatilag már a kilencvenes évek legelejétől kezdve, és vált a magyar irodalomtudományban is egyre ismertebbé – a kétezres évektől kezdve.

---

[46] I. m., különösen 10–11.

[47] Kálmán C. György: *Petőfi Sándor: Megy a juhász szamáron…* Café Bábel 1994/11–12. 69–71.

Műértelmezés

Bazsányi Sándor

„EZ IRODALOM"

– Kosztolányi Dezső *Esti Kornél*jának *Tizenharmadik, Tizenötödik* és *Tizenhatodik* fejezete (melyekben látványosan kiteljesedik esztétika és etika szépirodalmi tükörjátéka)* –

(Ők ketten)

Az 1933-as *Esti-kötet Tizenötödik fejezet*ének 1931-es folyóiratközléseiben még az alábbi sommás címet olvashatjuk a novella élén: *Ők ketten;* mármint Pataki, aki „a kisfiáért aggódik", és Esti, aki „pedig az új verséért" – ahogyan immár a kötetbeli változat alcímében áll. Az apa és a költő volnának tehát az egyes szám harmadik személyben előadott novella egyként „aggódó" hősei, mely írásmű éppenhogy erre a kettősségre épül, pontosabban ennek a kettősségnek a szerkezeti következményeit viszi végig, mégpedig végletesen; miáltal nem is annyira „ők ketten", mint inkább az általuk képviselt tüköralakzat, az „ők ketten" retorikai formája, szabatos kiazmusa lesz a *Tizenötödik fejezet* voltaképpeni tárgya. Az egymással szembeállított Patakit és Estit ábrázoló szöveg tulajdonképpeni hőse: maga a szöveg. A szöveg, ahogyan tükrözve fejleszti, retorikusan hizlalja önmagát – az *Esti*-kötet rendhagyó poétikáját összpontosító novellává, az egészet képviselő résszé, tetszetős szinekdochévá.

* A novellaelemzés egy hosszabb munka részét képezi, amelyben az immár kritikai kiadásban is elérhető (szerkesztette Tóth-Czifra Júlia, Veres András. Pozsony, 2011) 1933-as *Esti Kornél*-kötet tizennyolc fejezetét az alábbi tíz szövegtípus szerint csoportosítom:
1. Első fejezet (mely bevezet a tárgyba és a műfajba)
2. Második fejezet (mely gyerek- vagy ifjúkori próbatételről szól)
3. Harmadik fejezet (melyben az utazásról mint valamiféle beavatásról van szó)
4. Negyedik fejezet; *Hatodik fejezet*; *Tizenegyedik fejezet* (melyekben a puszta ötlet válik a szöveg meghatározó elvévé)
5. Ötödik fejezet; *Nyolcadik fejezet*; *Tizennegyedik fejezet*; *Tizenhetedik fejezet* (melyek az írói életformát ábrázolják)
6. Hetedik fejezet; *Kilencedik fejezet* (melyekben a nyelvről, az irodalmiságról esik szó)
7. Tizedik fejezet (mely vidéki történet)
8. Tizenkettedik fejezet (mely városi történet)
9. Tizenharmadik fejezet; *Tizenötödik fejezet*; *Tizenhatodik fejezet* (melyekben látványosan kiteljesedik esztétika és etika kiazmusa, retorikai-poétikai tükörjátéka)
10. Tizennyolcadik fejezet (melyben végül az elmúlás kerül terítékre)

És ebben a kidolgozott retorikai-poétikai táncrendben, az „ők ketten" tükköralakzatában válik minden egyéb másodlagossá, jobban mondva következményessé. Nem az számít ugyanis elsősorban, hogy milyen értéket képviselnek vagy vallanak a szereplők, hanem hogy mit tudnak kezdeni, miféle játékba tudnak bocsátkozni egymással – az egyes szám harmadik személyű elbeszélés szövegterében, az őket ábrázoló elbeszélő jóvoltából, aki tehát meggyőzően viszi színre a Kosztolányi-féle *homo aestheticus* provokatív(nak tűnő) látásmódját. Márpedig a *homo aestheticus* – az *Esti*-kötet megjelenésének évében írt vallomásszerűség, az *Üzenet és vallomás* című Babits-cikkel feleselő *Önmagamról* szavaival – „sohase tűrné, hogy az *ízléstelenség* arcul üssön egy öregasszonyt, akár vörös mosónő az illető, akár fehér grófnő". (kiemelés – B. S.) Vagy hogy ne *ízlésesen* legyenek ábrázolva az adott írásmű szenvedő (vagy éppen szenvelgő) hősei, akár a gyerekét féltő apa, akár a verse miatt gyötrődő költő. Ugyanakkor a választott tárgy ábrázolásának esztétikai minősége együtt kell, hogy járjon az ábrázolt tárgy egyedisége iránti figyelem (kíváncsiság, alázat, szeretet, kegyetlenség...) etikai felelősségével. Továbbá az esztétikai nézőpontváltás következtében mi, etikai igényességre törekedő olvasók sem érezhetjük szükségét annak, hogy valamely általános igazság nevében ítéljük meg az adott novella egyes szereplőit, azok cselekedeteit és kijelentéseit. Hogy tehát humanista vagy moralizáló elkötelezettségű értelmezőként igazságot szolgáltassunk – sem a beteg gyerekéért „aggódó" Patakinak a verséért „aggódó" Estivel szemben; sem a *Tizenharmadik fejezet* szerencsétlen özvegyének a népszerű és jómódú író ellenében, aki őt ráadásul még bántalmazza is; sem a *Tizenhatodik fejezet* életmentő, ámde idegesítő Elingerének az őt végül vízbe lökő kötethős kárára. (Az utóbbi novella eredeti címe egyébként: *Esti és Elinger* – ami szabatosan sugallja, hogy ezúttal is valamiféle tetszetős kettősségre, kétszereplős tükörjátékra számíthatunk.) Mint ahogyan az *Ők ketten* című *Esti*-írást megelőző évben, 1930-ban megjelent *Két ember* című Kosztolányi-novella szereplői, az egymás vágyait és gesztusait tükröző „kürtőkalapos" és „sportsipkás" között sem tehetünk igazságot, sem az előbbi jómódja, sem az utóbbi szegénysége szempontjából. Legfeljebb örülhetünk kettejük alkalmi érintkezésének a kihalt éjjeli utcán – amiről viszont mindketten csak annyit mondanak, egymástól függetlenül, ámde egymás szavait ismételve, a faggatódzó feleségnek, illetve szeretőnek: „– Sétáltam..."

És nem is az a fontos, hogy mit gondol egymásról a „két ember" az 1930-as írásban, vagy éppen „ők ketten" az 1933-as kötet *Tizenötödik fejezet*ében, hanem hogy miként jelennek meg ezek a gondolatok a két novella kiazmikusan kiépülő szövegtereiben. Egyfelől, a korábban keletkezett szöveg kissé mechanikus és didaktikus modorában (amikor a nagyon különböző társadalmi csoportba tartózó „kürtőkalapos" és „sportsipkás" egy utcai villanylámpa alatt elsétálnak egymás mellett):

„Mindketten szomorúak voltak
Miután elhaladtak egymás mellett, visszafordultak, mint az alvajárók. Tekintetük találkozott.
Mindegyik azt hitte a másikról, hogy boldog. Mindegyik azt hitte a másikról, hogy gyűlöli őt. Mindegyik azt hitte a másikról, hogy gúnyolódik, s azért néz utána.
Erre elszégyellték magukat. Folytatták útjukat."

Másfelől, az *Esti*-novella finomabban kidolgozott – valamiféle tézis–antitézis–szintézis szerkezetű – szövegjátékában (amikor Esti és Pataki bérkocsival igyekeznek a műtétre váró gyerekhez a kórházba):

[tézis] *„Egy fordulónál Pataki ezt mondta:*
– Ha gennyes is, eltokolódhat.
Esti bólintott.
[antitézis] *Később ő szólalt meg:*
– A közepén mégis kitörlöm azt a három sort, úgy egyszerűbb.
Pataki helyeselte ezt.
[szintézis] *Aztán többet nem beszéltek.*
Mindketten ezt gondolták egymásról:
– Milyen kicsinyes, milyen önző."

Hiába különböznek hát a szereplők társadalmi vagy érzelmi állapotukat tekintve, ha egyszer ugyanazt a tükörjátékot játsszák mindketten (illetve a korábbi novella szereplőivel együtt kétszer ketten), vagy ha jobban tetszik, játszatja velük a mozgékony kedélyű elbeszélő. Esti éppúgy, éppolyan heves szenvedéllyel „aggódik", mint Pataki (miképpen a „kürtőkalapos" is ugyanúgy „szégyelli magát", mint a „sportsipkás"). Az egymás tükrében ábrázolt érzések és cselekedetek értékét itt, az *Esti*-kötet szövegvilágában nem az „aggódás" tárgya, hanem a hőfoka igazolja. Esztétikai, sőt etikai, pontosabban írás- és olvasásetikai összefüggésben, a szerző által mozgatott elbeszélő és a vele együtt mozgó befogadó szempontjaiból: Esti „aggódása" a verséért pontosan annyit ér, pontosan annyi örömöt okoz az elfogulatlan szemlélőnek, mint Pataki „aggódása" a gyerekéért. Az egyik szereplőnek, valamint az általa képviselt „aggódásnak" (érzelemnek, szenvedélynek, indulatnak… – Arisztotelész úgy mondaná: *pathos*znak) ugyanolyan alanyi joga van az olvasói örömöket kiváltó ábrázolásra, mint a másiknak. Az irodalom, azon belül a Kosztolányi-féle irodalom (hiper)demokratikus övezetében „ők ketten", a fiáért „aggódó" Pataki és a verséért „aggódó" Esti: teljességgel egyenjogúak és egyenrangúak.

Meg egyébként is, amikor Pataki éppen nem a vakbélgyulladásban szenvedő fiával törődik, akkor feltehetően ugyanaz foglalkoztatja, mint Estit (vagy mint az Estiről szóló kötet íróját, Kosztolányit), vagyis az irodalom, lévén ő is író. Jóllehet „ők ketten" – olvashatjuk a novellában – „újabban ritkán találkoztak". A közös múltra vonatkozó utalás rövidke kifejtését találjuk a *Tizenötödik fejezet* folyóiratbeli változataiban: „Pataki a költőtársa volt, ifjúkori cimborája, régi évek korhely emlékeivel tetézve. Hajdan a kávéházban sülve-főve együtt voltak." A kötetét szerkesztő Kosztolányi viszont már nyugodtan elhagyhatja az anekdotikus jellegű magyarázatot, és bátran támaszkodhat az olvasó középhosszú távú emlékezetére, amely ezen a ponton könnyen visszaidézheti az *Ötödik fejezet* írógalériájából Pataki alakját, jobban mondva a nevét, a *Tizenhetedik fejezet* hősének, Ürögi Daninak a nevével együtt. (Noha ez a két név még egyáltalán nem szerepelt az ötödik novella folyóiratbeli változataiban; és itt is csupán jelzésértékük van, tudniillik rámutatnak azokra az alakokra, akik a kötet későbbi pontjain majd a főhős társszereplőivé lépnek elő.) Nem is beszélve a

Sakálok és *Kernel Kálmán eltűnése* című *Tengerszem*-novellákról, amelyekben Pataki szintúgy íróként, vagy legalábbis az irodalmi élet övezetében tűnik fel (mint a pályakezdő Esti barátja, illetve mint a bajba jutott Ürögi sógora). Az 1931-ben keletkezett *Tanú*ban viszont Esti megint csaknem írótársi minőségében beszél Patakiról, aki ezúttal „örökbe fogadja elhunyt bátyja törvénytelen kisfiát, hogy legalább a nevét hagyja neki" – ugyanazt a nevet tehát, amelyet a *Tizenötödik fejezet*ben megbetegedett Lacika is visel. Már ha nem éppenséggel Lacika volna az örökbe fogadott kisfiú. Már ha egyáltalán – az Esti-szövegek ellentmondásos világában – köze van, köze lehet az egyik novellában említett életrajzi adaléknak a másik novellában ábrázolt életrajzi helyzethez. Az egyik novellában megemlített Patakinak (és örökbe fogadott fiának) a másik novellában cselekvő Patakihoz (és vakbélgyulladásos fiához). Mint ahogyan az egyik novella Estijének a cselekedeteit vagy tulajdonságait sem kell mindenáron számon kérnünk egy másik novella Estijének a cselekedetein vagy tulajdonságain... Mindenesetre a gyerekéért „aggódó" Pataki az öt *Esti*-novella közül kettőben (az *Ötödik fejezet*ben és a *Sakálok*ban) bizonyosan ugyanott van, ugyanott létezik, ahol most a verséért „aggódó" Esti: az irodalomban vagy legalábbis annak felszínén, az irodalmi életben, amelyet viszont bőséges kedvvel parodizál a novellák elbeszélője – az *Ötödik fejezet*ben is, és a *Tizenötödik*ben is.

Úgy is mondhatjuk, hogy Pataki és Esti párhuzamos „aggódásainak" tárgyai egyaránt csak ürügyként szolgálnak a szereplők egymást tükröző (beszéd)cselekvéseihez – amelyeket az elbeszélő hol belső (Esti ihletpillanata), hol külső nézőpontú (Esti és Pataki beszélgetése) ábrázolása jóvoltából láthatunk. A beteg gyerek és a kozmikus ívű költemény: olyan hivatkozási alapok (vagy alaptalanságok), amelyek szinte meg sem jelennek a szövegtérben; az előbbi csupán a novella legutolsó bekezdésében, az utóbbi pedig csak foszlányokban itt-ott. A vakbélgyulladásos Lacika és a „Mért nézek az éjbe..." kezdetű versezet kizárólag a parodisztikusan megjelenített szereplők „aggódó" szólamaiban, az ábrázolt nyelvben vannak jelen, azon belül hol a kétségbeesett apa közhelyes fordulataiban: „Jaj, ha ezzel a gyerekkel valami történik...", hol az önérzetes költő dagályos futamaiban: „Ez az ihlet, a tiszta ihlet..." – egyszóval, az *Esti Kornél éneké*nek szavaival: a (talán nem is létező) „mélységet" leplező „fölszínen". A tulajdonképpeni tartalmától („mélységétől") megfosztott s így kiüresített nyelv a hiány telített közegévé („fölszínévé") válik, amelyben tehát nem Lacikával és a verssel, hanem azok retorikus-poétikus pótlékaival találkozunk – a novella méretűvé fejlesztett kiazmus alakzatában.

(„Mit csináltam?")

„Mit csináltam?" – lihegi a „sorsüldözött özvegyet" bántalmazó Esti, majd így folytatja: „Jaj, én szerencsétlen. Egy asszonyt. Egy gyönge, nyomorult nőt. Beszámíthatatlan vagyok." Ugyanakkor „kimondhatatlan boldogságot" is érez, hogy „végrevalahára jól megverte" őt. És noha egyfelől – a hétköznapi értékrend szempontjából – Esti tényleg „beszámíthatatlannak" tűnik, másfelől viszont a története nagyon is kiszámítható módon ér véget, pontosabban a kiszámítható logikájú túlzásfolyamat

beteljesülésének azért mégiscsak meghökkentő formájával. Az egyszerre várható és váratlan, miáltal teljességgel rendhagyó *action gratuite* esztétikai alakzatával, amely ráadásul hasonlóképpen „kimondhatatlan boldogságot" okozhat az Esti-féle örömökre fogékony olvasónak is (valósággal „boldogolunk" – hogy a *Most elbeszélem azt a hónapot…* kezdetű *Bús férfi*-dal nyelvi leleményét idézzem). Nem az a kérdés tehát, hogy mit „csinált" (vagy nem „csinált") Esti a szerencsétlen özveggyel, hanem hogy miként „csinálta" (vagy nem „csinálta") azt, amit „csinált" (vagy nem „csinált"). Vagy hogy miként alakította egyre különösebb kapcsolatát az életét megmentő Elingerrel. Vagy hogy mit tudott kezdeni az alkotás hevétől átfűtött dolgozószobájában az apai gondoktól sújtott Patakival. És persze, hogy mire jutott a novellák szerzője, pontosabban (az általa teremtett) egyes szám harmadik személyű elbeszélője mindezzel. (Nagyon más – olvasói – helyzetről van szó itt, az özvegyet bántalmazó Estit ábrázoló novellában, mint a tragikus húzású *Aranysárkány*-ban, ahol az atléta Liszner Vili módszeresen megveri a végül öngyilkosságot választó tanárát, Novák Antalt.)

Végső soron, a szépirodalmi *action gratuite*-ként fogadható *Esti Kornél* szerzője is felteheti magának a kérdést: „Mit csináltam?" Mármint hogy miféle hősről szóló miféle műfajú írásokat állított össze miféle kötetté. És hogy miféle szövegtulajdonságokkal ruházta fel az egyes részleteket, meg hogy miféle szövegkapcsolatokat teremtett a nagyszerkezet egészén belül. Mint például a *Tizenharmadik fejezet*ben, ahol is Esti az ő irodalmi munkásságára hivatkozó özvegy szavait az alábbi néma gondolattal viszonozza:

> *„Ne keverjük össze a dolgokat. Ez irodalom. Borzasztó volna, ha mindaz, amit írtam, megvalósulna. Egyszer azt írtam, hogy gázlámpa vagyok. Mégis élénken tiltakoznék az ellen, hogy valaki gázlámpává változtasson. Azt is említettem valahol, hogy mennyire szeretnék beleveszni a tengerbe. Mikor azonban az uszodában háromméteres vízben úszkálok, mindig eszembe jut, hogy ott nem tudnék leállni s bizonyos megkönnyebbülést érzek, mihelyt a sekélyvízbe érek."*

A „beleveszni a tengerbe" fordulatról könnyen eszünkbe juthat a *Harmadik fejezet* lelkes diákja, aki valóságos ódát zeng a tengerhez, majd mámorosan, „tárt karokkal dobja testét a gyöngyös kékségbe, hogy végkép egyesüljön vele". A végtelen „kékséggel" együtt a fennkölt poézisért rajongó fiatal Esti tehát kétszeresen lesz áldozata a paródiának: először a harmadik novella részben külső, részben belső ábrázolásmódja révén, vagyis egyetlen szövegen belül; másodszor pedig a szintúgy egyes szám harmadik személyben előadott tizenharmadik novellában megnyilvánuló érett Esti cinikus monológjában, annak szövegközi motívumismétlésében. Mely kötetbeli motívumvándorlás ráadásul még tovább gyűrűzik – egészen a tizenhatodik novella legelejéig, amikor Esti, aki tehát három fejezettel korábban felállította a „tengerbe veszés" és az uszodai „úszkálás" frivol ellentétét, majdnem belefullad, ha nem is a tengerbe, de a Dunába. Most nem beszélve a keretes szerkezetű novella legvégén a Dunába lökött Elingerről, vagy akár a *Tizedik fejezet*ben kútba ugró Zsuzsikáról…

Viszont nagyon is beszélve a szó és az általa jelölt dolog közötti viszony túlrajzolt nominalizmusáról, amelynek értelmében például a hízelegve panaszkodó özvegy „Méltóságod szíve" kifejezésének hallatán Esti azonnal a „szívéhez kap", az ő „méltóságos szívéhez". Lévén a szépíró Esti a szavakat – foglalkozási ártalomból és alkati szenvedélyből kifolyólag – gyakran *szó szerint* veszi, anyagi valóságra utaló anyagi valóságként. Az viszont módfelett zavarja, ha nem érzi az adott szó kettős kötődését – egyfelől a jelölt dolog valóságához, másfelől a nyelv saját (hangzó és képszerű) valóságához. Nem csoda hát, hogy az elesett asszony által említett „lelkület" szó is igencsak próbára teszi a sikeres szépíró „lelkületét", azazhogy teljeséggel „kihozza a sodrából" őt. Mi több, az érzelgős kifejezés hallatán Esti kisebbfajta bölcseleti okfejtegetésbe bonyolódik „gyöngédség" és „durvaság" kapcsolatáról – épp, mint a Fiuméba vonatozó diák úgymond tapintatfilozófiai eszmefuttatását tolmácsoló elbeszélő a *Harmadik fejezet*ben. Ámde talán még fontosabb a *Tizenkettedik fejezet* párhuzamos szöveghelye, ahol az elbeszélő Esti a Darmstadtba érkező egyetemista Esti gondolatait közli a dolgok és szavak egymásra utaltságának szélsőségesen nominalista változatairól, például a tenger – már megint a tenger! – mellé állított *„A tenger"* feliratú tábláról. A „tenger" szó ugyanolyan valóság, mint a tenger maga. Minden egyes szó ugyanolyan valóságos, mint az általa jelölt dolog. És ha netán felfüggesztődik vagy kiüresedik (vagy azért függesztődik fel, mert már kiüresedett) a hétköznapokban megszokott viszony az adott szó és dolog között, a szó saját valósága attól még (sőt még inkább) megmarad. A szépíró, jelen esetben Esti (vagy az *Esti*-novellákat író Kosztolányi) éppenséggel *ezzel:* a szó saját valóságával dolgozik. Mondjuk a „lelkület" szó indulatkiváltó és gondolatébresztő valóságával.

Az özvegy szavait némán magyarázó Esti: olyan „mesterember", aki a „nagyüzemi" jellegű „élet termelése" során keletkezett panaszokkal, fájdalmakkal és tragédiákkal (esetenként örömökkel) foglalkozik, mégpedig „mérnökien biztos" tudással és módszerrel. Esti tehát egyfelől – szemben az özvegy *szívélyes* ráfogásaival – nem „jó ember", hanem „rossz ember", vagy „még rossz se", csupáncsak „olyan, mint akárki más". Másfelől viszont „mesteremberként", íróként képes viszonyulni is saját „rossz" mivoltához, jobban mondva „akárki" voltához. A hajdan költői babérokra törekvő ifjú utazóból az ottliki *Próza* értelmében vett „ürge" lett. Ami viszont nem jelenti azt, hogy valamely másik novellában, mondjuk a tizenötödikben, az érett Esti ne ragadtatná magát újra kozmikus léptékű költői túlzásokra: „Mért nézek az éjbe? mért hallom a vándor / bolygók robogását…" – mintegy a *Hajnali részegség* című Kosztolányi-vers égi látomásának elővételezett paródiájaként. És nem lehet véletlen, hogy az egymást követő fejezetekben nem ugyanazt az Estit látjuk: a *Tizenötödik*ben a költő Estit, aki némileg emlékeztet a fiumei vonatutazásról szóló novella ifjú költőjelöltjére; a *Tizenhatodik*ban (vagyishogy annak korábbi változataiban) meg a regényterveibe merülő Estit, aki tehát okkal kap dührohamot Elinger dilettáns költeménye hallatán.

Mindenesetre a – most éppen – prózaíró Kosztolányi *ezt* „csinálta": a változatos, sokszor ellentmondásos ismétlésekkel és utalásokkal, továbbá lendületes, sokszor zabolátlan motívumvándorlásokkal és újraírásokkal tagolt, pontosabban mindezekből összeálló, vagyis a hagyományos epikai előfeltevéseket (egyenes ívű

cselekményvezetés, egységes jellemű főhős, ellentmondásmentes világkép...) megkérdőjelező *Esti Kornél* című kötetet.

(„... a porbasújtott özvegy. Rémes.")

Esti Kornél úgynevezett tapintatfilozófiája, azon belül -etikája nemcsak azt nem engedi meg neki, hogy túlságosan, azaz szemérmetlenül közel menjen az elesett embertárshoz (a bolond lány anyjához, a kigúnyolt utcalányhoz, a bolgár kalauzhoz...), hanem azt sem, hogy túlságosan messziről, valamiféle épületes magaslati pontról, mondjuk az *Önmagamról* című cikkben (Jules de Gaultier nyomán) emlegetett *homo moralis* kilátótornyából szemlélje őt. Ugyanakkor amorálisnak sem tekinthetjük Kosztolányi hősét, legfeljebb – Nietzsche pontos kifejezésével – a nem morális értelemben vett, vagyis az általános elvek helyett az egyedi körülményekre figyelő cselekedetek alanyának. A *homo aestheticus* tapintatetikáját valló és gyakorló kötethőst zsigerileg taszítja az adott embertárs vonatkozásában bármiféle normatív megállapítás, moralizáló ítélet vagy humanisztikus közhely: „...a porbasújtott özvegy. Rémes." A „sorsüldözött özvegy" sirámait hallgató Esti javallata világos és egyértelmű:

> *„A fájdalom a maga elvont egészében, madártávlatból, mindig borzalmasabb, mint közelről: a részletekkel való bíbelődés kijózanít bennünket, leszerel, legalább is figyelmet követel tőlünk, önfegyelmet, hogy rendezzük a zűrzavart. (...) Az apró dolgok megnyugtatnak."*

Halál, özvegység, szegénység, középfülgyulladás, tüdővész... Az Estinek panaszkodó özvegy kiszámítható logikájú, melodramatikus története – a „fájdalom (...) egészét" övező és viszonylagossá változtató „apró dolgok" jóvoltából – ugyanolyan banálisan cseng, mint az *Első fejezet*ben emlegetett „érdekcsigázó" és „borzalmas" regénykezdet a „feltűrt gallérú fiatalemberről". Legfeljebb ami ott sejtelmeskedő pasztell volt, az itt kiábrándítóan szürke lesz. A közhelyes panaszáradatra Esti hasonlóképpen közhelyes szabadkozástrillával felel: „– Rokonaim vannak és barátaim. Személyzetem. Satöbbi, satöbbi. Én is dolgozom. Robotolok. Épen eleget. Ahány betű, annyi falat kenyér..." Sőt, a novella folyóiratbeli változataiban Esti még a „gyermekére", illetve „gyermekeire" is hivatkozik – mely kiskorúak csakis azért léteznek, hogy az alkalmi apaszerepben tetszelgő író szóba hozhassa őket az özvegy panasz-szólamára adott válasz-szólamban (mint Pataki az ő Lacikáját a *Tizenötödik fejezet*ben); és persze csakis addig léteznek, ameddig a mentegetőzés retorikája megköveteli, hogy létezzenek. És míg a *Tizenharmadik fejezet* eredeti változatában még szükség volt arra, hogy a szabadkozó Estinek legyenek gyerekei, addig a *Hatodik fejezet* belső logikája (a szokatlan „pénzzavar" története) meg azt kívánta, hogy ne legyen a hatalmas örökséghez jutó Estinek senkije. A kötetét összeállító, leendő olvasóival tapintatos, következésképpen szépírói arányérzékét érvényesítő Kosztolányi viszont már soknak vélhette a tizenharmadik novella gyerekekre való hivatkozását, illetve elégségesnek ítélhette pusztán a rokonok, a ba-

rátok és a személyzet szerepeltetését a délelőtti fürdésében megzavart főhős banális replikájában. Miként később a cukrászdából kilépő Esti sem egy „nagy tábla csokoládéval" a kezében botlik bele a „porbasújtott özvegybe", ahogyan a folyóiratbeli változatokban áll, hiszen – gondolhatta Kosztolányi – bőven elég a szerencsétlenség és jólét kissé hatásvadász ellentétalakzatához annyit tudnunk, hogy a váratlan találkozás előtt „Esti a cukrászdában ült és csokoládét ivott". És mintha ezen a ponton, ezzel az apró részlettel dőlne el, hogy Esti a kötetbeli változat legvégén sem „kezében a csokoládéval hadonászik", majd „erősen, keményen, *félreérthetetlenül* megüti" az özvegyet, ahogyan a korábbi változatokban olvashatjuk, hanem csupán „megragadja a karját" és „megrázza". (kiemelés – B. S.) (Frivolan azt mondhatnánk, hogy nagy tábla csokoládéval a kezünkben „megütni" egy párját ritkítóan szerencsétlen öregasszonyt: szemérmetlenül botrányos; csokoládé nélkül viszont: szimpla kegyetlenség, azaz – a jó ízlés jegyében – kerülendő, elég csupán „megrázni" őt.) Mintha a szerző tényleg – az 1933-as vallomásos esszé idézett fordulatával – „ízléstelennek" tartaná, hogy novellájának hőse „arcul üssön egy öregasszonyt" (még ha nem is „vörös mosónőről" vagy „fehér grófnőről" van szó). Végül is, csak annyira lesz durva a jelenet a kötetbeli változatban, amennyire muszáj, amennyire a *homo aestheticus* helyzetfüggő tapintatgyakorlata ezt megkívánja, illetve megengedi – mind az özveggyel szembekerülő novellahős, mind pedig az olvasóira figyelő szerző vonatkozásában. A végeredmény, a mintegy akciófilmhősként fellépő Estiben keletkezett testi-lelki érzet úgyis egyértelmű: „Kimondhatatlanul boldog volt, hogy végrevalahára jól megverte." (Vö. Esterházy Péter *Esti Kornél tolvaja* című „kalandfilmjének" nyelvtudatos mozgalmasságával: „– Kicsoda? – lendültem tehát akcióba. [Akcióim, lám, mondatok.]"; vagy éppen Mészöly Miklós *Koldustánc*ának nem morális indíttatású koreográfiájával.)

A csattanósan kivitelezett szépirodalmi esettanulmány rezignált háttértapasztalatát összegezi az elbeszélő az alábbi bekezdésben, amely éppenséggel emlékeztethet minket a *Harmadik fejezet*ben megfogalmazott, látszat- és viszonylagosságelvű részvétetika egyik „pogánynak tetsző következtetésére", miszerint „mivel igazán jók úgyse lehetünk, *legalább* udvariasak legyünk" (kiemelés – B. S.) – vagy ha nem is „udvariasak", akkor legalább elegánsak, akár provokatívan, sőt kegyetlenül elegánsak:

> *„Esti nem hitte, hogy a földön bármit is rendbe lehet hozni. Hiszen látta, hogy mihelyt megfoltozta a nyomorúságot egy helyütt, az nyomban ki is lyukadt más helyütt. De titokban* legalább *egy csöpp javulást remélt, valami* látszólagos *enyhületet, valami* viszonylagos *nyugalmat, egy jó szót, mely földeríti, megjutalmazza."* (kiemelések – B. S.)

Egyébként – hogy tágítsuk a téma szövegkörnyezetét – az alábbi summázatot olvashatjuk a „porbasújtott özvegyről" szóló 1927-es mű után három évvel, vagyis az *Esti*-írások keletkezésének legsűrűbb időszakában napvilágot látott *Szegény asszony* című novella legvégén, amikor is az egyes szám első személyű elbeszélő hős elgondolkodik a „szegény asszonynak" adományozott „alamizsnafillérek" káros hatásáról, tudniillik arról, hogy ezzel a szokványos humanitárius gesztussal csak

könnyelműen felrázta őt a „nincstelenség" öntudatlan „boldogságából", és olyan „őrületet" ébresztett benne, „melynek nincs határa": „Gyönyörű az irgalom bibliája, de veszedelmes. Sohase tudjuk, hogy jótetteinkkel micsoda rosszat művelünk. Cselekedni mindig veszedelmes." Sőt: „Még megszólalni is veszedelmes." Ami persze nem jelenti azt, hogy ne kellene még inkább komolyan venni az Estiféle tapintatfilozófiát összefoglaló *Harmadik fejezet* gondolatát a valóra nem váltott „jó szó" tiszta (lehetőség)értékéről: „Általában a szó mindig több mint a tett." De az *Esti*-kötet évében megjelent *Szegény barátom* című rövidke írás is nagyon hasonló alaphelyzetből vezet nagyon hasonló, provokatívan nem morális (értsd: sem moralizáló, sem amorális) végkövetkeztetéshez: „A szegény embereket úgy kell kigyógyítani nyavalyájukból, mint a pimaszokat: egy pofonnal." (Míg mondjuk más összefüggésben, a *Pofon* című *Esti*-szöveg esetében az ismeretlen emberek megpofozásának ötlete csupán az unatkozó írójelöltek időtöltését szolgálja – ahogyan a jóval szelídebb típusú játékok is, mint amilyen például az egyik *Tengerszem*-beli *Esti*-novella címét adó „barkochba".) Miként a szintúgy 1933-as *Esti*-szöveg, a halmozottan nyomorult írótársról szóló *Sárkány* legvégén áll: „Mindennek van határa. Ami sok, az sok." Lévén: „Arányérzékünk nem tudja elviselni azt, ami mértéktelen. Egy ponton túl a szenvedés is nevetségessé válik." Nem véletlenül változik át a „sorsüldözött özvegy" önmagában véve tragikus lénye egyszerre (Esti számára) idegesítő és (az olvasó számára) szórakoztató paródiává.

A *Tizenharmadik fejezet* utolsó jelenetében az özvegy szinte ugyanazokat a szavakat „dadogja" Estinek, mint Pataki a *Tizenötödik*ben; egyrészt: „– Az én Lacikám. – dadogta [az özvegy] – az én kis Lacikám…", másrészt: „– Lacika – dadogta Pataki. – Lacika." És tulajdonképpen az egyes szám harmadik személyben megírt, vagyis a szereplőket többnyire kívülről láttató, gyakorta parodisztikus jellegű *Esti*-novellákban mindig ugyanazok a nyelvi automatizmusok működnek, ámde mindig változatosan. Továbbá nem ritkán egyazon jelenetek bukkannak fel új és új alakban: például Estit az otthonában (fürdés vagy munka közben) zavarja az özvegy, Pataki és Elinger; vagy éppen Ürögi Dani a *Tizenhetedik fejezet*ben; vagy mondjuk maga a halál a *Vendég* című 1930-as novellában. És talán éppen azért hagyta ki Kosztolányi a tizenhatodik novella kötetbeli változatából az egymásnak kölcsönösen szabadkozó Elinger és Esti szólamait („– Zavarlak? // – Dehogy, édes öregem, dehogyis. // De igen. Zavarlak – mondta ellentmondást nem tűrve. // – Ugyan, ugyan…"), mert már egyszer elhangoztak az *Ötödik fejezet*ben, amikor Sárkány délelőtt betoppan az alvó Esti szobájába, és még el is fognak újra hangozni a *Tizenhetedik fejezet*ben, amikor Ürögi Dani éjszaka „beruccan" a barátjához. De gondolhatunk akár a versét felolvasó Esti és az őt hallgató Pataki kölcsönös udvariaskodásaira is: „– Ja. Nem untattál. // – Dehogy nem." Mindenesetre a kötetszerkesztő Kosztolányi számára soknak tűnhettek Elinger és Esti bő lére eresztett szabadkozásai, hiszen azok elhagyásával – egyúttal a kötetbeli motívumismétlődés mérséklésével – is még bőven zavarónak bizonyul az életmentő barát félszegen tolakodó lénye.

De például ugyanaz a motívum ismétlődik másféleképpen a *Tizenharmadik* és *Tizenhatodik fejezetek*ben, sőt még azok különböző előzetes közléseiben is: mert

míg a „sorsüldözött özvegy" történetének kötetbeli változatában Kosztolányi végül jelentősen tompítja a „megverés" jelenetét, addig a másik kötetfejezetben Esti nemcsak gondolja, hogy belöki Elingert a vízbe, mint a novella korábbi változataiban, amelyekben a címszereplő végül elmenekül a lehetséges tett színhelyéről, hanem valóra is váltja a vad gondolatot. A különböző szöveghelyzetek különböző megoldásokat igényelnek, illetve tesznek lehetővé. Ráadásul a változatosan ismétlődő események és karakterek mellett olykor még bizonyos szereplők is visszatérnek, mint például az *Ötödik fejezet*ben futólag megemlített Pataki és Ürögi a tizenötödik és tizenhetedik novellákban. De van, hogy a kötet egyes mellékfigurái más Esti-novellákban is szerepet kapnak, ahogyan mondjuk az *Ötödik fejezet*ből Sárkány az ő nevét címként viselő *Tengerszem*-novellában. Ám van úgy is, hogy valaki a korábban keletkezett, ráadásul nem is Estihez köthető novellákból lép át valamelyik *Esti*-novellába, majd visszakozik onnan egyéb szövegekbe – mint például Elzász doktor, aki az 1928-as *Ilonká*ból kerül az 1931-ben megjelent tizenötödik novellába, majd később innen a *Valaki* és *Imre* című 1933-as művekbe. És szemben az *Ilonka* és *Imre* című írásokkal, a *Tizenötödik fejezet*ben Elzász, az orvostanár nem válik, nem válhat szereplőjévé a kétfős kamaradarabszerűségnek, és így csupán az „aggódó" apa monológjában színesíti nevével és rangjával a több Kosztolányi-novellából, például a rokontémájú *Vakbélgyulladás*ból, ismerős orvostudomány-mitológiát: „Nyomban elhívattuk *Rátzot*, utána *Varghát* is, aztán a tanárt, *Elzászt*. Szóval *vakbélgyulladás*." (kiemelések – B. S.) „Rátz" – „Vargha" – „Elzász": már csak a szóhangzás szintjén is érezhető a fokozás, hogy tudniillik nem akármilyen (képzelt) bajban van Lacika, illetve Lacika apja – aki legalább akkora fontosságot tulajdonít a „vakbélgyulladás" szóban összpontosuló apai fájdalmának, mint a *Vakbélgyulladás* (vagy: *Appendicitis*) Kovács János nevű „hőse" a rutinműtétje után szeszben tartósított, majd azután vallásos tisztelettel övezett béldarabkájának, vagy mint az *Apa* (vagy: *Jánoska betegsége*) címszereplője a saját áldozatos, karikaturisztikussá torzuló apaságának, amely egyre kevésbé szorul rá a valaha – talán – betegeskedő gyerekre.

Nagyon úgy tűnik, hogy itt, ebben a szövegkörnyezetben, vagyis az egyes szám harmadik személyben fogalmazott *Esti*-novellákban mindenki csak torzképe lehet annak az (egyébként vitathatatlan) értéknek, amelyet történetesen képvisel: az özvegy a szociális elesettségnek, Elinger az életmentés heroizmusának, Pataki az apaságnak, Esti az íróságnak…

(„… satöbbi, satöbbi.")

„Satöbbi, satöbbi. És is dolgozom. Robotolok" – sorolja Esti a kifogásait a panaszkodó özvegy előtt, mégpedig ugyanazzal a keresetlen szófordulattal, amellyel neki majd Pataki foglalja össze a fia betegségének történetét: „Lacika már egy hete panaszkodott, hogy fáj a gyomra. Mindíg a gyomrát fájdította, *satöbbi*. Azt hittük, karácsonyi gyomorrontás. Az ünnepek alatt sokat evett, *satöbbi, satöbbi*. Hát így kezeltük. Hashajtó, koplalás, *satöbbi*…" (kiemelések – B. S.) De még akár az özvegy vagy Elinger is használhatnák az eljelentéktelenítő „satöbbi" kifejezést akkor, ami-

kor éppen számot adnak életük tragikus fordulatairól. Sőt, a költészetnek elkötelezett Esti is nyugodtan élhetne ezzel a köznyelvi formával akkor, amikor éppen a frissen született versét foglalja össze a barátjának: ihlet, satöbbi... Egyáltalán, ezekben az *Esti*-novellákban bármiféle értékképzet, mint például az emberi szenvedés, a létezés tragédiája vagy a művészet fenséges volta: kizárólag az egyes szám harmadik személyű elbeszéléstér elidegenített nyelvi alakzatai révén, azok ironikus fénytöréseiben jelenhet csak meg. Ezekben a szövegekben nem magával a szenvedéssel, a tragédiával vagy az elragadtatottsággal találkozunk, hanem azok hiányával, illetve a hiányt elfedő paródiával: a szenvedés, a tragédia és az elragadtatottság paródiáival. Nem lehet hát Estinek más válasza az özvegy sirámaira, mint a bolgár kalauzzal folytatott rendhagyó beszélgetésében már emlékezetesen alkalmazott, jócskán kiüresített helyeslésformula: „– Igen."; sőt: „– Igen, igen."

Ráadásul az elbeszélő a *Tizenharmadik fejezet*ben előzékenyen össze is foglalja az „porbasújtott özvegy" sirámait hallgató Esti vélekedését a létezés banális voltáról:

> *„Végtére ezek azok az igénytelen – és érdektelen – panaszok, melyeket az élet termel, jobbára gyárilag, ijedelmes egyformasággal. A nagyüzem nem engedi, hogy eredetit alkosson. De talán ép ez a képzelethíjasság lepte meg, ez a szürkeség és elcsépeltség: az, hogy ilyen selejtes árukat tettek eléje, s ezeket mégis végzetként viselik egyesek, akiknek kiosztották."*

Esti ironikus látásmódja nem akadályozza meg a szerzőt abban, azazhogy még inkább feljogosítja őt arra, hogy esetenként ironikusan lássa és láttassa magát Estit is (mint az ironikus Platón az ironikus Szókratészt) – például akkor, amikor a kötethős a *Tizenötödik fejezet*ben az ihlet lázától fűtve szónokol saját alkotásának szépségéről a barátjának. Hogy az a költemény milyen... satöbbi, satöbbi... Nincs hát kivétel. Nem akad védett hely ebben a prózában senkinek, még a címszereplőnek sem.

Aki viszont a *Tizenharmadik fejezet*ben – miközben az özvegy melodramatikus panaszkodását („Rakosgatta panaszait, egyenként szedegette ki magából, mint valami mindíg nyitott fiókból.") és szépelegve hízelgő szólamait („De olyan finom lelkület tükröződik azokról a lapokról, olyan rendkívül finom lelkület.") hallgatja – eléggé prózai módon gondolkodik az irodalomról: „Ne keverjük össze a dolgokat. Ez irodalom." (Egyébként a cseléd úgy jelentette be az özvegyet Estinek, mint aki „talán irodalmi ügyben" keresi őt, netán – a kötethős félelme szerint – holmi „gyűjteményes munkákat akar elsózni".) És a *Tizenhatodik fejezet*ben is inkább az ironikus prózaírót, semmint a patetikus költőt látjuk, amint éppen túlzó méreteket öltő kapcsolatba keveredik a költői terveket dédelgető Elingerrel. Nem véletlen tehát, hogy a novellanyitány eredeti változatában a Duna-parton heverésző Esti éppenséggel nem holmi kozmikus ívű költeményt, hanem „regényt írt", pontosabban annak „készülő fejezeteit" tervezgette. Mint ahogyan a legelsőként megírt *Esti*-novellában, a *Nyolcadik fejezet*ben is a címszereplő az éppen készülő regényéhez menekül az irodalmi babérokra vágyakozó újságíró, Mogyoróssy Pali elől. Nagyon fontosnak látszik, hogy mind az Estit bemutató 1925-ös írásban, mind pedig az *Esti*-novellák legdúsabb időszakában keletkezett 1929-es Elinger-történetben a főhős nem költői, hanem regényírói minőségében szerepel. Hiszen ezek-

ben az években maga Kosztolányi is nyakig el van merülve a regényműfaj bizonytalanságaiban: éppen a húszas és harmincas évek fordulóján dőlt el, hogy a nagyon különböző jellegű Esti-szövegekből nagyon szokatlan szerkezetű *Esti*-kötet lesz. Hogy a korábban megjelent Kosztolányi-regényeket *(Nero, a véres költő; Pacsirta; Aranysárkány; Édes Anna)* nem a *Mostoha* című hagyományos regény követi, hanem az *Esti Kornél* című rendhagyó regényszerűség, pontosabban novellafüzér, amely tehát – ahogyan az *Első fejezet*ben olvashatjuk – nem „regény", hanem egyszerre „útirajz" és „életrajz". Továbbá „töredék" – ahogyan „egy költőhöz illik". Minek értelmében olykor a töredékes jellegű *Esti*-novellák műfajtudatos elbeszélője is élhet bizonyos költői eszközökkel, mint például a panaszkodó özvegy alábbi metonimikus leírásában:

„Zavarában esernyőjét is behozta, mintha nem merte volna künn hagyni az előszobában. Esernyője egész kis tócsát sírt a tükörfényesre kefélt padlóra.
Cipője, ruhája zokogott."

Nem zokog viszont az özvegyet ábrázoló elbeszélő, valamint az özvegy panaszait hallgató Esti.

A kötetbeli novellák névtelen első elbeszélője kifejezetten prózai hangfekvésben beszél a címadó hősről. Mint ahogyan az esetenként második elbeszélőként fellépő Esti is igencsak prózaian gondolkodik és beszél önmagáról, önnön világlátásáról, sőt olykor egyenesen prózát, epikus prózát ír. De van, hogy költőként maga is áldozatává lesz az első elbeszélő prózai látásmódjának, metsző iróniájának. Leginkább talán akkor, amikor a *Tizenötödik fejezet*ben önfeledten áradozik Patakinak a „Mért nézek az éjbe?" kezdetű vers „nagy ívéről", amelynek egyik metaforikus éke: a „karbunkulus". Egyébként a paródiának kiszolgáltatott Esti hasonlóképpen lelkesedik a költeménye iránt, mint az 1928-as Kosztolányi-novella, a *Chmell Arisztid* címszereplőjének apja, a „rossz író" Chmell János az Albert királyról szóló drámájáért: „Rendkívül meg volt vele elégedve. Többször egymás után elolvasta. Előbb halkan, aztán szokása szerint hangosan, le-föl járkálva szobájában." Magányos önkívületét csak a reggelijét tálaló cseléd zavarja meg. E tekintetben Esti jóval szerencsésebb: magányos alkotói öröme után immár egy költőtársnak, a váratlanul betoppanó Patakinak mutathatja fel versének tündöklő „karbunkulusát".

(„Karbunkulus, te izzó...")

Jókora különbség mutatkozik a *Tizenötödik fejezet*ben felbukkanó „Karbunkulus, te izzó..." fordulat kettős helyi értékének megfeleltethető szótári jelentések között. A „karbunkulus"-t ugyanis ketten használják kétféleképpen – ámde egy időben: Esti, aki lelkesen szavalja frissen született költeményét Patakinak, és az elbeszélő, aki mindezt lehetővé teszi neki, aki tehát valójában szóhoz juttatja (az egyenes idézés eszközével) a főhőst. És míg Esti a „karbunkulus" szót egyértelműen a fenn-

költebb jelentésében alkalmazza, hogy tudniillik 'vörös színű drágakő', addig az ironikus látásmódú és szerkezetű elbeszélés övezetében nem tud nem eszünkbe jutni a tényleg varázslatos hangzású szó (vö.: „fülolaj") másik jelentése, hogy tudniillik 'több egymás mellett kialakuló furunkulus, mély, gennyes beszűrődés a bőrön'. (A meghatározások forrása: a Bakos-féle *Idegen szavak és kifejezések szótára.)* Egyébként az utóbbi, rafináltabb és gonoszabb jelentést erősíti fel a novella betegségmotívuma, például a fia állapotáról beszámoló Pataki akkurátus szavaiban: „De láz van. Harminckilenckettő. Ilyen nagy láz arra vall, hogy a vakbél *gennyes.*" (kiemelés – B. S.) Esti számára a „karbunkulus": a költészet egyik metaforikusan izzó drágaköve; az olvasó számára viszont inkább: annak kegyetlen paródiája, a mármár gennyes keléshez fogható dagályosság hívószava. Egyébként érdekesen elegyíti a szó kettős jelentését Kosztolányi az 1929-es *Ilonka* című novellában, amelyben a címszereplő beteg kislány apja előtt megjelenik az *Esti*-novellában Lacikát kezelő Elzász tanár úr – mégpedig jókora színpadias méltósággal:

> *„Az ajtó egy pillanatra kinyílt, s ekkor látta Elzászt, már műtétre öltözködve, a sebészek vértezetében, vattasisakban, szája előtt a leheletfogó gézdarabbal, két kezét magasba emelve, hogy a mosakodás után semmihez ne érjen, homlokán a tükörrel, azzal* a karbunkulusként tündöklő tükörrel [kicsit később: *»homlokán a gégetükörrel, mint az egyszemű szörny, Polyphémosz«*], *melyet valahol a vad törzsek talán imádnának is, viselőjét istennek tartanák."* (kiemelés – B. S.)

A szó kettős jelentése szépen illeszkedik a kötetfejezet ironikus szerkezetébe, amelyet így valamiféle kettős könyveléssel olvashatunk: egyfelől *(karbunkulus 1)* muszáj figyelnünk arra, amit Esti mond a verse szépségéről, illetve Pataki a fia betegségéről; másfelől *(karbunkulus 2)* meg be kell látnunk, hogy mindez a novella érték-viszonylagosságot sugalló tükörszerkezetén belül azért nem vehető igazán komolyan – sem a költemény nyelvi-érzületi minősége: „Mért nézek az éjbe? mért hallom a vándor / bolygók robogását…"; sem a gyerek betegségének fatális megélése, illetve annak modorosan patetikus szóba hozatala: *„Kérlek,* én azért jöttem hozzád, mert még sohase voltam ily közel az öngyilkossághoz." (kiemelés – B. S.)

Amennyire nem vehetjük készpénznek az apai „aggódás" szólamait, annyira nincs esélyünk arra, hogy a novella ábrázolástechnikai és szemléleti keretein belül közvetlenül rácsodálkozzunk a költészet, azazhogy az Esti-féle költészet – úgymond – tiszta szépségére. Lévén egyáltalán nem jelenik meg a szövegtérben a *„Mért nézek az éjbe…"* kezdetű vers egésze, a belőle idézett részletek meg, ugye, khm, hogy is mondjuk – olyanok, amilyenek. És miként a *Tizenötödik fejezet*ben, akként az *Esti*-kötet egészében is a szépirodalom kizárólag közvetett ábrázolásaival, mégpedig zabolátlanul parodisztikus ábrázolásaival találkozhatunk – a költői lelkületű fiatal Estiről szóló *Harmadik fejezet*től a pályakezdő Estit ábrázoló *Ötödik fejezet*en át a beérkezett Esti szokatlan történeteit elmesélő *Tizenharmadik, Tizenötödik* és *Tizenhatodik fejezetek*ig. Nem is beszélve a *Nyolcadik fejezet* Mogyoróssy Palijának vérmes irodalmi terveiről; a „világ legelőkelőbb szállodájában" játszódó *Tizenegyedik fejezet* ihletparódiájáról; a *Tizenkettedik fejezet* darmstadti futurista „cso-

dabogarairól"; vagy éppen az *Ötödik fejezet* kávéházi írógaléria tagjairól; továbbá a *Tizennegyedik fejezet* „művelt, de rossz útra tévelyedett fordítójáról", Gallusról; illetve a *Tizenhetedik fejezet* zaklatott költőtársáról, Ürögi Daniról. És persze a *Tizenhatodik fejezet* Elingere is megpróbálkozik a költészettel – amivel aztán be is telik Esti pohara: miután végighallgatja *„Az Életem"* című verset, vízbe löki annak dilettáns szerzőjét. Mint ahogyan őt is nyugodtan bántalmazhatta vagy legalábbis elmarasztalhatta volna Pataki, miután végigszenvedte a *„Mért nézek az éjbe…"* kezdetű költeményét. Tulajdonképpen, ha jobban meggondoljuk, a saját versét a Duna-parton előadó Elingerre érvényes szavak ugyanúgy vonatkozhatnának a dolgozószobájában Patakinak szavaló Estire is: „Lassan, érzéssel szavalta. A vers rossz volt és hosszú." Noha a saját művét felolvasó és egyúttal elemző Esti nagyon is tisztában van a költészet veszélyeivel – legalábbis elméletileg. Mert amit gyakorlatilag tesz, azazhogy alkot, azzal tulajdonképpen valóra váltja, önkéntelenül megtestesíti az ő provokatív álkérdésére udvariasan válaszoló Pataki szavai nyomán meglendülő – nem mellesleg a platóni *Gorgiász* szónoklatellenes szakácshasonlatát idéző – ítélkezésének (már-már vádbeszédének) a tárgyát:

„– Mondd Elekem, és az egész – úgy, ahogy hallottad – nem szónokias kissé?
– Hogy szónokias-e? Én, kérlek, nagyon szeretem a szép lendületet s a szónokiasságot egyáltalában nem zárnám ki a költészetből.
– Értelek. Hát én gyomromból utálok minden szónokiasságot. Az nem költészet, hanem cukrászat. Légy őszinte, mondj igazat. Inkább széttépem az egészet és soha többet egy sort sem írok, ha ez szónokias."

Esti megjátszott kétségeit Pataki a lehető leggyakorlatiasabb módon próbálja eloszlatni – ami egyúttal harsányan árulkodik az őt beszéltető szerző, illetve elbeszélő iróniájáról. Amennyiben a vers megjelenésének külső jegyeire utaló szavak csupán a költészettel kapcsolatos látásmódok egyikét jelölik – ezúttal nem az ihlet éteri képzetét, hanem a végeredmény nagyon is e világi, kettős értelemben anyagi összefüggésekbe ágyazott voltát: „Fogadok, hogy az első oldalon közli [a szerkesztő Verner a költeményt], ritkított garmonddal. Sohase volt még ilyen sikered." Mindeközben Esti, hogy teljes legyen a paródia, lelkesen lobogtatja a „gépírt oldalakat". Ráadásul a novella legelején meg az „égi távirat" (tudniillik az ihlet) földi nyelvre fordításának technikai körülményei hangsúlyozódtak: a papír, a toll, az írógép. Merthogy Esti légies gondolatai, valamint azok nyelvi következményei nagyon is tárgyszerű viszonyok közepette léteznek – ahogyan a címszereplő össze is foglalja: „Verset írtam. Meghallgatod? *Két gépírt oldal."* (kiemelések – B. S.) Az adott költemény („Mért nézek az éjbe…") anyagi valósága ez esetben ironikus kapcsolatba kerül annak „égi" eredetével, egyáltalán, a költészet „égi" eredetének ősi toposzával.

Tetszik, nem tetszik (de jobb, ha inkább tetszik), el kell fogadnunk, hogy a tizenötödik novella szövegterében nem jelenhetnek meg közvetlenül a költészet magasztos eszméjére és áldozatos művelésére vonatkozó, hagyományosan (közhelyesen) fennkölt gondolatok. Ámde közvetve annál inkább, így például Esti dagályos szóla-

mainak idézésében: „Ez az ihlet, a tiszta ihlet…", vagy éppen elégedettséget tükröző gondolatfutamainak kihangosításában: „Nagy íve volt ennek a költeménynek…" Ráadásul Pataki szófukar válaszainak fényében – „Szép."; „Mondtam, hogy pompás."… – mélyen igaznak tűnik mindaz, amit a dicséretre szomjazó Esti mond képmutató módon, vagyis azonnali és meggyőző cáfolatra vágyakozva, a verséről: „Ezzel a szeméttel…"; „Nem hamis ez? Nem fölfújt és bőbeszédű? Nincs itt valami törés?" Ámde Pataki nemleges válasza – „Nincs semmi törés." – ellenére, vagyishogy az ironikus elbeszéléstechnikai fogások által mégiscsak az olvasóra van bízva, milyennek tartja a foszlányaiban és jellegében megismert „két gépírt oldalnyi" Esti-költeményt. Ráadásul az ironikus paródia közepette, a költészetről szónokló Esti ábrázolása során az elbeszélő nem nyilvánítja ki átfogó álláspontját (már ha van neki ilyenje egyáltalán) a költészet lényegéről.

Joggal döntött tehát Kosztolányi úgy, hogy elhagyja a tizenötödik novella kötetbeli változatából az előzetes közlések nyitófejtegetését, amelyben az ihlet „áldott pillanatáról", a „teremtés boldog vajúdásáról" szónokol – ezúttal nem az ábrázolt Esti, hanem maga az elbeszélő:

> *„Verset írni nem mindig lehet. Csak ritkán, áldott pillanatokban, mikor az unalomig szokott világ megint uj csodának rémlik.*
> *Főben, szivben forró, homályos káosz kavarog ilyenkor, a teremtés boldog vajudása…"*

Hát igen, nagyon elválik egymástól a két szólam: az, ahogyan a korábbi változatok legelején megnyilatkozik az elbeszélő a költészet „csodája" ügyében, és az, ahogyan a novella törzsszövegében parodizálja az elbeszélő a költészet ügyében megnyilatkozó Estit. A megengedő viszonylagosság poétikája ellenére, jobban mondva értelmében, vagyishogy a „mély" eszmék „fölszíni" (szöveg)viszonylatokba állítása jegyében nem lehet együtt művelni a kettőt: patetikusan kinyilatkoztatni és ironikusan kritizálni a kinyilatkoztatás műfaját. Nincs is-is. Vagy-vagy van. Az utak szükségszerűen elválnak. És nagyon jó, hogy Kosztolányi ez esetben a második utat választotta, az ironikus paródiáét. Hogy kötetszerkesztőként végül következetesen eltakarította az ironikus paródia útjából a tömbszerű torlaszt, a novellanyitó költészetbölcseleti fejtegetést (*in nuce*).

Ennyit és nem többet láthatunk az *Esti*-novellák világában a „karbunkulus" metaforával jelölt szépirodalom titokzatos és varázslatos birodalmából: az ironikusan kidolgozott „fölszínt" – mint „mélységek látszatát". Ami persze, ha jobban belegondolunk, nem is kevés. Azazhogy nem kevés örömöt okozhat az efféle szövegszépségekre fogékony olvasónak.

Deczki Sarolta

VONAT A SEMMIBE

– Tar Sándor: *A 6714-es személy* –

Tisztelt Olvasók! Utazásra invitálom Önöket! Furcsa és érdekes tájakon fogunk járni, elmerészkedünk egészen a térkép széléig. Egy ritkán látogatott vidékre teszünk kirándulást, és egy alig ismert embertípussal fognak találkozni. Az országhatárokon belül fogunk maradni, hiszen ez a mi országunk, vagy úgy is mondhatjuk, hogy a mi utcánk. Vonatunk a Nyugati pályaudvarról indul, minden pénteken 13:00 órakor. Kedves utasainknak szeretnénk felhívni a figyelmét, hogy az utazás során személyes biztonságukra, hozzátartozóikra és értékeikre fokozottan vigyázzanak! Idegenvezetőnk egy Tar Sándor nevű debreceni író, egykori melós lesz, hiszen nála jobban ki ismerné ezt az istentől elhagyott vidéket. Tisztelt Olvasók, máris felszállunk (virtuálisan) az úgynevezett fekete vonatra a Nyugati pályaudvaron, és útnak indulunk vele.

Tar Sándor *A 6714-es személy* című novelláját az életmű egyik kulcsfontosságú darabjaként szokás számon tartani. 1981-ben megjelent kötetének is ez a címadó novellája. A vékonyka, mindössze 139 oldalra rúgó gyűjtemény olyan alapdarabokat tartalmaz még az életműből, mint a *Téli történet, a Celofánvirágok, Éjszakai műszak* és a *Dáliák*. Elég erős *entrée*-ról beszélhetünk tehát, ami Tar Sándornak az irodalomba kerülését illeti. Ennek körülményeiről több, vele készített interjúban is beszámol. 1976-ban nyerte meg a Mozgó Világ szociográfiai pályázatát, ám nyertes munkáját a nyomda visszadobta, mert túl erősnek találták.[1] Így került kapcsolatba Kenedi Jánossal, aki elkérte az írást a *Profil* című szamizdat-kiadványba. Ekkor kezdett el írni, és így figyelt fel rá Száraz György, az *Élet és Irodalom* akkor olvasószerkesztője, és kérte föl arra, hogy írjon publicisztikákat. Az autodidakta író a szótárban nézett utána, hogy egyáltalán mit jelent ez a szó. Ekkor születtek a *Dáliák* és *A 6714-es személy* című novellák. S ekkor alakult ki az a munkamegosztás is, hogy azokat az írásokat, melyeket az ÉS nem mert közölni, átvette a *Mozgó Világ*, a *Kritika* vagy egy darabig a *Valóság*.

---

[1] *Beszélgetés Tar Sándor íróval a Tilos Rádióban.* Türelmi zóna 2002. 03. 19. = http://www.tarsandor.hu/

Voltaképpen már a legelső kötetben, rögtön az indulásnál készen volt az a tematika és ábrázolási eszközkészlet, amely csaknem pályája végéig kitartott. Azért csaknem, mert az utolsó általa összeállított kötet több kritikusa szerint is érzékelhető színvonalbeli esést jelent. Meg-megremeg ez a sokáig kitartott alaphang, és szentimentális, fals hangok keverednek bele. Egészen odáig – vagyis *A térkép szélén* című kötetig – azonban esztétikailag, tematikailag és műfajilag nagyjából egységesnek tekinthető Tar prózaművészete, a műfaji kivételt *A szürke galamb* című rémregény, valamint a *Minden messze van* című kisregény jelenti. Az összes többi könyv pedig novellák gyűjteménye – kivéve *Az áruló* című forgatókönyvet. Tar Sándor a novella műfajában érezte otthon magát, ez volt az ő igazi műfaja – még a fenti két regény is anekdotikus felépítésű.

Saját magát azonban elsősorban és mindenekelőtt szociográfusként érti, ahogyan írja: „számomra [...] a szociográfia az, aminek 'aranyló fája zöld'. Jelenleg is szociográfiát írok, talán ez lesz a kifejezési formám."[2] Nem mindig érdemes hitelt adni az írói önmeghatározásoknak, jelen esetben azonban mindenképpen érdemes komolyan venni. Már csak azért is, mert Tar Sándor írói pályája egy szociográfiai írással indult, és ez a tematika és poétika mindvégig meghatározta azt, ahogyan a világhoz és ahogyan az irodalomhoz viszonyult. Ezt a viszonyulást pedig pár sorral lentebb a következőképpen fogalmazta meg: „A szociográfiát őszintén azonosuló, feltáró szenvedélyű műfajnak tartom, mely az irodalmi eszközöket valóban csak eszközökként használja, ezek segítenek hozzá, hogy a dolgok valóságos arányaikban, attribútumaikban sértetlenül jelenhessenek meg."[3]

Ha szociográfia és irodalom viszonyával kapcsolatban az lett volna a kérdés, hogyan lehetséges a kettőnek olyan közös metszete, mely egyikőjük autonómiáját sem sérti, akkor a fenti állásfoglalásból erre határozott választ kapunk: sehogyan. Tar Sándor a szociográfiai leírás oltárán feláldozhatónak tartja az irodalmiságot – legalábbis elvileg. Gyakorlatilag azonban az irodalmiságot nem aláveti a szociográfiai szándéknak, hanem sokkal inkább átformálja, átértelmezi azáltal, hogy megnyitja olyan impulzusok felé is, melyek az irodalmon kívülről érkeznek. Ez a kívülség ugyanakkor Tar Sándor legsajátabb miliője, itt érzi otthon magát. Vagyis a személyes tapasztalatok és érintettség találkozik a szociográfus missziójával és a szépírói szándékkal. Sok esetben szerencsés ez a találkozás, még ha kényes is az ily módon létrejövő egyensúly. Vagyis nem az irodalmat degradálja eszközzé, hanem a szociográfiát emeli meg.

Ennek az írásművészetnek az anyaga az a magyar valóság, amelyet Tar közvetlen közelből ismer, amelyben él és ahonnan szereplőit is veszi. Ennek szellemében több kritikus (Radics Viktória, Ferdinandy György, Szilágyi Zsófia stb.) is realizmusról beszél vele kapcsolatban[4] – ami a 20. század vége felé korántsem magától értetődő. Sőt, kevés olyan fogalom van a 20. században, mely jobban kompromit-

---

2 Tar Sándor: *Válaszok kérdésekre.* = http://www.tarsandor.hu/

3 Uo.

4 Ex-Symposion 2006. 57. szám.

tálódott volna, mint a valóság és vele együtt az igazság. Ha a posztmodern felől nézzük, azt mondhatjuk, hogy Tar visszatér ehhez a gyanússá vált látásmódhoz és a mimetikus ábrázoláshoz, ám a saját perspektívájából nézve soha el sem mozdult onnan. Talán az egyik leginkább zavarba ejtő kérdés Tar kapcsán: mit tudunk kezdeni a 20–21. század környékén egy effajta „régimódi" irodalommal. Hiszen az az *ars poetica*, amely az irodalmat eszközként fogja fel, eleve ignorálja mindazon prózapoétikai kísérleteket és elméleti megfontolásokat, melyek a kortárs szerzők szövegeit formálták. Ha a fejlődéselvű irodalomszemlélettel közelítünk felé, akkor Tar Sándor bizony a klasszikus modernitásban ragadt, rég meghaladott prózapoétika művelője.

Másrészről viszont éppen a posztmodern szabadított fel a fejlődéselv mint értékszempont érvényesítése alól is többek között. Arról nem is beszélve, hogy a 20. század második felében jelentek meg a kritikai gondolkodásban azok a szempontok és teorémák, melyek a társadalom azon csoportjainak az irodalmi reprezentációjára is felfigyeltek, melyek ezért vagy azért kívül maradtak a *mainstream* irodalmon. Ebben a vonulatban pedig Tar Sándornak helye van, hiszen olyan társadalmi rétegeket és jelenségeket emel be az irodalomba, melyek jobbára kiszorulnak belőle, vagy pedig sokáig csak ideologikus szűrőn keresztül jelentek meg, mint például a nők, a homoszexuálisok, a feketék stb. Tar bizonyos értelemben afféle társadalmi pszichoanalízist művel, hiszen azokat a rétegeket szólaltatja meg és írja le, akiket a jobban öltözött, jobban táplált, jobb munkával és társadalmi státussal rendelkező rétegek általában minél inkább ki akarnak szorítani nem csak a tudatukból, hanem manapság a látókörükből is. S mint ahogyan a pszichoanalízisben is fojtódik el, ami hozzánk tartozik, amihez erős indulati energiák kötnek, de amiről nem akarunk tudomást venni, hasonlóképpen Tar is olyan emberekről ír, akikkel voltaképpen nap mint nap találkozunk, akik majdnem olyanok, mint mi, sőt, akár mi is lehetnénk, s éppen ezért félünk tőlük.

Tar novelláiban topográfiailag is leképződik ez az elfojtás vagy kirekesztés. A legárulkodóbb talán *A térkép szélén* című novella és kötet, mely plasztikusan mutatja be azt a vidéket, ahol már nem érvényesek az emberi civilizáció és kultúra szabályai. A térkép azon szimbolikus eszközök egyike, melyek segítségével egy vidéket meg lehet hódítani és domesztikálni. Ami a térképen túl van, az paralel azon jelenségekkel, amelyek a tudatból kiszorulnak. Az már valamilyen *unheimlich*, idegen, szorongásra késztető, és ezeken a helyeken csődöt mondanak a mindennapi életet szervező stratégiák. Ezek a helyszínek Tarnál jellemzően a gyár, a tanya, az elvonó, a pszichiátriai klinika, a nagyváros pereme – vagy éppen egy vonat.

Kemény István „lidérces keleti sáv"-nak nevezi azt a földet, ahol Tar novellái játszódnak, amire azért is érdemes felfigyelni, mert azok az együttélési formák, társadalmi és kulturális viszonyrendszerek, amelyeket a nyugattal szembeállítva – általában pejoratív módon – keletinek szoktunk tartani, Tarnál hangsúlyosan megjelennek. Farkastörvényeken alapuló, erősen hierarchizált társadalom ez, ahol nem érvényesül sem a méltányosság, sem a tisztelet, sem a szolidaritás elve. Az a világ, amelyből Tar az írás anyagát veszi, mind földrajzilag, mind pedig szociológiailag viszonylag könnyen be- (vagy inkább: el-) határolható. Szereplői többnyire olyan em-

berek, akiket csak nagyon vékony szálak kötnek a hivatalos társadalomhoz, ám ezzel az adminisztratív odatartozással is gondok vannak. Még éppen dolgozó vagy állásukat elvesztett munkásokról van szó, kevés pénzből tengődő nyugdíjasokról, nemegyszer pszichiátriai betegekről, az új világban a helyüket nem találó földművesekről, és sok-sok alkoholbetegről. Ezek az emberek nem kaptak esélyt az élettől, vagy ha igen, akkor azzal sem tudtak élni. Tarból azonban hiányzik mindenfajta érzelgősség vagy idealizálás, realizmusa éppen ennek a világnak a borzadályig pontos ábrázolására vállalkozik. Legjobb novelláiban nem hatásvadász, és nélkülöz minden pátoszt vagy részvétet – elbeszélői hangja (ahogyan Valastyán Tamás írja) „konstans módon szenvtelen".[5] Ez a szenvtelen hang pedig tökéletesen alkalmas azon műfaj számára, mely szociográfiai tartalmat konvertál irodalommá. A filmszerű látásmódot is szokták emlegetni Tar kapcsán, ami *A 6714-es személy*-ben különös jelentőségre tesz szert. A novella ugyanis egy hűvös kézi kamera pontosságával követi nyomon a keleti országrész vendégmunkásainak útját haza. Vagyis már itt felvetődik a kérdés: hová is megy ez a vonat, pontosabban: hová utaznak ezek az emberek? Beszélhetünk-e esetükben egyáltalán olyasmiről, hogy „haza"?

Az utazás az európai irodalom egyik nagy toposza. A tanulás, fejlődés, szellemi-lelki kiteljesedés, a klasszikus értelemben vett *Bildung* egyik fő módja. Továbbá az utazás köré romantikus mítoszok szövődnek az elvágyódásról, a szabadságról, a felfedezésről stb. A 20. században azonban sok esetben ennek a mítosznak az ellentétébe való átfordulását figyelhetjük meg. Itt már nincs semmi romantika és kiteljesedés, az utazás nemritkán éppen ezek teljes felszámolódását hozza magával – az utazó személyiségével egyetemben. A 20. század története a nagyarányú, kényszerű népmozgások, a helyváltoztatások története is, és ebben a történelemben nagyon nagy szerepet játszott az a közlekedési eszköz, amely a nagy tömegek szállítására alkalmas volt: a vonat. Akiket elhurcoltak, besoroztak, azokat vonaton szállították; akik emigráltak, menekültek, vonaton keltek útnak. Akár katonákat szállítanak vele a világháborús frontokra, akár zsidókat, ellenállókat, cigányokat vagy homoszexuálisokat a koncentrációs táborokba, akár hadifoglyokat, kényszermunkásokat a győztes országokba: a vonat a talajvesztettség, a bizonytalanság, a kiszolgáltatottság szimbóluma is. Aki útra kelt, azzal a vészterhes időkben bármi megtörténhetett. Ennek a fajta vonatútnak az egyik alapszövege Jorge Semprun *A nagy utazás* című regénye. A vagonba összezsúfolt emberek számára az utazás: elhurcoltatás, megsemmisülés. A vonat és az utazás toposza hasonló kontextusban jelenik meg Tarnál is, noha azt a döntő különbséget sem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy nála nem erőszakkal elhurcolt, ártatlan emberek zsúfolódnak össze a vagonokban, hanem a társadalom peremén létező, kényszerpályákon mozgó tömeg. De ennek a tömegnek is a létbizonytalanság, kiszolgáltatottság és gyökértelenség az alapvető léttapasztalata. Ezeknek az embereknek ugyanakkor bizonyos értelemben van választási lehetőségük, ám olyan erők hatnak rájuk, melyek megsemmisítik személyiségüket.

---

[5] Valastyán Tamás: *A szenvedés narrációja*. Alföld 2005/9. 50.

Tarnál ezt a tömeget *A 6714-es személy*-ben a főváros és a lakóhelyük között ingázó munkások alkotják. Hogy kik ők, és hogyan utaznak hétről hétre, azt remekül megvilágítja az egyik beszélő: a vonaton „az utasok nyolcvan százaléka részeg, és olyan zsúfolt, hogy maga még olyat nem látott... Hogy a munkásvonatnak kellene a legtisztábbnak és legkényelmesebbnek lenni, azt én is aláírom, meg hogy szocializmus van, de ne kapjon a fejéhez majd, ha mást tapasztal, mint amit a kisdobos-eligazításon hallott, viszontlátásra, és ne röhögtessen, mert cserepes a szám..." (18–19.). Ez a pár, az előbeszédet imitáló mondat összefoglalja szinte az egész korszak hazugságrendszerét. Azt, hogy a mindennapi tapasztalat gyökeresen eltér attól, amit a munkások és parasztok államának ideológiája harsog. Nem véletlen, hogy a „létező szocializmus" korszakában szerették elhallgatni a következő passzust Marx *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből* című művének *Az elidegenült munka* című fejezetéből, melyben így ír a munkások munkához való viszonyáról: „mihelyt nem exisztál fizikai vagy egyéb kényszer, úgy menekülnek előle, mint a dögvész elől".[6] A marxi tételnek az igazságát erősíti meg egy szólam is a szövegből: „sámsoni srácok vagyunk, melózni nem akarunk" (29.). A paradoxon pedig az, hogy Tar hősei hiába szállnak vonatra, az utazás inkább a menekülés lehetetlenségével szembesít. Az igazi menekülési útvonalat az a bizonyos nyolcvan százalék találta meg. A vonat utasai mintegy kiválasztódnak a városban és a pályaudvaron élő emberek közül, és mint egy külön embercsoport indul neki ennek a véget nem érő utazásnak. Állandó az ingázás a munkahely és az otthon között, s ezáltal az otthon is elveszíti az otthonosságát, a munkahely pedig sohasem volt fontos igazán. A gyökértelenség, céltalanság és otthontalanság válnak alapvető létmóddá, melyek lassan, de biztosan taszítják a semmibe ezt a tömeget.

A szóban forgó novella azért is lehet az életmű egyik reprezentáns darabja, mert retorikailag is felmutatja azt a kettősséget, amelyet fentebb már elemeztünk. Vagyis a fikció és a faktum, a szociográfiai hitelesség és az irodalmiság ellentmondásos viszonyát. *A 6714-es személy* a végletekig kiélezi ezeket: úgy törekszik a minél hűbb valóságábrázolásra, hogy még éppen irodalmon innen marad a szöveg, de úgy, hogy az elviselhetőnél egy kicsit talán több és töményebb valószerűség teszi az egész utazást szürreálissá és groteszkké. A helyszín a Nyugati pályaudvar, az időpontok pedig 11:00, 12:00 és 13:00 óra. Ezután a vonat kigördül az állomásról, és mintha kigördülne a valóságból, hiszen nem kapunk több jelzést sem az időre, sem pedig a helyre vonatkozóan. Ami annál is feltűnőbb, mert azt megtudjuk, hogy a vonat több helyen is megáll, tehát az eddigi logikát követve itt is okkal számíthatnánk pontos adatközlésre. Ez azonban elmarad, s ennek a hiánynak fontos szerepe van: ez jelzi, hogy a vonat nemcsak a Nyugati pályaudvart hagyta el, hanem magát a realitást is. Ami innentől a kezdetét veszi, az olyan, mintha egy groteszk orgiát járna végig egy tudósító, s egyrészt akkurátusan beszámolna a látványról, másrészt pedig a valószerűség érdekében egyenesen idézné azt, amit ép-

---

6 Karl Marx: *Gazdasági-filozófiai kéziratok* Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1962. 48.

pen elkap a felhangzó beszédből. A novella narrátora ugyanis éppen ezt teszi, a valósághű leírásra szorítkozik, ám ez a leírás a sokféle, egymással sokszor semmilyen kapcsolatban nem levő beszédfoszlány között maga is szürreálissá válik.

Három szövegréteget különíthetünk el a novellában. Az első, a legkevésbé komplikált, a hivatalos tájékoztatás a szóban forgó vonat évközi menetrendjére vonatkozóan. Ez a kétsornyi száraz, hivatalos szöveg a valószerűséget erősíti. Ugyancsak a valóságeffektus szolgálatában állnak a kurzívval kiemelt időpont- és helymeghatározások. A második szint a narrátoré, aki egyszerű, kijelentő mondatokban tudósít, mintha a riporter szerepét imitálná. Legalábbis erre enged következtetni, hogy az egyes szám harmadik személyű, tényközlő szövegrészek után következő, az utasoktól származó, egyenesen idézett beszédfoszlányok olykor a narrátor gondolatmenetére rímelnek, vagy mintha egyenesen hozzá beszélnének. A harmadik szinten pedig pontosan ezek, az utasoktól származó, egyenesen idézett szövegtöredékek találhatók.

Bahtyinnak „a szólamok polifóniájáról" való elmélete nyomán jelen esetben a szólamok kakofóniájáról beszélhetünk. Pár soros, az utasoktól származó szövegrészekről van szó, melyek között ritkán van összefüggés vagy párbeszéd. A szólamok teljesen esetlegesek: román vagy cigány nyelvű ének, a rendőrök próbálkozásai a rendteremtésre, részeg gajdolás, otrombán sikamlós történetek. Két párbeszéd a családról szól, az otthon maradottak és az ingázó munkás viszonyáról. Az egyik munkástól megtudjuk, hogy az ő felesége is lehajt bánatában egy-két kupicával, a másik pedig úgy akarja biztosítani az asszony hűségét, hogy folyton teherbe ejti. Ez a pár mondat talán mindennél jobban rávilágít a korabeli ingázó munkásság magánéleti viszonyaira, kiváltképp, ha ehhez a primitív, szexuális töltetű tréfákat is hozzávesszük. Ezekről valóban nem hallani a kisdobos-eligazításon. Közben mindenki iszik, verekedés tör ki, rendőrök jönnek, a WC-ben kártyáznak, egy kövér nő ötszáz forintossal illegeti a kezét, valaki mindig kizuhan a lépcsőről a peronra. Az elviselhetetlen zsúfoltságban mindenki úgy tesz, mintha mindenkit ismerne, az egymás közti viszonylatokat még idegenek között is a durva és indiszkrét közvetlenség jellemzi.

A sok-sok apró, ám az adott társadalmi réteg stiláris készségét tökéletesen reprodukáló beszédfoszlányból olykor-olykor felbukkan a humornak a Tar írásmódjára jellemző válfaja. Ez a fajta humor azonban nem oldja, hanem még sötétebbé teszi a képet. Egy jellemző fordulattal már találkoztunk az egyik utas szólamában: „ne röhögtessen, mert cserepes a szám..." De az elmesélt, viccesnek szánt anekdoták egy minden esztétikai és etikai jó ízlést nélkülöző „emberi állapotra" engednek következtetni. Mint ahogyan voltaképpen az összes emberi megnyilvánulás, legyen akár beszéd, akár cselekvés. Mindezeknek a novellában hűvös és minden kommentártól mentes regisztrálása történik. A novella tökéletesen filmszerű: mintha valaki egy kézi kamerával menne végig a vonaton, és felvenne mindent, ami lát és hall. Vágás nincs, csak gyors snittek egymásutánja, fülkéről fülkére. A narrátor pár sorban felskiccelt jelenetekkel jellemzi a helyszínt és a szereplőket, nincs magyarázat, nincs egyénítés, kiváltképp nincs jellemábrázolás, csak azok a szólamok és események vannak egymás után, minden rendszer nélkül lejegyezve, melyek megtörténnek,

illetve elhangzanak. S ezekből az is kiderül, hogy az ingázó utasoknak az otthonuk sem otthon igazán, a társuk sem társ, a munkájuk, az egész életük éppoly esetleges, éppoly véletlenszerűen áll össze, mint magának a narrátornak az útleírása. A novella ebben az értelemben retorikai szinten nagyon is realista: a szövegszerveződés miként je pontosan megfelel annak a módnak, ahogyan a vonat utasainak az élete alakul. Keretet vagy valószerűséget ennek is pár hivatalos mondat ad, ám az élet összes többi eseménye jobbára esetleges, primitív, ösztöni szinten megy végbe, aminek narratív megalkotása összefüggéstelen és hézagos.

A vonaton az egymástól széttartó szólamokból és az egymást gyorsan követő életképekből, eseményekből nagy, kollektív szubjektum képe rajzolódik ki. Ez a „lény" nem képes saját sorsát a kezébe venni, kiemelkedni abból a közegből, ahová született, és a felvilágosodás örököseként felelős, autonóm módon ítéleteket hozni a világról és benne saját magáról. Akárhová utazik, semmilyen földrajzi helyváltoztatás nem menekíti meg magát saját magától – erre egyedül a tömény telen mennyiségben fogyasztott alkohol képes. A novella nem azzal ér véget, hogy a vonat megérkezett volna a végállomásra, és a munkások hazakerülnek a családjukhoz, hanem egyszer csak befejeződik valahol útközben. Ez azonban inkább azt a gyanút kelti, hogy ez a vonat soha nem érkezik meg, erről nem lehet leszállni. Ezt látszik megerősíteni a novella lezárása is, a két utas szólama. A két beszélő a többiektől eltérően nem a vonaton történtekre reagál, hanem általában adnak számot a saját életükről. Az egyik azt mondja: „nincsen nekünk semmi életünk, semmi életünk az égvilágon…", a másik életbölcsesség szerint pedig „én nem tudom, hogy meddig élek, nem gondolkoztam még rajta, de sokszor már majd megszakadok, reszket a lábam, meg fáj a fejem, a karom, és ha leiszom magam a seggig, akkor nem fáj semmi…" (32.). S itt az út vége, megérkeztünk.

Műhely

Kálmán C. György

AZ ÚJRAFELFEDEZÉS LEHETŐSÉGEI – RENDSZEREK ÉS IRODALOMELMÉLET[1]

1. Szubjektív bevezető a szubjektivitásról

Ifjúkorom egyik meghatározó szellemi élménye volt Gilbert Ryle *A szellem fogalma* című könyve.[2] A témára és az érvelésre jószerivel alig emlékszem, számomra akkor nem is ez volt a lényeg. Ami máig emlékezetes, az az, hogy a szerző hihetetlen elszántsággal, szenvedéllyel, olykor dühvel rontott neki egy rég elholt filozófusnak, bizonyos Descartes-nak. Olyan személyes indulat volt kiolvasható a fejtegetésekből, mintha csak várható lett volna, hogy Descartes valamely rangos filozófiai lap következő számában a vita-rovatban válaszolni fog, és beindul a fulmináns szócsata.

Azért ragadott meg ez a hozzáállás, mert érezhető volt benne valami heves személyes érintettség; és mert ellentmondott mindannak, amit addig a filozofálásról (s főleg a „tudományról") gondoltam. Ryle – és az analitikus filozófia, a nyelvfilozófia, s ennek mindenféle leágazása – éppen azért érdekelt különösen akkoriban, mert úgy gondoltam, ez a fajta gondolkodás távol kerül mindenféle szubjektivizmustól, személyes érzelmektől, vélekedésektől és homálytól; itt csakis a hűvös ész uralkodik, az igazság és a higgadt érvelés. Ehhez képest igencsak furcsának – bár (ugyancsak furcsa módon) rokonszenvesnek – tetszett Ryle vehemens hozzáállása. Ez azt sugallta, hogy a tudomány (vagy legalábbis: a filozófia, vagy legalábbis: a Ryle által művelt filozófia) talán mégsem az eszmék steril birodalma, hanem érdekek és érdeklődések, elkötelezettségek és távolságok, vonzalmak és viszolygások világa.

---

[1] Ez a szöveg – és lapszámunkban a következő kettő – eredetileg *A modern irodalomelmélet történetének fordulópontjai I.* című irodalomelméleti konferencián hangzott el az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetében, 2013. május 21-én.

[2] Gilbert Ryle: *A szellem fogalma*. Fordította Altrichter Ferenc. Gondolat, Budapest, 1974.

2. A tudomány és múltja

Előzetesen és igen nagy ugrásokkal ebből a következő megállapításra lehetne jutni. Legalábbis bizonyos diszciplínákban – és úgy látszik, a filozófia ilyen, de bizonyára ilyen az irodalomtudomány is – nincs feltétlenül nagy időbeli távolság a mai problémák és a régiek között; vagyis régi kérdések kiválthatnak a jelenkort nagyon is érintő reakciókat. Éppen ezért talán más ezeknek a tudományszakoknak a története – vagy saját történetükhöz fűződő viszonyuk.

Két ellenpróbát ajánlok. Az első nagyon egyszerű lesz: helyezzük mindezt egy másik tudományterületre, az „igazi", a „kemény" tudományok történetébe. Vajon elképzelhető-e, hogy egy olyan nagy tekintélyű, a tudomány történetében meghatározó jelentőségű tudóst, mint amilyen a filozófiában Descartes, más tudományszakban száz évekkel később bárki is így megtámadjon? Komolyan vehető volna-e Newton vagy Linné bármelyik huszadik századi kritikusa, aki ráadásul erős szavakkal és személyes indulattal fordulna a tudománytörténet e fontos alakjai ellen? Nyilván nem. És innen nem túl nagy lépés annak a – Dilthey óta legalább – közismert tételnek[3] a megismétlése, hogy a természettudományok és a szellemtudományok bizony jócskán eltérnek egymástól. Ez csak egyetlen – és nyilvánvalóan nem is a legfontosabb – eleme ennek a szembeállításnak: hogy tudniillik a történetiséget, saját történetüket tekintve is másképpen működnek a humán és a természettudományok. (Erről néhány szót még majd szólok.)

A másik ellenpróba az volna, hogy tételezzük fel ennek a fordítottját: egy nagyon aktuális, a jelen pillanatban érdekes, izgalmas, „forró" témát lehet-e hűvös distanciával, a történeti távlat igényével, elfogulatlanul tárgyalni? Bizony lehet – sőt olykor éppen ez az ambíciónk. Mi tagadás, a szubjektivitásnak, az egyéni érzelmeknek és elkötelezettségnek ez a kiiktatása olykor vérlázító tud lenni. Gondoljunk csak azokra az esetekre, amikor heves kritikai diskurzus folyik – az irodalomtudományban például egy új mű értelmezéséről –, és az egyik oldalon nem elsősorban az érvek és ellenérvek számbavétele, hanem az érvelés megítélése, kontextusba helyezése, történeti beágyazása folyik. Ahelyett, hogy a vitázó a résztvevő pozíciójába helyezkedne, úgy tesz, mintha megfigyelő volna; nem cselekvő, hanem történész vagy elemző. Nem reagál az érvekre, hanem történetileg, szociológiailag, logikailag elemzi őket.

Ez a magatartás persze maga is harcmodor – a pozíció megváltoztatása (bár csak átmenetileg és látszólagosan) a támadhatatlanság illúzióját biztosítja; ahogyan az ellenkező lépés – amikor a leíró, távolságtartó, „objektív" megszólalás helyett az indulatos, szenvedélyes, odaadó vitát választja a vita résztvevője – ugyancsak harcmodornak tekinthető. Márpedig ha ez így van – akkor nem lehet-e vajon ezeket a változatokat pusztán retorikai fogásoknak tekinteni, olyan verbális húzásnak, amellyel a figyelmet akarja felhívni valaki saját érveire, amellyel az olvasó megnyerésére játszik? Vagyis – komolyan kell-e vennünk mindezt, a vitázó vagy

[3] Vö. Wilhelm Dilthey: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Gondolat, Budapest, 1974.

elemző, résztvevő vagy megfigyelő pozíciók közötti váltást, van-e ennek bármilyen, a retorikán túlmenő jelentősége?

Itt visszakanyarodnék az első ellenpróbához – arra igyekeztem felhívni a figyelmet, hogy a természettudományok és a társadalomtudományok abban a tekintetben is másként működnek, hogy a történetükhöz fűződő viszony nagyon erősen eltér egymástól. Ha ez igaz, akkor maga a pozícióválasztás is ennek a sajátosságnak a része. Magyarán: nehéz elképzelni, hogy egy természettudományos diskurzusban (vagy éppen vitában) valamelyik résztvevő úgy döntsön, hogy tudománytörténeti nézőpontot vesz föl – vagy hogy a tudomány historikusa egyszerre csak vitába bocsátkozzon elbeszélése tárgyával.

A tudománytörténet – ahogyan ezt a természettudományokból ismerjük, és különösen a paradigmaváltások Kuhn-féle történeti modellje alapján[4] – lezárt, befejezett korszakok egymásra következése lenne. Az egyik korszak vagy irányzat úgy váltja fel az előzőt, hogy az történeti érdekűvé válik; kérdései nem *vitakérdések* többé, nem érdekünk, hogy valamelyik – akkoriban fontos – álláspont mellett vagy ellen érveket hozzunk fel. Ebben az értelemben megszűnik *érdekesnek* lenni – csakis annyiból az, amennyiben a tudomány története jelent valamelyes érdekességet. A humán tudományokban ez másként van – azt is mondhatnám, hogy bármihez nyúlhatunk a múlt szövegeiből, mindegyikkel kialakíthatunk eleven, vitázó, értelmező viszonyt, Platóntól máig. A helyzet nyilván nem egészen így áll – az is lehet izgalmas kérdés, hogy miért éppen ezt vagy azt a korszakot, gondolkodót, eszmerendszert stb. gondoljuk megszólíthatónak (vagy miért gondoljuk úgy, hogy az megszólít bennünket).

Ezt persze itt és most nem tudom áttekinteni, és alapos kutatásokra volna szükség, hogy megnézzük, mihez és miért (és ki) nyúl vissza. Gondoljuk csak meg – érdekel ma valakit a pozitivizmus? És ha igen – kit és miért? Volt idő, úgy tizenöt-húsz évvel ezelőtt, amikor az oktatásban nagyon fontosnak látszott, hogy az egyetemistákkal nagyon alaposan megismertessük a pozitivista módszereket, elveket, az egyes pozitivista tudósokat, hogy azután kellő kritikával igyekezzünk diszkvalifikálni (és bizonyos tekintetben akár elismerni és értékelni) ezeket. Ugyanakkor nem volt ilyen újraértési és újraértékelési törekvés például az Új Kritikával vagy az impresszionista kritikával kapcsolatban – ha más nem, ezek szakirodalma is mutatja ezt a különbséget. A strukturalizmus ugyancsak olyan „tudománytörténeti" fejezet, amely nagyon hosszan – bár feltehetőleg más és más okokból – nagyon sokáig napirenden volt és maradt; újra meg újra előkerül, és maga a történet is folytonosan átíródik.

Amiből – ismétlem – az következik, hogy a mi tudományszakunkban a „tudománytörténet" művelése voltaképpen egyáltalán nem (vagy csak ritkán, kivételesen) történeti stúdium – vagyis nem lezárt korszakok feltárását, hanem korábbi kérdések újra-feltételét jelenti. Mint ahogyan Ryle esete mutatja: nem arról van szó, hogy ami elmúlt, az végérvényesen le is zárult, és érdeklődésünk csak történeti, hanem érintettek lehetünk benne, és arról szeretnénk meggyőzni az olvasókat (amely terminus-

[4] Vö. Thomas S. Kuhn: *A tudományos forradalmak szerkezete*. Fordította Bíró Dániel. Osiris, Budapest, 2002.

ra majd még röviden kitérek), hogy közünk van ezekhez a régi dolgokhoz. Hogy egy kicsit távolabbi területről hozzak másik példát: a pszichoanalízisnek van története – óriási mennyiségben születnek olyan szövegek, amelyek Freudnak és követőinek életéről, eseteiről, műveikről, gyakorlatukról szólnak. Ugyanakkor máig vannak olyan szövegek, amelyek – több mint száz év elmúltával – hevesen vitatják a pszichoanalízis egészét vagy részleteit, új és új értelmezésekkel állnak elő, vagy új válaszokat (és új kérdéseket) keresnek. Ilyen kettősség a kémia vagy a biológia történetében aligha fordulhatna elő. Sőt erős lehet a gyanúnk, hogy a tudomány története (ez esetben tehát a pszichoanalízis-történet) sem afféle ártatlan számadás, objektív leírás rég megtörtént eseményekről vagy régi nézetekről – ha nem is minden esetben, de sokszor gondolhatunk arra, hogy mindez valamilyen mának szóló tanulság megmutatásának szándékával született – vagy legalábbis annak tudtában, hogy a távolságtartó, „objektív" beszámoló akként is lesz értelmezhető, hogy bennünket valamiért *érdekel*.

Zárójel: ez a „bennünket" (vagy fentebb: „olvasókat") terminus természetesen szociológiailag erősen korlátozandó – a tudománytörténetek nem bárkihez vagy mindenkihez szólnak, hanem leginkább a szakma művelőihez, a profikhoz, amely körbe a tudósokon kívül a tanárok, a diákok és az érdeklődők is beletartoznak. De hogy ez a kör tágulhat, és hogy az ismeretek (vagy a szemlélet, értelmező keret, amellyel az ismereteket továbbadjuk) eljutnak másokhoz is, mindig is reménysége a szaktudósoknak. Mindenesetre világos, hogy amikor az elkötelezett vagy distanciát tartó hangról, szenvedélyes vitáról vagy higgadt számadásról beszélek, nagyon szűk értelmezői körre gondolok.

3. Fordulópont mint konstrukció

A mostani konferencia azt tűzte ki maga elé célul, hogy az irodalomelmélet történetének néhány fordulópontjáról beszélgetünk. Mit is teszünk voltaképpen? Legyünk vele tisztában: egy fordulópont, egy fontos esemény (szerző, mű, eszmerendszer stb.) kijelölése a mi tudományterületünkön aligha mindörökké érvényes, elfogulatlan, objektív aktus. Amikor valamely periódust (szerzőt, művet stb.) fordulópontnak nevezünk, akkor ezzel a tevékenységünkkel nemcsak a tudomány történetét írjuk (vagy írjuk *át*), hanem a mai – élő – tudományhoz is hozzászólunk. Részben áttételesen – mert valamilyen tudományeszményt, valamilyen történelemszemléletet, a fogalmi tisztaság vagy elmosódottság valamilyen képzetét stb. tartjuk szem előtt; részint közvetlenül, mert valamilyen tanulságra, megfontolandó szempontra, érvényes érvelésre akarjuk felhívni a figyelmet. Ha például azt állítjuk, hogy az irodalomtudomány történetében a pozitivizmus fordulópont volt, ezzel egyfajta tudományosság-eszményt mindenképpen sugallunk, és újra felvetjük a tények kérdését – hogy ez mennyiben jogos, mennyiben alapos és – ráadásul – történetileg mennyiben korrekt (Kulcsár Szabó Ernőnek vagy húsz évvel ezelőtt voltak kételyei ezzel kapcsolatban[5]), az most nem érdekes.

---

[5] Kulcsár Szabó Ernő: *A fordulat jellege. Pozitivizmus és szellemtörténet.* Literatura 16. (1990) 77–98.

Kicsit másképp: a „fordulat" kifejezés valami olyasmire utal, hogy egy bizonyos „esemény" után valami másképpen van, mint azelőtt volt. Efféle „eseményeket" nehéz nyakon csípni az irodalomról történő gondolkodás történetében (és egyáltalán: nem kis nehézségeket okoz másutt is), de azért mégis bátran használjuk a szót. És ha megtesszük, (legalább) két kérdéssel szembesülünk – hogyan igazoljuk ezt a változást (az előtte/utána fordulóját, erős különbségét), és miért éppen ezt a bizonyos eseményt nevezzük ki fordulatnak (miről tanúskodik ez a választás, mit árul el a mi saját preferenciáinkról, érdeklődésükről, szemléletünkről).

4. A rendszerelvűség mint fordulat

Az én választásom a rendszerelvű irodalomtudományra esett, és akkor most a kígyó rögtön kétfelől fog egyre mélyebben saját farkába harapni. Egyfelől úgy, hogy számot kell adnom arról: ha ezt az irányzatot (ha ez egyáltalán irányzatnak tekinthető) olyan fontosnak tartom, akkor nyilván a mának szóló érdekességet látok benne; olyan válaszokat, amelyek a ma kérdéseinek felelnek meg (vagy olyan kérdéseket, amelyekre ma kínálkozik válasz) – mindenesetre tehát: a dialógus lehetőségét fedezem föl. Másfelől meg úgy (mármint: úgy harap a saját farkába a kígyó), hogy mindaz, amiről eddig beszéltem, az maga is éppen a rendszerelvű szemlélet jegyében fogant, nem is igen íródhatott volna le anélkül, hogy szem előtt ne tartottam volna a rendszerelvű irodalomtudomány megfontolásait.

Először lássuk a második harapást. Vagyis: mennyiben, miért viseli magán a rendszerelvű irodalomtudomány nyomait mindaz, amit elmondtam?

Egyszerűen úgy fogalmazhatnék, hogy az irodalomtudományt nem feltétlenül az érdekli a legjobban, hogy mit és hogyan kell, lehet, érdemes, szükséges értelmezni. Pontosabban: sok és igen népszerű, erős, hatásos irányzata van az irodalomtudománynak, amely iskolák éppen ezeket a kérdéseket helyezik az előtérbe: mi a szöveg? Mitől irodalmi egy szöveg? Hogyan ismeri ezt föl az olvasó? Mit tesz az olvasó az irodalmi szöveggel – és mit tesz helyesen? Ezekben az esetekben a vizsgálat tárgya elsősorban az irodalmi mű (annak szerkezete, például), valamint a befogadó és esetleg az alkotó. A vizsgálódás szándékosan – és jó okkal – szűkül le a szövegre és a szöveg értelmezésére: ki akar rekeszteni mindent, ami nem irodalmi, ami nem tartozik a szigorúan vett irodalmi területhez. A strukturalizmus alapvetően a szöveg struktúráját és az értelmezés módozatait vizsgálja, s nem kíván ezen kívülre lépni.

De azok az irányzatok, amelyeket összefoglalóan rendszerelvűeknek nevezek, kétségbe vonják ennek a vizsgálatnak az egyedül üdvözítő mivoltát. Nem arról van szó, hogy a rendszerelvűség „meghaladná" a strukturalizmust – vagyis: nem szeretnék valamiféle fejlődést sugallni; más perspektívát kínál, és olykor éppen réginek, elavultnak, az irodalom lényegétől idegennek tekintett szempontokat kínál újragondolásra.

Csak említenék két igen régi példát – egyik szerző sem nevezné magát a rendszerelvűség hívének, de ez az a gondolkodás, amely elvezet a strukturalizmustól ah-

hoz a sokféle irányzathoz, amelyet e címke alá sorolnék. Jonathan Culler több mint harminc évvel ezelőtt áttekintette, mi minden mást, mennyi egyéb érdekes dolgot lehetne csinálni, mint szövegeket elemezni – ahogyan az Új Kritika ezt szinte kizárólagossá és kötelezővé tette.[6] Az írás, amelyre utalok – „Túl az értelmezésen" – egy könyv bevezetője, így csak felvillant párat az akkor éppen érdekesnek tetsző és a műértelmezést meghaladó utak közül: az irodalom társadalmi meghatározottságától kezdve (ezt a marxista Jameson képviselné) a szövegekbe beleolvasható vagy bennük rejlő dekonstruktív potenciálon át (Derrida, de Man, Hillis Miller) egészen addig, hogy a szövegek mégiscsak sokan vannak, egymás mellett és egymással kölcsönhatásban, történetük és kapcsolataik vannak, maguk is intertextusok, és műfajokba csoportosulnak. Vagyis – ez persze továbbgondolása és értelmezése Culler szövegének – ki lehet lépni a szöveg/olvasó szűkös köréből, rendszerek felé. A másik szerző Siegfried J. Schmidt, aki – ő maga és az Empirikus Irodalomtudomány elnevezésű iskola tagjai – egyfelől matematikai rigorózussággal mérik föl azt az egész rendszert, amelyben az irodalom működik (és ahol az irodalomrendszer csak egy alárendelt, meghatározható szabályoknak alávetett részrendszere az egész társadalomrendszernek – hogy tovább ne is bonyolítsam) – másfelől viszont – némileg meglepő módon – éppen a rendszertelenséget, a káoszt, a szabadságot és szabálytalanságot ünnepli akkor, amikor az interpretációra, a strukturalista iskolák központi szentjére terelődik a szó. Vagyis: a rendszerelvűség teret enged a rendszertelenségnek is, az „irodalmi erotikának", ahogyan ő nevezi – mert maga az interpretáció sem nem szabályozható, sem nem írható le merev szabályok szerint.[7]

Nem akarom – nem is tudnám – e két kiindulópont után végigsorolni, hogy milyen utak, irányzatok, iskolák és törekvések azok, amelyeket a rendszerelvű irodalomtudomány címszó alá lehet rendezni. Azt jelzem csak, hogy egymástól is rendkívül különböző, mégis bizonyos alapelvekben és törekvésekben hasonló iskolák létrejöttét látjuk a késői 1960-as évektől. El lehet mondani ezt a történetet úgy, hogy a strukturalizmus bomlásáról van szó; ez talán segít a folyamatok áttekintésében, de azért a helyzet bonyolultabb.

Először is: voltak olyan irányzatok, amelyeket a strukturalizmus történetmondói örömmel sorolnak be a strukturalizmus alá, mégis a rendszerelvű iskolák integráns részeivé válhatnak. Ez újabb példája annak, hogy a tudománytörténet-írás egyáltalán nem objektív és ártatlan tevékenység, hanem a lehetséges vitakérdések besorolásával (félretolásával vagy inkorporálásával) egyenértékű: amikor Todorov felfedezi az orosz formalizmust a francia strukturalizmus számára,[8] és mintegy kontinuitást tételez a kettő között, akkor *értelmezi* azokat a teoretikusokat, akiket azonban másként is lehet értelmezni. Rosszabb indulattal – és valóban helytelenül! – ezt csonkí-

---

[6] Jonathan Culler: „Beyond Interpretation." In Jonathan Culler: *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Routledge and Kegan Paul, London, 1981. 3–17.

[7] Kiváló áttekintés az iskoláról az Odorics Ferenc szerkesztette *Helikon-szám (Az empirikus irodalomtudomány elmélete.* 35. [1989] 1. sz.); illetve Siegfried J. Schmidt: *Értelmezés – szent tehén vagy szükségszerűség?* 91–113.

[8] Vö. Tzvetan Todorov (éd.): *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*. Seuil, Paris, 1965.

tásnak vagy torzításnak is lehetne nevezni. Ha Ejhenbaum és Tinyanov (főleg ők) részeivé váltak is a '60-as évektől a nagy strukturalista kánonnak, jöhet egy újraértelmezés – jött is –, amely rendszerelvű vonásaikat helyezi az előtérbe.

Másodszor, bizonyos irányzatok, amelyek a rendszerelvű iskolák közé sorolhatók, nemigen tartottak kapcsolatot a strukturalizmussal – nem abból nőttek ki, nem annak tagadásai vagy bomlástermékei. Sokat lehetne töprengeni azon, hogy Bourdieu, Schmidt vagy Luhmann hogyan kötődik – akár személyesen, akár intézményesen, akár nézetrendszerét tekintve – a strukturalista iskolákhoz, de annyi bizonyos, hogy közülük egyik sem az a tipikus hitehagyott vagy ödipális indulatokat dédelgető alak (vagy iskola), akire/amelyre illene a „bomlástermék" leírás. Ezek az iskolák természetesen sokat merítettek a strukturalizmusból, ahogyan a 20. században megkerülhetetlen volt valami módon reflektálni erre – akár ellenségesen, akár támogatólag, akár átvéve onnan ezt-azt.

Harmadszor: vannak olyan irányzatok, amelyek szembefordultak a strukturalizmussal – vagy elmentek mellette, de elveikben ellentétesek voltak vele –, ám még sincsenek érintkezésben a rendszerelvű irodalomtudománnyal. Hogy ne beszéljek rébuszokban: a recepcióesztétika vagy a megújuló hermeneutika (az előbbire Culler is utal) sok tekintetben anti-strukturalista – még sincs túl sok közük a rendszerekben gondolkodó irányzatokhoz. Semmiképpen nem formálható tehát olyan egyenes vonalú történet, amelynek ne volna számtalan ága-boga – és ez volna a fenti három pont tanulsága: bármilyen csábító volna is, a „strukturalizmus bomlása"-narratíva nemigen tartható.

Nos tehát, mely irányzatokat látom azon fordulópont megtestesítőinek, amelynek tárgyalását ígértem, és mi volna jellemző erre a fordulatra? A Schmidt-féle „új paradigma" – annak idején így harangozták be – mintha kifulladt volna; az „Empirikus Irodalomtudományt", az alapítók intenciója ellenére, ellepték a valóban empirikus pszichológia, szociológia, olvasáskutatás stb. aprólékos esettanulmányai, és az elméleti alapozás, úgy látszik, nem ígért elég muníciót a történeti, szövegelemző vagy intertextuális munkához. Sajátos módon a *Poetics* című folyóirat, amelyik az irányzat lapjának számított, Bourdieu szociológiája felé fordult – ahogyan mindig is volt érintkezés a francia mester és a német iskola között. Volt egy másik iskola-kezdemény, a többrendszerűség elmélete, amelynek az izraeli Itamar Even-Zohar volt a legfőbb szószólója, és elméletének kidolgozója.[9] Ez is mintha kifulladt volna: annyiban járult hozzá saját maga felszámolásához, hogy egyre inkább a kultúra egész területe felé fordult, ahol maga az irodalom csak egy kis rész, kevés figyelem esik rá. Megint más eset Bourdieu-é: ő nagyon sokáig egyáltalán nem foglalkozott az irodalom jelenségével, csak amennyiben a szimbolikus javak egyikeként érdekelte – aztán a kiváló Flaubert-könyv[10] igen sok hasznos és megfontolandó irodalomtudományos tanulsággal járt, mind módszertanát, mind egyes megállapításait, mind történeti vonatkozásait tekintve sok-sok munkát vagy

[9] Erről az iskoláról magam állítottam össze egy *Helikon-különszámot: Rendszerelvű irodalomtudomány.* Helikon 41. (1995) 4. szám

[10] Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire.* Seuil, Paris, 1992.

gondolkodnivalót ad az olvasónak. Sőt mindaz, amit Bourdieu a kultúráról és a társadalomról másutt mond, ugyancsak nagyon is megfontolandó. De azt azért senki nem állítaná, hogy ez irodalomtudomány vagy irodalomelmélet volna.

A rendszerelvű irodalomtudomány tehát, amiről beszélek, voltaképpen nincs készen, mindezekből a nagyon értékes alkatrészekből kellene összerakni (és akkor még ismét megemlítem Luhmannt, akit kevéssé ismerek, szégyenszemre, s aki ugyancsak a társadalom egészét próbálja meg rendszerszerűen leírni, meg Habermast, aki viszont a kommunikáció és a társadalom kölcsönös kapcsolatairól mond rendkívül izgalmas dolgokat – csak hát egyikük sem szakembere az irodalomnak magának). A közös elem, ahogyan én látom, az volna, hogy egy ilyen irodalomtudomány a társadalom szerkezetében és történetében helyezné el a szövegek termelésének, közvetítésének és befogadásának folyamatát. Úgy szemlélné a szövegeket, mint amelyek egy bizonyos rendszerben működnek; ennek a rendszernek megvannak a maga szereplői, e szereplők szerepeket, funkciókat vesznek föl, amelyet olykor – érdekeiknek vagy kényszereknek megfelelően – megváltoztatnak. Ilyen funkcióváltás az, amikor a kritikus hirtelen történésszé vagy a történész váratlanul vitázó féllé változik, amire az előadás elején utaltam. Alá- és fölérendeltségi viszonyok, hatalmi harcok, érdekek és vonzalmak szövik át ezeket a rendszereket is – az irodalomét csakúgy, mint minden mást, ami a társadalomban működik; ezek a viszonyok hatással vannak arra, hogy mely szövegeket hogyan értelmeznek az emberek, hogyan beszélnek róluk, milyen körülmények között. Mindez pedig legalább olyan fontos jellemzője annak, amit irodalomnak nevezünk, mint a szöveg belső struktúrájának leírása. És még ennél erősebben is lehet fogalmazni: nem is foglalkoznánk a szövegek struktúrájával, ha bizonyos társadalmi és történelmi meghatározások erre nem szorítanának rá. Valami ilyesmi volna egy rendszerelvű irodalomtudomány magva – ami után aztán rengeteg logikai és történeti szabály, megfigyelés, adalék következne.

5. A rendszerelvűség aktualitása

Befejezésül akkor a saját farkába harapó kígyó első harapásáról még valamit – hogy tudniillik, ha már arról beszéltem (a *3.* részben), hogy a fordulópontnak nyilvánítás nem annyira a tárgyról mond valamit, hanem arról, aki ezt az ítéletet meghozza, akkor miért tartom ezt az irányzatot, ha nincs is készen, mégis olyan fontosnak. Mi az az érdekesség, ami a mának szólna, ami indokolná ezt a besorolást? Azt gondolom, hogy éppen mert még ha nem látom is ma nagy divatját, nincsen forrongásban, alakulóban, sok tekintetben meg éppen leült, megállt, félbemaradt – munka van vele, lehetőség van benne. Úgy látom, hogy nagyon sok minden abból, amit vagy harminc éve több irányból elkezdtek építeni, továbbra is ad feladatokat.

Vehetünk néhány nagyon mai, nagyon konkrét példát. Hogyan és kik alakítják ma az irodalomtörténeti gondolkodást? Milyen csatornákon keresztül valósul meg a hatalom ideológiai befolyása az irodalmi élet alakulásában, az oktatásban, a piac-

ban? Hogyan nézett ez ki régen? Miféle történeti folytonosság van bizonyos értelmezésekben, ki örökíti ezeket, mi a helyzet a nem-kanonikus szövegek rendszerbe kerülésével? Az efféle kérdéseket vég nélkül lehetne sorolni, és kiváló irodalomtudósok (irodalomtörténészek és az irodalomelmélet művelői) sokszor tárgyalják is őket, válaszolnak is rájuk. De jogos lehet az igény, hogy szisztematikusan és a tudományos közösségben megvitatva épüljön fel a rendszerelvű szemlélet rendszere. Pillanatnyilag sokkal több – és a tudományterület sokkal szélesebb körét érintő – potenciált látok ebben, mint a mű szerkezetének tanulmányozásában vagy a befogadás sajátosságainak vagy történetének elemzésében.

Z. Varga Zoltán

SZÖVEG – MŰ, OLVASÁS – ÍRÁS

– Roland Barthes szövegelmélete negyven év múltán –

Roland Barthes hatvanas évek végén, hetvenes évek elején írt esszéi, könyvei (*A szerző halála* – 1968; *A Műtől a Szöveg felé* – 1971; *Az olvasásról, S/Z* – 1970; *A szöveg öröme* –1973), az Encyclopedia Universalis számára írt *A Szöveg (elmélete)* –1973, szócikk stb.)[1] az utóbb posztstrukturalistának keresztelt irodalomelméleti iskola programadó írásainak számítanak. Ezek az elméleti írások szinte manifesztumként, többé-kevésbé nyílt ideológiakritikai szándékkal definiálják újra az irodalom, az irodalmi folyamat néhány alapfogalmát (mű, szöveg, szerző, olvasó, írás, olvasás). A nyolcvanas–kilencvenes években Barthes szövegelméletének – részben az intertextualitás elméletének köszönhetően – nagy hatása volt, mára azonban mintha már csak távolságtartó történeti tisztelet övezné.[2] S valóban, negyven év távlatából olvasva újra ezeket a manifesztumként ható, érvelés helyett inkább apodiktikus kinyilatkoztatással élő írásokat, az újra és újra visszatérő, leegyszerűsítőnek és esetlegesnek tűnő értékítéleteket megfogalmazó oppozíciópárokat (írható/olvasható; szöveg/mű, gyönyörszöveg/örömszöveg; punctum/stúdium) óhatatlanul elfogja az embert a bosszúság, s talán némi megértéssel is viseltetik a Barthes korában megnyilvánuló fenntartásokkal. A fenntartások és a belőlük fakadó indulatok azonban időnként a mégoly higgadt és racionális olvasót, kutatót is elragadtatják, és olyasféle félreolvasáshoz (és elíráshoz) vezetik, mint

---

1 „La mort de l'auteur". In uő: *Le bruissement de la langue. Essais critique IV.* Seuil, Paris, 1984. 63–70. ; „De l'œuvre au texte". In i. m. 71–80.; „Sur la lecture". In i. m. 37–48.; *Le plaisir du texte.* Seuil, Paris, 1973; *S/Z.* Seuil, Paris, 1970; „Texte (théorie du)". In *Œuvres complètes.* Tome II. Seuil, Paris, 1677–1689. (Az *Encyclopaedia Universalis*, szócikke 1973), 1989. Magyarul: „A szerző halála". In *A szöveg öröme.* Fordította Babarczy Eszter. Osiris, Budapest, 1996. 50–55.; „A műtől a szöveg felé". In *A szöveg öröme.* Fordította Kovács Sándor. 67–74.; „A szöveg öröme". Fordította Mihancsik Zsófia. In *A szöveg öröme.* 75–116.; *S/Z.* Fordította Mahler Zoltán. Osiris, Budapest, 1997.

2 A „Mű" fogalmához való visszatérés és a „Szöveg" posztrukturalista elméletének bírálatához lásd többek közt: Antoine Compagnon: *Az elmélet démona – irodalom és józan ész.* Fordította Jeney Éva. Kalligram, Pozsony, 2006; Steen-Bille Jørgensen–Axel Rüth (szerk.): *Les défis de l'œuvre. Actes du Colloque Internationale*, Presses de l'Universität Aarhus, 2007. *Retour sur la notion d'œuvre.* Littérature No.125, mars 2002.

amiről, Hans Robert Jauss *Negativitás és esztétikai tapasztalat*[3] című, az adornói esztétikát a többek közt a francia posztstrukturalizmus felől újraértékelő tanulmánya tanúskodik. Írásában a máskülönben precizitásáról és filológiai gondosságáról ismert német irodalomelméleti kutató, s nem mellesleg romanista a párizsi intellektuális divathóborttal való leszámolás hevében következetesen *Le degré zéro de la littérature*-ként, vagyis „Az irodalom nulla foka"-ként hivatkozik Barthes első könyvére. Csakhogy Barthes sem 1953-ban, sem máskor nem írt ezzel a címmel művet.[4] A szóban forgó mű címe ugyanis *Le degré zéro de l'écriture*, azaz „Az írás nulla foka", s tulajdonképpen annak az elméleti munkának az egyik nyitánya, mely az „irodalom" esszencialista, történelmi kontextustól és társadalmi diskurzusoktól függetlenített fogalmát differencializálja, és részben bírálja. A két felcserélt terminus „littérature" – (irodalom) / „écriture" – (írás) megkülönböztetése pedig nem csupán a barthes-i életmű egyik legfontosabb tétje, de a francia posztstrukturalizmus irodalom, filozófia, kritika határvonalait újradefiniáló gyakorlatában és történetében is fontos jelentőséggel bír.

Bizonyos szempontból érthető persze a figyelmetlenség, a fogalmi nagyvonalúság, hisz az irodalomkritika, az irodalomtörténet-írás – kényelemből – különösebb lelkiismeret-furdalás nélkül használja egymással felcserélhető, rokon értelmű kifejezésekként a „mű", „szöveg", „írás", „irodalmi alkotás", „irodalmi mű", sőt „irodalmi műalkotás" szavakat. A barthes-i életmű azonban mintha sajátos jelentéssel rendelkező terminus technikusokat alakított volna ki az idők során némelyikükből. Fontos körüljárni, kontextualizálni e látszólag esetlegesen használt terminusok közti különbséget, hogy lássuk azt az elméleti keretet és munkát, mely sajátos értelmet ad e barthes-i kifejezéseknek. Az „írás", a „szöveg", a „mű", vagy épp az „olvasás" barthes-i értelme után nyomozva azonban arra jutunk, hogy aligha találjuk valamiféle állandó, definiálható jelentését e fogalmaknak, sokkal inkább a barthes-i életmű egészén áthúzódó és változó konceptusokról van szó. A korábban már említett első, 1953-as *Az írás nulla foka* című könyvben például már megjelenik az a jelentésmozzanat, amely cselekvésként, s éppen ezért etikai szempontból is meghatározhatóként nevezi meg az írást, bizonyos értelemben szembe állítva azt az „Irodalom" intézményként értett, a nyelvi cselekvés dimenziójával nem értelmezhető, bár szintén történelmi folyamatok eredményeként alakuló fogalmával. *Az írás nulla foká*nak gondolatmenete szorosan kapcsolódik a sartre-i elkötelezett irodalom által

---

[3] Hans Robert Jauss: „Negativitás és esztétikai tapasztalat". In uő: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Fordította Bonyhai Gábor. Osiris, Budapest, 1997. 178–210. Németül: „Negativität und ästhetische Erfahrung: Adornos ästhetische Theorie in der retrospective." In B. Lindner–W. M. Lüdke: *Materialen zur ästhetische Theorie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1979. 138–168.

[4] Nem a magyar fordító, Bonyhai Gábor hibájáról van szó, az eredeti német kiadásban is tévesen szerepel a könyv címe. A francia elméleti kontextusban a hatvanas–hetvenes években zajló terminológiai, fogalmi-nyelvi munka iránti fogékonyság hiányát tovább erősíti egy másik filológiai pontatlanság, hiszen Jauss tanulmányában Henri Meschonnic *Pour la poétique II* című könyvére is *Pour une littérature*-ként hivatkozik.

tematizált diszkurzív mezőhöz, s legnagyobb tétje épp az, hogy egyszerre őrizze meg az „Irodalom" autonómiáját, illessze azt be a társadalmi cselekvés mezejébe, anélkül, hogy ezt a viszonyt mechanikusan fogná föl (mint ahogy teszi azt bizonyos szempontból Sartre a *Mi az irodalom?*-ban, amikor a regényirodalom közvetlen társadalmi cselekvésértékéről beszél). Barthes könyvében az *írást* vagy *írásmódot* (a francia „écriture" szót e két magyar kifejezéssel fordítják) egy társadalmi és történelmi dimenzióval egyaránt rendelkező, állandósult nyelvhasználati formaként határozza meg. Az *írás* a *nyelv* és a *stílus* közötti köztes tartomány, a választás helye, szemben a nyelvvel és a stílussal, melyek adottak az írói szubjektivitás számára. A nyelvet első könyvében Barthes olyan horizontként határozza meg, „mely az egész irodalmi alkotást nagyjából úgy zárja magába, ahogy az ég és a föld találkozása biztosít meghitt otthont az embernek", a stílus pedig valamiképpen a testhez, a nyelvi biologikumhoz kötődik, „a szerző személyes és titkos mitológiájához [...] ahol a szavak és a dolgok első ízben kapcsolódnak párba, a hol az író létezésének nagy nyelvi témái egyszer s mindenkorra kiformálódnak".[5] Az írás tehát választás a történelmileg és társadalmilag adott, egy társadalmi térben jelentéssel bíró formakészlet-rendszerben, de e választást az egyén titkos, személyes mitológiája (később úgy fogalmaz majd Barthes, hogy az egyénileg hozzátartozó ösztönkésztetések) is meghatározza, mely mintegy kívül esik a társadalmiasultságon.[6] Az írás aktusára kettős teher, meghatározottság nehezedik, ám ez a nehézség konstitutív, létesítő természetű: aki ír, az érzékeli egy kornak a történelemtől örökölt, de az adott társadalmi, kulturális értékkontextusban megnyilvánuló (ideológiai, politikai, esztétikai, világnézeti) nyelvezeteit, beszédmódjait, s ezen nyelvezetek terében fogalmazza meg személyes történetének legfontosabb kérdéseit. Az írás ebben a tekintetben a szabadság – igaz, pillanatnyi – terepe Barthes számára, a szabadságé, mely a nyelv előzetes társadalmi adottsága és a stílus, testi, biológiai meghatározottsága között nyilvánulhat meg, s mint ilyennek sajátos ethosza van. Ám ugyanebben a műben Barthes egy másik tekintetben is körüljárja az írás fogalmát. Szembeállítja ugyanis a „beszéddel", melynek lényegét linearitása és kommunikatív funkciója adja, míg az írás „egyfajta megfélemlítő ellenkommunikáció", „megkövesedett nyelvezet", mely úgyszólván valamilyen nyelven túliban gyökeredzik, „mindig szimbolikusnak, befelé fordulónak látszik".[7] Az írásnak ez az eszközszerűségre redukálhatatlansága sok szempontból megelőlegezi Jacques Derrida írás-fordulatát, az írást mint a logocentrikus, az értelmet totalizáló gondolati rendszereket bíráló fogalmat. Az írás mint gyakorlat, mint módszer e korai barthes-i meghatározása még a saussure-i nyelvészettel és jel fogalommal való találkozás előtt tematizálja e kérdést, ezért a párhuzam továbbvitele félrevezető lenne, ám világos, hogy már

---

5 Roland Barthes: „Az írás nulla foka". Fordította Romhányi Török Gábor. In uő: *A szöveg öröme*. 8–9.

6 Már itt látszik az Barthes egész pályáját végigkísérő gondolat – utópia? –, miszerint a „test" bizonyos szempontból ellenáll a szükségszerűen társadalmi jelentéssel való felruházásnak. Az ún. posztstrukturalista korszak legfontosabb szövegei épp ennek a különféle nevekkel illetett (gyönyör, punktum, test stb.) nem jelentő, „semleges", radikálisan aszociális keresésének igézetében születnek.

7 I. m. 13.

Az írás nulla foka Barthes-ja sem tekinti az írást pusztán *elocutió*nak, hanem mind az *inventiót*, mind a *dispositiót* társítja az írás tevékenységéhez, s ezzel konstitutív szerepet juttat neki a gondolkodás folyamatában.[8]

Az írás *A szemiológia elemei* vagy *A divat mint rendszer* szerzőjének strukturalista, a saussure-i szemiológia hatását mutató időszakában kevésbé tartozik gondolkodásának vezérfogalmai közé. A saussure-i nyelvészet bináris oppozícióira épített modell- és rendszeralkotás, helyesebben szemiológiai keretelméletek kidolgozása (például az elbeszéléselmélet számára), a kultúrakutatás és a társadalomtudomány iránti nyitás, némileg háttérbe szorította az irodalmat Barthes munkásságában a hatvanas években. A Racine-könyv[9] kapcsán kirobbant kritika-vitában is inkább az írás gyakorlati aspektusai kerülnek elő, mégpedig az irodalomkritika feladata kapcsán. A *Kritika és igazság* című, a strukturalista szemléletet lezáró vitairatban[10] Barthes már az irodalmi művek többértelműsége, és eltérő értelmezhetősége kapcsán megfogalmazza a nyelv radikálisan szimbolikus természetének tézisét, mely a későbbi, posztstrukturalistának nevezett korszaknak az egyik kiindulópontja. E művében Barthes az értelmezői tevékenység három szerepét különbözteti meg: *1)* a jelentés lehetőségi feltételeit vizsgáló, a forma és a jelentés általános kapcsolatait vizsgáló irodalomelméletet; *2)* az egyedi kritikai aktusban az adott mű jelentését konkretizáló, a mű és a kritikus nyelvét dialógusba hozó irodalomkritikát; *3)* és mű nyelvébe teljes beleolvadó, azzal összekeveredő olvasást.[11] Barthes pályájának későbbi alakulását tekintve a két utóbbi szerep tárgyalása bizonyult előremutatónak. Az irodalomkritika kapcsán a kritikai viszony kreatív jellegére, az értelmezett szöveggel egyenrangú szöveget létrehozó teremtő voltára, a műjelentés létrehozásában aktív, konstitutív szerepet játszó kritikusi tevékenységre irányítja a figyelmet. A *Kritika és igazság* Barthes-ja szerint azt, hogy valaki író, nem szerep- vagy értékfogalmak mentén határozhatjuk meg, „hanem kizárólag egy bizonyos *beszédtudat* segítségével". Író az, „akinek a nyelv problémát okoz, aki annak mélységeit, nem pedig eszköz voltát vagy szépségét tapasztalja ki".[12] Az olvasás tevékenységének kapcsán pedig a szöveggel való összeolvadás, a szövegtől való elválaszthatatlanság, az olvasott szöveg nyelvével való együttlét vágya már *A szöveg öröm*ében megfogalmazott olvasáserotika felé mutat.[13]

---

[8] Michel Foucault híres, *Mi a szerző?* című esszéje szépen összefoglalja az *írás* efféle „posztstrukturalista" gyakorlatát, ám részben Barthes, főként pedig Derrida munkásságára utalva bírálja is az *écriture* fogalmának „transzcendentális anonimitássá" alakítását. Vö. Michel Foucault: „Mi a szerző?" In uő: *Nyelv a végtelenhez.* Fordította Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. Latin Betűk, Debrecen, 1999. 119–145. különösen 122–124.!

[9] Roland Barthes: *Sur Racine.* Club français du livre, Paris, 1960; Seuil, 1963.

[10] Roland Barthes: „Kritika és igazság". In uő: *Válogatott tanulmányok.* Fordította Kelemen János. Európa, 1971. 215–241.

[11] I. m. 223.

[12] I. m. 216.

[13] Vö. i. m. 240.: „Olvasni annyi, mint: vágyni a műre; azt akarni, hogy mű legyünk; elvetni azt, hogy a művet minden olyan beszéden kívül, amely nem maga a mű beszéde, megkettőzzük."

A hatvanas évek végétől az *írás* fogalmának fontossága csökkenni látszik Barthes életművében, s helyére egy másik varázsszó, a *Szöveg* kerül az ebben az időszakban keletkezett munkáiban. A „barthes-i *Texte* semmiképpen sem tekinthető fogalomnak a szó pozitív, tudományos értelmében" – írja a szerzőről szóló monográfiájában Angyalosi Gergely.[14] A Barthes művét eszme- és elmélettörténeti kontextusba helyező művében Angyalosi – a nemzetközi Barthes-kritikával összhangban – a Szöveg teorémájának a korabeli francia elméletekkel, elsősorban a Julia Kristeva-féle *signifiance*-szal, illetve a Jacques Derrida *différance*-szal, való összefüggését hangsúlyozza, s a textualitás transzgresszív értelmét emeli ki.[15] A Szöveg ebben a tekintetben immár nem műfaji kategória vagy osztály, hanem „textuális vagy jelentő gyakorlat", az olvasás és az írás tevékenységét egyaránt mozgósító „produktivitás". A Szöveg transzgresszív természetének, vagyis intertextuális jellegének, radikális többértelműségének és poliszémiájának bemutatása azonban több Barthes-műben is egy hagyományos strukturalista műveleti eszközzel, a bináris oppozícióval történik. Ráadásul úgy tűnik *Mű* és *Szöveg (A Műtől a Szöveg felé); olvasható* és *írható (S/Z); örömszöveg* és *gyönyörszöveg (A szöveg öröme); stúdium és punktum (Világoskamra)* szembeállítása nem csupán egymással ellentétes fogalmi mezőket, értelmi szerkezeteket, befogadói magatartásokat, hanem értékeket is képvisel. A szembeállítás egyik tengelyének – különösen a *Szöveg* és *Mű*, illetve az *olvasható* és az *írható* kapcsán – a modernitás fogalma tűnik. Eszerint, s Barthes érvelésének számos pontja ezt látszik alátámasztani, a fenti ellentétpárok tagjait történeti-poétikai formációk határvonala választja el: egyfelől lenne egy konzervatív, klasszikus irodalomfelfogás, melyet a jelentés központosítása, korlátozott pluralitása, a szerző és olvasó hierarchizált felfogása jellemez, s vele szemben egy modern, az eredetvesztést, a jelentés pluralitását és szétszóródását játékba hozó felfogás. Másrészről viszont Barthes is tiltakozik a szembeállítás leegyszerűsítése, tárgyi, történeti osztályozási elvként való felfogása ellen, s jelzi a kategóriapárok közötti átjárhatóságot. Ennek talán legékesebb bizonyítéka, hogy a *S/Z*-ben kialakított új elbeszéléselméleti módszert, az ún. textuális analízist Barthes egy határozottan az *olvasható* (lisible) kategóriájába sorolt szövegtárgyon, Balzac *Sarrasine* című kisregényén próbálja ki.

Az ún. Szöveg-korszak ideológia szempontból leginkább elkötelezett szövegei minden bizonnyal *A szerző halála,* illetve *A Műtől a Szöveg felé* című manifesztumok. E két írás részletes bemutatása helyett az ideológiakritikai alapvetésre összpontosítok, mely a Szöveg barthes-i elméletében is fontossá válik. A hatvanas évek végére Barthes közel került a Tel Quel köré csoportosuló, szélsőbaloldali nézeteket hangoztató csoporthoz. Bár a csoport által egy bizonyos időszakban meggyőződéssel hangoztatott dialektikus materializmus, sőt maoizmus kétségtelenül csak felszínesen mutatkozik meg Barthes írásaiban, annyi bizonyosnak látszik, hogy a korábbi évek könnyed balossága után némileg elkötelezettebb és ideológiailag

---

[14] Angyalosi Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta.* Osiris, Budapest, 1996. 178.
[15] Vö. i. m. 178.

telítettebb terminológiával fogalmazza újra az irodalom társadalmi, történelmi logikáját, illetve vázol egy ebből a logikából kilépni szándékozó utópiát. A Szöveg elméletének filozófiai, eszmetörténeti eredőit vázolva Barthes a strukturalizmust, a lacani pszichoanalízist és a dialektikus materializmust nevezi meg, s e különös elméleti elegyet egyenesen episztemológiai mutációnak minősíti.[16] Barthes *A szerző halálá*ban (1968), illetve másik kiáltványszerű írásában, *A Műtől a Szöveg felé*-ben (1971) a szerző és a mű fogalmát, az irodalom intézményét a polgári ideológia és a kapitalista termelési rend termékének tartja, amely a tulajdont, a terméket és az azt szabályozó rendet, piacot képviseli az írás területén, tehát elnyomó funkciója van. A *Mű* véges tárgy, termék, pontosabban áru, melynek jelentését szerzője birtokolja és biztosítja, az olvasó-befogadó műhöz viszonyulása a passzív fogyasztás. A *Mű*vel szemben viszont megjelenik a *Szöveg* utópikus fogalma, mely „csak a cselekvésben, a létrehozásban tapasztalható meg". A „mű konkrét, egy könyvhelyet tölt ki (pl. a könyvtárban); a *Szöveg* ellenben egy módszertani mező"[17] fogalmaz Barthes ugyanebben az esszéjében. E módszertani mező sajátossága, hogy műhatárokon átlépő, létezése voltaképpen az olvasás lezáratlan folyamatához kötődik. E radikálisan többértelmű, és egyben ideális *Szöveg* csak egy legalább ugyanannyira utópikus olvasás eredményeképp jöhet létre. Ez az olvasási mód az olvasó aktív részvételét kívánja, és magához az íráshoz vezet el: „az írható szöveg *mi vagyunk írás közben*, mielőtt még valamely kizárólagos rendszer (Ideológia, Műfaj, Kritika) átszelné, feldarabolná, megdermesztené, formába öntené a világ végtelen játékát" mondja Barthes még ugyanabban az évben az *S/Z*-ben.[18] Talán az ebben a munkában szereplő ellentétpár, az *olvasható* és az *írható* áll legközelebb jelentésében a *Mű/Szöveg* kettőshöz. A szembeállítás értéktelítettsége itt is látványos, hiszen az *írható* körülhatárolásában az vezet: „milyen szövegekre vágynék, milyen szövegeket írnék meg (írnék újra), fogadnék el érvényes erőnek világomban?"[19] Ezzel szemben az *olvasható* betagozódott kulturális jelentések bejáratott ismétlése, klaszszikus, unalmas, semmiképp sem a tartozik a felfedezésként, kalandként felfogott írás területéhez. (Mindazonáltal Barthes többször is hangsúlyozza, mint azt már korábban is említettem, hogy nem történeti határ választja el a két kategóriát, s nem is szövegosztályokról van szó: a *Műben* is lehet *Szöveg*, az *olvashatóban írható*).

Hogy miben is áll az olvasó aktivitása, mit jelent újraírni a szöveget, annak megértésében segít a *játék* fogalma. Barthes az olvasó tevékenységét többször is a játékoséhoz hasonlítja, felhasználván a fogalom többértelműségét. „A szövegnek magának is van *játéka* (ahogy az ajtónak a sarokvasakon, vagy ahogy bármely szerkezetnek lehet »játéka«); az olvasó pedig kétszeresen is játszik: a Szöveget játszva, ahogy az ember egy játékot játszik, olyan eljárást keres, amely re-produkálhatja a Szöveget; de, hogy ez az eljárás ne egyszerűsödjék valamilyen passzív, belső utánzásra (hiszen éppen a Szöveg áll ellen az ilyesfajta egyszerűsítésnek), az olvasó *ját-*

---

[16] Vö. Roland Barthes: „Texte (théorie du)". In i. m. 1679.
[17] Roland Barthes: „A műtől a szöveg felé". In i. m. 68.
[18] Roland Barthes: *S/Z*. 15.
[19] I. m. 14.

szik a Szövegen a szó zenei értelmében is."[20] A játék fogalma jól mutatja az értékek rendszerének azt a finom eltolódását, ami a Szöveg (és így az olvasás) barthes-i logikáját irányítja. Barthes-nál a játék nem áll szemben a munkával, sőt épp a produktivitás szinonimája lesz. A produktivitás/fogyasztás értéktengely mentén kettéosztódó fogalmi mezőben a játék hagyományos jegyeivel (aktív, igenlő, nyílt, invenciózus) jellemzett, a *Szöveg* tartományába tartozó olvasási mód az *energeia* kategóriáját idézi, s mint ilyen, folyamatjellegével szemben áll minden belőle származtatható *ergon*nal, „végtermékkel", a művel, az olvashatóval (passzív befogadás, fogyasztás). A *Szöveg* éppen azért tud Barthes szerint ellenállni a jelentés központosítását és kisajátítását célzó értelmezési gyakorlatoknak, mert nincs műjellege, nem önmagában zárt és elégséges.

A Szöveg-korszak ellentétpárjai tehát írás és olvasás közös módszertani mezejének jellemzésében kapnak szerepet. Eltérésük elsősorban funkciójukban ragadható meg: szerepük *A Műtől a Szöveg felé*-ben ideológiakritikai, az *S/Z*-ben az textuális analízis alkalmazási területét leszűkítő operatív.[21] Mindkét fogalompárra, sőt még a Szöveg korszakon kívül eső *Világoskamra* studium/punktum-jára is igaz továbbá, hogy különböző tárgyak kapcsán (elbeszéléselmélet, olvasáselmélet, fotóelmélet) és eltérő elméleti célkitűzésekkel, de mégiscsak *A szöveg öröm*ében megidézett nietzschei apollóni/dionüszoszi ellentétpárra vezethetők vissza, ahol az előbbi a kultúrán belüli, az intézmények és a törvények által biztonságos esztétikai, kulturális tapasztalat, a nyelvileg belakott világban való élményszerzés mozzanatára utal, míg az utóbbi a kultúrán kívüli, az én társadalmiságán túllépő, határátlépő, a kulturális normákat figyelmen kívül hagyó „nyers", „vad", „nyelv nélküli", pontosabban nyelvek határán megélhető tapasztalatokra. *A szöveg öröme* a barthes-i életműben azért is fontos, mert mű és szöveg, írás és olvasás, nyelv és szubjektivitás, társadalom és szubjektivitás kérdéseihez immár nem egy elméleti, metanyelvi szempontból közelít, hanem az akadémiai beszédmód határait feszegető metonimikus, töredékes írásmóddal írja azt körül.

Visszatérve tehát a kiinduló kérdéshez, használható-e, s ha igen, miként, a barthes-i szövegelmélet által kidolgozott kategóriák mai irodalomértésünkben, szövegekkel kapcsolatos munkánkban? A módszertani mezőnek, ideológiakritikai eszköznek tekintett „Szöveget" sok jogos bírálat érte az elmúlt időszakban. Ezek a bírálatok – melyek mindazonáltal a modern, Barthes hatásának sokat köszönhető irodalomelméleti diskurzuson belül születtek – arra mutatnak rá, hogy a Szöveg teorémája aligha segít az interpretáció munkájában. Egyrészt a Szöveghez és a Műhöz, az írhatóhoz és az olvashatóhoz társított elvi jellemzések erősen immanens szövegfelfogást sugallnak, s az értelmezés, befogadás társadalmi, történeti, kulturális kontextusát csaknem teljesen figyelmen kívül hagyják,[22] vagy meglehetősen eset-

---

[20] Roland Barthes: „A műtől a szöveg felé". In i. m. 73.

[21] Vö. „[az olvasható és az írható] inkább operatív, semmint értékelő kategóriák" – Angyalosi Gergely: i. m. 208.

[22] Vö. Axel Rüth: „»De l'œuvre au texte« revisited". In Jørgensen–Rüth: i. m. 35–44.

leges módon vonják be az értelmezésbe.[23] Másrészről a radikálisan intertextuális Szöveg voltaképpen ellehetetleníti az értelmezés kihívását és feladatát, mert „a »szövegek« csak akkor válnak számunkra jelentés- és jelentőségtelivé, ha tervekből, megvalósult vagy meg nem valósult intenciókból, explicit vagy implicit poétikákból – és ugyanakkor irodalmi intézményekből, az olvasó elképzeléséből, értelmezői hagyományokból álló »mű világra« alapulnak. E világtól elválasztva a szövegek megszűnnek jelentőnek lenni".[24] De a válasz abban a tekintetben is tagadó, ha például a Barthes narratológiára kifejtett hatását nézzük. A strukturalista narratológia egyik alapműve, Genette *Discours du récit*-je jellemző módon sokkal inkább kapcsolódik a *Bevezetés az elbeszélések strukturális elemzésébe* című, a saussure-i nyelvészetre és a proppi elbeszélés-grammatikára alapuló programjához, mint az *S/Z* textuális analíziséhez. Ugyanez a helyzet az intertextualitás elméletével, ahol a jelentés rétegzettségének leírására kidolgozott, a konnotáció hjelmsevi fogalmából kiinduló barthes-i elmélet módszertanként sokkal kevésbé használható, mint Genette-nek a témában írott, egymást követő könyvei. Úgy tűnik, Barthes művének fontossága ma sokkal inkább a nyelv, az írásban, szövegben való létezés – olvasók és írók közös tapasztalata – keretfeltételeinek felismerésében, emblematikus megfogalmazásában rejlik. Elméletei mögül pedig minduntalan felsejlik egy történetileg meghatározott, igen markáns ízlés, éreztetve, mit keres és mit szeret Barthes az irodalomban, s mi az, ami munkásságának legfontosabb fogalmaiban is ott munkál: a megszakítottság, az szövegben való énvesztés eufóriáját, a nyelvi másság vagy a másság nyelvben való megtapasztalását, majd az ebből a határtapasztalatból való visszavonulást.

---

[23] Jó példa erre az *S/Z* ún. „kulturális kódja", melynek funkciója tulajdonképpen a szövegben megidézett kulturális kontextus elemeinek a szöveg jelentésébe való bevonása lenne. A kulturális-történelmi kontextusnak ez a megközelítése azonban szükségszerűen töredékes, esetleges.

[24] Laurent Jenny: *Présentation: Retour sur la notion d'œuvre*. Littérature No.125. mars 2002. 3–12.

Hajdu Péter

AZ EPIKUREUS FORDULAT ÉS HORATIUS *ARS POETICÁ*JA

Az ókorból nem maradt fenn sok irodalomelméleti jellegű szöveg. Ezek közül kettő, Arisztotelész *Poétiká*ja és Horatius *Ars poetic*ája egyaránt a klasszicista poétika alapszövege lett. Ez a hatástörténeti kapcsolat mintegy egymás mellé rendelte a két művet, aminek messzemenő következményei voltak a horatiusi szöveg értelmezésére, sőt értelmezhetőségére nézve is. Ráadásul a szemléleti egymás mellé rendelésnek van már egy ókori testimoniuma is. Porphyrio, Horatius 2–3. századi kommentátora a műhöz írt jegyzetei legelején leszögezi, hogy az *Ars poetica* a parioni Neoptolemosz tanításainak legfontosabb elemeit dolgozza fel,[1] ami egyértelműen a peripatetikus hagyományban jelölte ki a gondolatok helyét.

Az összekapcsolásukat megkönnyítette egyfelől, hogy legrészletesebben Horatiusnál is a tragédiáról van szó a költői műfajok közül, másfelől, hogy a kettő közötti időszakból kevés szöveget ismerünk. Az i. e. 1. század (Rómából, a görög kultúra akkori centrumából kiinduló) görög kulturális fordulata, az ún. atticizmus leértékelte a hellenisztikus korszak irodalmi produktumait, hiszen azok koinéban íródtak, és ebben degenerálódást, a szabadság elvesztéséből következő morális hanyatlás nyelvi következményét látták.[2] Ilyen művek közül csak olyanokat másoltak ezután, amelyeknek témájában nem állt rendelkezésre klasszikus kori vetélytárs. Ebben a tekintetben az utóbbi évtizedekben jelentős változás állt be, minthogy a herculaneumi Philodémosz-tekercsek olvasásában sikerült áttörést elérni. A tekercseket, köztük *A költeményekről* 5. könyvét ugyan már 1753-ban megtalálták, de minthogy a kicsavarható belső rész olvasásában csak az 1970-es évek eleje óta használnak mikroszkópot,[3] és az a megbízható módszer, amellyel a keményre

---

1 In quem librum congessit praecepta Neoptolemi τοῦ Παριανοῦ de arte poetica, non quidem omnia, sed eminentissima. Porhyrio: *Commentarii in Horatii Artem poeticam*, ad v. 1.

2 Albrecht Dihle: *Die griechischen und römischen Literatur der Kaiserzeit*. Beck, München, 1989. 62–72.

3 David Armstrong: „The Addressees of the *Ars poetica:* Herculaneum, the Pisones and the Epicurean Protreptic." In Alessandro Schiesaro, Philip Mitsis, Jenny Strauss Clay (szerk.): *Mega nepios: il destinatario nell'epos didascalico*. Giardini, Pisa, 1993. 197. 20. j. (185–230.)

égett külső rész széthasogatott darabjairól készült rajzokat sorba tudják rakni, még frissebb,[4] csak mintegy 20 éve van valamelyest értelmezhető Philodémosz-szövegünk.[5]

De a Philodémosz-mű első, 1923-as, Jensen-féle publikációja egy jó időre csak megerősítette Horatius besorolását a peripatetikus szellemi vonulatba. Annyi világossá vált a papirusz Neoptolemosz-ismertetéséből, hogy a hellenisztikus szerző az irodalmi mű három aspektusát különböztette meg; ezek a *poéma*, a *poészisz* és a *poétész*. Az első a tartalmi, a második a nyelvi vonatkozások együttese, és a harmadiknak nyilván a költő személyéhez van köze.[6] Ezt a hármas tagolást könnyű felismerni az *Ars poeticában*, sőt, ezáltal a különben meglehetősen csapongó gondolatmenetnek stabil tagolódást lehet biztosítani: Horatius először a *poészisz* (1–118), majd a *poéma* (119–285), végül a *poétész* témáját tárgyalja.[7]

Mint látható, az epikureus Philodémosz szövege eleinte csak arra volt jó, hogy a Neoptolemoszra vonatkozó tudás forrásaként, a peripatetikus hagyomány folytonosságának bizonyításával áthidalja a távolságot Arisztotelész és Horatius között. Amúgy sem volt feltételezhető, hogy a költészettan terén bármi érdekeset lehetne várni az epikureusoktól, lévén, hogy Epikurosz közismerten idegenkedett a költészettől, és követőinek is azt tanácsolta, tartsák magukat távol tőle mint káros csábítástól. Az epikureus költeményírási és -olvasási tilalom antik források alapján[8] volt közismert, de Philodémosz példája miatt (aki mégiscsak epikureus filozófus volt, de amellett egyrészt nem is rossz epigrammaköltő, másrészt sokat foglalkozott költészettannal is) érdemes volt ezekre a forrásokra friss pillantást vetni, és megfontolni, mi is lehetett valójában az epikuroszi tanítás. Ahogyan mostanában értik ezeket a szöveghelyeket, Epikurosz nem általában ellenezte a foglalkozást a költészettel, hanem csak azt, hogy az ember túlságos lelkesedéssel, már a lélek békéjét megzavaró módon foglalkozzon vele. Ettől még egyfelől a költészet hallgatását kifejezetten nagy élvezetnek tartotta, amitől a bölcsnek nem érdemes magát megtartóztatnia,

---

4 Richard Janko: „Reconstructing Philodemus' *On Poems*." In Dirk Obbink (szerk.): *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*. Oxford UP, Oxford, 1995. 70–73. (69–96.) Még részletesebben: Richard Janko: „Introduction." In Philodemus: *On Poems. Book 1*. Oxford UP, Oxford, 2000. 48–119. (1–200.).

5 Ti. Cecilia Mangoni 1993-as kiadása (Bibliopolis, Napoli). Annál meglepőbb, hogy Nathan Greenberg 1955-ös harvardi disszertációjának állításai ma is érvényesek. Igaz, ez a disszertáció is csak 1990-ben jelent meg nyomtatásban (*The Poetic Theory of Philodemus*. Garland, New York).

6 Bolonyai Gábor: *Az Ars poetica mélyszerkezetéről*. Ókor 10. 2011/1. 57. (55–60.) A neoptolemoszi kategóriák (Philodémoszból kikövetkeztethető) jelentésének legrészletesebb elemzése James Porter: „Content and Form in Philodemus." In Dirk Obbink (szerk.): *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*. 97–147.; lásd különösen a „*Poema* and *Poesis*" (102–117.) és az „Appendix B: Neoptolemus on the 'poet' as *eidos*" (145–146.) című fejezeteket. Eszerint egyébként a *poészisz* inkább az arisztotelészi *müthosz* (cselekmény) megfelelője, és a költemény jelentéshordozó elemeire vonatkozik, míg a mennyiségi aspektusok tartoznak a *poémához*. Az előbbi kategória egyébként tartalmazza az utóbbit, ami fordítva nem igaz.

7 C. O. Brink: *Horace on Poetry*. 2. kötet. Cambridge UP, Cambridge, 1971. 94–106. (Porter frissebb, jobb szövegre alapozott, meggyőzőbb elemzéséből legfeljebb annyi következik, hogy az első két szerkezeti egység megnevezését meg kellene fordítani.)

8 Hérakleitosz: *Homéroszi kérdések* 79 és 4; Plutarkhosz 1092C–1094D; Diogenész Laertiosz 10.121b.

másfelől azt is sugallta, hogy a költészet értékelésére igazából csak a filozófus képes.[9] Ki más? Így aztán olyan kép alakul ki bennünk az epikureus poétikáról, amelyben a Platónnál egyedüli, de még Arisztotelésznél is alapvető morális dimenzióról a hangsúly az esztétikai élvezetre kerül át. Ez azonban nem jelenti azt, hogy Philodémosz a költészet élvezetét leszűkítené a hangzás élvezetére: olyan hellenisztikus szerzőkkel is vitatkozik, akik valamiféle antik formalizmussal a költészet gyönyörködtető hatását kizárólag a beszédhangok hatásával magyarázták. Philodémosz hangsúlyozta a gondolat szerepét a gyönyörködtetésben, csak a célt a gyönyörködtetésben, nem pedig gondolati tartalmak átadásában jelölte ki.

Philodémosz szerint a zene, a retorika és a költészet egyaránt olyan művészet *(tekhné = ars)*, mint a szakácsé: nem a természetes szükségletek kielégítése a célja, hanem a kifinomult, civilizációs élvezet hozzáadása. A retorikában nem a racionális meggyőzés az érdekes (az a politika tudományához tartozik), hanem a gyönyörködtető kifejezés, és a költészetben sem az számít, amire esetleg megtanít.[10]

A gadarai Philodémosz két szempontból is kiválóan alkalmas figura, hogy az Arisztotelész és Horatius közötti időszakot mint paradigmaváltó kort mutassa meg. Az egyik az írásmódja, a másik a személyes kapcsolatrendszere. Philodémosz polemikus szerző volt, aki szerette összegyűjteni (és jól kigúnyolni) mások állításait az adott témáról, majd a saját álláspontját vitában megmutatni. Ráadásul *A költeményekről* legjobb állapotban megmaradt és jó kiadásban a leghamarabb hozzáférhetővé vált 5. könyve sok vitapartnerrel foglalkozik, ezért mintegy antológiaszerűen bemutatja a hellenisztikus esztétikai gondolkodást. Valószínűsíthető, hogy ez az 5. könyv az első négy könyv vázlatos összefoglalása volt (hiszen az 1–2. könyv csak a malloszi Kratésszel foglalkozott). A töredékesség miatt, és mert az 5. könyvben a cáfolatok gyakran csak utalásos, emlékeztető jellegűek,[11] még mindig világosabb, mi mindent nem gondolt Philodémosz, mint hogy mit gondolt. Személy szerint szorosan kötődött a Piso családhoz, könyvtárát is (vélhetőleg) a Pisók villájában találták meg, és egész itáliai (Nápoly környéki és talán római[12]) pályafutását Piso Caesoninus szponzorálta.[13] Az *Ars poetica* címzettje is három Piso (egy

---

[9] Elizabeth Asmis: „Epicurean Poetics." In Dirk Obbink (szerk.): *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*. 15–34.

[10] David Armstrong: „The Impossibility of Metathesis. Philodemus and Lucretius on Form and Content in Poetry." In Dirk Obbink (szerk.): *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*. 215–217. (210–232.) A releváns helyek: *A zenéről 4*, col. III. 24–35. Kemke; *A szónoklattanról 2*, col. II.1, p. 45 Longo; *A költészetről 5*, passim.

[11] Janko: *Introduction*... 191–192.

[12] A római tartózkodás hipotetikus és vitatott. Cicero szerint Piso serdülőkorában ismerkedett meg Philodémosszal (*In Pisonem* 68). Ha ez Athénban történt, akkor a kézenfekvő kronológia, hogy az utóbbi 55 előtt nem sokkal érkezett Itáliába (miután kiutasították Szicíliáról), és római tartózkodást nem kell feltételezni. Egyébként még 70 körül kellett Rómába érkeznie. Vö. Janko: *Introduction*... 5–6.

[13] Bernard Frischer: *Shifting Paradigms: New Approaches to Horace's* Ars Poetica. Scholars Press, Atalanta, 1991. 65–67. Lásd még Armstrong: *The Addressees*... 192.

apa és két fia).[14] Horatius barátai Philodémosz tanítványi köréhez tartoztak, olyannyira, hogy Philodémosz egyik etikai traktátusát együtt ajánlotta Vergiliusnak, Variusnak, Quintiliusnak és Plotius Tuccának, márpedig Horatius az ő epikureus körük ötödik tagjának tekintette önmagát.[15] Akár még személyesen is találkozhattak: Horatius 39-ben vagy 38-ban csatlakozott a Maecenas-körhöz, és Philodémoszról tudjuk, hogy 40-ben még élt.[16] Horatius idézte is Philodémosz egyik epigrammáját.[17]

Logikusan az a következtetés adódik mindebből, hogy érdemesebb lehet Horatius esztétikáját Philodémoszhoz, semmint az ő peripatetikus vitapartneréhez kötni. A két eddigi ilyen kísérlet, Bernard Frischeré és David Armstrongé szinte ellentétes eredménnyel járt. Frischer a maga meglehetősen provokatív könyvében azt állítja, az *Ars poetica* szövegében tényleg csak Neoptolemosz eszméi jelennek meg, de nem affirmatív, hanem parodisztikus módon; szerinte a mű egy hosszú szatíra, amelyben egy peripatetikus iskolamester locsog összevissza, és a komolytalan beszélő esztétikai nézetei annál nevetségesebbnek látszanak, minél többet hallunk belőlük. Armstrong[18] viszont úgy találja, Horatius Philodémosz elveit fejti ki művében, ami nem zárja ki az ironikus beszédmódot. Frischer keveseket győzött meg fő állításáról, arról, hogy a szöveg egészében parodisztikus lenne, ugyanakkor szembenézésre kényszerített a mű ellentmondásos jellegével. Manapság aligha folytatható az az értelmezési hagyomány, amely szerint a szövegben az életrajzi szerzővel többé-kevésbé azonosítható beszélő szólal meg komoly tanító pózból, és címzettjét (vagy címzettjeit) a költészet művelésére oktatja, neki(k) egy nagyjából rögzített (bár azért az egyéni kreativitásnak nagy teret engedő) szabályrendszert magyaráz el egy sajnálatos módon nem elég logikusan strukturált beszédben, de ezen az értelmezőknek még érdemes dolgozniuk. Ehhez az értelmezéshez túlságosan csapongó a szöveg, amely nagy nyelvi leleményességgel és rengeteg humorral van megírva, és ráadásul nagyon összetett módon játszik a megalkotott beszélő szereplehetőségeivel.

A továbbiakban két olyan részletről lesz szó, ahol a horatiusi beszélő talán játékosan aláássa saját tanítópozíciójának tekintélyét, és ezáltal a figyelmet a szöveg művészi megalkotottságára irányítja. A 306–308. sorokban úgy mutatkozik be mint leendő költészettantanár.

> *munus et officium, nil scribens ipse, docebo,*
> *unde parentur opes, quid alat formetque poetam,*
> *quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error.*[19]

---

[14] A címzettek azonosítása vita tárgya, ami összefügg a mű (korai vagy kései) datálásának kérdésével. Pillanatnyilag még a konszenzus lehetősége is távolinak tűnik.

[15] Armstong: *The Addressees*... 196–197.

[16] Janko: *Introduction*... 6–7.

[17] *Sat.* I.2,121.

[18] Armstong: *The Addressees*...

[19] A költő feladatát és kötelességét fogom tanítani, magam nem írva semmit, hogy honnan veszi erejét, hogy mi táplálja és formálja a költőt, hogy mi illik, mi nem, hogy hová vezetnek az erények, hová a hibák. (Saját prózafordításom – H. P.)

Csábító ezt a mondatot önreflexióként olvasni, hiszen a beszélő mintha azt írná le, mit csinál éppen most az *Ars poeticában*. David Armstrong a 307–308. sorok hét kérdését afféle tartalomjegyzékként értelmezte a mű utolsó harmadához.[20] Ezt azonban megkérdőjelezi az a kijelentés, hogy ő maga nem ír ezentúl semmit. A beszélő éppen egy költői szöveget ír, amely azt állítja, hogy nem ír semmit. Hasonlít ez a sohasem hazudó krétaiakhoz vagy az anekdota fiatal Ovidiusához, aki az apai fenyíték közben metrikus jajgatásban ígérte meg, hogy egyetlen verssort sem farag többé. Megpróbálhatjuk ezt kimagyarázni azzal, hogy Horatius nem tekintett egy *sermót* igazi költeménynek, illetve a *sermo*-írást költői tevékenységnek, de a szöveg ténylegesen nem azt mondja, hogy nem fog *költészet*et alkotni. Ha ragaszkodunk ehhez a gondolathoz, az *Ars poeticát* nem *sermónak*, nem afféle apróságnak, hanem kifejezetten *semmi*nek kell tekintenünk. Akkor így kéne fordítanunk: „Én személy szerint úgy fogok tanítani, hogy semmit sem írok," vagy „Én személy szerint azáltal tanítom meg, hogy kell költészetet alkotni, hogy írom ezt a semmit". Ez a nyilvánvaló önellentmondás annyira játékos, hogy az explicit kijelentés, miszerint „Nem írok, tanítok", akár megfordítható is lehet: „Nem tanítok, írok."

A helyzet még bonyolultabb, ha a közvetlen kontextust is tekintetbe vesszük. Az előző részlet Démokritosz elméletét tárgyalja a megszállott költőről, valamint azokról, akik ápolatlan külsővel reklámozzák őrületüket mint a költői zsenialitás bizonyítékát. Horatius látszólag (vagy inkább viccből) elismeri, hogy a nagy költészet létrehozásához őrültnek kell lenni, és azt is, hogy maga nincs képesítve ilyesmire, hiszen ő rendszeres gyógykezelésekkel tartja egyensúlyban epetermelését. Mert *semmi nem ér meg ennyit*. Az „ennyi" egyszerre utal az őrültségre és az ápolatlan külsőre. Minthogy sem az őrült költő nyilvános szerepét eljátszani nem hajlandó, sem tényleg megőrülni, hogy ezáltal képesítse magát a szerepre, búcsút kell mondania a költészetnek és kritikusnak állni. Ez egy újabb circulus vitiosus. Azért választja a tanár szerepét, mert elfogadta a Démokritoszra visszavezetett elméletet arról, hogy az ihletettség a költői kiválóság egyetlen forrása, csakhogy éppen ezen az alapon a költészet nem tanítható. A tanár legfeljebb különféle praktikákba vezethetne be, hogyan lehet az isteni inspirációt siettetni vagy fokozni. Az ilyen tanítás nyilván nem lett volna különösebben népszerű a Pisók arisztokratikus köreiben.[21] De ami ennél is meglepőbb, hogy az újdonsült költészettanár első kijelentése ezzel szemben azt hangsúlyozza, hogy a jó írás egyetlen végső forrása a filozófia: *Scribendi recte sapere est et principium et fons*. Aki azért lett költészettanár, mert elfogadta, hogy a költői teljesítmény forrása az őrület vagy abnormalitás, most rögtön kijelenti, hogy a jól írás csakis a helyes gondolkodásból, vagy – egy más értelmezési lehetőség szerint – a mentális egészségből eredhet. Ezt egyszerre nem gondolhatja komolyan. Valószínű, hogy még mindig inkább ír, mint tanít.

A másik híres részlet éppenséggel a költészet didaktikus funkcióját elemzi. „A költők vagy használni akarnak, vagy egyszerre mondani olyasmit, ami kellemes

---

[20] Armstong: *The Addressees*... 186.

[21] Cf. Ellen Oliensis: *Horace and the Rhetoric of Authority*. Cambridge UP, Cambridge, 1998. 199–223.

és az élet számára előnyös." A 335–337. sorokban aztán mintha azt tanítaná, hogyan kell tanítani, egyes szám második személyben osztva az utasításokat. „Bármit tanítasz, legyen rövid, hogy a tanulékony elmék felfogják a tömören megfogalmazottakat és pontosan megtartsák emlékezetükben." Ha így kell tanítani, akkor az *Ars poetica* aligha lehet tanítás, hiszen minden, csak nem rövid. Horatius legterjedelmesebb szövege, és nyilvánvalóan hosszabb annál, mint amit egy mégoly tanulékony elme is fejben tudna tartani. De talán olyan mű, amely tanít is, szórakoztat is, következésképpen megkaphatja az összes szavazatot. Az itt kifejtett elvek szerint a tanító részeknek rövideknek kell lenniük, és csak az aforizmaszerű megfogalmazások számíthatnak ilyennek, mint maga az, hogy: „Bármit tanítasz, legyen rövid!" Az *Ars poetica* jó néhány részlete lett közhely a nyugati irodalomelméleti gondolkodásban, de ezek együtt is csak nagyon kis százalékát adnák ki a vers szövegének. Minden más puszta szórakoztatás?

Egy ilyen álláspont aligha volna védhető. Ha csak a 333–346. sorokat vesszük, a tanító és szórakoztató sorok, mondatok elkülönítése igen erőltetett lenne, még akkor is, ha azt mondanánk, hogy csak az első 3 sor tartalmaz elméleti kijelentést és gyakorlati tanácsot, a többi akkor sem puszta szórakoztatás vagy játékos variáció az adott témára. Kifejti, talán elmélyíti az elméleti belátást, amelyet ráadásul a nyugati tradíció nem az előrebocsátott tömör formában memorizált, hanem inkább a különben elég bonyolult 343. sorból desztillált megfogalmazásban: *dulce et utile*. Az nem különösen sokkoló újdonság, hogy a szöveg nem osztható fel tisztán didaktikus és tisztán szórakoztató sorokra; viszont ettől kerül a szöveg ellentmondásba saját explicit tanításával, hogy tudniillik a tanításnak mindig rövidnek kell lennie. Eddig ennek a 14 soros résznek a didaktikus tartalmáról volt szó. De nyújt valamiféle gyönyörűséget is? Ha például valaki szereti a variáció művészetét, akkor feltétlenül. A költészet két, egymással szembeállított aspektusát 6 ellentétpárral nevezi meg, amelyek mind szemantikai, mind szintaktikai szempontból eltérnek egymástól. Csak az utolsó pár első fele ismétli meg az első pár második felét, ami egyrészt egy khiasztikus keretet képez, másrészt a nyitó pár vagy-vagy formájára, a záró pár „egyszerre" megfogalmazása felel. Afféle költői zsonglőrmutatvány ez a kifejezés gazdagságával. Diszkurzív szövegként a részlet sokkal kevésbé sikeres. Az elején igen erőteljesen fogalmaz meg kétféle irodalmi hatásmechanizmust, de ahogy kifejti őket, túlságosan általánosnak és üresnek bizonyulnak, különösen, amikor a költészet egyes aspektusai iránti vonzalmat a befogadók életkorához köti. Maguk a fogalmak sem különösebben világosak. Kiderül egyáltalán, hogy milyen fajta hasznosságról van szó? Gyakorlati tanácsokat kéne a költőnek adni az üzleti életben, vagy erkölcsi nevelésre vállalkozni? A szöveg kínálta gyönyör feltétlenül ellentétes a komolysággal? Mi a fikció viszonya a gyönyörűséghez? Az ellentétes fogalmak kifejtetlen, ködös jellege diszkurzív szinten gyengesége a szövegnek, de erőssége lehet költői szempontból, minthogy különösen intenzív és kreatív olvasói együttműködést követelhet.

Hogyan viszonyul ez a könnyed, saját tanítópózából folyamatosan viccet csináló, ugyanakkor hallatlanul kimunkált versbeszéd a philodémoszi esztétikához? Egyfelől az előadás humoros könnyedsége, amely együtt jár a költői kifejezés kul-

tuszával, az esztétikai élvezetet helyezi a középpontba. Másfelől a téma intellektuális jellege összhangban áll azzal a philodémoszi tannal, hogy a költészet nyújtotta élvezet sohasem következhet pusztán a hangzásból, hanem elválaszthatatlan a gondolati tartalmaktól. Innen nézve az *Ars poetica* egy epikureus mintadarab: azt mutatja meg, hogyan lehet színvonalasan csevegni filozófiai témákról (ezúttal a költészettan aldiszciplínájának példáján demonstrálva) úgy, hogy közben a költői kifejezés gazdagsága biztosít minőségi élvezetet.

*Literatura-díj**

Inzsöl Kata

URBANIZÁCIÓ, ASSZIMILÁCIÓ, IDEGENSÉG

– Kóbor Tamás *Ki a gettóból*[1] –

„Túl messzire vezetne, bár igen érdekes volna megvizsgálni,
hogy amit ma oly sokan az asszimiláció következményének éreznek,
abból mennyi és mi esik más számlára, a nagyvárosi élet számlájára."
(Schöpflin Aladár)[2]

I.

A címben foglalt fogalmakat Schöpflin Aladár *Asszimiláció és irodalom* című cikkének felvetése hívja a tárgyalt regény értelmezésének gyújtópontjába. A kritikus, irodalomtörténész ötletét továbbgondolhatjuk. A zsidó asszimiláció következményének betudott, kortársak által érzékelt idegenséget érdemes tágabb kontextusába visszahelyezve, a modernizálódó társadalom más aspektusaival együtt szemlélni, s magát az idegenséget a mentális érzékelésmód és a személyiség képzetének alapvető átalakulásának következményeként és tüneteként elgondolni. Ezt a gondolatot Kóbor Tamás életművének leginkább ismert,[3] 1911-ben megjelent kétrészes regényének vizsgálatával teszem próbára dolgozatomban. A *Ki a gettóból* több okból is ideális tárgya lehet egy vizsgálatnak, amely erre az átalakulásra kérdez rá. A regény annak a részben megvalósult Budapest-ciklusnak a része, amely az író újságírói szakmájából is adódó fő érdeklődési körének, a nagyvárosi társadalom sajátosságainak tudományos igényű rendszerezését, ugyanakkor a simmeli problémának, az egyéni integritás lehetőségeinek feltérképezését is ambicionálja. Kosztolányi Dezső 1910-ben elragadtatással írja Kóborról, hogy a legszebb magyar próza az övé, melynek komoly érdeme, hogy nem németes alapossággal dolgozik,

---

* A 2013-ban alapított *Literatura-díj* odaítélésekor a Debreceni Egyetemen 2013. április 3–5-én rendezett XXXI. Országos Tudományos Diákköri Konferencia Humán Tudományi Szekciójának „Modern magyar irodalom I–II." és „Kortárs magyar irodalom I–II." alszekciókban elhangzott pályamunkák közül válogattunk. A PTE hallgatóit nem díjaztuk a zsűritagok érintettsége miatt. *Inzsöl Kata* dolgozata a „Modern magyar irodalom I." alszekcióban hangzott el (témavezetője *Schein Gábor*), *Jánosa Eszteré* a „Kortárs magyar irodalom I." alszekcióban szerepelt (témavezetői *Bengi László* és *Tarján Tamás*). Gratulálunk a szerzőknek és konzulenseiknek!

1 A tanulmány a XXXI. OTDK humántudományi szekciójába nevezett pályamunkám rövidített változata.

2 Schöpflin Aladár: *Asszimiláció és irodalom*. Nyugat 1939. I. 5. sz. 281–293.

3 A legújabb kiadás: Kóbor Tamás: *Ki a gettóból I.* Múlt és Jövő, Budapest, 2007. és K. T.: Ki a gettóból II: Hamupipőke őnagysága. Múlt és Jövő, Budapest, 2008. Az idézetek után a köteteket *K*, illetve *H* betűvel hivatkozom a szövegben, az oldalszámokat arab számmal adom meg.

hanem az olvasmányosságra törekszik, és pontosan leképezi a városi ember lelkivilágának keserűségét és felfokozottságát, „amikor nagyvárossá cseperedett a siheder Budapest, s amikor a budapestiek bizonyos kellemes, naiv szívdobogással mentek végig az aszfalton, egy magyar világváros szenzációjával".[4] Ezt ismétli meg bizonyos szempontból Dánielné Lengyel Laura – az író negyvenéves jubileumának alkalmából, a *Nyugat*ban megjelent – írása, melyből szépen kirajzolódik, milyen viszonyt érzékelhettek város és városlakó között. Kóbor igazi teljesítményeként az összetartozás felismerését és ábrázolását említi a szerző: „Uccái és házai [...] nemzik és szülik a budapesti embert, hogy aztán a budapesti ember építse és formálja a várost a maga képe szerint tovább. Fantasztikus, egymásban való megtermékenyítés és egymásban való megtermékenyülés."[5] A ciklus első darabjának, az 1901-ben megjelent *Budapest*nek a nyitófejezete a városi tereket bizonyos közösségi gyakorlatok alapján értelmezi, amely gyakorlathoz való viszonyulás, a bentlét vagy kívüllét, a mintakövetés vagy az idegenkedés adják a szereplők jellemének fő vonását és indokolják meg – tiszta ok-okozati láncba rendezve – cselekvésüket.[6] Ennek megfelelően a kortárs kritikai reakció is elsősorban társadalmi kihívásként értékelte a *Ki a gettóból*-t, így e diskurzusban jól láthatóvá válnak az adott kor társadalmi-politikai erővonalai. A recepcióban gyakran visszatérő megjegyzés, hogy Kóbor bátran nézett szembe azzal a közeggel, a régi Pesttel, ahonnan vele együtt az új Budapest vezető embereinek nagy része felemelkedett. Liptai Imre recenziójában pontosan fogalmazza meg a kor olvasóinak egy lehetséges attitűdjét, melynek alapja, hogy a modernizálódott városlakó identitásának stabilitása a felejtést feltételezi, s a regény felsérti ezen polgári identitás burkát azzal, hogy emlékezteti a városlakót saját eredetére: „egy ébredező uj társadalom hajnalán, modern álmodozásainkból ily aszu-gondolatokkal, megnemesült régi hangokat penget egy regény sok tonusu lapjain?"[7] Többen is felvetik, hogy a regényben megjelenő Budapest világa idegen a magyar várostól. Lukács György is a regényben ábrázolt társadalmi csoport felől értelmezve tagadja el Kóbortól, hogy a magyar nagyvárosi irodalom egyik fontos megalkotója lenne, lévén a *Ki a gettóból* nem magyar, hanem zsidó regény.[8] A *Katholikus Szemle* kritikusa úgy látja, hogy a regény gondolat- és érzelemvilága internacionális jellegű, s emiatt „[n]em annak a zsidóságnak a lelki világa ez, amely előttünk nem ellenszenves, hanem azé, amely a [...] haza-

---

4 Kosztolányi Dezső: *Kóbor Tamás*. Renaissance 1910. jún. 25.

5 Dánielné Lengyel Laura: *Kóbor Tamás*. Nyugat 1931. I. 4. sz. 263–265.

6 A probléma kapcsán kézenfekvő párhuzam vonható a Kóbor kortársának mondható Georg Simmel munkásságának központi jelentőségű gondolatával is, miszerint a modern városi társadalmak egyéne számára az okozza a legnagyobb gondot, miként óvja meg személyes integritását, „létezése önállóságát és egyediségét [...] az élet külsődleges kultúrájával és technikájával szemben". Georg Simmel: *A nagyváros és a szellemi élet*. In uő: *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1973. 543.

7 Liptai Imre: *Ki a ghettóból: Kóbor Tamás regénye*. Magyar Hírlap 1911/38. 3.

8 Komlós Aladár is kiemeli, de nem ítéli el Lukácsról írt recenziójában az eljárást. Komlós Aladár: *Lukács György: Magyar irodalom – magyar kultúra*. Irodalomtörténeti Közlemények 1971/3. 360–361. Újraközölve. Lukács György: *Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1970. 639.

fias szólamok mellett is teljesen idegen".[9] Egy a *Magyar Nemzet*ben megjelent kritika szintén afölött sajnálkozik, hogy az egyébként remek mű felekezeties zártsága „elriasztóan hat a másfelekezetűekre".[10] E megállapítás mögött egy erőteljesen kirekesztő jellegű társadalom képe sejlik fel, amely nem képes a tolerancia legalapvetőbb szintjeit sem működtetni, tehát nem az összetűzés, hanem a másság puszta létének lehetősége tölti el félelemmel. Összefoglalva, a szöveg felforgató jellegét abban látják, hogy a szegény zsidó kisfiú én-elbeszélése egy saját korában is hangsúlyozottan periférikus nézőpontból enged rálátást a városiasodásra. Egyszersmind tehát gazdagítja a társadalmi imaginációk[11] rendelkezésünkre álló készletét, s közelebb vihet a századelő társadalmi és irodalmi működéseinek differenciált megértéséhez. Annál is inkább, mert kellően korai mű ahhoz, hogy a zsidóság kérdése ne „hivatalos" problémaként, hanem személyes és belső konfliktusok láncolataként jelenjen meg benne.[12]

Az önéletrajzi szövegként bemutatkozó regény címe alapján kézenfekvő elképzelés volna a regény elbeszélőjének mind alkotói, mind életcéljait tekintve, hogy e belső konfliktusok alakulástörténetének megírása során a kínálkozó identitásmodellek összefésülhetősége mellett kíván érvelni, hogy ezzel saját jelenbeli pozícióját megerősítse. Azonban ha sorra vesszük ezen azonosulási lehetőségeket, akkor az egységes identitás helyett olyan sokdimenziós térbeli formaként rekonstruálható az elbeszélő identitása, melyben az én különböző pozíciói kölcsönösen idegenként tekintenek egymásra, ezzel pedig a kor társadalmi feszültségeinek keresztmetszetévé válik az elbeszélt személyiség.

II.

A *Ki a gettóból* 1901-ben befejezett első része az elbeszélt időben még nem a tényleges beolvadást, de nem is a zsidó közösség zártságát, hanem a szegregáció lazulását tárgyalja. A gettószerűen elkülönült zsidó közösségek az 1900-as évektől már nem jellemzőek „[a] betelepülő zsidók mind nagyobb száma, a vele járó növekvő belső felekezeti (neológ-ortodox megosztottság), foglalkozási, vagyoni és státusdifferenciáltság"[13] miatt, de húsz évvel korábban még nyolcvan százalékuk a Király utca vonzáskörzetében lakott. A regény ennek a bomlási folyamatnak a kezdeteit öleli fel, az 1870-es évek közepétől. A család genealógiáját a regény elszórt

---

[9] b. j.: *Újabb regényeink*. Katholikus Szemle 1912. 212–213.

[10] Palágyi Lajos: *Hamupipőke őnagysága*. Magyar Nemzet 1911/12. 2.

[11] Vö. Charles Taylor: *Modern társadalmi imaginációk*. In Neidermüller Péter, Horváth Kata, Oblath Márton, Zombory Máté (szerk.): *Sokféle modernitások: A modernizáció stratégiái és modelljei a globális világban*. Nyitott Könyv–L'Harmattan, Budapest, 2008.

[12] Kóbor Tamás később kifejezetten ritkán és nem szívesen foglal állást a zsidókérdésben, s ezzel együtt az asszimiláció sikerességére vonatkozó kérdést is visszautasítja 1926-ban. Vö. Kóbor Tamás: *Mi az igazság? A zsidókérdésről*. [Garai Nyomda], Budapest, 1920 és Komlós Aladár: *Beszélgetések a zsidókérdésről*. Múlt és Jövő 1926/3. 93–94.

[13] Gyáni Gábor: *Etnicitás és akkulturáció a századfordulós Budapesten*. Regio 1995/1–2. 101–115.

megjegyzései alapján Székesfehérvárig tudjuk visszakövetni,[14] az elbeszélő viszont már Pozsonyban, „ott is a zsidó negyedben" (*K* 13.) született. Misi négyéves korától élnek a Szerecsen utcában, tehát ő már első generációs pesti zsidónak tekinthető. Az első kötetben a négy- és ötéves kora közötti viszonyokra emlékszik vissza, a folytatásban pedig tízéves korától követhetjük az életútját pár éven keresztül részletesebben, majd az utolsó fejezet nagy ugrásaival egészen a közelmúltjáig nyújtja a történet ívét az elbeszélő. A visszaemlékezés időstruktúrája révén kettős nézőpontból szerveződik a szöveg narrációja: a szegény ortodox zsidó családban nevelkedő kisfiú és az asszimilált férfi látószöge vetíti egymásra az 1870-es évek és a századforduló pesti gettójának képét. Az én-elbeszélés külső fokalizátora, a megöregedett én és szereplőjének szemlélete között a második kötetre jórészt elfogy a korkülönbségből adódó szemléleti differencia is, a külső és a szereplői fokalizácó együttlátássá válik, s a felnőtt én identitásának két pillére: egyfelől a zsidó önazonosság, másfelől a (művészi) hivatás problémái válnak az élettörténet elbeszélésének rendezőelveivé. E két fő kérdés, valamint a fenti fogalmak valódi dimenziói azonban egy harmadik nézőpont bevonásával, az elbeszélő lányának jövőbeli azonosulási lehetőségeinek számbavételével nyerik el egzisztenciális mélységüket.

Zsidó önazonosság

A hagyomány és hagyományozás zsidó tradícióban kiemelt jelentőségű kérdésével vezeti be önéletírását az elbeszélő, ezzel mintegy körülrajzolja saját beszédhelyzetét, mentegetőzik és indokát adja az írásnak:

> „Nem tudom, édes kisleányom, nem vétek-e ezzel a regénnyel ellened. Most neked tökéletesen mindegy, hogy miről ír édesapád. [...] de később majd, ha nagyobb leszel, ha jogod lesz másnak lenned, mint neveltelek, amikor otthon érzed majd magad abban a világban, melynek én csak jövevénye vagyok, s röstelled kitárni társaságodnak ezt az én jövevény voltomat: akkor nem tudom, gőgös szívecskéd föl nem fortyan-e szegény apád ellen, amiért világgá kürtölte, hogy nagyapád szegény zsidó bádogosmester volt a Szerecsen utcában." (*K* 7.)

A megszólított a még öntudatlanul játszó gyermeklány – jövőbeli felnőtt nő –, és ahogy Liptai megjegyzi, átvitt értelemben az álszent társadalomnak is szól az első oldalak gyengéd mentegetőzése.[15] A hagyományozás tehát egyszerre jelent problémát a szülő–gyermek és az egyén–társadalom viszonyrendszerekben, s éppen ezért a megszakítottság hangsúlyozása a társadalomba való integrálódás feltétele. A nevelésről tett állítások izgalmas ellentmondásban állnak egymással

---

[14] Vö. *K* 83.

[15] „Kinek szól ez a gyöngéden eljátszott, mentegetőző ária." „Én azt hiszem [...], hogy a 'gőgös szivecske' te vagy társadalom, kinek felfortyanását akarja leszerelni a ghettóba vezető uton, a mély zengésü prológ muzsikája." Liptai Imre: i. m. 2.

a szövegben. Az én generációk között közvetítő szerepében két, egymással szembenálló attitűdöt érvényesít egyszerre: egyfelől reflektál arra, hogy az asszimilációs folyamat módosítja a zsidó hagyomány elbeszélhetőségének kereteit, vagyis kétséges, hogy a jövőben alapozható-e bármi erre a hagyományra, másfelől viszont a nevelésből adódó folytonosság evidenciáját is állítja („ha jogod lesz másnak lenned, mint neveltelek"). Majd ezt is visszavonja a következő oldalakon, hogy az emlékezés autonóm működését hangsúlyozza, ezzel még egy szinttel elemelve az elmesélt életet a fikción belüli referencialitástól is:

> „Érezni fogod, hogy ami értékes tulajdonsága lelkednek van, azt abban a meseidőben oltotta beléd apád, anyád – *nem neveléssel, hanem azzal a képpel,* melyet róluk közöl s mely, úgy lehet, semmiben sem hasonlít az eredetihez." [Kiemelés tőlem – I. K.] (*K* 8.)

A nevelés és nevelődés tehát olyan sok áttétellel létrejövő, inkább önkéntelen processzus, amely az emlékezet mélyebb rétegeiben, valahol a szülői példa és a mese egybeszövődésében gyökerezik, és az egyéni döntések révén meg is sokszorozhatóak az alakmások, amelyek mind ebből az alapból fakadnak. Eközben saját alakjának kettősségére is figyelmeztet az elbeszélő: a lánya szemében derűs, játékos apa és a visszaemlékezésből, vagy egyéb „írásos munkákból" kiváló alak nem sok közös vonást mutat, azonban a rögzítés által a jövőben egyaránt jelentkeznek a gyermek lelkét meghatározó emlékkép pozíciójára.

> „Vissza fogsz jutni, mint én a magam emlékezete fonalán a mai naphoz, melyen e visszaemlékezést írni kezdem. Elmédben föl fogok támadni [...] gyermekeszednek tökéletes, mindenható és mindenekfölött jó embernek, aki veled kacagott [...]. Egybe fogod vetni érett ítéleteddel és munkája megmaradt nyomaival, és nem fogsz képmutatónak mondani, amiért *e két alakban nem találod meg ugyanazt az embert.* [Kiemelés tőlem – I. K.] (*K* 7.)

Az emlékezésre való némileg burkolt felszólítással az elbeszélő saját pozíciójának összetettségét kívánja átadni lányának, ezzel megelőlegezve az élettörténetből később kibomló identitásformákat.

Az elbeszélő tradícióhoz való viszonya saját apjának ábrázolásán keresztül válik transzparenssé. Egyfelől az apa révén kapcsolódik a közösségi élet tereihez, másfelől ő áll a családi hierarchia csúcsán. A zsidó csoportidentitás alulreprezentált – nem mutatja egységesnek a zsidóságot, nem hangsúlyozza szertartásaikat –, az összetartozás tudata a család határainál ér véget. A nővér, Emma nemcsak azért elégedetlen fogadott cselédjükkel, mert az öreg zsidóasszony nem tud magyarul, hanem megjelenése sem engedi meg, hogy cselédnek lehessen tekinteni.[16] Olyan tipikus figurák szolgáltatják a kritikus pozíció bázisát akár a család szűkebb köré-

[16] Vö. *H* 83.

ben, mint a spekuláns, semmirekellő Náci, a folyton jajgató, zsugori Miller bácsi, a magát semmire sem tartó, igénytelen falusi zsidó, Mechól. Egy alkalommal feltűnik a péntek esti asztalnál egy házaló zsidó mint a család számára idegen gondolkodásmód és mentalitás képviselője.[17] A vagyoni különbség ugyancsak gátja a zsidók egységének, mert az szemléletmódbeli különbséget generál. Az elbeszélő egyértelműen távolságot tart a piaci zsibárus zsidóktól, a kofálkodás pedig megalázó pénzkereseti forma a család megítélésében.[18] Az összetartás elvét cáfolja továbbá a zsidó háziúr viselkedése, amikor az apa közösségükre hivatkozva fizetési haladékot kérne: „Fü, hagyjon engem békén a zsidósággal, hát ez is valami, ami pénzembe kerüljön? Elég baj amúgy is, hogy zsidó vagyok, most még rá is fizessek?" (*H* 77.); vagy annak a zsidónak a tipikus esete, aki inkább maga tüntet antiszemitaságával, s ha az étteremben környezetében szidják a zsidókat, több borravalót ad a pincérnek. A csoporttudat elvei nem csak azért nem látszanak érvényesülni, mert az apa és a fiú morális megfontolásai könnyedén felülírják őket, hanem mert a kifogások sokasága nem egy adott csoportra, hanem magatartásformákra irányul.

A nem zsidó társadalom szemszöge tehát nem könnyen választható el a narrátor (elvileg) belső perspektívájától, kivéve azokat a jeleneteket, amikor külső helyszínen éri atrocitás a család egy tagját. Ez azonban nagyon kevéssé reprezentált a regényben. Valamivel több mint négyszáz oldalon három ilyen jelenetet találhatunk. Az elsőben Misit zsidózzák le, ami önmagában nem volna kifejezetten rosszindulatú, ha nem tenné hozzá a fehér kesztyűs asszony, hogy csak zsidó szülők lehetnek ilyen lelketlenek gyermekeik iránt, hogy rongyosan koldulni küldjék őket.[19] Misi ekkor azt válaszolja, hogy „szülei[m] nem lelketlenek, hanem szegények!", de később még vissza kell térnem a lelketlenség kérdésére – ahogy az elbeszélő szemszögéből megjelenik. A második jelenetben csupán az apa szegény zsidó kinézete (és nem cselekvése) generálja a Hungária Szálló portásának szemtelenségét, aki a gazdag fiúval, Mónival tisztelettel kénytelen bánni.[20] Érdekes megfigyelni, hogy ebben a kontextusban a *zsidó* szó mögött mennyire nincs egzakt jelentés. Az apa zsidóként való identifikálása a portás részéről csak névlegesen kapcsolódik az apa feltételezhető vallásához, hiszen aligha engedhette volna meg magának ezt a hangot egy gazdag izraelitával szemben. Az apa kopott öltözetét a portás tekintete kisebb közegellenállásként dekódolja, s utat enged bizonytalan eredetű társadalmi frusztrációjának.

Az elbeszélő identitása tehát nem egy csoporttól, nem a zsidó vallástól, hanem egyedül az apától ered, s ebből következően az eltávolodása is az apához való vi-

---

17 Vö. *H* 52–53.

18 „Kofaság, csúnya mesterség? Hát igen, kofaság, de még mindig nem koldulás. […] a fiúk lehorgasztják fejüket és Eszter […] sír, hogy nem mer majd a társainak szemébe nézni. Én is szégyellem a dolgot, de anyám, ez az érzékeny, remegő lelkű asszony, akinek lehetetlen durva szót kiejteni, hallgat, fogja a kosarakat és megy a Dunára bevásárolni. […] Teréz jön és látja a szokatlan kirakatot és anyám nyakába borul és sír." *H* 92.

19 „Szegény fiú – sajnálkozott az asszony, és fehér kesztyűs kezével gyöngén érintette hajamat –, pedig szép gyerek, és milyen gyönyörű haja van. Nem értem, hogy szülők olyan lelketlenek legyenek a gyerekeik iránt. Ez csak zsidótól telik ki." *K* 48.

20 Vö. *K* 157–158.

szonyban mutatkozik meg. Az első kötet végének hőse, a gyermek szemében abszolút moralitásként élő apa alakja („Ah, így kellett tenni apának, büszkék voltunk rá" – *K* 217.) fokozatosan süllyed profanitásba, mert az általa képviselt heroikus világnézet a család anyagi és morális züllöséhez vezet, s a nyomor alacsony horizontjából az erkölcsi és jogi törvényekben való vak bizalma negatív megvilágításba kerül, s immár „eszmékben kábuló" idealistának tartja a családja: „nem volt többé apa, nem volt családfő, hanem gondolkodó, szónokló, eszmékben kábuló szocialista" (*H* 21.). Az elbeszélés idejében az én saját apai gyakorlatára vetítve elítéli ezt az idealizmust: „remegve nézem gyermekemet: mint festene ő is rongyosan [...] betörnék, ölnék és akasztófára kerülnék, csakhogy sohase ismerje meg a nyomort" (*H* 220.). Az explicit kritikát elvi kérdések váltják ki, de személyes természetű, az elbeszélő az apa által vallott erkölcsi törvények helyett, a családi intimitást tartja előbbre valónak. A fiú apró lázadásai alapvetően olyan jelenetekben jellemzők, melyekben az apa a családot nem szeretetközösségként, hanem szigorú vallási közösségként működtetné.[21] Az apa és gyermekei közti kapcsolat leírásában feltűnő módon nem a szeretet, hanem a kölcsönös büszkeség[22] kifejezései dominálnak. Az apa irányában nagyon kevéssé látszik érvényesíthetőnek a szeretet paradigmája, amelyben a regény elején a lányához fűződő viszonyát leírja az elbeszélő.[23] Jó példa lehet az a jelentéktelen megjegyzése is a narrátornak, hogy nővére, az otthon szolgálóként tartott Emma az apja cipőjét muszájból, Terézét és Misiét pedig „rajongó szeretetből"[24] tisztította. Az apa két kötet alatt különböző okokból összesen öt gyerekét tagadja ki. Anna kitagadásához kapcsolódik Misi első lázadása, mert amikor feltűnik Anna régi szerelme, a családi egyezséggel szembeszállva elmondja neki, hogy Anna csupán számukra halott, valójában kikeresztelkedett. Löwinger és Emma kitagadásának oka már-már nevetséges színben tünteti fel az egykor nagy tekintélyű apát, akinek az a furcsa ötlete támad, hogy pléhhegedűk gyártásából fogja eltartani családját. A jelenetet akár az apa önhittségét deklaráló paródiaként is olvashatnánk, ha Löwinger pozitív értékelését a hangszerről nem vesszük figyelembe: „Nagyon jó, sosem hittem volna." (*H* 40.)

Bár az apa közvetíti a hagyományt, az általa képviselt értékek nem kizárólagosan zsidó értékek, ráadásul az apa is úgy tudja, hogy értékrendszere az államéval közös, így ő annak elidegeníthetetlen része. Jogainak biztos tudatában teljes meggyőződéssel képviseli saját igazát, amikor az ország törvényeire és nemzet fogal-

---

[21] Némiképp más kontextusban, de Komlós Aladár is arról beszél, hogy nem igazán a valóságábrázolás érdekelte Kóbort, mint inkább az a kérdés, hogy a „tisztaságra és szeretetre vágyó lelke hogyan viselheti el az élet sivárságait." Komlós Aladár: *Kóbor Tamás 1867–1942*. In uő: *Bevezetés a magyar–zsidó irodalomba*. Múlt és Jövő Kiadó, Budapest–Jeruzsálem, 2009. 204.

[22] „...van-e nálánál hatalmasabb ember, s van-e más gyerek a világon, aki annyira büszke lehetne édesapjára, mint mink?" *K* 15.

[23] „Édes kis leányom, én nem tettem érted semmit, csak azt, hogy születésed percétől fogva minden éjjel takargattalak, hogy meg ne hűlj. S te ezt érezted, ha nem tudtál is felőle és odabújtál hozzám és gömbölyű kicsi karoddal erősen magadhoz szorítottál." *K* 8.

[24] „Ugyancsak ekkor álltak neki a cipőtisztogatásnak, ki-ki a magáét, kivéve apáét, Terézét és az enyémet, ezeket Emma tisztogatta. Apáét muszájból, a többit önként, rajongó szeretetből. Saját cipőjét nem tisztogatta, tán nem is volt neki." (*K* 14.)

mára hivatkozik a gyárossal szemben, aki számon kéri rajta, hogy miért nem dolgozik szombaton.

> „...ha még nem látott törvényt, hát nézze meg, abban az van mondva, hogy ez az ország nem a kereszténységé, hanem a magyaroké, hogy ez az ország szabad emberek országa, akiknek lelkiismerete is szabad. Tudja meg, hogy ez az ország, amelyből maga engem elküld, inkább az enyém, mint a magáé, mert hét gyermeket neveltem neki." (*H* 15.)

Gyermekei pedig „delejes érzéssel" (*H* 15.) gondolhatnak apjuk nagy igazságosságára, ugyanakkor nyilvánvalóvá válik, hogy az apa heroikus pozíciója fokozatosan a család ellehetetlenüléséhez, és így az apa hitelvesztéséhez vezet. Ez pedig az ország törvényei és gyakorlata közti eltérésre hívja fel a figyelmet. Noha a fiú deklarálja az apa meggyőződéseit, már az elbeszélt időben látja róluk, hogy képtelenség velük boldogulni, s így az apa az ő segítségére szorul.

> „...olykor éjjel [...] [az apa] kebléből vad üvöltő sóhajok törtek ki és tehetetlen gondjában összecsapta kezeit vagy verte az ágy deszkáját [...] akkor álomból fölriadva úgy gondoltam rá, mint a leláncolt Prometheusra, és sírtam a türelmetlenségtől, hogy milyen soká lesz még, míg ember lesz belőlem, és *szent fogadalmat tettem,* hogy akkor letépem láncait és együtt repülünk a magasba [Kiemelés tőlem – I. K.] (*H* 90.)

A „lélek láthatatlan szövetsége" azonban paradox módon éppen a fogadalom végrehajtása során bomlik fel. Hogy a kisfiúból olyan ember lehessen, aki az apa *láncait letépheti,* a személyiség azonosulásainak a beolvadáshoz, felemelkedéshez szükséges, jórészt ellenőrizhetetlen újradefiniálására van szükség, amely megkérdőjelezi a korábbi identitásmodellek érvényességét a tényleges cselekvés idejében.

> „Ti jóságos emberek, akik képesek volnátok kiemelkedni eredeti körötökből és mégis megmaradni abban a körben, álljatok elő, hadd lássalak benneteket, s hadd igazolódjék be a *mardosó önvád,* mely most elfog engem, ha egy rongyos emberrel találkozom, akit rokonilag szeretnem kellene, s akivel nincs egyetlen közös gondolatom és érzésem, mert ő rongyos, én pedig nagyságos úr vagyok." (*H* 90–91.)

Ilyenformán a *mardosó önvád* kiúttalanságában kulminál a gyermekkori *szent fogadalom.* Romantikus nosztalgiával vonzódik a szegénységhez, de szégyelli is, büszke az édesapjára, de maga ölne is, hogy gyermeke ne ismerje meg a nyomort.[25] Igazat ad apjának, de képtelen ennek az igazságnak érvényt szerezni az elbeszélt időben.

---

[25] „Ma sem hiszem, hogy idáig jutottam, és remegve nézem gyermekemet: mint festene ő is rongyosan [...] betörnék, ölnék és akasztófára kerülnék, csakhogy sohase ismerje meg a nyomort. [...] a szegénységben eldurvulna ő is, mint eldurvultunk valamennyien" (*H* 220.)

Művészi hivatás

A második kötet az előbbi dilemma allegóriájaként olvasható. A művész identitásmodelljét, amely az elbeszélt időben a külső nézőpont ígéretét hordozza, Löwinger történetén keresztül alkotja meg, s arra a kettőségre építi fel, ami a hegedűművész sajátos természete, a szegénység iránti vonzalma és a művészet piaci logikája között fennáll: „Az ember megfér egy szoba-konyhában, de a művész nem. [...] A művész nem csupán a magáé, az tartozik a világnak is és tartozik a művészi reputációnak" (*H* 70.). Eszerint a művésznek egész életével felelnie kell művészetéért, vagyis e pálya a szegénységben szocializálódottak számára vagy eleve zárva van, vagy az alkotáson túl is meg kell felelni bizonyos, a művészi pozíciót érintő, elsősorban anyagi természetű elvárásoknak.[26] Így az elbeszélő választott pályája maga is mintegy a kiválás sikerességétől válik függővé és fordítva. Ily módon az íróvá válás nem pusztán – és nem elsősorban – az alkotás felől definiált életcél: „Én pénzt akarok szerezni, sok pénzt, nem hogy enyéimmel összeforrjak, hanem hogy nyugodtan szakadhassak el tőlük a lelkemben." (*H* 221.) Az írói pálya és az alkotás szépségét felülírja a pénzszerzés vágya, mivel az előbbit éppen a szegénység tette lehetetlenné: „a szegénység elrabolta hivatásom szép tudatát" (*H* 220.).

A lélekben való elszakadást azonban rögtön kétségessé is teszi a narrátor a következő mondattal, melyben lelkének *szürke penészvirágairól, dermedt álmairól* beszél, melyekből létrehozza műveit. Utal egyrészt első (fikcióbeli) könyvére, a *Krumplivirágok* című novelláskötetre, másrészt jelen regényére, mint „egy elkényszeredett élet keserű korcshajtásai"-ra (*H* 221.). Azzal, hogy a *Ki a gettóból*-t elbeszélője szövegszerűségében beemeli megszületett műalkotásai közé, világossá válik, hogy a szerző nem képes „kireflektálni" magát a mű világából: annak ellenére, hogy korábban kizárta ennek lehetőségét: alkotóként továbbra is egyaránt működik benne a nyomor perspektívája[27] és a „nagyságos úr"-é, a művészé, s pozíciója nem írható le ellentmondásoktól mentes azonosulási stratégiák mentén.

III.

Milyen egyedi konstrukciót alkot tehát összességében e század eleji szubjektív perspektíva az asszimiláció és az idegenség találkozásai pontjairól?

Az asszimilált férfi azt állítja a bevezető fejezetben, hogy nem csak hitványság volna megtagadnia származását, de képtelenség is („oda vagyok láncolva, akármivé lettem is" – *K* 8.), másfelől viszont mindazoknak a külső attribútumoknak a hiányáról számol be, melyek ezt az odatartozást mind a kívülálló, mind részben saját maga számára definiálhatnák az elbeszélés jelenében. Az asszimilált férfi zsidó

---

[26] A probléma kifejtését lásd még Kóbor Tamás *Az élet ára* és *Pók Ádám hetvenhét élete* című regényeiben.

[27] Sebestyén Károly szerint megalkotja a „gettó zárt, egészségtelen, fülledt levegőjű világának sajátos poézisé"-t. (Sn.): *A pesti Gettó: Kóbor Tamás regényei.* Budapesti Hírlap 1911/31. 35.

tradícióhoz való viszonyát a következő részlet mutatja: „ti vagytok a hétköznap piszkos, kufár lelkei, akikkel egykoriban nevelkedtem, akiknek nyomora táplált, akiknek hite megnemesítette az én most hitetlen lelkemet" (*K* 55.). A közelítés és távolítás alakzatait egyszerre működteti zsidó identitásának meghatározásában az elbeszélő. A többes szám második személy használata és az időbeli távolság jelölése (egykoriban) az elhatárolódás gesztusai, míg nevelőiként való aposztrofálásuk a közösséget hangsúlyozza, mely annál is beszédesebb, mert nem nevezi meghiúsultnak a nemesítő munkát, noha lelke az elbeszélés idejében már hitetlen.

Az asszimiláció pedig, véleményem szerint, nem az egyén identitásából, hagyománnyal való viszonyából, hanem a jövőnek tulajdonított feltétlen érték tételezéséből fakad az önéletrajzi mű értelmezésében.[28] Törekvései között ezért egyszerre detektálható az emlékirat jelleg miatt a hagyományok továbbvitelének gesztusa, az asszimilált író és lánya jelenbeli helyzete révén pedig a haladás dicsérete. Emiatt az asszimilációt nem támogatja ellentmondásmentes érvrendszer az elbeszélt időben, ugyanakkor az elbeszélés idejének szempontjai már annál inkább alátámasztják azt. Az elbeszélő formálisan saját lányától kér szót a regény elején, s minden ambícióját is rá ruházza át, tehát saját periférikus helyzetűnek bemutatott élete, akárcsak a beolvadás nem a múlt, hanem a jövő felől nyeri el valódi értelmét.[29] Az én köztes helyzete Zygmunt Bauman *zarándok*át,[30] az identitását alakító embert idézi, aki egy meghatározott távolságban tudott életcél felé törekedve elsődleges életstratégiájaként a „jövőre való takarékosság"-ot gyakorolja. Az életstratégia sikerességének azonban erős feltétele, hogy a világ kiszámítható legyen, hogy a megtett út nyomai ne törlődjenek ki, és a célig hátralévő idő az elképzelt távolsághoz hasonlatosan lineárisan haladjon. A jövőbe vetett bizalom alapja, hogy az élet mindig szoros logikai láncolatban, ok és okozat mentén elbeszélhető egész legyen. Maga a kötetbe foglalt élettörténet tehát úgy is értelmezhető, mint a világ stabilitása iránti bizalom megingása, s a rögzítés vágya, hogy „a múltban megtett utazások nyomai és bevésődései megőrződjenek",[31] hiszen az elbeszélő a gettótól való eltávolodás lépéseinek követésével egyszerre hagy nyomokat, s jelzi e nyomok sorával a távolság nagyságát, amely által lánya jövőjét biztosítva látja.

Az idegenség az asszimiláció belső perspektívájából dekonstruálódik: a leírásban a kulturális értelemben vett saját és idegen kategóriáinak érvénytelensége azáltal képződik meg, hogy az önéletrajzi fikció elbeszélője több identitásmodellt egyidejűleg vall magáénak anélkül, hogy az önellentmondásra reflektálna. Nagy-

---

[28] Érdemes összevetni *Az élet ára* című regény zárósoraival: „Meg kell halnia, mert a bün, amelyet elkövetett, halálos volt: nem magának élt. […] az élettel, melyet a teremtés rád bizott, rosszul sáfárkodtál. A multnak vetetted oda, pedig a jövőé volt. Az ilyen életnek az előretörő, továbbfejlődő világ nem veszi hasznát, értéktelenné tetted és a világ nem veszitett vele semmit." Kóbor Tamás: *Az élet ára*. 176–177.

[29] „…törtem a magasba, mindig érezve, most pedig már tudva, hogy akármilyen magasra emelkedjék is valaki, ő maga ott marad, ahol szülői voltak és csak gyermekei számára foglalhatja el a magasabb polcot." (*K* 8.)

[30] Zygmunt Bauman: *A zarándok és leszármazottai: sétálók, csavargók és turisták*. In Biczó Gábor (szerk.): *Az idegen: Variációk Simmeltől Derridáig*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 2004. 196.

[31] Zygmunt Bauman: i. m. 196.

ságos úrként hivatkozik magára, és azt állítja, hogy nincs közös gondolata a rongyos emberekkel, miközben e regény narrátoraként éppen az ellenkezőjéről tett tanúbizonyságot, s ezzel színre viszi a társadalmi szerepek és játszmák álságos voltát, s az egységes identitás lehetőségét is fikcióként mutatja be, vagyis az idegenséget a személyiség konstruktív elemévé avatja.

Schöpflin Aladár *A zsidó lélek a magyar irodalomban* című cikkében Kiss Józseffel, Bródy Sándorral együtt kiemeli Kóbort, mint akik a régebbi zsidó származású magyar íróktól eltérően, nem azzal igyekeztek magyarságukat és asszimilációjuk sikerességét igazolni, hogy munkásságukban nyoma sem volt a „zsidó élet specifikus anyagának".[32] Fontos azonban látnunk, hogy a *Ki a gettóból* úgy dolgozza fel ezt az anyagot, hogy ugyan részben megőrzi a belső perspektíva meghittségét, részben azonban már az etnológus pozíciójából érkezve egyfajta kulturális értelemben vett idegenséget is vegyít a leírásba. A helyzet tehát jóval bonyolultabb, minthogy az elbeszélő zsidó származását egyszerűen az ábrázolás értelmében vett reprezentációként értékelhetnénk a műben. A szintén Schöpflin által felvetett kérdés, hogy vajon az asszimiláció következményeként értékelt idegenség mennyiben eredhet inkább a nagyvárosi lét tapasztalatának idegenségéből, megnyitja az utat egyrészt az előtt, hogy a kulturális idegenség tapasztalatát és problémáját Bernhard Waldenfelsszel tartva már ne úgy gondoljuk el, hogy az átemelhető „a sajátosságok individuális vagy kollektív szférájába",[33] másrészt, hogy az összetett társadalmi folyamatokat egyedi és egyenrangú történetek sokasága mentén próbáljuk megérteni.

---

[32] Schöpflin Aladár: *A zsidó lélek a magyar irodalomban: Válasz Móricz Zsigmond cikkére.* Nyugat 1930. II. 19. sz. 421–422.

[33] „A ráció és a szubjektum válsága az idegenség parazsát lobbantotta lángra, melyet már nem lehet átemelni a sajátságosság individuális vagy kollektív szférájába. Amennyiben megállja a helyét ez a diagnózis, akkor előre látható, hogy a filozófia és más tudományágak képviselői önmaguk paradoxonait és dilemmáit ismerhetik fel az etnológia önellentmondásaiban, még akkor is, ha a maguk módján igyekeznek ezeket legyőzni." Bernhard Waldenfels: *Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai.* In Biczó Gábor (szerk.): i. m. 91.

Jánosa Eszter

DUCHAMP-ÖRÖKNAPOK

– Személyesség és személytelenség Tandori Dezső „élet-művében" –

„Kinek a hangja, senkié, nincs senki,
van egy hang száj nélkül, és valahol valamiféle hallás,
valami, hallásra kárhoztatva, és valahol egy kéz..."[1]
(Samuel Beckett)

1.

Tandori Dezső Duchamp-mal kapcsolatos rajzverseiben a személyesség és személytelenség fogalmaival játszik, a személyes és személytelen költészet közötti határt bontogatja. A következőkben a *Duchamp-öröknap* című vers és a hozzá kötődő rajzvers-sorozat értelmezése kapcsán foglalkozom a személy problémájával Tandori költészetében. Először a *Töredék Hamletnek* és az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetek néhány szövege alapján tárgyalom a kérdést. Kitérek Tandori életművének későbbi szakaszára is, ahol a Duchamp művészetével folytatott párbeszéd hatására egy Duchamp jegyében álló „élet-mű" alakul ki, ami felveti az önéletrajziság problémáját. A *Duchamp-öröknap* című vers értelmezéséhez kapcsolódva elemzem Duchamp néhány művét is.

2. A személyesség kérdése az első két kötetben

A *Töredék Hamletnek* című kötetben (ahogy a későbbiekben is) a személy egységének kérdése a térbeliség és időbeliség fogalmával kapcsolódik össze. Erre az egységre kérdez rá az *egyetlen* szó, amely Tandori eredeti szándéka szerint a kötet címe lett volna. Paradoxont foglal magába, hiszen köznapi értelemben véve azt jelenti, hogy 'csak egy', ugyanakkor a szóban rejlő fosztóképző az egy hiányára utal. Tandori a 2004-es *Boldog és bolondos* című költeményében visszatekintve Duchamp-hoz kapcsolja az *egyetlen* jelentését: „mert ahogy szóba foglalnánk bármit, kizökken az idő, ó, kárhozat, és tolhatjuk, mondom, vissza, kötelességszerűen a sok zsengémmel is tarkított Hamlet-kötetemből, melynek, bár Duchamp-mal még nem foglalkoztam 1960–66 közt, »Egyetlen« lett volna a címe, célozván talán arra, hogy semmit (ez az »Egyetlen«: jelző lett volna! Jelezvén azt is, nincs »mi«!)

---

[1] Samuel Beckett: *Semmi szövegek*. Fordította Tandori Dezső. In S. B.: *Előre vaknyugatnak*. Válogatott kispróza. Európa, Budapest, 1989. 188.

nem lehet akkor már szóba foglalni, ha szóba foglalnánk..."[2] A személyes megszólalás kérdésével kapcsolatban Bettine Menke hasonló paradoxont fogalmaz meg: „Az »ex persona (alicuius)« hang – a szöveg olvashatóságának funkciójaként – egy grammatikai instancia metaforája, amely mint olyan (szemantikailag) üres."[3]

A múltbeli, jelenbeli és jövőbeli *én* közötti folytonosság a kötet szerint csak illúzió, az idő múlása az *én* folyamatos halálát és újjászületését hozza magával. A *Csak elhomályosítom* című versben is az idő problémájával összekapcsolva jelenik meg az *én* folytonosságának kérdése. A folyamatos halálnak csak az vethet véget, ha az *én* számára megszűnik az időbeliség, azaz a személy hétköznapi értelemben véve meghal.

A tér a kötetben kettéosztva jelenik meg: mint az a hely, melyet a személy elfoglal a térből *(bent)*, és mint a személyen kívüli tér *(kint)*. Ugyanakkor a *kint* és a *bent* felcserélhető, mindkét tér lehet a személy helye és hiánya is. Ahogy Schein Gábor és Gintli Tibor irodalomtörténete rámutat: „A *Töredék Hamletnek* lírájában elsősorban az én, a személyesség azonosítója mutatkozik... betöltetlen grammatikai térnek, jelentése szüntelenül várat magára..."[4] A *kint* és a *bent* felcserélhetőségének motívuma az *In memoriam Antonio Vivaldi* című vers legtöbbször „kötőjelekkel összekapcsolt, egy fogalommá avatott szócsoportjai"[5] esetében is megjelenik: például „kioltott tér a térben", „önmagán keresztül-tárt". Értelmezésem szerint „az önmagán keresztül-tárt" kifejezés a *személy* képét úgy konstruálja meg, mint amely egy kesztyűhöz hasonlóan kifordul, a belseje (az „én") kívülre kerül, s belül mintha mindent magába szippantó vákuum keletkezne. A *Ráomlasz* című versben is felcserélhető külső és belső tér a személy vonatkozásában. A személy vagy a személy hiánya, amely eddig bent helyezkedett el, kívülre kerül. Ezzel viszont az irányok is felcserélhetővé válnak. A kint lesz belül, a bent lesz kívül: „most már benned ragyog fel az, ami / még az előbb láthatatlan te voltál." A *Félreérted* című vers szerint nemcsak maga a szubjektum, de a szubjektum hiánya is nyelvi természetű. A szubjektum legjobb esetben jelenlétének hiányaként értelmezi félre saját hiányát.[6] A félreértés a nyelv természetéből adódik: „A szubjektivitás kifejezése olyannyira rajta hagyja nyomait (a nyelven), hogy másfajta felépítéssel valószínűleg nem is működhetne nyelvként és nem is hívhatnánk annak."[7] A szubjektum hiánya létrehozza a személy negatívját és végső soron magát a személyt: „...miatta hiszed csak *veled*nek". A *Félreérted* című vers felvillantja a hely és a hiány kettősségét, de a szöveg nézőpontját megpróbálja szubjektum és objektum dichotómiáján kívülre helyezni. Bányai János szerint: „...e versek legfőbb tudása az, hogy az antinómiákat,

---

2 Tandori Dezső: *Boldog és bolondos*. Enigma 2004. 39. 9.

3 Bettine Menke: *Ki beszél? A beszélő én alakzata a retorika történetében*. In Füzi Izabella, Odorics Ferenc (szerk.): *Figurák*. Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged, 2004. 95.

4 Gintli Tibor–Schein Gábor: *A realizmustól máig*. In *Az irodalom rövid története*. Jelenkor, Pécs, 2007. 686.

5 Fogarassy Miklós: *Tandori-kalauz*. Balassi, Budapest, 1996. 30.

6 Horváth Iván: *A magyar ritmus*. Alföld 2000/2. 3–21.

7 Émile Benveniste: *Szubjektivitás a nyelvben*. In Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris, Budapest, 2002. 61.

az ellentmondásokat nem szükséges feloldani, elég csak épp ebben rejlő lényegüket megmutatni – és ez az, amit Szabó Lőrinc és Weöres Sándor után Tandori is tud".[8]

A *Töredék Hamletnek* szövegei rámutatnak, hogy a *személy*, a *tér* és az *idő* sajátosan nyelvhez kötött fogalmak, amelyek csak egymás viszonylatában értelmezhetők. Az *én* és a *halál* (mint az *én* eltűnése az időbeliség folytán) csak az emberi tudat és a hozzá kapcsolódó nyelviség számára értelmezhető. Tandori első kötetének versei a szövegeket szervező antinómiák által mintha egy személyen kívüli nézőpontból tudnák – ha csak pillanatokra is – felvillantani az emberi temporalitást, nyelvet, és szubjektivitást. Ugyanakkor ez paradox módon mégiscsak tér, idő, szubjektumok és nyelv által lehetséges…

Az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötet kérdésfeltevései szorosan kapcsolódnak a *Töredék Hamletnek* gondolatiságához. Tandori második kötetében hangsúlyosabban jelenik meg a nyelviség kérdése, de ugyanúgy az idő, a tér és a személy viszonyához kapcsolódva. A kötet címe és a mottó József Attila *Eszmélet* című versét idézi: „…s mint talált tárgyat visszaadja…" A „talált tárgy" motívuma Tandorinál Duchamp ready made-jeihez is kapcsolódik,[9] új értelmezési horizontba helyezve ezzel a József Attila-verset. Az *Eszmélet* szövegében a „halálra ráadásul" kapott élet hasonlítódik talált tárgyhoz:

„Az meglett ember, akinek
szívében nincs se anyja, apja,
ki tudja, hogy az életet
halálra ráadásul kapja
s mint talált tárgyat visszaadja
bármikor – ezért őrzi meg…"

József Attila verse szerint az a tudat teszi felnőtté az embert, hogy a nemlét elsődleges az élethez képest. Az élet nem személyes, inkább egy tárgyhoz hasonlít. Még csak nem is a szubjektum tulajdona, valaki más számára kell megőrizni, és bármikor visszakérhetik. Tandorinál az élet mint „talált tárgy" motívuma értelmeződik át Duchamp felől. A ready made-ek is „talált tárgyak", amelyek úgy válnak műalkotássá, hogy elveszítik eredeti kontextusukat és funkciójukat, Tandori szavával élve *megtisztulnak* mindettől. A „halálra ráadásul" kapott élet is hasonló folyamaton megy keresztül, tulajdonképpen műalkotássá alakul: a szubjektum nem használja saját időhöz kötött céljai elérésére, és kiszakad eredeti kontextusából, a személyes kapcsolatok hálójából is: „szívében nincs se anyja, apja". A ready made-ként értelmezett „talált tárgy" Tandori pályájának későbbi szakaszára, „élet-művének" kialakítására is utalhat. Ahogy erre dolgozatom következő fejezetében részletesebben is kitérek, Tandori a nyolcvanas évektől kezdve saját életét változtatta át műalkotássá, pontosabban ready made-dé.

---

[8] Bányai János: *Tandori (zen-es) jelversei.* In B. J.: *A szó fegyelme.* Forum, Újvidék, 1972. 93.
[9] Veres András: *Bevezetés az irodalmi művek olvasásába.* Krónika Nova, Budapest, 2001. 176.

Az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötet a *Töredék...*-hez hasonlóan nem tesz különbséget a személy helye és hiánya közt, mindkettőt a térbeliség megnyilvánulásaként érelmezi. A személyes és a személytelen közötti különbséget oldja fel a *Lépcsők se föl, se le* című vers is:

„Vagy nem fér-e el ugyanott
egy meglévő és egy hiányzó?
Szükség van-e egyáltalán
erre a megkülönböztetésre?"

A második kötettől kezdve Tandori költészete a nyelv határait tágítva próbál új kommunikációs csatornát teremteni a szöveg és az olvasó között[10] a jelversek, sakkversek, rajzversek és rajzok által. A sakkversek (Tandori szavaival élve) a *Duchamp-utáni-Duchamp* alakját idézik meg, aki a művészettel felhagyva egyre inkább csak a sakkozással töltötte idejét.

3. A folyamatos írás és az önéletrajziság korszaka

Tandori Dezső *Töredék Hamletnek* és az *Egy talált tárgy megtisztítása* című köteteit a szűkszavúság, az elnémulás lehetőségével való számvetés jellemezte. A nyolcvanas évektől kezdve fordulat figyelhető meg költészetében, ekkor veszi kezdetét a bőbeszédűség és „mindent leírás" korszaka: „A nyolcvanas évek Tandori-költészetét meghatározó beszédmód két fontos kérdést vet fel: a szövegek óriási mennyisége az olvashatóság és a folyamatos írás, míg a tematikai keretek az önéletrajziság és a naplószerűség poétikai következményeinek problémájával szembesítenek."[11] Mintha Tandori költészete a szubjektivitás felé fordulna, rengeteg apróságot megtudunk egy személy életéről. De hogy ki ez a személy, azt nem tudhatjuk biztosan. Tábor Ádám szerint „a minuciózus részletekből kirakott önéletrajz-mozaik éppen egy olyan panoptikumi viaszfigura tökéletes kidolgozását célozza, akit a költő saját maga helyett szerepeltethet a világban".[12] A *Feltételes megálló* (1983) című kötetben jelennek meg először a saját madarakkal kapcsolatos, részletező hosszúversek, de Tandori költészetének igazi fordulata az 1984-es *Celsius* című kötethez kapcsolódik, amelyben meghirdeti a „mindent, de mindent ezen a világon le kell írni, minden adatot" idézettel jellemezhető költői programot.[13] Ettől kezdve Tandori költészete az önéletrajzi líra felé fordul, addig részletezi a szerző életének leghétköznapibb mozzanatait, míg szét nem írja személyének illúzióját. Ezzel a költői magatartással elbizonytalanítja mind a személyes, mind a személytelen költészet fogalmát. Kulcsár-Szabó Zoltán Rilke sírversével kapcsolatban hasonló kö-

---

[10] Bedecs László: *Beszélni nehéz.* Kijárat, Budapest, 2006.
[11] I. m. 94.
[12] Tábor Ádám: *A váratlan kultúra.* Balassi, Budapest, 1997. 97.
[13] Bedecs: uo.

vetkeztetésre jut: „A »lírai én« grammatikai természete lényegében tehát pontosan azt a személyességet törli, amely létrehozta, ennyiben sokkal inkább személytelen, mint személyes."[14] Akár a valóságos én textualizálódik a lírai énben, akár a versbeli énhez kötődő attribútumok hatnak vissza a szerzői énre, a biográfiai én látszólag biztos referencialitása elbizonytalanodik.[15] Ugyanakkor Paul de Man szerint miközben minden szöveg önéletrajzi, valójában egy sem lehet az, mert a szöveghez tartozó személy feltételezése az olvasás sajátossága: „a prosopopeia figurája ez, egy hiányzó, holt, vagy hang nélküli létező fiktív megszólítása, mely a megszólítottat a beszéd képességével ruházza fel, s megteremti számára a válaszadás lehetőségét. A hang szájat, szemet, s végső soron nevet feltételez..."[16]

Tandori komolyan foglalkozik képzőművészettel is, a hetvenes évek végétől kezdve egyre több rajzverse jelenik meg. A Duchamp-mal való találkozás inspirációjára kialakítja „élet-művét", melyben a legfontosabb helyet verebei foglalják el, valamint a medvék és a házi kártyabajnokságok kihúzott telefon mellett: „Ready-made volt-e az, hogy első madarunkért tíz évet itthon töltöttem, meg nem indulván egyáltalán valamiféle (legalább) kis-du-championok útján (nemzetközi művészet)?"[17]

1980 körül nemcsak Tandori költészetében, hanem a nemzetközi művészetben is történt fordulat: ekkor jelent meg az *új szenzibilitás,* amely az 1970-es évekre kimerülni látszó neoavantgárd művészettel fordult szembe. Tandorinak 1981-ben rajzkiállítása nyílt, amelyet Kovács Ákossal és Korniss Dezsővel együtt rendezett. A kiállításra megjelent füzet bevezetőjében Korniss Dezső a következő szavakkal méltatja Tandori művészetét: „...e képvers képződményekben már a koncept (művészet)-en túli nagyon nyitott, nagyon érzékeny művekről van szó. »Új érzékenység!« – lehet, hogy így nevezzük majd?"[18] Az alábbi vers talán éppen Korniss Dezső bevezetőjére reflektál:

„A HETVENES ÉVEK MŰVÉSZETÉNEK
ÚJ SZUBJEKTIVITÁSÁT LEZÁROM."

SZT. EZVANOVICH DUCHAMP

„A NYOLVCANAS ÉVEK MŰVÉSZETÉNEK
ÚJ OBJEKTIVITÁSÁT MEGNYITOM."

SZT. EZVAGYOVICH DUCHAMP

„A HETVENES ÉVEK MŰVÉSZETÉNEK
ÚJ OBJEKTIVITÁSÁT LEZÁROM."

SZT. EZVAGYOVICH DUCHAMP

---

[14] Kulcsár-Szabó Zoltán: *Metapoétika.* In *Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben.* Kalligram, Budapest–Pozsony, 2007. 124.

[15] Uo.

[16] Paul De Man: *Az önéletrajz mint arcrongálás.* Fogarasi György fordítása. Pompeji 1997/2–3. 101.

[17] Tandori Dezső: *30 éve halt meg Duchamp, még.* Balkon 1998/12. http://www.c3.hu/scripta/balkon/98/12/01tand.htm

[18] Korniss Dezső, idézi: Fogarassy Miklós: i. m. 94.

„A NYOLVCANAS ÉVEK MŰVÉSZETÉNEK
ÚJ SZUBJEKTIVITÁSÁT MEGNYITOM."

SZT. EZVANOVICH DUCHAMP

1980. december 31.
1981. január 1.[19]

Érdemes figyelni a dátumokra: 1980. december 31. és 1981. január 1. Utalhatnak Tandori költészetének fordulópontjára, ugyanakkor az új-szenzibilitás megjelenésére is. A vers a művészettörténet dátumokhoz köthető fordulópontjaival kapcsolatban tesz ironikus gesztust. A szöveg szerint mindegy, hogy melyik korszakot tartjuk személyesnek, és melyiket személytelennek, az a pillanat fontos, amelyben az egyik már lezárult, de a másik még nem kezdődött el: az igazi fordulópont SZT. EZVANOVICH DUCHAMP, vagy SZT. EZVAGYOVICH DUCHAMP fennhatósága alatt áll. Hogy ezek a deiktikus nevek kire vonatkoznak, attól függ, hogy éppen kire mutatunk rá. Ahogy Émile Benveniste fogalmaz: „A rámutatás, a *deixis* jelzései, mutató névmások, határozószók, melléknevek szervezik a tér és időbeli kapcsolatokat a tájékozódási pontként adott »szubjektum« körül: »ez, itt, most« és számos kiegészítőjük »az, tegnap, tavaly, holnap« stb. Közös jellemzőjük, hogy egyedül abban a beszédmegnyilvánulás-egységben *(instance de discours)* határozhatók meg, amelyben elhangzanak, s így közvetlenül függenek a diskurzusban megnyilatkozó *én*-től."[20] SZT. EZVANOVICH DUCHAMP és SZT. EZVAGYOVICH DUCHAMP zárja le az egyik új művészetet és nyitja meg a másik újat. Csak új művészet van, ezért megszűnik a különbség új és régi között. Mind a szubjektív, mind az objektív Duchamp „szent" a vers szerint, mindkét névhez ez a jelző kapcsolódik, ami értelmezhető ironikus gesztusként is. A szubjektivitást SZT. EZVANOVICH DUCHAMP nyitja és zárja. Az „ez van" a névben inkább személytelent, tárgyiságot, objektivitást sugall. Tehát az objektivitás az, ami megszabja a szubjektivitás határait? Akkor az objektivitást SZT. EZVAGYOVICH DUCHAMP vezényli, aki a nevében lévő ragozott ige alapján inkább a szubjektivitáshoz köthető. Nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy mi szubjektív és mi objektív.

4. Duchamp-öröknapok

A *Feltételes megálló* című kötet Duchamp-hoz kapcsolódó versei is reflektálnak a személyesség és személytelenség problémájára. A továbbiakban a *Duchamp-öröknap* című verset és a hozzá kapcsolódó rajzvers-ciklust értelmezem.

A *Duchamp-öröknap* című képvers formáját tekintve egy kötőjeles címből és a következő hat szóból áll, amelyek szabályos kört alkotva helyezkednek el a cím alatt: „A FŐNÉVI IGENÉV ÁTVÁLTOZÁSA HAT SZEMÉLLYÉ".

---

[19] Tandori Dezső: *A feltételes megálló*. Scolar, Budapest, 2009. 266. (első kiadás: Magvető, 1983)
[20] Benveniste: i. m. 62.

A verset az óramutató járásával megegyező irányban olvasva értelmes szöveget kapunk, de a szövegben nem szerepel írásjel, így az olvasást elvileg bármelyik szónál el lehet kezdeni. Ha nem az *A* névelőnél kezdjük el, kevésbé értelmes, de lehetséges szöveget kapunk. Az olvasás körben forog, és a végtelenségig folytatható. Az olvasás folyamata az, ami a forgást elindítja. Miért éppen kör? Tandori a *30 éve meghalt Duchamp, még* című esszéjében erre a kérdésre a következő választ adja: „…olyannyira szó és nyelvtan alapú, hogy a legkevésbé a kör fontos, főleg nem tökéletessége, a kör csak a Nap-fogalom miatt elengedhetetlen… a Duchamp-féle „az élet = a mű" jegyében".[21] A cím is azt az értelmezést támasztja alá, hogy a kör itt leginkább a Napra utal. Tandorinál nem szakadhatunk el túlságosan a konkrét látványtól sem, hiszen amit látunk, az egy könyv lapja, egy szavakból álló körrel. Egy mű. A Duchamp-féle „az élet = a mű" értelmezéshez pedig akkor jutunk el, ha figyelembe vesszük a kör többféle jelentését is: a Nap mint égitest, vagy egyszerűen csak a nap, amely műalkotásként egy könyv lapjairól néz a befogadóra. Az *örök* szó a címben nem csupán a Duchamp iránti tisztelet megnyilvánulása, utalhat a versben megjelenő grammatikai folyamat állandóságára is: a főnévi igenévvel absztrakt szófaji kategóriaként, vagy elvont jelentésként alig találkozunk a hétköznapi beszélt nyelvben, ahol csak idő, tér és szubjektum vonatkozásában jelenik meg. Az *örök* szó utalhat az olvasás végtelen forgásának lehetőségére is a kört alkotó szavak mentén.

Az első ready made, a *Biciklikerék* (1913) is egy forgó kör volt. Duchamp – későbbi visszatekintése szerint – eleinte csak saját maga számára állította fel műtermében, megvilágította és figyelte rajta a fények és árnyékok változását. „Nézni, ahogyan a kerék forog, nagyon megnyugtatott, nagyon felderített, olyan volt, mintha a mindennapi anyagi világhoz képest más dolgokra nyílna kilátás. Tetszett, hogy van a műtermemben egy biciklikerék. Szívesen néztem, amint szívesen nézem a kandallóban táncoló lángokat is."[22]

---

[21] Tandori: *30 éve meghalt Duchamp, még*.

[22] Marcel Duchamp, idézi: Jindrich Chalupecky: *A művész sorsa: Duchamp-meditációk*. Balassi, Budapest, 2002. 107.

A vers (ha az „a" névelővel kezdjük az olvasást) egy nyelvtani jelenséget ír le: a főnévi igenév tövét képző „személyrag nélküli ige", a hat személyes névmás (én, te, ő, mi, ti, ők) szerint ragozódik, és így személyraggal rendelkező igévé válik. A személytelen önmaga ellentétévé, személyessé alakul át. A mű ki is lép a nyelvtan keretei közül azzal, hogy a főnévi igenevet nem személyragos igévé, hanem „hat személlyé" változtatja. A szóhasználat első olvasásra megzavarja a befogadót, hiszen a személytelen nyelvtani kategóriából személyes, szubjektív jelentéskörbe lépünk át, úgy, hogy közben egyrészt megőrződik a grammatikai jelentés, másrészt pedig egy másik szinten értelmeződik a szöveg. Az emberi személy világának nyelvhez kötöttségét tárja fel ez a motívum. Ahogy Martin Buber fogalmaz: „Én-nek lenni vagy Én-t mondani – egy és ugyanaz."[23]

Formailag azt láthatjuk, hogy a személytelen (kör) több (hat) személyből (szóból) áll, amelyek egybeolvadva (egybeolvasva) hoznak létre egy szövegegységet. A körbe írt szöveg jelentését figyelembe véve viszont éppen egy ezzel ellentétes folyamatról értesülünk: a személytelen (főnévi igenév) alakul át személyekké. Részek és egész, szubjektum és objektum egysége jelenik meg a versben kép és szöveg belső ellentmondása által. Ahogy Tandori első verseskötetének eredeti címe, az *Egyetlen*, ez a vers is antinómiát hordoz magában, és több síkon értelmezhető. Utalhat a mindenségre, amely töredékekre hullik szét, mégis *egyetlen* marad, magában hordozva saját hiányának lehetőségét is. Ahogy a kör közepét is nevezhetjük középpontnak, de azt is mondhatjuk róla, hogy üres. A Nap kör alakjának közepét sem láthatjuk teljes fényében, mert elvakít. A személy világának nyelvhez kötöttségét tárja fel ez a képvers. Nemcsak a személyes névmások, hanem a személyek is csak egymás viszonylatában értelmezhetők. Martin Buber szavaival: „Én önmagában – nincsen, csak az Én-Te alapszó Én-je és az Én-Az alapszó Én-je van."[24]

A *Duchamp-öröknapf.* című vers a *Duchamp-öröknap*-nál (1970) tíz évvel későbbre van datálva, 1980-ra. Tandori egy kész szöveget emel be újra a *Feltételes megálló* című verseskötetbe, apró változtatásokkal. Egyfajta ready made-nek is tekinthetjük a második verset, bár nem gyári termékről van szó, és a két vers kontextusát ugyanaz a kötet adja. Inkább a két hasonló rajzvers egymáshoz való viszonya kerül előtérbe azáltal, hogy egymás mellett helyezkednek el a kötetben. A két verset első látásra csak az különbözteti meg egymástól, hogy a második mű címének végére egy *f* betű és egy pont kerül. A pont lezártságot, mondatszerűséget jelöl az előző vers nyitottságával ellentétben, de lehet a rövidítés jele is. A szókörben is megjelenik egy pont, s ezzel a szövegegység valódi kijelentő (igaz, hiányos) mondattá válik. A szöveg meghatározott olvasási irányt kap, körkörössége lezárul, a végtelenített olvasás nyugvópontot talál. Az *f.* lehet bármely *f*-el kezdődő szó rövidítése: Fény? Folytatás? Fordítva? Forduló? Fogyatkozás? A mű nem ad egyértelmű támpontot a választáshoz, így többféle értelmezés is lehetséges. Ha azt feltételezzük, hogy az *f.* a *fény* szó rövidítése, a pont módosító hatásával összefüggésben értelmezhetjük a második

[23] Martin Buber: *Én és Te*. Európa, Budapest, 1991. 6.
[24] Uo.

szöveget. A Nap a Földhöz viszonyítva statikus égitest (a Föld a Nap körül kering), a napfény viszont egyenes vonalban terjed, sebessége, iránya van, tehát az a szubjektív valóság, amit mi a Napból érzékelünk. Ha a *Napfogyatkozás* értelmezést választjuk, a mondat lezárulásával egy kis fekete „kör", az újhold úszik be a nap elé, és megállítja a fény körforgását. A napfogyatkozás teljessége is szubjektív: topográfiai elhelyezkedés és időpont függvénye. Az *f.* értelmezhető fordulóként is, így a vers Nemes Nagy Ágnes 1967-es *Napforduló* című kötetére is utalhat. Főképp az *Ekhnáton*-ciklussal, talán leginkább az *Ekhnáton az égben* című verssel létesíthet párbeszédet ilyen módon a *Duchamp-öröknapf.* szövege:

„Ott délelőtt. Ott nagy növények.
Ott nem mozdul a nagy kamilla-rét,
Közötte néhány vasdarab,
Fölötte lépes sűrűség,
Fehér-küllős növény-napokkal
Hullámtalan Tejút és semmi szél.
Mindig. Örökre. Dél."

Nemes Nagy Ágnes versének utolsó versszaka (a nap vonathoz hasonlított száguldása után) az égitest mozdulatlanságát jeleníti meg. Ez a statikus állapot kötődhet a mondat lezárulásához is a *Duchamp-öröknapf.* szövegében. Az örök dél és a napsugarak mint küllők megjelenése szintén összekapcsolható az elemzett rajzversekkel.

A *Duchamp-öröknap* és a *Duchamp-öröknapf.* viszonya felveti azt a kérdést is, hogy a lezártság a szubjektivitás vagy az objektivitás jellemzője-e, és így melyik vers köthető inkább a szubjektivitáshoz, és melyik az objektivitáshoz. Ebben az esetben sem lehet egyértelműen eldönteni ezt a kérdést. Ahogy a *Ráomlasz* című vers motivikájában is megjelenik, a kettéosztott térben nincsenek személyek, csak felcserélhető, zárt vagy nyitott helyek vannak. Ezeknek önmagukban se személyes, se személytelen jellege nincs. Bármelyik tér lehet a személy helye és hiánya is.

A *Keletbe-fúlt kísérletek* című kötetbe (1999) Tandori újra felveszi a *Duchamp-öröknap* című verset, kisebb változtatásokkal: „A főnévi igenév átalakul 6 személlyé."[25] Feltehetjük a kérdést: ez most ugyanaz a mű-e, mint az előbbi, vagy egy újabb variáció. Hiszen az *átváltozása* főnév *átalakul* igévé. Ez elhanyagolható különbség lenne, ha a vers nem épp egy hasonló átalakulásról szólna. Egy rajzvers esetében még kevésbé tekinthetjük az ilyen eltéréseket egyszerű szövegváltozatoknak. A szókörben megjelenik egy ige, az *átalakul* szó, amely személyragos ugyan, de zéró morfémát tartalmaz. Bár megtörtént az átalakulás, a személyrag mégis láthatatlan marad, a személy jelenléte paradox módon éppen a hiánya által valósul meg.

A művet ellátja még némi magyarázattal a szerző: „Lásd: a menyasszony átalakulása… lépcsőn lemenő akt stb."[26] Tandori önkommentárja szerint Duchamp

[25] Tandori Dezső: *Keletbe-fúlt kísérletek*. Terebess, Budapest, 1999. 56.
[26] Tandori: i. m. 56.

legalább három művéhez kötődik a vers: *Lépcsőn lemenő akt I.*, *Lépcsőn lemenő akt II.* és a *Szűz átváltozása mátkává*. Duchamp-t érdekelte a mozgás problémája a festészetben, több ilyen témájú képet is készített. A fent említett három mű is ezekhez a törekvésekhez kötődik. A *Lépcsőn lemenő akt I.* tulajdonképpen csak előtanulmány a végleges második változathoz képest, amelyben Duchamp nyíltan szembeszáll a kubizmus kánonjával.[27] A korábbi képen az akt először szemből látható, majd élesen balra fordulva hagyja el a képmezőt. A *Lépcsőn lemenő akt II.* viszont végig egy nézőpontból, félprofilból látszik, ami ellentmond a kubizmus normarendszerének.[28] Az akt mozgása mindkét képen fázisonként jelenik meg, minden pillanatban másként rajzolva meg egy mozgásban lévő emberi alakot. Duchamp maga jegyzi meg a *Lépcsőn lemenő akttal* kapcsolatban: „Nem festmény, hanem mozgáselemek szerves egysége, az idő és a tér megjelenítése a mozgás elvont visszaadásával…"[29] Duchamp képén a mozgás által egy emberi alak hullik szét pillanatok és helyzetek sokaságában, egy személy időbeli és térbeli megvalósulásaivá. Ahogy – Tandori verséhez visszatérve – a főnévi igenévhez sem kapcsolódhat személy(rag), anélkül, hogy idő és tér vonatkozásába ne kerülne. Duchamp képén egy a személyesség lehetőségét magában hordozó emberi alak hullik szét pillanatnyi tér és időbeli megvalósulások sokaságában, míg Tandori versében a főnévi igenév mint a személyesség lehetőségét rejtő személytelen szófaji alak változik át térhez, időhöz és nyelvhez kötött személyekké. A rajzvers magát az *átváltozás* folyamatát tematizálja, így egy újabb Duchamp-műhöz, *A Szűz ÁTVÁLTOZÁSA férjes asszonnyá* (*Le PASSAGE de la Vierge á la Mariée*, 1912) című képhez is köthető, amelyen az eddig említett művekhez hasonlóan térben és időben egymást követő mozzanatok sorozata látható. „Nem a végső aktus lényeges" – írja Duchamp – „hanem a címben jelzett átalakulás, maga a folyamat, amely a női figura »külső burkának« lehántását jelenti, a huzalok, lemezek, üres csövek és félhengerek eltávolítását, más szóval – hasonlóan a *Lépcsőn lemenő akthoz* – egymást követő időbeli és térbeli mozzanatok rögzítését."[30] A *Duchamp-öröknap* körbe írt szövege („A főnévi igenév átváltozása hat személlyé") formailag és tematikáját tekintve is utal az említett Duchamp-képre, illetve a kép címére *(A Szűz ÁTVÁLTOZÁSA férjes asszonnyá)*.

A *Keletbe-fúlt kísérletek* című kötetben szerepel a *Duchamp-öröknap* harmadik változata is, *A Duchamp-öröknap átalakulása biciklikerékké*. A vers Duchamp *Biciklikerekére* utal, amit a szerző is megerősít kommentárjában: „Mert Duchamp köztudottan »készített« egy biciklikerék-szobrot, azaz ready made-ként kiállított egy biciklikereket."[31] A rajzversben a biciklikerék küllőire a hat személyes névmás van felírva, a küllők hat körcikkre osztják a kört. A főnévi igenév nem jelenik meg a műben, de a sorozat korábbi változataihoz viszonyítva értelmezhetjük úgy ezt a rajzverset, mint ami a főnévi igenév metamorfózis utáni állapotát jeleníti meg: a főnévi igenév átváltozott hat személlyé

---

[27] Görgényi Frigyes: *Egy bizonyos Marcel Duchamp*. Kijárat, Budapest, 1996.
[28] I. m.
[29] Mezei Ottó: *Duchamp*. Corvina, Budapest, 1970. 10.
[30] I. m. 11.
[31] Tandori: *Keletbe fúlt kísérletek*. 56–57.

(én, te, ő, mi, ti, ők), amelyek a kör részei és alkotóelemei. A biciklikerékké változott *Duchamp-öröknap* a *Menyasszony* című Duchamp-képhez is kapcsolódik. A személyes névmások által láthatóvá válik az igeragozás belső „fogaskereke", a személy, amelyet korábban a főnévi igenév *-ni* képzője takart el.

Tandori szerint az említett rajzverseknek csak egymáshoz viszonyítva van értelmük, egy sorozat részeként, majd hozzáteszi: „A Kelettel is így van ez, illetve: ha életünk bármi relációba kerül vele."[32] Ezt a kijelentést értelmezhetjük úgy, hogy az európai ember számára a keleti (Tandorinál leginkább zen-buddhista) tanítások értelme csak az európai kultúra, illetve egy személy szubjektív gondolatvilágának viszonylatában mutatkozik meg. Kabdebó Lóránt szerint a keleti és nyugati gondolkodásformák közötti feszültség, a nyugati kultúra szűkösségének, hiányainak felismerése, és erre válaszul a Kelet felé tájékozódás a magyar költészetben nagy hagyományra tekint vissza.[33] Tandori kapcsolódik ehhez a hagyományhoz, egész életművét áthatja a zen-buddhizmusra jellemző gondolkodás,[34] de mindez reflektáltan az európai kultúrán átszűrve jelenik meg nála. A biciklivé alakuló *Duchamp-öröknap* után, a következő oldalon Tandori kézírásával, bekeretezve ez a mondat áll: „Nem tudunk leszállni a bicikliről."[35] Az európai ember talán inkább a biciklivé alakult Duchamp-öröknap fényében látja a világot: személyekre és tárgyakra, részletek sokaságára osztva. Nem tudunk leszállni a bicikliről, ahogy nem tudunk kilépni saját kultúránkból? Egy egész „kerékpárt" fedezhetünk fel a *Keletbe-fúlt kísérletek* oldalain:[36] egyik kereke a Nap, másik a Hold, szintén a *Duchamp-öröknap*-hoz kapcsolódva. Alatta Tandori kézírásával ez áll: „Nem tud leszállni a bicikliről."[37]

A *Boldog és bolondos* című versbe sűrítve a *Duchamp-öröknap* újabb változata bukkan fel: „vagy a körben leledző létezés, melyet 1969–70-ben, mikor akkora kultusza nem volt, *Duchamp Öröknap* címmel megrajzoltam, hogy körbe-írva: »A létige átalakulása hat személlyé«, e szöveg ér körbe".[38] Nem lehet tudni, hogy Tandori véletlenül vagy szándékosan idézi rosszul saját magát, de a hiba mindenesetre új variációk sorozatát hozza létre. A „főnévi igenév" helyett itt a „létige" alakul át hat személlyé, ami ismét paradoxont foglal magába: mert ha már igéről van szó, akkor mindenképpen kapcsolódik hozzá személyrag is. Ugyanakkor a Tandori-versben szereplő „létige" szó egyszerre jelentheti a „lenni" és a „van" alakot is. A „van" ige azt jelenti, hogy valami vagy valaki létezik, a „lenni" főnévi igenév ezzel szemben csak a létezés absztrakt lehetőségét foglalja magába, mert nem kötődik hozzá idő és személy.

---

[32] I. m. 57.

[33] Kabdebó Lóránt: *A nyugati gondolkodás hézagai a poétikában.* In Bednanics Gábor–Kékesi Zoltán–Kulcsár-Szabó Zoltán (szerk.): *Identitás és kulturális idegenség.* Osiris, Budapest, 2003. 122–171.

[34] Bedecs: i. m.

[35] Tandori: i. m. 58.

[36] I. m. 23.

[37] Uo.

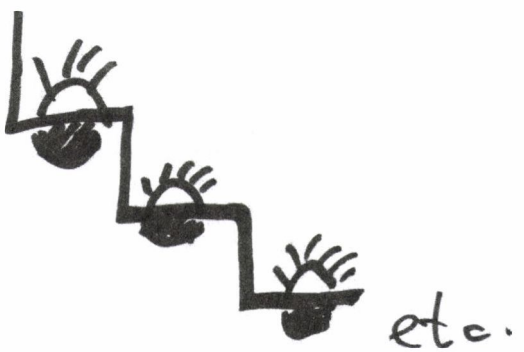
[38] Tandori Dezső: *Boldog és bolondos. (Duchamp-közép tanulmányköltemény).* Enigma 2004. 39. 7.

A 2008-as *Két és fél töredék Hamletnek* című kötetben a *Boldog és bolondos* című versbe sűrített öröknap-változat folytatását közli a szerző, itt már tényleg körbe írva: „A puszta létige átváltozása hat személlyé". A „puszta létige" szókapcsolat *A puszta létige szomorúsága* című versre utal, amely Tandori második kötetében jelent meg:

„Szerettem volna, ha úgy van.
Nem volt úgy.
Kértem: legyen úgy.
Úgy lett."

A létige négyféle alakja jelenik meg a versben: *van, volt, legyen, lett*. Mind a négy alak az *úgy* szóhoz, és a szubjektum által kívánt dologhoz kapcsolódik. A létige kétféle alakjának múlt és jelen idejű ragozása váltakozik a versben. Az első két sor a hiányra utal, a második kettő a megvalósulásra, ugyanakkor a vers szerint mindez csak az igeragozás játéka. A szomorúság abból származik, hogy amint megvalósul az E/1. személy vágya, a létige azonnal múlt idejűvé válik. Ahogy létrejön valami, rögtön el is múlik, az idő múlása miatt megfoghatatlanná és végül is újra hiánnyá válik. A *Két és fél töredék Hamletnek* című kötet öröknapja a megvalósulás (teremtés) és a megsemmisülés körforgására utal: a létige átváltozik személyekké, a személyek megvalósulnak, de ezzel meg is semmisülnek, és kezdődik előről az egész.

A *Mindenki Palackszárító Sziget* című cikkben[39] Tandori a *Duchamp-öröknap*ot a *Lépcsőn lemenő akt*tal ötvözve megrajzolja a *Lépcsőn lemenő nap*ot.



Ez a megoldás azért is érdekes, mert Duchamp *Lépcsőn lemenő akt*jának keletkezése Jules Laforgue *Ismét egy égitest* című verséhez kötődik.[40] A vers a lírai én és a Nap gúnyolódó párbeszédére épül: „Korcs Nap! azt gondolod magadban: – Ej, no lám, / kávét s szamártejet isznak, morfint zabálnak / e bábok: hasztalan csiklandja / ványadt / gerincüket tüzem, színük halotthalvány!..."[41] Duchamp eredetileg

[39] Tandori Dezső: *Mindenki Palackszárító Sziget*. http://www.balkon.hu/balkon05_01/01tandori.html
[40] Görgényi: i. m.
[41] I. m. 30. (Kálnoky László fordítása)

illusztrációt akart készíteni a Laforgue-műhöz: „A vershez készített első – rajzi – vázlaton szűkre méretezett lépcsőkön szerényen öltözött alak lépdel – akkor még – felfelé."[42] Görgényi Frigyes szerint ez a kép a *Lépcsőn lemenő akt I.* korai változatának tekinthető. Tandori rajzverse egy József Attila-intertextust is tartalmaz, felidézi az *Elégia* című verset: „Töredezett, apró ablakok / fakó lépcsein szállnak a napok / alá, a nyirkos homályba." A rajzversben a fent-lent kettőssége jelenik meg azáltal, hogy a lépcsőkön elhelyezkedő napok egyik fele feketén rajzolódik ki a lépcsők mögött, jelezve, hogy míg a Föld egyik oldalán lemegy a nap, a másik oldalán felkel. Így válik a nap hiánya a Nap jelenlétévé egy másik helyen, ami a Kelet és a Nyugat viszonyához is kapcsolható. Ez a paradoxon úgy is értelmezhető, hogy a személyesség és a személytelenség csupán az *egyetlen* Nap egyik vagy másik fele, ami számunkra időtől és tértől függően láthatóvá vagy láthatatlanná válik, mondhatjuk úgy is, hogy létezik vagy nem létezik.

Tandori a *Mindenki Palackszárító Sziget* című cikkben saját alkotói módszerére is reflektál a rajzversekkel kapcsolatban: „A konceptualitás egyszerű, laikusoknak is tetszetős példája a maibb szerializmus. Lásd ábráink. Ha megteremtjük a kontextust, benne konceptuálisan alakíthatóak a tárgyak."[43]

5. Boldog és bolondos ready made-ek

Boldog és bolondos című versében Tandori a *Duchamp-öröknap*pal újabb Duchamp-műveket kapcsol össze.

> „Duchamp és vonala! vagy a körben leledző létezés, melyet 1969–70-ben,
> mikor akkora kultusza nem volt, *Duchamp Öröknap* címmel megrajzoltam,
> hogy körbe-írva: »A létige átalakulása hat személlyé«, e szöveg ér
> körbe, hát én hasra voltam esve, sőt, aztán, ezt is megírtam,
> hanyatt majdnem, mikor egy avantgárd galéria felé sietve a Király
> v. Dohány utcán csaknem hasraestem egy kutyaszaron, s mellettem,
> ahogy kétségbeesett egyensúlyozásom közepette felnéztem,
> egy vécécsésze állt, fejjel lefelé (vagy fölfelé, mindegy),
> a romtelek szélén a kutyaszar mellett állt."

Tandori itt a ready made-re való rábukkanás mozzanatát írja át, amelyről Duchamp „egyfajta találkozásként" beszél.[44] A találkozás motívuma azért is érdekes, mert összefügg a személyesség kérdésével: a találkozás ugyanis általában személyekkel és nem tárgyakkal hozható kapcsolatba. A ready made-ek a tömeggyártás termékei közül kerültek a művészet kontextusába azáltal, hogy Duchamp szignálta őket, megjelölte rajtuk a velük való „találkozás" dátumát, és kiállítóterében helyezte el

---

[42] I. m. 33.
[43] Tandori: *Mindenki Palackszárító Sziget*.
[44] Mezei: i. m.

őket. Így egy konkrét személy, konkrét időpont és egy meghatározott tér viszonylatában mintegy *átváltozva* „találkozhattak" újra azzal a befogadóval, aki hétköznapi életében sokszor használt már hasonló tárgyakat, de mégsem „találkozott" velük. A tárgyak így a sorozatgyártás személytelenségéből a befogadói szubjektum figyelmének fókuszába kerülnek, elveszítve ezzel hétköznapi funkciójukat, használati értéküket. A befogadó ugyanakkor tudatában van a tárgyak eredeti, elveszített funkciójának is, ennek hiányához viszonyítja a tárgyak „új szubjektivitását", így maga az *átváltozás* a befogadó tudatában történik meg. Ennek kapcsán újból vissza kell utalnom a *Duchamp-öröknap* című versre, ahol a *főnévi igenév* fogalma (vagy maga a főnévi igenév) a ready made-ekhez hasonló *átváltozáson* megy keresztül: egy szófaji kategória és a hozzá kapcsolódó grammatikai folyamat, amelyet a befogadó (metanyelvi szinten vagy a beszédben) használ, új kontextusba kerül: dátum és szerzői név kapcsolódik hozzá, egy verseskötetben kap helyet. Így lecsupaszítva, funkciójától megfosztva találkozik a befogadóval. A *lecsupaszítás* mozzanata ismét összefüggésbe hozható *A Szűz ÁTVÁLTOZÁSA férjes asszonnyá* című képpel. Duchamp életművének és Tandori költészetének összefüggései is körbeérnek.

Visszatérve a *Boldog és bolondos* című vers részletéhez, Tandori a hétköznapi kontextusát vesztett piszoárt helyezi át ezzel a gesztussal egy másik „új" kontextusba, a romtelek szélére, ugyanakkor egy vers szövegébe is. Ahogy Bedecs László írja: „Tandori ezekben a szövegrészekben épp arra utal, hogy az egykor meghökkentő kiállítási tárgy, a piszoár mára már klasszikussá, sőt ikonikussá vált, és csak egy új kontextusban *telítődhet* újabb jelentésekkel."[45] Duchamp híres-hírhedt műve ma már a művészeti kánon része, és műtárgyként milliós értéket képvisel. Erre a kanonizálódási és hatalmi folyamatra mutat rá Sherrie Levine 1991-es öntvénye: a művész Duchamp *Forrás*ának aranyszínű változatát készítette el.[46] A kanonizálódás folyamata épp a befogadó tudatában végbemenő átváltozást szünteti meg azzal, hogy teljesen elfedi a piszoár eredeti funkcióját, mindennapi jellegét. A befogadó tudatában megszűnik az elveszített funkció hiánya és a tárgy új arca közötti alig érzékelhető billegés. Tandori verse egyrészt „új" kontextusba helyezi Duchamp régi „új kontextusába" beleszokott művét, másrészt felvillantja a tárgy eredeti funkcióját: „a romtelek szélén a kutyaszar mellett állt." Egy korábbi írásában Tandori így összegzi az evidencia-történet üzenetét: „A WC-csésze a régi, a szar mindig új…"[47]

6.

Tandori szövegei Duchamp műveihez hasonlóan összezavarják a befogadó által megszokott és elvárt válaszokat, és újraértelmezésre késztetnek. Tandori „életműve" az 1980-as évektől kezdve nemcsak az irodalomhoz kötődik, hanem egyfajta

---

45 Bedecs: i. m. 65–66.

46 Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években.* Praesens, Budapest, 2005.

47 Tandori Dezső: *A vízre írt név.* Liget Galéria, Budapest, 1996. 5.

folyamatos (tágabb értelemben vett) performanszként is értelmezhető, amely során – Horváth Kornélia szavaival élve – egy olyan új típusú szubjektivitás alakul ki, „amely paradox módon éppen a valósághoz való viszonyától meghatározott énjét veszíti el, miközben nem neutralizálódik és nem semmisül meg teljességgel, hanem egy sajátos, a személytelenségén keresztül is perszonális, új létmódhoz jut".[48] Az általam elemzett versekben Tandori a személyesség és a személytelenség határainak bontogatásával játszik, majd Duchamp-hoz kapcsolódva fel is oldja ezeket a kategóriákat. A személytelen költészet ugyanúgy megvalósíthatatlannak bizonyul, mint a személyes líra, mert a személyesség – és épp ezért a személytelenség is – eredendően összekapcsolódik a költészettel.

[48] Horváth Kornélia: *A versről.* Kijárat, Budapest, 2006. 199.

Szemle

Bollobás Enikő

A MÁSIK WOOLF, MÁS WOOLFOK, A WOOLFOK MÁSIKJAI

– Séllei Nóra: *A másik Woolf. Kulturális (ön)reflexivitás Virginia Woolf harmincas évekbeli szövegeiben.*
Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012. 374 oldal –

Virginia Woolf késői, harmincas évekbeli korszakának szentelte legújabb kötetét Séllei Nóra, aki már eddig is számos tanulmánnyal és műfordítással járult hozzá a magyarországi és a nemzetközi Woolf-stúdiumokhoz. Ebben a monográfiában a Woolf-kritika szokásos vélekedését fölülírva cáfolja azt az általánosan elfogadott tételt, miszerint a szerző utolsó alkotói szakaszában született művek az írói pálya megtörésének termékeiként értelmezendők, amennyiben azokban a szerző a realista-mimetikus modellhez tér vissza a nagy modernista (és egyben nagymodernista) trilógia – vagyis a *Mrs. Dalloway* (1925), a *Világítótorony* (1927) és a *Hullámok* (1931) – megírása után. Séllei azt állítja, hogy a harmincas években született művek kritikai margóra szorítása helytelen volt, s kulturális reflexivitása és önreflexivitása okán a négy tárgyalt szöveg a radikálisan újító életmű nagy beteljesítése, s ekképp visszaírandó a Woolf-kánonba. A szerző éppen erre a visszaírásra vállalkozik impozáns munkájában.

Mely művekről van tehát itt szó? Négyről, amelyek nagy műfaji szórást mutatnak. Viszonylag tiszta regénynek tekinthető *Az évek* (1937), amely a realista nagyregény, vagyis a történelmi és családregény hagyományába illeszkedik, még ha kissé felforgató módon is, amennyiben nemcsak Woolf saját korábbi nagyregényének, az *Éjre nap*nak sajátos felül- vagy továbbírásaként értelmezhető, de olyan „engedetlen narratívaként" (Nancy A. Walker) is, amely egyszersmind létrehozza a „történelmi (család)regény új episztemológiáját" (216.). E regényhez csatlakoznak a regény műfaját különböző irányból kikezdő és egyben megújító szövegek, így a *Flush* (1933), amely egy kutya tudatfolyamán keresztül megírt parodisztikus életrajzi regény, az *Az évek* és a *Saját szoba* testvérszövegének egyaránt tekinthető és az „angol nemzeteszme [...] kultúrszemiotikai értelmezésére" (250.) vállalkozó *Három adomány* (1938) című esszéregény, valamint a posztumusz megjelent *Felvonások között* (1941) című különös, többszintű, az „angolság" performálására reflektáló meta-(színház-)regény. Séllei mindegyikkel kapcsolatban azt állítja, hogy ezekben Woolf nemhogy nem tér vissza a realista regényhagyományhoz, de éppen szembe megy azzal, amikor „az önmagát transzparensnek és mimetikusnak láttatni akaró realista ábrázolás" (14.) reflektálatlanságával ellentétben itt a reflexió és az önreflexió lesz az uralkodó elbeszélő technika, amelynek révén Woolf mintegy újrahasznosítja az irodalom különféle műfajait.

Séllei a kultúra és az irodalom diszkurzusainak kölcsönös egymásba ágyazottságára való rákérdezést vizsgálja Woolfnál, így elsősorban azt a folyamatot, amelynek során az irodalmi diszkurzus – az ideológiától és a politikától való áthatottsága révén – kitermeli a kulturális önazonosság fogalmait (mint például nemzet, társadalmi nem, otthon, másik, személyes, nyilvános, város és vidék, hatalom, szubjektum). Ebből következik, hogy *A másik Woolf* vezérfogalma a *reflexivitás*, s valószínűleg a „reflektál" az a szó, amelyik a leggyakrabban bukkan fel a szövegben. (Nem számoltam meg, hogy a teljes monográfiában hányszor fordul elő, de biztosan több százszor.) A reflexivitás és reflektálás egyaránt vonatkozik tematikus, szövegszerű és műfaji rákérdezésre, valamint az intertextualitás idéző és kritikusátíró funkciójára.

Woolf szövegközi párbeszédeit Séllei Nóra egy váratlan szellemi rokonsággal magyarázza, amikor rámutat, hogy T. S. Eliot hagyományértelmezéséhez hasonlóan Woolf is reciprok kapcsolatot tételez az új alkotás és az azt megelőző szövegek között. Vagyis Woolf is vallja, hogy nemcsak az új szöveg kaphat más értelmezést a párbeszédbe vont korábbi szövegek fényében, hanem ezek a korábbi szövegek is új meg új értelmezést kaphatnak minden egyes új mű megjelenésével. Woolf ekképp *reflektál* többek között az irodalmi hagyományra és irodalmi diszkurzusra, azok kulturális beágyazottságára, az angol irodalom műfajai által létrehozott kollektív „énre", az „angolságnak" nevezhető kultúr-szemiotikai konstrukcióra, valamint a szubjektum és a szöveg viszonyára.

Minden reflektálás egyben újraértelmezés is, mégpedig több értelemben. Egyrészt amikor például a különféle prózai műfajokra reflektál – így a *Flush*-ban a Jane Austen-i etikettregényre és az életrajzra, *Az évek*ben a családregényre és a történelmi regényre, a *Három adomány*ban pedig (önnön műfaji bizonytalanságai okán) az esszéregényre és általánosságban az elbeszélő prózára–, akkor Woolf újraértelmezi a reflexió eredeti tárgyát, vagyis a különböző hagyományos műfajokat (életrajz, történelmi regény, családregény, etikettregény). Másrészt Woolf úgy tér vissza a 19. századi nagy műfajokhoz, hogy ezzel újraértelmezi a húszas évek nagymodernista esztétikáját, ezen belül a sajátját is. Vagyis mindez a reflektálás egyúttal *ön*reflektálás is, amennyiben újrateríti saját nagymodernizmusát, amelyben egyszer már elvégezte a 19. századi műfajok átértelmezését. Harmadrészt az önreflexió nem is egyszerűen saját magára, saját korábbi műveire irányuló reflexió, hanem reflektálás a korábbi reflexiókra és átértelmezésekre. Végül Woolf szövegei reflektálnak önmaguk szövetére is, a narratív hangra (szinte posztmodern módon, Séllei szerint), a beszélőpozícióra, valamint a beemelt diszkurzív-narratív hagyományra. A narrátor efféle önreflexiója pedig szorosan összefügg – elsősorban a *Három adomány*ban – nemcsak a női (egyéni) szubjektum, de a kollektív (közösségi) női szubjektum problematizálásával is.

A reflexivitás és önreflexivitás vezértézisét megfogalmazó Séllei Nóra minden Woolf-szöveget elsősorban (Catherine Belsey kategóriáját kölcsönvéve) „kérdező" szövegnek tekint: és a „szövegek réseire, elhallgatásaira, felfejthetetlen előfeltevéseire és (ön)reflexív mozzanataira" (20.) összpontosít. Egyaránt érdekli, hogy Woolf szövegei miként járulnak hozzá a történelem szemiotizációjához, azaz miként

válnak részévé „annak a folyamatnak, amely az emlékezés révén megteremti a múltat" (20.), és hogy a kultúr-szemiotikai elemzések miként képesek feltárni a „látszólag öltés nélküli szövegek hasadásai[t], rései[t], önellentmondásai[t]" és előfeltevéseit (21.).

Négy nagy szöveg – négy különböző műfaj; a műveket ráadásul meglehetősen különbözőképp súlyozza a Woolf-kritika. Lehet-e ezeket a viszonylag heterogén alkotásokat együttállónak tekinteni? Lehet-e bennük az együttes analízishez elegendő tematikai, narratív, szövegszerkezeti párhuzamot kimutatni? A reflexió/reflektálás vagy önreflexió/önreflektálás alkotta vezértézis megfelelő kohéziót teremt-e a négy szöveg között ahhoz, hogy a különbségek érdekesek legyenek? Ez a reflexivitás/önreflexivitás valóban elegendő-e, hogy a szerzői címkén és a közös évtizeden túl is összetartozzanak? (Ők, és csak ők.) Úgy tűnik, igen – bár a közös platformra hozott művekben több a különbség, mint a hasonlóság. Hiszen a *Három adomány* „nagyesszé", amely *Az évek*kel együtt „kísérleti esszéregénynek" indult, s csak később vált el a regénytől. A *Felvonások között* egy ún. birodalomnapi falusi színjáték formájában állít shakespeare-i tükröt az olvasó-nézők elé, groteszk képét nyújtva a darabjaira tört világnak, melynek „egészét" – a *mise en abyme* klasszikus definíciója szerint – belegyömöszöli a falusi színjáték „részébe". A *Flush* egy kutya – mégpedig Elizabeth Barrett Browning kutyája – tudatfolyamát közölve adja az életrajz műfajának szubverzív átiratát, egyúttal reflektálva Woolf saját, a húszas években bevált narratív technikájára is. *Az évek* pedig fragmentált cselekményű és időszerkezetű, valamint főszereplő és narratív fókusz nélküli regényként olvasható.

A szövegelemzések előtt kétfajta kontextualizálást kapunk: kritikait és elméletit. A kritikai bevezető a harmincas évekbeli művek recepciójának főbb állomásait veszi sorra, Wyndham Lewistól a posztstrukturalista feminista kritikáig. A kritikai irodalom legfőbb állításainak áttekintése, a kritikai ítélkezés változásának bemutatása azért izgalmas, mert Séllei nem száraz tényeket vonultat föl, hanem tendenciákat mutat ki, s e tendenciák mögött felfedi a kritikusi pozíciót – Donna Haraway szellemében a szituációba ágyazott tudás pozícióját. Felfedi továbbá – és ettől igazán izgalmas ez az áttekintés – a pozíciók mögött megbúvó előfeltevéseket és előítéleteket, a látszólag objektív megnyilvánulások beépített csúsztatásait és elhallgatásait, a fogalmi összemosásokat. Részletesen bemutatja a hetvenes évek nagy áttörését, majd a nyolcvanas évek óta tartó kritikai ünneplést, a talán Toril Moi-jal kezdődő és a feminizmus, a pszichoanalízis, a posztstrukturalizmus, az interdiszciplinaritás és a kritikai kultúratudomány szellemében született munkákat folyamatosan termelő „Woolf-gyárat" (53.). Az elméleti kontextualizálás talán még izgalmasabb, mert ott Séllei önmagát pozícionálja, megint csak Haraway szellemében. Előbb a szerzőközpontú elemzés igazolását kapjuk; itt az elméleti keretet Séllei a *szerző*t univerzálisként problematizáló, és egyúttal destabilizáló Barthes, Foucault és Derrida mellett a *női szerző*ség problematikáját taglaló Elizabeth Grosz nyomán jelöli ki, vagyis „Woolfot" olyan „nőiszerző-funkciónak" tekintve, amely részt vesz a nőiségnek a kulturális szövegek általi inter- és metatextuális újraírásaiban (87.). Az idézett elméleti források közül ki kell még emelnünk Catherine Belsey-t (akinek munkássága a posztstrukturalista feminista szoros olvasáshoz nyújt támpontokat), továbbá Pierre Bourdieu-t

(akinek mező-modelljét alkalmazza a könyvben a szerző) és Rita Felskit (aki – számos más kritikus után – a „magas" vagy nagymodernizmus hegemóniáját kezdte ki az irodalomtörténetben). A kristevai intertextualitás-fogalomnak és az intertextualitás genette-i aleseteinek alkalmazása különösen gyümölcsözőnek bizonyul, amennyiben az összes elemzett Woolf-szöveg megfeleltethető a transz-, a para-, a hiper- vagy az architextualitás kategóriáinak. Végül Jan Asmannak az intertextualitás paradigmájára megalkotott kulturális emlékezet-fogalma szolgál elméleti alapul a woolfi reflexiók és önreflexiók kultúrakritikai vizsgálatához. Ezt a kritikai-elméleti keretkijelölést Séllei szellemesen a kaleidoszkóp metaforájával ragadja meg – mint amelynek segítségével olyan tükörrendszert hozott létre, amely állandóan új képekben tükrözi vissza a „forgatás révén" létrejövő „tárgyat" (126.).

A szövegelemzések közül talán a *Flush*-nak szentelt fejezet a legemlékezetesebb. Séllei értelmezésében ez a harmincas évekbeli korszak kulcsszövege, amelyben – akár az *Orlando*ban – a hagyományosabb formákhoz való visszatérés játékos önreflexivitásként értelmezendő. Az évtized *mise en abyme*-jának tekinti, amennyiben a szövegben sűrítve (és feltételezem, ha már *mise en abyme*, akkor végtelenítve is) van jelen a viktoriánus hagyomány, beleértve a patriarchális családmodellt és az angol kultúra klasszikus tereit, intertextusában ott a korszak többi szövege, reflektál továbbá az etikettregényre, az esszére, életrajz-paródiaként pedig magára az életrajzi műfajra, valamint Woolf saját korábbi szövegeire. Az elemzés kiemeli a szabad függő beszéddel megteremtett kettős látásmódot, amellyel defamiliarizálja a megszokott „polgári normalitást" (177.), mégpedig oly módon, hogy a diszkurzusba zártság is kiemelt hangsúlyt kap. (Tegyük hozzá: a húszas–harmincas években éppen ezt a technikát használják az amerikai harlemi reneszánsz nőírói, akik a kettős másik [értsd: a *gender*- és „rassz"-szempontból is másik] perspektívájának megalkotására használják, mindezzel azt is hangsúlyozva, hogy lehetetlen más nyelven írni, mint a fehér férfi diszkurzusában, amint minderre Henry Louis Gates klasszikus könyvében[1] rámutat.) Mint Séllei fogalmaz, „a kutya perspektívája, a szabad függő beszéd, valamint a közvetlen narrátori kommentárok segítségével olyan kettős – és kettősen defamiliarizált – látásmódot hoz létre, mely megkérdőjelezi ugyan az adottnak vett beszédmódokat, ugyanakkor tudatában van annak, hogy nem lehet belőlük teljesen kilépni" (128.). Mint a kutya tudatfolyam-regénye és a tudatfolyam technikájának paródiája, a *Flush* látszólag komolytalan szöveg. Ha azonban rejtett és titkos szubtextusát tekintjük, akkor azt látjuk, hogy a paródia tárgya éppen ez a „komolytalanság" is. A cocker spániel ugyanis – azzal, hogy felidézi Elizabeth Barrett és Robert Browning sokáig illegitim kapcsolatát, majd titkos házasságkötését – helyet csinál egy másik cocker spánielnek, Pinkernek, aki hasonló módon, „tanúként" jelen volt a Woolf és Vita Sackville-West közötti, a maguk korában szintén illegitimnek számító vágykapcsolatban. Séllei a két „pihenőregény", a *Flush* és az *Orlando* közti párhuzamokat hangsúlyozva azt állítja, hogy mindkettő „hátte-

[1] Henry Louis Gates, Jr.: *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford UP, New York, 1988.

rében alig kimondható vágyak húzódnak meg ihlető elemként", és mindkettőben olyan textuális paradigma áll elő, amely az éppen Woolf által is megteremtett nagymodernizmus szemszögéből számít illegitimnek (137.). A derridai felesleg kérdése mellett nekem egy másik Derrida-szöveg problémafelvetése is eszembe jut: a *L'animal que donc je suis* [Az állat, amely tehát vagyok] című előadássorozaté, amelynek állatfogalma – a szóra képes *„animot"* – több tekintetben is illeszthető Woolf felfogásához. Itt az állat mint tanú és mint „másik" válaszol a világra, amikor az embernek tükröt mutatva – a fürdőszobában reggeli rituáléját végző szerzőt bámuló macska éppúgy, mint a francia fogolytáborok lakóit a táborban egyedül *ember*nek tekintő kutya, akivel kapcsolatban Derrida Lévinast idézi – „játékos beszélgetést" folytat velük. Derrida terminológiájában ez lesz az „önéletrajzi állat" által előállított „*zoo*tobiográfia" – az a „diszkurzus, amelybe beleíródik a másik mint állat, mint *animot,* nyoma".[2]

A *Három adomány*nak szentelt fejezet minden bizonnyal a legelméletibb. A levél privát műfaját az esszé publikus műfajára váltó női levél- és esszéíró szubjektumalkotó retorikáját elemezve Séllei rámutat, hogy a szövegben megalkotott alany nemcsak nem egyedi és nem rögzített, hanem *„kollektív* női szubjektum", „egy állandóan elcsúszó, átváltozó, a nézőpontokat megsokszorozó, azokat ütköztető, a kulturális narratívák ellentmondásaira reflektáló beszélő" (243.). Vagyis legalább két dologról van szó: az alany megtöbbszöröződik a kollektív azonosulásban éppúgy, mint a szubverzív reflektálásban, a hatalomnak való ellenállás különböző változataiban. Séllei három alapszöveg elméleti terében gondolkodik, e szövegek fényében vizsgálja a *Három adomány* szubjektumfelfogását. A három alapszöveg: Foucault-tól *A szubjektum és a hatalom* és a *What Is Critique* („Qu'est-ce que la critique"), Judith Butlertól pedig a Foucault-ra reflektáló *What Is Critique? An Essay on Foucault's Virtue.* Woolf és Foucault közösségét a hatalomnak ellenálló kritikai alapállásban mutatja ki a szerző, „a tekintély által diktált igazságok rendszeres és hajthatatlan megkérdőjelezésében" (263.). A hatalom szubverzív kritikáját adó szubjektum pedig állandóan más alanyként termeli újra önmagát, „olykor egymásnak is ellentmondó diszkurzív konstrukciók eredményeképp" (264.). Ez a szubjektumot megsokszorozó kritikai gesztus pedig női szubjektum esetében Haraway „szituációba ágyazott tudás" fogalmával kapcsolható össze, amely a női episztemológiában különösen látványosan tárja fel a pozicionálásból fakadó összetettséget és ellenmondásosságot. Végül is a *Három adomány* című nagyesszében Woolf – bár az atyai hagyomány örökösének pozíciójából beszél – képessé válik a szubverzív, a hatalomnak ellenálló alanyi helyzet megalkotására is, a „homogén múlt helyett megteremtve annak alternatív, heterogén narratíváját" (289.).

A szövegelemzések nyomán pedig összeáll a monográfia konklúziója: a harmincas évekbeli Woolf-művek két alapvető szempontból tartoznak egybe: egyrészt „tematikai fókuszuk, szövegszerkesztési, narrációs megoldásaik és önreflexív mivoltuknak köszönhetően", másrészt mert kulturális (ön)reflexivitásukkal – a ko-

---

[2] Jacques Derrida: *The Animal That Therefore I Am.* Fordította David Willis. Fordham University Press, New York, 2008. 34., 55.

rábban idézett elioti módon – „visszamenőleg is átértelmezi[k] a korábbi korszakok egyes Woolf-szövegeit". Ezek a „trilógiát kanonizáló esztétikába *nem* beleillő szövegek" pedig a kanonizált Woolf-korpusz „másikjaként" végül is a „másik Woolfot" (349.), pontosabban *több másik* Woolfot állítanak elő, sőt még a „Woolfok" másikjait is.

A négy elemzett szöveg kiválasztásával kapcsolatban azért felmerül egy kérdés, amelyre mintha a könyv nem adna megnyugtató választ: mindez valóban *csak* a harmincas években született művekre vonatkozik? A korábbi művekre nem jellemző hasonló reflektálás? Ha 1928-as keletkezésével az *Orlando* Séllei szerint is több tekintetben a „hosszú harmincas évek" legelső darabjának tekinthető (349.), akkor miért nem kerül a harmincas évekbeli reflexív szövegek mellé, hiszen egyszerre idézi meg a történelmi-kulturális diszkurzusokat és a társadalmi nem nagy szkriptjeit? Vagy a *Saját szoba* (1928) nem a *gender* nagy kulturális és nemzeti szövegkönyveivel száll-e vitába? De említhetnénk akár a klasszikus nagymodernista *Mrs. Dalloway*-t: az nincs telis-tele kulturális és műfaji reflexiókkal? Ehhez kapcsolódik néhány másik kérdés, amely meglátásom szerint nincsen kellőképpen megválaszolva a monográfiában: a harmincas évekbeli Woolf-szövegek intertextuális önreflexivitása mennyiben különbözik a nagymodernista intertextualitástól? A Joyce-, Eliot- vagy Pound-szövegek – a maguk műfaji-műnemi és egyéb különbségei mellett – nem reflektálnak és önreflektálnak? Nincsenek keresztül-kasul átszőve reflexiókkal és önreflexiókkal? Mitől *posztmodernebb* náluk ez az utalási és önutalási technika, amint ezt Séllei állítja (17.)? És továbbfűzve ezt a gondolatot is: mitől posztmodernebbek Woolf harmincas évekbeli szövegjátékai, mint például Pound vagy Stein ugyanabban az évtizedben született nagy szövegei?

A monográfia Séllei Nórának az akadémiai doktori fokozatra benyújtott értekezése, magán viselve ennek az azonosságnak minden erényét és terhét. Erénye, hogy a szöveg feszes és mindvégig homogén, szilárdan ragaszkodva a disszertációtól megkövetelt tudományossághoz, következetesen alkalmazva a folyamatos elméleti és módszertani – mi más szót használhatnék? – *önreflexiót*. Lenyűgöző a munka arányossága és kiegyensúlyozottsága, az a tudományos figyelem, amely minden részletet azonos kidolgozottságban részesít, még nagyjából azonos terjedelmet is szentelve a két kritikai-elméleti fejezetnek, illetve az egyes szövegelemzéseknek. Akár egy pointillista festmény: minden kockát ugyanolyan sűrűségben megfestett pontok adnak ki. Terhe, hogy a tudományosság mintha lehúzná a szöveget, súlyossá tenné – hiszen, ugye, minden részletet azonos kidolgozottságban részesít. Itt van például a *Bevezető*, amely – lefedve az egész értekezést – az akadémiai doktori disszertációhoz beadandó *Tézisek* szokványos „akadémiai" szerkezetét követi: problémafelvetés, tézis, kritikai kontextus, szövegelemzések. Egy monográfia (amelyik nem értekezés) másfajta bevezetőt követelt volna: egy lendületesebb és könnyedebb *Auftakt*ot, amelyik bepillantást enged, de egyúttal kedvet is csinál. Akár azon az áron is, hogy aránytalan, akár egy kubista festmény, de megmutatja, akár egy kubista festmény, hogy mire figyeljünk. (Ez a mostani bevezető lényegében azt mondja, hogy az egész könyvre.) Az olvasó bizonyosan nyert volna azzal, ha a szerző valamelyest átírja – *könyvvé* írja – a disszertációt, amely jelen formájában itt-ott még *értekezés*ként is utal önmagára. A szövegnek is használt volna, ha kap egy kis könnyedséget,

angolszász intellektuális könnyedséget, amelybe belefér lazaság és humor, irónia és önirónia, sőt sztori és anekdota is. Bármit, ami arra késztet, hogy tovább olvassak. És nagyon hasznos lett volna a végére egy részletes név- és tárgymutató (ez miért nem magától értetődő még mindig Magyarországon?), hogy az is tudja használni a könyvet, aki nem fogja végigolvasni az elejétől a végéig. Minimális átírást kívánt volna ez az értekezésről monográfiára váltás, de bizonyosan könnyedebb és olvasóbarátabb lett volna Séllei Nóra szövege.

Mindez persze jottányit sem vesz el a munka nagy tartalmi értékeiből, így abból, hogy a magyarországi feminista kritika mérföldköve ez a komoly elméleti apparátust nagy szöveganyagon alkalmazó monográfia, amely újfajta állításokkal járul hozzá a magyarországi és a nemzetközi Woolf-kritikához, méltán emelve Séllei Nórát az ország első számú Woolf-szakértőjévé.

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

E számunk szerzőinek e-mail-címe

Bazsányi Sándor: bazsanyi.sandor@btk.ppke.hu
bazs@btk.ppke.hu
Bollobás Enikő: ebollobas@gmail.com
Deczki Sarolta: sarolt@gmail.com
Hajdu Péter: pethajdu@gmail.com
Horváth Györgyi: gy_horvath@yahoo.com
Inzsöl Kata: inzsolkata@gmail.com
Jánosa Eszter: noseszter@gmail.com
Kálmán C. György: kalman.gyorgy@btk.mta.hu
Szili József: szilibjuhasz@t-email.hu
Z. Varga Zoltán: z.varga.zoltan@gmail.com

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

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

Literatura

XXXIX. 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

2013

4

XXXIX. ÉVFOLYAM

Angyalosi Gergely
Bezeczky Gábor
Fuchs Anna
Hetényi Zsuzsa
Mekis D. János
Mester-Takács Tímea
Milbacher Róbert
Szolláth Dávid
Tarjányi Eszter
Tóth Orsolya

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 XXXIX. évf. 2013/4.

Tanulmány

TÓTH Orsolya
Előszó 323

TARJÁNYI Eszter
Egy epigon-diskurzus körvonalai
– Az epigonalitás mint kulturális emlékezet,
mint újfajta szubjektivitáskritika
és mint önmagára reflektáló történeti tudat – 325

TÓTH Orsolya
„Mint Hoblik"
– Esettanulmány egy Berzsenyi-epigonról – 338

MILBACHER Róbert
A *János vitéz* mint hypertextus
– Adalékok Petőfi pályakezdésének értelmezéséhez – 361

MEKIS D. János
Tiszteletadás, utánzás, hatás
– Költészet Ady bűvkörében – 372

SZOLLÁTH Dávid
Világhiány proletárversben
– József Attila külváros-verseinek műfajához – 385

Új irodalomtörténet

ANGYALOSI Gergely
Esztétizmus, esztétizáló modernség 400

Műhely

FUCHS Anna
A barokk szerepe Szentkuthy Miklós
két antik témájú regényében 413

Szemle

HETÉNYI Zsuzsa
A realizmus rejtélyei és az értelmezés értékei
– komparatív recenzióanalízis – 418

MESTER-TAKÁCS Tímea
Ők és a nők
– Kortárs férfi írók irodalmi nőalakokról –
Scherter Judit: *Hősnők és írók.*
Darvasi László, Forgách András, Grecsó Krisztián,
Háy János, Kukorelly Endre, Márton László, Nádas Péter,
Parti Nagy Lajos, Spiró György 434

BEZECZKY Gábor
Paul Fry: *Introduction to the theory of literature* 439

Tanulmány

Előszó

Az itt olvasható tanulmányok előadás formájában hangzottak el a Pécsi Tudományegyetem Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke által rendezett, *Utánzás, eredetiség, epigonizmus a magyar irodalomban* című konferenciáján.[1] Az alapötletet a (látszólag) közös érdeklődés adta: a Tanszék több oktatója publikált már ebben a témában, illetve folytat jelenleg is hasonló kutatásokat, és megfogalmazódott az igény a tágabb, az egyes (al)korszakokon átívelő összefüggések megvitatására. Legutóbb Szolláth Dávidnak az Ady-epigonizmust vizsgáló tanulmánya[2] vetette fel azt a kérdést, amely akár a tanácskozás programjaként is felfogható volt: „tanulságos volna utánajárni, hogy a magyar kritikában mikor vált problémává és meddig maradt probléma az epigonizmus..." A konferencia legfőbb újdonságát talán az jelentette, hogy az eredetiség, az epigonizmus és az utánzás fogalmának poétikai-esztétikatörténeti előfeltevéseit, átfogóan: a mintakövetés történeti típusait, ezek változását, valamint a kritikában és az irodalomtörténet-írásban betöltött *funkcióját* a magyar irodalomtörténeti hagyomány különböző korszakaiban vizsgálta. Ez lehetővé tette, hogy az előadásokat követő viták során a korábban Ady-, Petőfi-, Berzsenyi-, Rimay-epigonizmusként (stb.) tárgyalt jelenséget vagy akár világirodalmi párhuzamokat közösen elemezzük. Ebben segítségünkre voltak a vendégelőadók: Vadai István, Onder Csaba és Tarjányi Eszter. A *Literatura* szerkesztősége a 19. és 20. századi jelenségeket vizsgáló előadások közül válogatott.

Tóth Orsolya

---

1 A 2012. december 14–15-én tartott konferenciát a *PTE BTK Konferenciatámogatási Pályázat*a támogatta.

2 Szolláth Dávid: *Ady-epigonizmus a korai József Attila-lírában és környezetében.* Literatura 2006/4. 468–493.

Tarjányi Eszter

EGY EPIGON-DISKURZUS KÖRVONALAI

– Az epigonalitás mint kulturális emlékezet, mint újfajta szubjektivitáskritika és mint önmagára reflektáló történeti tudat –

A szellem tudvalevőleg időtlen idők óta klónozható.
Valamelyes kíváncsiság és igény megléte esetén,
aki akar, bárki [...] a nagy zsenik hátrahagyta energiakészletekhez járulhat,
és kedvére kiszolgálhatja: jócskán feltöltheti magát, mint egy kimerült akkumulátort.
Mert bizony úgy van, gondolta Willfuhr asszony, a sikeres kísértethistóriák írója,
hogy végső soron a kísértetek uralják a *szellemi* életet is.
Van pár tucat erős és termékeny prototípus;
az ő mintájukra formálódnak az idők során a hasonló tehetségek,
így aztán a típus, utánzataiban, fönn tud maradni, és folytatódni tud.
S egyedül ezekben a többé-kevésbé variálódó *utánzatokban*,
a szó szoros értelmében: epigonokban örökítődik tovább és gazdagodik
a művészetek és az életformák színes palettája.
Hogyan is lehetne másként?[1]

Az epigonalitás átértékelődése

Az utóbbi tíz-húsz évben a német irodalom- és kultúrtörténet egyik meghatározó problémakörévé lépett elő az epigonalitás témája. Talán azért koncentrálódott a kérdés német nyelvterületre, mert itt egy külön korszak, a weimari klasszikát követő, a Goethe utáni időszak az, amelyet hagyományosan az epigonalitás koraként szoktak megnevezni és talán azért is, mert a német romantikában vált leginkább hangsúlyozottá az eredetiség eszméje, amely így a vele ellenkező előjelű utánzó alkotási és magatartási módot a szembesülésben különösképpen láthatóvá tette. A romantika ellenhatásaként a biedermeier itt kapott általános esztétikai és kulturális meghatározottságot. A kiteljesedett biedermeier és az epigon időszak kezdete (1830-as évek) pedig fedi egymást és az epigonalitás újragondolása segíthet abban, hogy a biedermeier, ez a jellegzetesen német stílus, amelynek az elnevezé-

---

1 Botho Strauß: *Epigonok*. Fordította Tatár Sándor. Puskin utca 2009. 5–6. 71. (kiemelés az eredetiben)

se 1870-es évek elejétől terjedt el,[2] ne pusztán a filiszter kényelemszerető nyárspolgárság stílusaként szerepelhessen, hanem jóval átfogóbb és mai szempontból jelentősebb lét- és gondolkodásmódot jeleníthessen meg. Az epigonalitás[3] ugyanis nagyobb távlattal rendelkezik, nem zárható le a biedermeier hagyományos korszakhatárával (az 1815-ös kezdet utáni lecsengéssel, a Vormärz-cel, azaz az 1848-cal vagy a politikai dátumok irodalmi korszakhatárát kerülni kívánók által újabban alkalmazott 1850-nel), hanem a 19. század második felének egyes irodalmi és mentalitásbeli jellemzőit is képes megjeleníteni. Sőt mindezeken túl még – korokon túlmutatóan – átfogó magatartásbeli, esztétikai és létérzékelési tendenciákkal is összefüggésbe hozható.

Grünwald Miksa 1937-es impresszumú könyvében, amelyben az epigonizmus szinte a biedermeier stílusaként jelenik meg, még inkább elítélő megfigyelésként fogalmazódott meg az, hogy a „biedermeier költészet nem az életet utánozza, hanem – a költészetet. Irodalmon épülő irodalom és ez legfőbb epigon jellege. Nem lelki tartalmából, az élettel való közvetlen összeütközésből nőnek ki művei, hanem a klasszikusnak elismert költészet csodálatából. Innen élettelen, papírszerű és komolytalan játékjellege".[4] A mai irodalomtudomány azonban ezt a jelleget már alapvetően másképp értékeli. Ma már a történeti emlékezetet megőrző önreflektáltságot vehetjük észre a kisszerűségbe való rezignált beletörődésben és abban a lemondásban, ami minden nagy tettől és lehetőségétől eltávolít, valamint az elkötelezetten – szinte már mesterkélten – vállalt hétköznapiságban és a mindennapok tárgyainak felértékelődésében.

A téma újragondolása egyértelműen annak köszönhető, hogy a posztstrukturalista irodalomértés, amely az intertextualitást az irodalmiság alapvető értés- és létmódjává avatta és az önreflexiót kiemelten nagyra értékelte, az epigonalitás esetében képes leginkább bemutatni a szemléletmódjából következő értékátrendeződést. A téma konjunktúráját magyarázhatja még, hogy az az újfajta kultúra- és a történelemszemlélet, amely a 'történelem vége' jelszava köré szerveződött és a történeti tudat megelőzöttségét, a *posthistoire*[5] érzését különösen felnagyította, kifejezetten előzményként tekinthet vissza a biedermeieres epigonalizmus történelemszemléletére. A történetfilozófia funkcióváltását és a történelem igazság-

---

2 Zolnai Béla: *A magyar biedermeier.* Holnap Kiadó, Bp., 1993. 5–6. (Az 1940-es kiadás hasonmása) A biedermeier korfogalomhoz: T. Erdélyi Ilona: *A biedermeier kora – nálunk és Európában.* Helikon 1991. 1–2. 15–16.

3 Mivel a német kultúrkör kontextusában kialakult értelmét kívánom bemutatni, ezért a németes változatot (Epigonalität) alkalmazom a megszokottabb szóképzés (epigonizmus) helyett.

4 Grünwald Miksa: *A zsidó biedermeier.* Bp., 1937. 110–111.

5 A *„post-histoire"* kifejezést Arnold Gehlen 1952-es értekezése, a *Die Rolle des Lebensstandards in der heutigen Gesellschaft* tette szakterminussá. Gehlen a franciás kifejezést a francia matematikustól, Antoine Augustin Cournot-tól (1801–1877) kölcsönözte. (Vö. Lutz Niethammer: *Posthistoire: Has History Come to an End?* Translated by Patrick Camiller. Verso, London–New York, 1992. 10–11.) A *posthistoire* értelme tekintélyes előzményekre vezethető vissza, amelyek mind elősegíthették, hogy lényegében a posztmodern történelemelméletének egyik hívószavává válhasson. A 'történelem vége' fogalmát Fukuyama nagy vitákat kiváltó könyve népszerűsítette.

igényének elbizonytalanítását jelző kifejezés előfutárai közé tehát nemcsak Hegel, az utolsó ember uniformizálódását és elkényelmesedését jósoló Nietzsche és a nyugat alkonyát beharangozó Spengler sorolható többek között, hanem a biedermeier is, amelyet „a francia forradalomban és a felvilágosodás eszméiben való csalódás határoz [...] meg. A Szent-Szövetség korabeli kötöttség, a forradalmi mozgalmak és Napóleon bukásának történeti élménye az élet szűkebb, családibb köreibe szorítja a biedermeier embert. A tettektől való félelem kialakítja benne jellemző tartózkodó magatartását, minden szélsőségtől való irtózását. E korszak fia nem dönt a világnézet örök kérdéseiben: test és lélek, eszme és anyag, Isten és e földi világ között, inkább elismeri mindkettő létét és jelentőségét".[6] Hiszen a politikai aktivitástól lemondó, helyette – kompenzációképpen – a különböző korok stílusainak és eszméinek a feleleventéséből táplálkozó rezignáltsággal nagyon egybecseng a *posthistoire*-nak az a sajátossága, amely – Hannes Böhringer szavaival – a „jövő iránti várakozás hiányában az ember vigaszként a múlt felé fordul. Nincs vesztenivaló. Nem marad más, mint »számvetés a készletekkel« (Gottfried Benn). Ez a történészek színrelépésének pillanata, a nagy történelmi kilátások, a múzeumalapítások, a »tudás archeológiájának« (Michel Foucault), a nyomrögzítések, a lomok, a terjedő univerzális gyűjtögetés ideje. A művészek megkönnyebbülnek, nem kell hordozniuk az avantgarde (!) terheit, mentesülnek az újdonság keresésétől, és nem kell félniük a történész déjà vu-jét. Rossz lelkiismeret nélkül válhatnak eklektikussá: nyugodtan meríthetnek a történelmi formák gazdag tárházából".[7] A történelem végéről szóló koncepciók összefoglalásának ebben a konklúziójában szinte a biedermeier epigonalitásának a fő vonásai is beleláthatók, hiszen a stílispluralitás, a dilettantizmus bizonyos fokú elismerése, az eredetiség elutasítása, az átfogó világmagyarázat iránti szkepszis és az a kijelentés, miszerint „posthistoire idején a felfedezések újrafelfedezések. Az újdonság azáltal nyer igazolást, hogy elfeledett magától értetődést éleszt fel",[8] mindkét diskurzus meghatározója. Bár Böhringer finomít a két különböző időszak historizmusának összevetésekor, mivel a 19. századit Arnold Gehlen kifejezését átvéve „kulcsattitűd"-del, azaz az átfogó történelemszemlélet hitével még rendelkezőnek, enciklopédikusan képzettnek és reflektáltnak tartotta, amellyel szemben az újabbnak a kevésbé rendszerezett jellegét és az enciklopédikus összefoglalás lehetetlenségének beismerését, véletlenszerűségét állította. A Böhringer-esszé nézőpontjából mégis egyre feltűnőbbé válik a hasonlóság a Carlyle által önmagában összefüggéstelen nyomok halmazaként felfogott múltkép, az 1833-ban már a régivel szembeál-

6 Grünwald Miksa: i. m. 6.

7 Hannes Böhringer: *Romok a történelmentúli időben.* In uő: *Kísérletek és tévelygések. A filozófiától a művészetig és vissza.* Válogatta és fordította Tillmann J. A. Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám, Bp., 1995. 39–40.

8 I. m. 42.

lítottként értékelt történeti tudat[9] és az utóbbi évtizedek történeti érzéke között. Nemcsak Böhringer, de Carlyle, sőt az epigonalitás restauráló igyekezete is szívesen alkalmazza a rom, a romosság metaforáját, hogy összefüggéstelen törmelékek halmazaként érzékelt világát, erozív világképét bemutathassa, és ezt a töredezettséget mesterséges egységgel, esztétikai jelentőséggel ruházhassa fel.

Vázlatosan felsorolva ezek a posztstrukturalista szempont által vezérelt megfigyelések vezethetnek ahhoz, hogy az epigon megjelölés a korábbi leértékelő, pejoratív használata helyett most egyre inkább pozitív kicsengésűvé kezd válni. Az utóbbi negyven év irodalmi változásainak fő vonala, amely a parodisztikus, a rájátszó hangvétellel, a történeti motívumok és vonatkozások játékos újrahasznosításával, újfajta összekombinálásával jellemezhető és a 'minden fontosat megtettek és megírtak már' érzésével írható le, jogosan találhatja meg előfutárát az epigon létformában. A John Barth által a kimerültséggel jellemzett (*The Literature of Exhaustion*, 1967) irodalom és a biedermeier öntudatos és rezignált epigonsága könnyen megfeleltethető. Az epigonalitás értelmezése így kiléphet a maga történeti érdeke alól és szinte önmegértéssé is válhat.

Nem csoda, hogy különösen a német eszme- és irodalomtörténeti kutatásokban az 1990-es évektől megszaporodtak az 1830-as évek utáni időszak epigon jellegű kulturális jelenségeire irányuló vizsgálatok, és az sem, hogy a téma a korábbi partikuláris irodalomszociológiai jelentőségéből meghatározó mentalitástörténeti, esztétikatörténeti, művelődéstörténeti kérdéskörré nőtt. Egy német recenzió négy könyvet ismertet, amely a téma újrafelfedezésének igényével közelíti meg ezt az időszakot.[10] E könyvekben pedig az epigonalitás reminiszcenciapoétikaként jelentkezett és nem önállótlansága, hanem sokkal inkább az utalások, idézetek segítségével a kulturális emlékezetet serkentő vonása, a tradíciót archiváló és felidéző jelentősége, illetve az önmaga epigon voltára tett reflexiói hangsúlyozódtak.

Az újabb értékelésekben az epigonság olyan esztétizált szubjektumkritikát, dialogikus szubjektumfelfogást jelent, amelyben az autobiografikus és az imaginá-

---

9 Carlyle 1833-ból származó véleményét („Mit tudunk ma még egyáltalán arról, amit úgy hívunk: a »múlt«, és ami egykor nyíltan felfogható jelen volt? A múltról hírt adó írásos beszámolók igencsak hiányos állapotban jutnak el hozzánk: meghamisítva, megrostálva, töredezetten, igencsak hiányos állapotban. Ami elér hozzánk, semmi sem más, csak foszlány, nyom, amely ráadásul nehezen olvasható, sőt alig kibetűzhető.") idézi Aleida Assmann: *Szövegek, nyomok, hulladékok: A kulturális emlékezet változó médiumai.* Fordította Görföl Balázs. In *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem.* Szerkesztette Kisantal Tamás. Kijárat, Bp., 2009. 154.

10 Bernhard Metz: *Vom Nutzen und Nachteil der Wiederholung für das Lesen. Epigonalität als altes Thema der deutschen Literatur und neue Perspektive ihrer Wissenschaft.* MLN (Modern Language Notes) Vol. 120. No. 3. German Issue (Apr. 2005) Az ismertetett könyvek: Matthias Kamann: *Epigonalität als ästhetisches Vermögen. Untersuchungen zu Texten Grabbes und Immermanns, Platens und Raabes, zur Literaturkritik des 19. Jahrhunderts und zum Werk Adalbert Stifters* (1994); Markus Fauser: *Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien* (1999); Burkhard Meyer-Sickendiek: *Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche* (2001); Marcus Hahn: *Geschichte und Epigonen: '19 Jahrhundert' / 'Postmoderne.' Stifter / Bernhard* (2003).

rius 'én' szétválása érzékelhető,[11] és ebben a szétválásban az önmaga történeti létére ébredő tudat képes felismerni önmagát. Tudomása van önmaga történeti determináltságáról. Az utóbbi tíz-húsz évben különösen a 19. századi, a Goethe-kor utáni időszakot vizsgáló germanisták szembesülnek azzal, hogy az az epigon kifejezés, amellyel Karl Leberecht Immermann mellett főként Christian Dietrich Grabbe, Wilhelm Raabe, Gottfried Keller és Adalbert Stifter értékelésekor éltek, újraértelmezésre szorul. Nem feltétlenül a romantika által kultivált eredetiség antinómáját kell érteni alatta, hanem sokkal inkább a szó eredeti, ógörög jelentéséhez – 'utód', 'örökös' – illően a hagyományban benneállást, a reflektált történeti tudatot fejezi ki.[12] Ebben a megközelítésben az epigonalitás lényegében a kritizáló célzat nélküli paródia, a stílust és a világképet imitáló pastiche fogalmához közeledik, és így a kulturális memória őrzőjeként az eddigi pejoratív felhang helyett pozitív megítélést is kaphat. Az intertextualitás nézőpontjából nézve az epigonalitás akár ennek az újabb irodalom- és kultúrafelfogás előzményének is tartható, aminek következtében már-már korszakoktól független, általános művészet- és kultúraszemléletté alakulhat, hasonlóan ahhoz, ahogy a mottóban idézett Botho Strauß-novella szereplője véli.

A romantika tekinthető a nagy vízválasztónak, amikor az utánzás leértékelődött, illetve újraértelmeződött. Kant lényegre törő megállapítása jelzi ezt az átalakulást: „Mindenki megegyezik abban, hogy a *zsenit* az *utánzó szellemmel* tökéletesen ellentétbe kell állítani."[13] A romantika előtti korszakok imitációelvű esztétikájában a tradíció és az innováció összhangja a romantika egyéniségkultuszában felbomlott és oppozícióba kényszerült. Az epigonalitás a két fogalom szembesítésében reagál erre, visszanyúl az imitációs technikákhoz, és egyben megelőlegezi a későbbi időszakok művészeti gondolkozásának azt a sajátosságát, amely a művészeti alkotásmódot nem alternatív lehetőségekként gondolja el, hanem a hagyományt és az újítást szétválaszthatatlan voltukban határozza meg. Nem a véletlen műve tehát, hogy nemcsak a kultúra- és irodalomtörténeti kutatásokat, hanem a divatot *(vintage, retro)* is ösztönözheti az epigonszemlélet által sugallt életérzés. Sőt az is könnyen megérthetővé válik, hogy az utóbbi évtizedek konceptuális művészetében ez az epigon kifejezés újra feltűnik,[14] hiszen a konceptművészetnek az alapvető esztétikai fogalmakra rákérdező, a művészeti kommunikáció hagyományaival szakító, a művészetről való gondolkodás fogalmiságát az esztétikum középpontjába állító sajátossága az epigonalitásban találhatta meg az esztétikai gondolkodás sémáinak – azon belül is főleg az eredetiség és utánzás dichotomikus különbségtételének – provokatív revízióját.

---

11 Markus Fauser: *Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1999. 39.

12 Bernhard Metz: i. m. 686. skk.

13 Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Hermann István, Akadémiai, Bp., 1979². 275. (47.§.) – kiemelés az eredetiben.

14 Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Praesens 2005. 75.: „A *Kortárs Magyar Epigonkiállítások* [...] valóságos kincsesbányái a duchamp-i ideák (neo)avantgárd és posztmodern megvalósulásainak."

Az epigon szó jelentéstartományai

A thébai mondakörnek az epigonok harcáról szóló utójátékát jól ismeri a mitológia. Maga az epigon (epigonoi) szó eredetileg 'utódok'-at jelent. A főként Aiszkhülosz drámájából ismert, Oidipusz két fiának vetélkedéséről szóló történet *(Heten Théba ellen)* folytatása az epigonoké, akik Polüneikész trónigényének az érdekében harcba szálló heteknek és szövetségeseiknek a fiai. Tíz évvel atyáik veresége után ismét megtámadták Thébát. Ostromuk sikeres volt, míg az ún. hetek közül egy hős maradt életben (Adrasztosz), addig az epigonok hadjáratában egy esett el (Aigialeusz). A trójai háború előtt történt az ostrom, így a szereplők egy része feltűnik az *Iliász*ban is.

Az epigonok története a thébai mondakör része. Az Appollodorosz, Hérodotosz és Pauszaniasz neve alatt található leírásokban a nyolc, illetve kilenc utód neve is fennmaradt: Aigialeuszé, aki Adrasztosz fia, Alkmaióné és Amphilókhoszé, akik Amphiaraosz fiai, Diomédészé, aki Tüdeusz fia, Eurülaoszé, aki Mékiszteusz fia, Promakhoszé aki Parthenopaiosz fia, Sztheneloszé, aki Kapaneusz fia, Therszandroszé, aki Polüneikész fia, illetve a csak Pauszanisznál szereplő Polüdóroszé, aki Hippomedoon fia.

A 19. századi történettudományban az epigon kifejezés még egy másik értelemben is jelentőségteljessé vált. Johann Gustav Droysen (1808–1884) kanonizálta a hellénizmus kifejezést és korszakjelölőnek tette. A német történetírásban a Ranke-féle pozitivizmussal szemben a hermeneutika alternatíváját kínáló elvei, valamint a történész kora általi meghatározottságával is számoló nézetei miatt az utóbbi időben egyre inkább újra felfedezett[15] Droysen a Nagy Sándor halálára következő időszakot nemcsak a klasszikus görögség utánzásaként, de az antikvitás modernitásaként értékelte. A hellenizmust a korábbi negatív megítélése helyett a kultúra széles körű elterjesztése miatt tartotta jelentőségteljesnek, amelynek két nagy időszaka van: a diadokhoszok (*a. m.* 'követők') után jöttek az epigonok. Nagy Sándor tábornokai a diadokhoszok, akik felosztották a birodalmat kisebb hellenisztikus monarchiákra. A diadokhoszok idején még érzékelhető volt a szétesőben levő birodalom egysége, de az utánuk jövő epigonok, tehát a követők követőjének a kora már a széthullásnak és a különböző dinasztiák létrejöttének az ideje. A diadokhoszok és az epigonok epochája tehát általában a hellenizmusra is vonatkozik, amelyben nem annyira a korábbi történetírás által hangsúlyozott szétesés és hanyatlás vált meghatározó jellemzővé, hanem inkább az antik görög kultúra széles körű és nagy területű, már nemcsak a görög poliszokra korlátozódó elterjesztése.

---

15 Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata.* Fordította Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp., 1984. 156. skk. (Különösen a *Historika és hermeneutika viszonya J. G. Droysennál* című fejezet), továbbá Michael J. Maclean: *Johann Gustav Droysen and the Development of Historical Hermeneutics.* History and Theory Vol. 21. No. 3. (Oct. 1982) 347. skk.

Látható: az epigon szó eredetileg utódot, követőt jelentett és egyáltalán nem tartalmazott semmiféle pejoratív minősítést, sőt a történet- és kultúraelmélet inkább a példán felülkerekedő hősiesség, illetve – a Droysen által sugallt jelentésében – mintha a klasszikus műveltség és kulturáltság háttérjelentésével ruházná fel. Droysen hellénizmus-kultusza tehát a német nyelvterületen már a 19. században is jelentkező, az epigonalitást újfajta történeti érzékként értelmező vonulatához sorolható, amelynek ilyen pozitív felhangja főként Nietzsche aforizmaszerű esztétikai nézeteiben nyer határozottabb körvonalat.

Hogy mikor vette fel ez a görög eredetű szó az önállótlan, eredeti tehetség nélkül való, nagy elől(ök) példáját utánzó művész, tudós, politikus jelentését és vele a pejoratív és lekicsinylő modalitást – talán nem is lehet kinyomozni. Valószínűleg lassú jelentésbővüléssel, jelentésátalakulással kell számolni. A 19. század közepétől indulhatott el az a jelentésváltozás, amely aztán egyre inkább elterjedt és kiszorította a köznyelvből a szó korábbi értelmét. Markus Fauser az újabb kutatásokra hivatkozva a *Die Epigonen* című Immermann-regény korabeli kritikusától Theodor Mundttól (1808–1861) eredezteti a szó negatív konnotációját,[16] aki ezzel a szigorítottabb értelmével az 1848 előtti időszak kultúrpolitikai és poetológiai helyzetleírását adta. A Mundt által sugallt értelme aztán egyre inkább általánossá vált, és a német irodalomban egy generációnak – Heine szavával a későn-szülötteknek *(Spätgeborenen)* – és vele egy egész korszaknak a jelölőjévé alakult. Újabban pedig még ennél is nyitottabb beszédmóddá, mindenféle művészetelméleti töprengések alapozójává válik.

Az epigonalitás mint diskurzus

Az újabb kutatások az epigonalitás korszakának azokat a vonásait gyűjtik össze és teszik meghatározóvá, amelyek nem annyira a naiv utánzást és a kultúrkrízist, hanem a reflektált történeti tudatot mutatják. Ennek következtében szinte önálló diskurzus volta válik láthatóvá, ami a konzervativizmus önmaga behatároltságával számoló beszédmódjával társul. A Michel Foucault-tól kölcsönzött diskurzus-fogalom ebben az esetben társadalmilag meghatározott, a kifejezés formanyelvét is befolyásoló, intézményesült gondolkozási módként képzelhető el, amelynek tudomása van önmaga korlátairól és lehetőségeiről. Tehát azt a beszédmódot jelzi, amely egyszerre belül van egy diskurzusban, működteti azt, ugyanakkor mintha kívülről is képes lenne látni, láttatni önmagát.

---

16 „Die bis in die jüngste Forschung hinein weitergereichte These von der Epigonalität als unschöpferischer Nachahmung stammt nicht von Immermann, sondern von Theodor Mundt und resultiert aus den literaturpolitischen Konstellationen des Vormärz, die auf die Vermischung von kulturpolitischen und poetologischen Aspekten zurückgehen. Mundt verschärft nicht nur den kulturkritischen Akzent des Epigonentums zum jungdeutschen Kampbegriff, sondern er überträgt die negative Bedeutung auch auf die Poetologie und spannt den Epigonen ein in seine Antithese reaktionär versus progressiv." (Markus Fauser: i. m. 16–17.)

Nemcsak német sajátosság az epigon jelleggel járó életérzés. Például Alfred de Musset 1836-ban megjelent regényének elbeszélője is hasonló érzelmekről számol be.[17] A német kultúrában vált azonban olyan kortörténeti diagnózissá, amely feltűnő visszacsatolással él, vagyis körvonalazott ismeretekkel rendelkezik önmaga történeti jellemzőiről, létrehozó körülményeiről, sőt tud saját irodalmi jelhasználatának befolyásoltságáról, utánzó voltáról. Ez az eklektikus utánzó alkotási mód lényegében a befogadással is jellemezhető, hiszen az elsajátító olvasás függvénye. Csak az alaposan ismert dolgokat lehet utánozni. Az epigonalitás így akár a befogadói aktus eszményítésének és felmagasztosításának is tartható.

A germanisztika főleg Karl Leberecht Immermann *Die Epigonen* című, *Familienmemoiren in neun Büchern 1823–1835* alcímű, 1836-ban megjelent regénye miatt képes az epigonalitást ilyen átfogó diskurzusként újraértelmezni. Ezért az epigon-diskurzusnak az újabb kanonizálást segítő energiája következtében ez a regény egyre jelentőségteljesebbnek kezd látszani. A nevelődési regény műfaj legújabb áttekintésének, Tobias Boes könyvének *The Epigonal Consciousness: Stendhal, Immermann, and the „Problem of Generation" around 1830* című fejezete például kifejezetten nagy hangsúlyt helyez rá, hiszen Stendhal *Vörös és fekete* (1830) című művével összehasonlítva vizsgálja, abból a célból, hogy a Napóleon utáni generáció történelmi meghatározottságát és a különböző társadalmi-történeti helyzet által kínált kétféle narratíva lehetőségét érzékeltetni tudja. A Napóleon-hatást a német regény esetében a nevelődési regényt átszövő pikareszk vonásban veszi észre, amely a szereplők fragmentált, kevésbé egyénített picaro jellegében is jelentkezik.[18] A korábbi regényhagyomány emlékezete és az ábrázolt világ jellege nem engedi sem a karakterek részletesebb lélektani kibontását, sem az egység nélküli német világ egységes és átfogó, a nyugat-európai realista regények társadalomábrázolásához illő bemutatását. Inkább a főszereplőt ért különböző hatások részletezése és a szöveg önmaga determináltságára tett utalásai kerülnek előtérbe.

---

17 „Hogy fogalmat adjak elmém akkori állapotáról, leginkább olyanféle lakáshoz hasonlíthatom, aminőket manapság lehet látni – ahol mindenféle kor és mindenféle ország bútorait egymás hegyére-hátára halmozzák össze. A mi korunknak nincsenek formái. Nem nyomtuk rá a század bélyegét sem házainkra, sem kertjeinkre, sem semmi egyébre. Az utcán olyan emberekkel találkozunk, akik a szakállukat III. Henrik korának divatja szerint nyíratják, mások simára borotválják arcukat – egyiknek úgy van elrendezve a haja, mint Rafael önarcképén, másiknak, mint Jézus Krisztus korában. A gazdag emberek lakása ilyenformán csupa ritkasággyűjtemény: antik és gót, renessance (!) és XIII. Lajos korabeli ízlés összevissza. Szóval együtt van nálunk valamennyi század, a magunkét kivéve, ami soha, semmilyen más korban nem volt így: a mi ízlésünk az eklekticizmus; elfogadunk mindent, ami kezünkbe akad – ezt szépségéért, amazt kényelmességéért, ezt régiségéért, amazt éppen csúnyaságáért – úgyhogy csupa hulladékból élünk, mintha közel járnánk a világ végéhez. […] Nagy raktárt halmoztam fel romokból, míg végre a sok új és ismeretlen dolog végképpen eloltotta szomjúságomat, s romnak éreztem önmagamat is." Alfred de Musset: *A század gyermekének vallomása*. Fordította Benedek Marcell. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1975. 32–33.

18 Tobias Boes: *Formative Fictions, Nationalism, Cosmopolitanism, and the Bildungsroman*. Cornell University Press, 2012. 89. és 91.

Immermann-nak ez a Goethe *Wilhelm Meister tanulóéveire* (1795–1796) rájátszó, a *Bildungsroman* tradícióját kihasználó műve már a címével jelzetten is kijelöli az epigon-diskurzus kezdőpontját. Sőt egyes nézetek szerint nemcsak hogy rájátszik Goethe szövegére, motívumaira és karaktereire (az epigonalitás kimondásában jeleskedő egyik főszereplő neve például Wilhelmi), de parodizálja is annyira, hogy a nevelődési regény műfaji jellegét egy sajátos társadalomábrázoló korregény felé mozdítja el.[19] Lényegében a napóleoni időszak utáni, az 1830-as évek generációjának létproblémáit magába foglaló regényfajtává alakítja át. Ez a parodisztikusság, finom szatirikusság pedig nem annyira a naivan másoló, utánzó epigonságot, hanem a Goethe-regénnyel és annak műfajával mint mintával kialakított tudatos és reflektált viszonyt jelent. Az utánzás és az eredetitől különbözés kombinációja az önmaga epigonságáról tudó, de azt nem a szó később kialakult pejoratív értelme szerint alkalmazó, hanem az irodalmi hagyományban benneállás jelzésére használó regényt eredményezett.

Nem véletlen, hogy a nevelődési regény műfaja válhatott leginkább az epigon jelleg tudatos felvállalójának, amelynek Immermann utáni főbb hivatkozási pontjait az epigon-kérdést a művészi ábrázolás terére alkalmazó svájci Gottfried Keller *Zöld Henrik*je (*Grüne Henrich*, 1854–1855) és az osztrák Adalbert Stifter *Nyárutó* (*Der Nachsommer*, 1857) című regénye jelöli ki.[20] Nyilvánvalóan a nevelődési regénynek az a sajátossága, hogy egy központi szereplő értelmének és képességeinek kifejlődését ábrázolja különböző kulturális impulzusok segítségével, alapjában szolgálhatja az általános kulturálódás eszméjét és a nem teremtő, hanem utánzó elsajátítás és az archiválás idealizálását. A két világ között vándorló hős (Hermann Immermann-nál a herceg és a nagybácsi indusztrializált világa között, Keller regényének címszereplője és Stifter *Nyárutójának* főhőse is a város és a vidék között vándorolva szerzi tapasztalatait) olyan közös motívum, amely a különböző kulturális közegek nevelő hatását igyekszik bemutatni. Az az epigonság tehát, amelyet a német irodalomban a Goethe utáni kor jelöléseként és értékeléseként szoktak hangoztatni, újabban másfajta megítélés alá esik. Nem a naiv utánzást, hanem a reflektált hagyományelsajátítás tényét jelzi.

A kezdet, illetve főleg a nevelődési regény műfaja által megteremtett gondolati szál áttekinthetőségét és felértékelését segítheti Nietzsche gondolatmenetének rekonstruálása, amely részleges lezárásául is szolgálhat a 19. századi epigonalitás diskurzusának. Ahogy Meyer-Sickendiek különböző megjegyzéseiből átfogóan rekonstruálta és konklúzióképpen meggyőzően bemutatta,[21] Nietzschének az

---

19 Gail Finney: *Revolution, Resignation, Realism.* In *The Cambridge History of German Literature.* Ed. by Helen Watanabe-O'Kelly. Cambridge University Press, 1997. 298–299. és Burkhard Meyer-Sickendiek: *Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche.* Francke Verlag, Tübingen und Basel, 2001. 123. skk.

20 Az átmeneti, a köztes jelleg öntudatának *(Übergangliteratur)* jelentőségét emeli ki mindhárom nevelődési regényben Burkhard Meyer-Sickendiek (i. m. 96.).

21 Burkhard Meyer-Sickendiek: i. m. és uő: *Nietzsche's Aesthetic Solution to the Problem of Epigonism in the Nineteenth Century.* In *Nietzsche and Antiquity. His Reaction and Response to the Classical Tradition.* Ed. by Paul Bishop. Camden House, Rochester, 2004.

epigonalitásra vonatkozó nézete, amint az az *Emberi, túlságosan emberi* című művében megjelenik, szinte megengedi, hogy átfogó esztétikai magyarázatként legyen érthető. Az epigonalitás ebben a nietzschei értelmében valóban a 19. századi német esztétikai gondolkodásnak és mentalitástörténetnek akár egyik sajátos diskurzusaként is előléptethető.

A német irodalom Goethe utáni Bildungsromanjaiban lemondás érzékelhető az eredeti írás lehetőségéről, amely így egyre inkább feltárja lényegi azonosságát azzal, amit Barthes a „szerző halála"-ként diagnosztizált: „Tudjuk [...], hogy egy szöveg nem szavak egyetlen vonalra illeszthető sorozata [...], hanem sokdimenziós tér, amelyben sokféle írás verseng és fonódik össze, s ezek közül egyik sem eredeti: a szöveg idézetek szövedéke, amelyek a kultúra ezernyi forrásából rajzanak elő. Mint Bouvard és Pécuchet, ezen egyszerre fenséges és komikus örök másolók, akiknek mélységes nevetségessége pontosan az írás igazságát nevezi meg, az író sem tehet mást, mint hogy egy mindig korábbi, sosem eredeti gesztust utánoz; egyetlen tehetsége az írások vegyítésében áll, abban hogy az egyiket kijátssza a másikkal szemben."[22]

Az önreflexiónak az utóbbi évtizedekben fő vonatkozási pontként történő előléptetése miatt válik egyre inkább szembetűnővé az, hogy a biedermeier epigonalitása nem a tehetségtelenség következménye, hanem határozott történetfilozófiai döntésre és korszakérzékelésre visszavezethető önmeghatározás. Ennek következtében válhat jelentőségteljessé az Immermann 1836-ben megjelent regényében elhangzó megállapítás: „Wir sind, um in einem Worte das ganze Elend auszusprechen, Epigonen, und tragen an der Last, die jeder Erb- und Nachgeborenschaft anzukleben pflegt. Die große Bewegung im Reiche des Geistes, welche unsre (!) Väter von ihren Hütten und Hüttchen aus unternahmen, hat uns eine Menge von Schätzen zugeführt, welche nun auf allen Markttischen ausliegen. Ohne sonderliche Anstrengung vermag auch die geringe Fähigkeit wenigstens die Scheidemünze jeder Kunst und Wissenschaft zu erwerben. Aber es geht mit geborgten Ideen, wie mit geborgtem Gelde, wie mit fremdem Gute leichtfertig wirtschaftet, wird immer ärmer."[23] (Mindnyájan, egy szóval kifejezve, epigonok vagyunk, és viseljük a terhet, ami minden örökséggel és utódlással jár. Az a nagy elmozdulás a szellem birodalmában, amelyet apáink kunyhóikból és kunyhócskáikból ránk hagytak, olyan kincshalomhoz juttatott minket, amely ma már minden vásári kofa asztalán ott hever. Minden különös megerőltetés nélkül, a legcsekélyebb képességgel is hozzájuthatunk minden tudomány és művészet váltópénzéhez. Mindez azonban kölcsönzött eszmékkel történik, és ahogy a kölcsönpénzzel, ahogy az idegen javakkal könnyelműen szoktunk sáfárkodni, úgy mi is egyre szegényebbek leszünk.)

---

[22] Roland Barthes: *A szerző halála*. Fordította Babarczy Eszter. In Barthes: *A szöveg öröme*. Osiris, Bp., 1996. 53.

[23] Idézi Markus Fauser: i. m. 14.
Az Immermann-regény teljes szövege ingyenes e-book formában letölthető: http://www.cluberzengel.de/download/ebooks/pdf/Immermann,%20Karl%20-%20Die%20Epigonen.pdf

Heroikus nagy tettek nem történnek, nem történhetnek a nevelődési regényekben. Keller *Zöld Henrik* című regényében is csak a gyermekkori csínyek, beteljesült és beteljesületlen gyerekkori szerelmek, valamint az én-elbeszélő utazása jelzi a narratíva regénybeli kívánalmát. A festőnek készülő, majd hivatalnokká lett címszereplő egyaránt képviselője lehet a Goethe hatása alá kerülő nemzedéknek és az utánzó, másoló képességfejlesztés kívánalmának.

Az epigondiskurzus által másik kiemelten kezelt regényben, Stifter *Nyárutó*jában a cselekményszövés még ennél is szegényesebb, egyáltalán nem kalandossága miatt válik érdekessé, hiszen csak alig történik valami említésre méltó, nincsenek a szereplők elé toluló akadályok, nincsenek meglepetések, sem konfliktusok, sem szenvedélyek. Nincsenek cselszövéseket gyártó gonoszok, a diszkrét és intelligens szereplőket a jóindulat és az egymás iránti steril szeretet hatja át. A több mint hétszáz oldalas én-elbeszélésnek története lényegében csak a történetmondó főszereplőnek a rózsával benőtt ház és a város közti ide-oda ingázásával adható vissza, akinek a nevét (Heinrich Drendorf) – sokatmondóan – a regény vége felé tudjuk csak meg, hiszen igazából nem egyéniséggel, önálló jellemmel rendelkező főszereplő, hanem pusztán a természeti és művészeti impulzusokat befogadó és a gondolatokat visszamondó központi közvetítő közeg, aki az epigon esztétikát és világérzékelés lehetőségeit jeleníti meg. Még olyan csínytevések sincsenek benne, amelyek Zöld Henriket egyéniséggé tették és önéletírását színesítették. Az Immermann-regényben tapasztalható pikareszk jelleg a *Nyárutó*ban egyáltalán nem a kalandosságban, hanem csak a szereplőábrázolás sematikusságában és az epizódoknak pusztán az évszakok váltakozása által megszabott laza időrendi sorrendjében köszön vissza. A lassan múló időben elhelyezkedő, terjedelmes regény valójában a rózsák és a kaktuszok gondozásáról, a festmények, szobrok restaurálásáról, a régi tárgyak és a díszítések másolgatásának szenvedélyéről, az archiválás idealizálásáról szól. A narráció az esztétikai értekező jellegben teljesedik ki. Beszélgetések, elmélkedések, emlékezések, leírások pótolják a történetmondás szerénységét. A jelentéktelenségben megtalált jelentőségteljesség, a kisszerűben megtalált nagyszerűség paradoxona a regény formáját és tartalmát is áthatja, atmoszférateremtő erővé lép elő, sőt szinte öntudatosan vállalt poétikai sajátossággá válik.

A Stifter-regényről fordítója állapította meg, hogy nemcsak a műemlékvédelem korai kulcsműveként, hanem a „posztmodern irodalom előfutáraként is olvasható [...], arról is szól, hogy mi van akkor, ha a történetek és a történelem helyét az ismétlődések és a hétköznapok töltik be [...]. A posztmodern irodalom öntükrözése, az önmagával párbeszédbe lépő műalkotás érhető tetten: a szándékolt, a hangsúlyozott mesterségesség, az alapanyag (a szavak) és az alkotás (az írás és a kéz) folyamatának reflexív előtérbe állítása".[24] Ez a regény a weimari klasszikusok központi nézeteit visszhangozza és teszi nemzeti esztétikai és pedagógiai

[24] Adamik Lajos: *Utószó*. In Adalbert Stifter: *Nyárutó*. Fordította Adamik Lajos. Kalligram, Pozsony, 2011. 734.

ideállá. Például Winckelmannak az a nézete, amely az antikok művészetében a természet mimézisét találta meg, párhuzamba állítható a regény szépség-felfogásával, hiszen a szépség nemcsak hogy a morál jelképeként, de az esztétikai nevelés realizációjaként is kifejtődik a lapokon, sőt a természeti szépségnek a tanulmányozása és utánzása is a szépség esztétikumának meghatározójaként kerül elő. Ahogy Stifter levélben is beismerte saját művéről szólva, a „Goethe-szerű művészetszeretet" feltűnően áthatja a regényben folytatott beszélgetéseket.[25] Mindezek miatt ez a Nietzsche által olyannyira kedvelt regény az epigon eljárásmód tudatos affirmációjaként értelmezhető.

Nietzsche *Korszerűtlen elmélkedéseiben* még a kortársakkal osztott értékrend figyelhető meg az epigonalitást illetően. A változás az *Emberi túlságosan emberi* című aforizmagyűjteménnyel veszi kezdetét, ahol az epigon a géniusszal szemben már fölénybe kerül. A fogalomnak ez az átértékelődése, ahogy a kérdés monográfusa kifejtette,[26] nem pusztán a zseni-koncepció kritikájából vezethető le, hanem sokkal inkább azokkal a reflexiókkal hozható párhuzamba, amelyek a restauráció és a Stifter-regény motívumára támaszkodó őszesség (Herbstlichkeit), a konvencionalitás, az unalmasság fogalmaiból állnak össze Nietzsche aforizmáiban. Sőt még abból a sok alapvető állításból is, amelyek a művészet naplementéjére vonatkoztak. Nietzsche szerint ugyanis a romantikának a szabályoktól, a mértékektől és a korlátoktól idegenkedése után új helyzet állt elő, amelyben „minden költőnek kísérletező utánzóvá, vakmerő másolóvá *kell* válnia, még ha kezdetben oly erős is; a közönségnek pedig végül, miután elfelejtette, hogy az ábrázolóerő *megfékezésében*, minden művészi eszköz szervező leküzdésében lássa a tényleges művészi tettet, az erőt egyre inkább az erő kedvéért, a színt a szín kedvéért, a gondolatot a gondolat kedvéért, sőt az ihletet az ihlet kedvéért *kell* becsülnie, [...] az emberek levetették a francia-görög művészet »esztelen« kötelékeit, ám eközben észrevétlenül hozzászoktak, hogy minden bilincset, minden köteléket ésszerűtlennek gondoljanak; – s így a művészet a felbomlás felé halad, és közben érinti kezdeteinek, gyermekkorának, tökéletlenségének, egykori merészségeinek és kóborlásainak minden szakaszát: pusztulás közben értelmezi keletkezését, alakulását".[27] Nietzsche szerint a művész egyik legfontosabb feladata a „konzerválás", amellyel „kiszínezi a már megkopott, kifakult képzeletet", és e konzerválás „közben köteléket fon a különböző korok köré, és újra felfedezi szellemeiket".[28] A Goethe-től vett „emlékező ismétlés" lesz a nietzschei – határozottan nem forradalmi felfogású – esztétikai szemlélet központi kategóriájává, ami magyarázza az epigonalizmus átértékelődését Nietzsche életművében: „Ha a költők meg akarják könnyíteni az embe-

---

25 Burkhard Meyer-Sickendiek: *Nietzsche's Aesthetic Solution to the Problem of Epigonism in the Nineteenth Century*. 324.

26 Uo.

27 Friedrich Nietzsche: *Emberi, túlságosan is emberi. Könyv szabad szellemek számára*. Fordította Horváth Géza. Osiris, Bp., 2008. 113. (IV. főrész, 221. *Forradalom a poézisben* című rész – kiemelés az eredetiben)

28 Nietzsche: i. m. 90. (IV. 147. *A művészet mint halottidéző asszony* című rész)

rek életét, vagy elfordítják tekintetüket a nyomorúságos jelentől, vagy pedig olyan fénnyel segítik hozzá a jelent új színekhez, melyek a múltból ragyognak. Ahhoz, hogy ezt megtehessék, bizonyos tekintetben maguknak is hátat fordított lényeknek kell lenniük: hogy hídként lehessen őket használni egészen távoli korokhoz és képzetekhez, kihaló vagy kihalt vallásokhoz és kultúrákhoz. Tulajdonképpen mindig és szükségszerűen *epigonok*. Az élet megkönnyítésére szolgáló eszközökről persze el kell mondani némely kedvezőtlen dolgot: csak átmenetileg, egy-egy pillanatra csillapítanak és gyógyítanak; sőt azáltal, hogy a kielégítetleneknek azt a szenvedélyét szüntetik meg és hatástalanítják palliativikusan, amely tettre tör, megakadályozzák, hogy az emberek állapotaik igazi javításán munkálkodjanak."[29]

A német recepcióban meglehetősen provokatív felhangot is kap az epigon-korszak vizsgálata, amelyet Bernhard Metz szinte már dekonstrukciós szándéktól vezérelve hangsúlyoz, amikor Hans Robert Jauss tanulmánya címének rájátszásával *(Literatur/Geschichte als Provokation der Literaturwissenschaft)* jelzi az epigonalitásnak a germanista kutatások megalapozásában betöltött szerepét. Immermannra vonatkozva teszi fel a kérdést: „Diskursgründer oder Epigone? Immermann und die Geburt der Germanistik aus dem Geist der Epigonalität" (Diskurzusalapító vagy epigon? Immermann és a germanizmus születése az epigonalitás szelleméből). Ezzel pedig az első kötetét 1835-ben megjelentető Georg Gottfried Gervinus (1805–1871) művével, a már tudományos metodikát alkalmazó, politika-történeti szemléletmódra épülő nemzeti irodalomtörténetet *(Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen)* kapcsolja össze az 1836-os megjelenésű *Az epigonok* című regénnyel,[30] és ezáltal a germanista kutatások jellegét az epigon-diskurzus archiváló, önreprezentáló sajátosságával magyarázza. Sőt még Hegel 1835-ben megjelent, a művészetek végét beharangozó posztumusz, egyetemi előadásaiból összeállított esztétikáját *(Vorlesungen über die Ästhetik)* is megemlíti analógiaképpen. Vagyis a Goethe-effektusból levezethető visszacsatoló jelleget nemcsak az epigonalitásban, hanem a nemzeti irodalomtörténet-írás megszületésének művében, sőt az esztétikai gondolkozás egyik alapvetésében is megtalálja.

---

29 Nietzsche: i. m. 90. (IV. 148. *A költő mint az élet megkönnyítője* című rész – kiemelés az eredetiben)
30 Bernhard Metz: i. m. 689.

Tóth Orsolya

„MINT HOBLIK"

– Esettanulmány egy Berzsenyi-epigonról –

„Az arckép a jellegénél fogva igazságot szolgáltat;
mindenkinek kijár, de a hangsúlyoknak milyen klasszifikáló lehetőségeivel!
Színjáték, ahol az epizodistáknak és a főszereplőknek egyformán hálás szerepe van."
(Halász Gábor[1])

„Justice for Hoblik Márton."
(Milbacher Róbert[2])

(koincidenciák)

Ha egyáltalán érdemes beszélnünk az irodalomtörténeti kutatások során megjelenő koincidenciákról, figyelmen kívül hagyva a háttérben diszkréten meghúzódó elbeszélő mindmáig erős, inkább morális, mintsem teoretikus érvekkel alátámasztható igényét, akkor az egyik, ezzel kapcsolatos történet most idekívánkozik. Néhány évvel ezelőtt a 19. század fordulójának másod- vagy inkább harmadvonalának lírai termését vizsgálva fokozott elvárásokkal fordultam Bárány Boldizsár kéziratai felé. Ezt bizonyára befolyásolta mindaz, amit az utóbbi kétszáz esztendőben Bárányról tudni lehetett. A *Bánk bán* első és kiváló kritikusa, Katona barátja, akivel együtt olvasták a „Schillereket",[3] és persze – a kortárs feljegyzések szerint[4] – igazi különc, még finomabban fogalmazva: nem élt konvencionális életet. Meglehet, egy reflektálatlan, „romantikus" költészetfelfogáshoz kapcsolódó elvárások ezek, különösen az utóbbi. Ám ha figyelembe vesszük Katona és Bárány intellektuális érdeklődésének párhuzamait, s tudjuk, hogy az előbbi a tízes évek egyik legkülönösebb lírai kompozíciójának szerzője,[5] s e kompozíció értelmezése éppen az elmúlt évtizedekben mozdult el a Berzsenyi- és Csokonai- epigonizmus toposzától, ez talán elég indok ahhoz, hogy érdeklődéssel forduljunk Bárány munkáihoz

---

1 Halász Gábor: *Irodalomtörténet és kritika.* In Halász Gábor *Válogatott írásai.* Magvető, Bp., 1977. 453.

2 Milbacher Róbert szíves szóbeli közlése.

3 Katona József: *Barátomhoz.* Lásd a kritikai kiadás jegyzetét: Katona József: *Versek, tanulmányok, egyéb írások.* Sajtó alá rendezte Orosz László. Balassi, Bp., 2001. 178.

4 Frankenburg Adolf: *Emlékiratok. I.* 1868. 220–221.

5 Vö. Márton László: *Porba húzott grádicson. (Katona József lírájáról).* Forrás 1991/11. 47–52.; Fried István: *A lírikus Katona József. („Világokat álmod a világ határa").* Forrás 1991/11. 53–58.; Rohonyi Zoltán: *Az „én" és a „magam". A posztkriticista tapasztalat és a Katona József verskötete.* In uő: *„Úgy állj meg itt, pusztán".* Balassi, Bp., 1996. 190–201.; Farkas János László: *Valamely százados kísértet (Katona József költészetéről).* Holmi 2003/9. 1135–1161.

is. A jelenleg az OSZK-ban található kéziratcsomó[6] versei azonban nem igazolták az elvárásokat. A meglehetősen egyeletlen esztétikai színvonalú művek 1814-re datált, Berzsenyihez szóló *Ajánlása* viszont szoros intertextuális viszonyt teremt Berzsenyi költészetével, s az ezt követő versek hol fenntartják, hol leépítik ezt az utalás-rendszert. S ha végső soron nem is meglepő a Berzsenyivel folytatott párbeszéd,[7] feltűnő lehet, hogy az *Ajánlás* (nem feltétlenül hiteles) datálása, kronológiai szempontból mennyire közel esik Berzsenyi verseinek első megjelenéséhez, az 1813-as első kiadáshoz. Bárány esetében azonban igazolható a szoros személyes kapcsolat, feltételezhető tehát, hogy a nyomtatott változat előtt már eljutottak hozzá valamilyen formában a Berzsenyi-versek. *Nem tudunk* azonban ilyen nexusról Hoblik Márton és Berzsenyi esetében.[8] Hoblik ugyancsak 1814-ben publikálja első (és egyben utolsó) verseskötetét, s ettől kezdve szinte kizárólag Berzsenyi-követőként emlegetik.

A Hoblik- és Berzsenyi-költészet párhuzamának legismertebb példája a magyar kritika történetének egyik kanonikus szövegében olvasható. „Az, a'ki úgy tiszteli Cs[okonai]t mint Hubai, meggyalázza őtet, az, a'ki úgy tiszteli Berzsenyit mint Hoblik nem méltó azon nagy költőnek szellemét felfogni"[9] – írja Kölcsey 1817-ben a Csokonai-bírálatban. Hoblik Márton ekkor – a tájékozott kortárs olvasó számára – egyetlen lírai kötet szerzőjeként volt ismert, a mai olvasó azonban bővebb tájékoztatásra szorul. A Kölcsey kritikai kiadás sajtó alá rendezőjének (a műfajnak megfelelő) rövid kommentárja így foglalja össze azon ismereteket, amelyek egyúttal ki is jelölik helyét az irodalomtörténeti hagyományban: „Hoblik Márton első önálló műve egy verseskötet, mely ellenérzést váltott ki Kölcseyből és barátaiból. Kazinczy rossznak tartotta a verseket, Szemere pedig – nem alaptalanul – Berzsenyi plagizálásával is vádolta a szerzőt. 1814 őszén a három barát sokat volt együtt, így feltehető, hogy Kölcsey ítélete közös véleményt tükröz."[10] Később, ha szóba kerül egyáltalán Hoblik költészete, már el- és leválaszthatatlanná válik Berzsenyi költészetétől. Kritikai megítéléséhez, mint Kölcsey esetében láttuk, a mintaszerző túlzott tiszteletét, respektusát kapcsolják. Szemere szerint Berzsenyi „tollaival

---

6 OSZK Kézirattára Fond 113/67. A kéziratok átírását Borovácz Tünde végezte el. Borovácz Tünde: *Az ifjú tehetségből különc öregember* (szakdolgozat, 2011. kézirat)

7 Horváth János könyvének rövid, Szauder József lektori jelentéséből idéző megjegyzése a kéziratokról jól mutatja az ismeretlent az ismerthez hasonlító, s egyúttal ahhoz mérten értékelő gesztus (antropológiai) igényét: „Verseit Bárány általában Katona és Berzsenyi nyomán írta." Horváth János: *Berzsenyi és íróbarátai*. Akadémiai, Bp., 1960. 292. Bárány kapcsolatának mester–tanítvány jellegéhez kapcsolódó filológiai adalék, hogy Bárány őt kéri fel egyik ódájának recenzeálására, s Berzsenyi a kérésnek eleget is tesz. Moiret Margit: *Bárány Boldizsár élete és munkái*. Bp., 1943. 12–13.

8 Hoblik és Berzsenyi 1815 utáni kapcsolatfelvétele Dukai Takách Juditon keresztül feltételezéseken alapul. Éppoly kevéssé igazolható tehát, mint személyes ismeretségük Berzsenyi 1808-as pesti látogatása alkalmával. Vö. Péterfi Mária: *Hoblik Márton*. Bp., 1937. 7., 27. Hoblik egyik kéziratban maradt, 1816-ra datált episztolájában említi Berzsenyi nevét. Hoblik Márton: *Levél Rozsoshoz*. 1816. (OSZK Kézirattára Quart. Hung. 842.)

9 Kölcsey Ferenc: *Csokonai Vitéz Mihály' munkájinak kritikai megítélések*. In Kölcsey Ferenc: *Irodalmi kritikák és esztétikai írások. I. 1808–1823*. Sajtó alá rendezte Gyapay László. Universitas, Bp., 2003. 40.

10 Kölcsey: i. m. 353. (A forrásokra történő zárójeles hivatkozásokat elhagytam az idézetből – T. O.)

paradíroz",[11] a huszadik század elején azonban Alszeghy Zsolt tanulmánya már Berzsenyi-epigonnak nevezi, s ezt a hagyományt foglalja össze Fenyő István kritikatörténeti monográfiája, aki a Hoblik verseiről szóló egyetlen (anonim) kortárs recenzió miatt említi. Ennek az írásnak Fenyő szerint az adott „menlevelet", hogy „egy legendásan tehetségtelen Berzsenyi-majmoló dilettánsról szólt (bárgyú mitologizálása, élettelen klisészerűsége még a *Tudományos Gyűjtemény* nacionalista szerkesztőinek is sok volt!)".[12]

Érdemes lenne alaposabban megvizsgálni, hogy e fogalmak: tisztelet, majmolás, plágium (láthatóan egyre szigorúbb esztétikai ítéletet konnotálva) miként illeszkednek a kortárs kritika szótárába, annál is inkább, mert ebben az esetben egyetlen szerző lírai kötetének értelmezéstörténetében szerepelnek. Az elemzés során kétségkívül szerencsésebb lenne, ha megvalósulhatna a klasszikus kritikatörténeti módszertanhoz kapcsolódó decens távolságtartás igénye, abban a formában, ahogyan Dávidházi Péter alapvető monográfiája[13] egykor meghatározta a kritikatörténész feladatát, aki nem helyesbíteni próbálja elődei vagy társai értékítéleteit, hanem elsősorban az őket létrehozó mentalitás megértésére törekszik. E távolságtartás azonban most csak részben vállalható.

Ennek oka pedig az, hogy amikor – nem sokkal a Bárány-kéziratok tanulmányozása után – Hoblik verseit egy Berzsenyi-epigonnak kijáró érdeklődéssel kezdtem olvasni, nem igazolódott ez az előfeltevés. S nem azért, mintha alapvetően nem értettem volna egyet a Hoblik-szövegekre vonatkozó, az epigonizmus minősítéssel együtt járó elmarasztaló esztétikai ítélettel, hanem azért, mert olvasatom szerint Hoblik *elsősorban* vagy legalábbis *nem kizárólag* Berzsenyi-követő. Nehéz azonban érvelni emellett, figyelembe véve az intertextuális kommunikáció történeti kontextustól és befogadótól függő voltát. Másrészt veszélyes is: mert, aki *nem* ismer fel egy epigont, az műveltségéről és szövegismeretéről, illetve ízléséről állít ki korántsem dicséretes bizonyítványt, s csak találgatni lehet, melyik a kínosabb. A feltételezett mintaszövegek ismerete kapcsán védekezésként csupán az említhető, hogy a 10-es évek Berzsenyi-parafrázisai esetében egyértelműen osztozom a felismerés örömében: legyen szó akár a *Mondolat* vezérszavának stílusparódiájáról[14] vagy a poétikai, stiláris szinten túllépve, a biográfiai referenciát[15] is kihasz-

---

11 Szemere Pál – Kazinczy Ferencnek. 1815. január 17. 2831. levél XII. kötet 335.; *Kazinczy Ferenc Levelezése* I–XXIII. Szerkesztette Váczy János. XXII. Szerkesztette Harsányi István, XXIII. Szerkesztette Berlász Jenő, Busa Margit, Cs. Gárdonyi Klára, Fülöp Géza. Bp., 1890–1960. (A továbbiakban: Kaz. Lev.)

12 Fenyő István: *Az irodalom respublikájáért. Irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése. 1817–1830.* Akadémiai, Bp., 1976. 208. Fenyő István a recenzió szerzőjében (kevéssé megalapozottan) Ungvárnémeti Tóth Lászlót véli felfedezni.

13 Dávidházi Péter: *Hunyt mesterünk. Arany János kritikusi öröksége.* Argumentum, Bp., 1992. 47.

14 A *Vezérszó* főként a *Barátimhoz* [II.] és a *Horátz* lírai szituációját, valamint *A' Közelítő Tél, a Bucsuzás, és A' Magyarokhoz (Romlásnak indult...)* motívumait használja fel. [Szentgyörgyi József–Somogyi Gedeon]: *Mondolat. Sok bővítményekkel és egy kiegészített új- szótárral egyjütt.* 1813.

15 Sereg Mariann biográfiai szintnek nevezi. Sereg Mariann: *Poétikai, tematikai és biográfiai szintek az Így írtok ti költő-paródiáiban.* Literatura 2010/3. 263.

náló Virág-versekről,[16] illetve jóval később, Weöres *Psyché*jének zseniális Berzsenyi-portréjáról. Hasonló a helyzet (a most csak példaként említett) Orbán János Dénes, Kovács András Ferenc, Tandori Dezső, Bodor Béla és Varró Dániel[17] Berzsenyi-parafrázisaival, -reminiszenciáival és -paródiájával, hozzászámítva azt, hogy amitől *ma* Berzsenyi felismerhetővé válik, az egyre inkább a klasszikus időmérték, lehetőleg alkaioszi vagy szapphói versszak, kizárva ezzel a rímes versek csoportját. A szövegszerű, illetve motivikus utalások elmaradhatatlan kelléktárát pedig egy szűkülő verscsoport, *A' Magyarokhoz (Romlásra indult...)*, *A' Közelítő Tél*, az *Osztályrészem*, a *Horátz*, illetve a *„Halljuk! miket mond a' lekötött kalóz"* című (illetve kezdetű) művek jelentik. Meg kell említeni azonban, hogy a Berzsenyi-líra egyik elsőként regisztrált, kezdetben korántsem pozitív végkicsengésű jellegzetessége, a szöveghelyeknek a Berzsenyi életművön belül felismerhető önismétlő, önutánzó jellege.[18] Ugyanez a jellegzetesség biztosítja (az életművet jól ismerő olvasó számára) a kanonikus szövegeken túl, egy jóval nagyobb korpuszt érintő szövegközi kapcsolatot. Ugyanakkor a Berzsenyi- és a Hoblik-líra mai olvasatban kevésbé evidens parallelizmusára mégiscsak az lehet az *egyik* lehetséges magyarázat, hogy a kortársak számára a Berzsenyi-szövegek olyan sajátosságai képezik az összehasonlítás alapját, amelyek ma már nem feltétlenül keltenek a szerzőhöz kapcsolódó asszociációkat. *Más* lehetséges magyarázatok után kutatva érdemes alaposabban szemügyre venni a Hoblik-kötetnek (ebben a „felbontásban") már korántsem egyértelmű recepciótörténetét.

(konkordanciák)

Hoblik Márton lírai kötete – a címlap szerint – 1814-ben lát napvilágot, Trattner János Tamás betűivel. Ugyanazon nyomdában készül el tehát, mint Berzsenyi versei. A Kiadó által jegyzett előszó július 26-ra datált, s Hoblik valószínűleg néhány hónappal később küldi el Kazinczynak a tiszteletpéldányt. A szerző a kötet megjelenésekor mindössze 22 esztendős. Az előszó a benevolentia elnyerése érdekében ki is használja az aetas topszára támaszkodó érvelést: „mit várhatni tőle? ugy vélem, eléggé meg fogtam mondani, ha azt jelentem, hogy e' versek szerzője életének még csak huszonkét tavaszát élte."[19] A kiadói előszó a magyar nyelv

---

16 Virág Benedek: *Történet, Soterion Custosomnak.*

17 Orbán János Dénes: *A szárnyas idő árbocomra szállt;* Kovács András Ferenc: *„Tündér változatok műhelye a világ";* Tandori Dezső: *Pest. Vörösmarty és Berzsenyi-reminiszcenciák;* Bodor Béla: *Berzsenyi Dániel – Palimpszeszt;* Varró Dániel: *Változatok egy gyerekdalra. Berzsenyi Dániel.*

18 „Az ő versei nem felette nagy számban vagynak, még is a' Bonyhai Grotta czimü dal, a' Melancholiára nézve; Amathusz a' Melisszához iratottra nézve stb. nem egyéb viszszaemlékezésnél. 'S az a' sok Aetheri, nectár, nectáros, virány, virulmány, Iliszszusz, Sokratesz, Plato stb, mellyek szűnet nélkűl elő fordulnak 's szünet nélkül ugyan azon forma alatt, ' s ugyan azon ideákat 's érzeményket hozván magokkal, fordulnak elő, bizonyságot tesznek Rec.[ensens]' ítéletének igaz voltáról." Kölcsey Ferenc: *[Berzsenyi Dániel versei].* In Kölcsey: i. m. 59.

19 *Hoblik Márton' Versei.* 1814. 1.

(a latinnal szembeni) felértékeléséhez kapcsolja a jól ismert hajnal-metaforát, s a kötet szerzőjét (az olimpiai játékok analógiájára) a „koszorús vezérek" után feltűnő ifjú „Athléthák" körébe sorolja. Hoblik tehát ebben az értelemben követő, s a korpusz értékét a *nyelvi* teljesítményként felfogott irodalmi alkotás legitimálja, olyan kontextust teremtve ezzel, amely minden bizonnyal szemben áll Kazinczy és Kölcsey *minőségi* kritériumokat hangoztató[20] költészetfelfogásával. Az előszóban megfogalmazódó didaktikai szándék ugyanakkor a példaadás lehetőségére irányul, mert Hoblik verseit a közönséggel megismertetni annyi, „mint nevelni benne a' szépre, 's nagyra törekedő lángot".[21]

A *Versek foglalata* három könyvet jelez, akárcsak Berzsenyi munkáinak első kiadása, s a tipográfikus tér, a betűtípus, a tagolás, egyaránt felidézheti a Berzsenyi-kötetet.[22] Az analógia éppúgy tekinthető esetlegesnek, mint szándékos, a Berzsenyi-kötet sikerére rájátszó technikai fogásnak.

Az első könyv előtt álló mottó – a klasszikusoktól származó mottóválasztáshoz képest – unikális. Közelebbi kapcsolatban van viszont Kisfaludy Sándor költői világával.[23] Deshoulières kisasszonytól, a 17–18. századi francia költőnőtől származik. A paratextus tematikai értelemben összetartozó verscsoportra utal:

L' amuor ne cause, que des pleurs
Abjure, crois moi, son empire,
Ce, qu'il soumet, il déchire,
Et rit encore de nos douleurs.[24]

A szerelmi téma – Berzsenyi kötetével szemben – itt a teljes kompozíciót meghatározza, bizonyos elemeivel még a második könyvben is találkozunk. Az ajánló vers címzettje, s egyben a kötet múzsája ennek szellemében Theréza, aki a zárórövers Rízájával azonosítható. Az ajánlás funkcionális szempontból sokkal inkább emlékeztet a poétai románként (is) olvasható Lilla-dalokra,[25] míg a harmadik szerkezeti egység centrális pozíciójában lévő, (római számokkal jelölt) nyolc *éneke* egyaránt kapcsolódik a Himfy – és áttételesen – a Petrarca-hagyományhoz. Az ajánlást követő Múzsa-vers felsorolja a szerelmi költészet csodált magyar és világirodalmi mintáit. E minták körébe tartozik Vergilius, Ovidius, Horatius, Petrarca és Himfy.

---

20 Erről bővebben lásd Bíró Ferenc: *Kazinczy Ferenc és a nyelvkérdés*. In *Ragyogni és munkálni. Kultúratudományi tanulmányok Kazinczy Ferencről*. Szerkesztette Debreczeni Attila, Gönczy Monika. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2010. 16.

21 *Hoblik Márton' Versei*. 1.

22 Erre az összefüggésre Onder Csaba hívta fel a figyelmemet.

23 Vö. Békei Jolán: *A francia hatás Kisfaludy Sándor lírai költészetében*. Irodalomtörténeti Közlemények 1925. I–II. 70–83.; Irodalomtörténeti Közlemények 1925. III–IV. 186–196.

24 „A szerelem csak sírást okoz / hidd el nekem, megtagadja birodalmát / Akit hatalmába kerít, szétszakítja / S fájdalmunkon nevet." Varga Róbert Jenő fordítása. Az idézet forrása Deshoulières *„Damon et Corinne"* című idillje. [Joseph Mozin]: *Französische Sprachlehre*. Tübingen, 1811. 463–464. Illetve: *Le Pot-pourri. Préservatif de la mélancolie*. 1783. 186–187. A forrás azonosításáért Granasztói Olgának és Laczkó Andrásnak tartozom köszönettel.

25 Csokonai Vitéz Mihály: *Lilla. Érzékeny dalok III. könyvbenn*. 1808.

Honnunk áldott lantosa Himfy is
(Ugy százak annyi Hella' leányai)
Zeng olly enyelgést, mint Petrarka
Tárgya ha Laura leende 's Vaucluse.

A szöveg Mars és Vénusz szembeállításának toposzára épül, s az utóbbi felértékelésével zárul. Cypris hatalmának felidézése emlékeztethet Berzsenyi első könyvének mottóversére. A *Múzsához* nyugodtan tekinthető a Küpriszhez címzett óda párdarabjának, míg a Mars/Vénusz ellenét a *Melisszához*t vagy az *Amathus*t idézi. Hoblik kompozíciója viszont olyan narratív szál lehetőségét teremti meg, amelyben a mottóverset követő szöveg, *Az első szerelem isméret*, (az ajánlás által megelőlegezett zárlat szempontjából) egy szerelemi történet első állomásaként olvasható. A gondtalan gyermekkor idealizálása tematikai szempontból *A' Kesergő szerelem* 2. és 9. dalával hozható kapcsolatba. Összehasonlítva Berzsenyivel: *Az első szerelem* a címadást és a témát tekintve hasonló verse az 1813-as és az 1816-os kiadásból is kimarad. Más kérdés, hogy miként tekintünk Hobliknál a „Csalfa kény lészen puha szíve'tárgya", illetve Berzsenyinél *A' Magyarokhoz* címzett ódából ismert sorokra: a „Gyermeki báb puha szíve tárgya" konkordanciájára. Igaz ugyan, hogy e metrikai toposzként funkcionáló részlet Hobliknál a szapphói versszak harmadik sorának második feléhez, míg Berzsenyinél az alkaioszi negyedik sorába illeszkedik.

Ezt követően *Az én Kegyesem* című, a kedves szépségének leírása/leírhatatlanságakor a klasszikus időmértéket használja, Berzsenyi ezzel azonos című munkája a rímes versek közé sorolható. Természetesen sem a téma, sem a cím nem tekinthető Berzsenyi egyéni leleményének, hanem egy jól ismert költői konvenció folytatása. Hoblik első könyve a *Regínához* címzett dallal folytatódik, ezzel az első köteten belül megnyitva a Regína-versek csoportját.[26] Ezek közül *A' Reményhez* című, bízvást számíthatott rá, hogy a konvencionális cím a kortárs olvasó tudatában felidézi a legnépszerűbb változatot, a Csokonai-ódát. Ám maga a szöveg figyelmen kívül hagyja a referenciát, semmilyen más szinten nem lépve kapcsolatba vele. A remény verseit az elválás versei követik az első könyvben. Így a búcsúvers *(Búcsúzás Pesttől 1812)* és a visszatérés verse *(Pesti út 1812)* szorosan kapcsolódik a szerelmi történet narratívájához. Hasonló szerepe van a Berzsenyit, Virágot és Horatiust egyaránt asszociáló idillnek *(A' mezei élet' gyönyörjei)*, amely ebben az esetben a szerelmi bánat elől kínál menekülési lehetőségét. Mielőtt azonban áttérnénk az első könyv záróversének (Berzsenyivel összehasonlítható) áldozati gesztusához, több lehetséges Berzsenyi-referenciával is számolnunk kell. Ismét találunk példát a jelzős szerkezet metrikai toposzként is érvényesülő azonosságára. *Az én bérem* sorai, „ész, rény, 's Píeri gyenge Szűz / Engem nem éleszt...", összevethetők az *Amathus* ismert passzusával: „Itt Amor ápol 's Píeri gyenge Szűz / Nectarpohárt nyújt..."

---

[26] A következő versek tartoznak ide: *Szerelemesküvés, A' Reményhez, Vigasztalás, Az én bérem, Általtás.*

A legerősebb, immár stílusimitációként[27] értelmezhető szöveg a *Ritka sokaság:*

Zordon módra süvöltet Boreász' szele,
Hullámit Balaton' zöld tava szórta volt,
Nem láttál madarat, sem halat a' vizen,
Mindennek szomorún ötle tekintete...

A vers felütése a *Horátzéval* rokon, ám az intertextuális kommunikáció sajátosságaként Horatius *Thaliarchushoz* és Virág Benedek *Kmethy Dánielhez*[28] címzett ódáját idéz(het)i fel. Hoblik verse azonban nem sententiával zárul, hanem (szorosan kapcsolódva az első könyv szerelmi narratívájához) a kihalt táj és a képzelet teremtette világ közötti feszültségre játszik rá:

Szívem mint epedett, látta keserveit
A' vadság, Szeretőm' játszi Szerelmei
Üldöztek – szomorú kép! be sokan valának!

A zárlat lírai víziója már a leírás sajátos,[29] Ányostól vagy Daykától ismert változatával hozza a szöveget kapcsolatba.

A második könyvet lezáró áldozati gesztus sok szempontból emlékeztet Berzsenyi 1813-as kompozíciójának utolsó versére. A szövegimitáció szintjén is érzékelhető a párhuzam:

És néked Kegyesem játszi Szerelmeid
E morzsát leteszik – tiéd.

Berzsenyinél:

Alkotmánytok örök talpkövihez teszem
E' morzsát, 's az idők' harczai közt megáll.

Míg Berzsenyi esetében a magyar tudósoknak szól az áldozati gesztus, s mint Bécsy Ágnes megjegyzi,[30] a közös alkotás halhatatlan teremtő lényegéhez képest az egyéni hozzájárulás mindenkor csak „morzsa lehet", addig Hoblik (ehhez képest) profanizál, az első könyv szerelmi áldozatként/ajándékként fogható fel.

---

27 A szöveg és stílusimitáció megkülönböztetéséhez lásd Szoliáth Dávid: *Ady-epigonizmus a korai József Attila-lírában és környezetében.* Literatura 2006/4. 474., 477.

28 A három vers összehasonlításáról lásd Szauder József: *Ihletek, múzsák Virág és Berzsenyi között.* In uő: *Az estve és Az álom.* Szépirodalmi, Bp., 1970. 283–287.

29 Mezei Márta: *Felvilágosodás kori líránk Csokonai előtt.* Akadémiai, Bp., 1974. 261.

30 Bécsy Ágnes: *Magány és közösség. Berzsenyi 1808-as pályafordulatának értelmezéséhez.* In *Klasszika és romantika között.* Szerkesztette Kulin Ferenc, Margócsy István. Szépirodalmi, Bp., 1990. 186.

A második könyv „mixtum compositum" műfaji/formai és tematikai elemeit tekintve egyaránt. *A' magyar ifjakoz* címzett ódával indít, ezt egy újévi köszöntővers követi, majd hat dal.[31] Később jórészt az alkalmi és a didaktikus költészethez szorosan kapcsolódó műfajokkal találkozunk: névnapi köszöntő,[32] episztola, emlékkönyv-vers, szatíra, epithalamium, a bordalok csoportja,[33] szerenád, sírvers, rege s e szerkezeti egység végül egy epigrammával zárul.

A második könyv mottóverse – metrikai szempontból – Berzsenyi *A' Magyarokhoz (Romlásnak indult...)* címzett ódáját idézheti fel. A korcsosulás érvelésmódjára[34] építő Hoblik-szöveg azonban sokkal közelebb áll Bartóti Szabó Dávid hasonló témájú költeményeihez.[35] S ennek oka nem csupán az, hogy (rész–egész viszonyban értelmezve) más a megszólított Hoblik és más Berzsenyi esetében, hanem az is, hogy Hoblik verse kizárólag a nemzeti és idegen oppozíciójára épít, erősen kihasználva a magyar és az idegen öltözet és nyelv közötti analógiát, e szempontból inkább Révai, Dayka és Ányos[36] költői világát idézve meg. Másrészt akár Berzsenyi-szövegimitációként is felfogható két jelzős szerkezet azonossága.

Hoblik:

Ah! így gázolod e *Nemzeti lelkedet?*

Berzsenyi:

Ébreszd fel alvó nemzeti lelkedet! *(A' Magyarokhoz)*

Hoblik:

Igy majd a *buta kor'* dúrva homályai
Érezvén ragyogó régi Magyar Napunk'
Fényét, vesznie kezdnek,
's Paeánt zengedez a' Haza!!!

Berzsenyi:

Megnyílt a' buta kor' százados éjjele;
Hellász' napja dicsőn derűlt,
'S paeánt ömledezett a' Capitólium. *(A' Sonetthez)*

A Berzsenyi-párhuzam szempontjából értelmezhető másik szöveg az *Oszterhueber' Nefelejts könyvébe. 1813.* Az emlékkönyv-vers műfajával nem találkozunk sem az 1813-as, sem az 1816-os Berzsenyi-kiadásban,[37] Hoblik viszont szívesen él vele. Maga a szöveg azonban felülírja a műfajjal kapcsolatos elvárásokat. A tömör, szen-

---

31 *Tini, Marie, Lina, Minni, Lotti, Nelli* című versek.

32 *Zs* Fanni neve napjára, Oszterhueber' nevenapjára 1814.*

33 *Bachuszhoz, Az iszák, A' víg ivó, A' kortyos* című versek.

34 A korcsosulás érvelésmódjáról lásd Debreczeni Attila: *Tudós hazafiak és érzékeny emberek. Integráció és elkülönülés a XVIII. század végének magyar irodalmában.* Universitas, Bp., 2009. 227.

35 Baróti Szabó Dávid: *A Magyar Ifjusághoz, Ráday Gedeon úrhoz.*

36 Mezei Márta: i. m. 199.

37 Két kései versről tud a kritikai kiadás: *Emlékkönyvbe. I., Emlékkönyvbe. II.* Berzsenyi ellenérzését a műfajjal kapcsolatban lásd *Berzsenyi Dániel költői művei.* Sajtó alá rendezte Merényi Oszkár. Akadémiai, Bp., 1979. 862–863.

tenciózus versszerkezet helyett hat strófából álló, személyhez szóló ódát kapunk. A nagyítás alakzatával[38] festett Balaton környéki táj ismét erősen emlékeztet Berzsenyire, bár ne feledjük, ugyanez a táj Hoblik „tája" is egyben, s a hiperbola alkalmazása sem csak Berzsenyi sajátja. A versritmus felidéző funkcióját figyelembe véve, szapphói versszak Berzsenyi búcsúversével hozhatja kapcsoltba, s néhány egyéb szövegszerű utalás is értelmezhető Berzsenyi-reminiszcenciaként:

Hoblik:

Boldogúl téged valamerre fordúlsz
E' Barátság' Angyala hogy vezéreljen,
Minden érzésim csak azont ohajtva
Kérik az égtől.

Berzsenyi:

Élj szerencsésen valamerre fordulsz!
Légyen áldásom veled és vezéreljen!
Légyen a' Végzés' utain szerelmünk
Angyala társad!

Amennyiben Berzsenyivel folytatott párbeszédnek tekintjük Hoblik versét, úgy Hoblik invenciója éppen a Barátság és a Szerelem Angyalának vetélkedésében rejlik. Azzal, hogy a vers címzettje a kedves helyett a barát, Hoblik más összefüggésbe helyezi a felfokozott érzelmeket. Ha azonban a két szöveget Horatiusszal[39] folytatott párbeszédként értelmezzük, akkor Berzsenyi lesz az, aki címzett megváltoztatásával átértelmezi a klasszikus szöveget.

A második könyv egyik érdekessége a *Mondolat* megjelenésére adott kortárs reflexió. Az *Elbúcsuzás Kalocsától 1814, (A' Mondolat' tisztes Szerzőjinek)* ajánlott vers kettős beszéde jól mutatja a Hoblik által elfoglalt pozíciót a nyelvújítási harcokban. Sok múlik azon, hogy ironikusan értelmezzük-e a vers alcímében a „tisztes" jelzőt. Maga a szöveg ugyanis (a *Mondolat* szótára alapján összeállított búcsúvers, klasszikus időmértékben) a *Mondolat* továbbírása, beilleszthetővé válik pamflet szövegébe. A *Mondolat* ismerete ugyanakkor Hoblik számára egyúttal a Berzsenyiből és Kazinczyból formált költőfigura ismeretét is jelentette. Más kérdés, hogy *tudta-e* Berzsenyivel azonosítani a *Vezérszó* poétafiguráját.

---

38 „Ormait Somlónak egek tapodván / Biztaták, hogy légyenek e' Barátság' / Ritka emlékének örök tanúji / Minden üdőben." *Hoblik Márton' Versei.* 71.

39 A Berzsenyi-szakirodalom többek között azért veti el az Erdélyi János által felvetett, a horatiusi C. II. 14. ódával való kapcsolatot, mert itt Horatius az idő múlásáról szól és *barátjához.* Lásd *Berzsenyi Dániel költői művei.* 491. Erdélyi János: *Berzsenyi Dániel.* In uő: *Pályák és pálmák.* Bp., 1886. „Itt és már a Barátomhoz címzett ódában azon gondolat, hogy az örömet s barátot semmi vissza nem adhatja, még a „kegyesség áldozata" sem, Horácz pietasára emlékeztet. Lib. II. oda XIV." 76. Az áldozat viszonylagossága Hobliknál átértelmeződik: „A' Barátság is remek-áldozatját / Véste egy kőszál' sivatag vonásin; / Mint azon kőszál maradott, tiéd lesz / Szívem örökké!" *Hoblik Márton' Versei.* 71.

A második könyv záró epigrammája ismét a „kettős olvasat" problémáját veti fel. *A' Nagy titok* címmel ugyanis 1814-ben aligha lehetett *„ártatlanul"* epigrammát írni.

Kazinczy:

Jót 's jól! Ebben áll a' nagy titok. Ezt
ha nem érted,
Szánts és vess; 's hagyjad másnak az
áldozatot.

Hoblik:

Kevésben áll azon titok,
Melly't czélra vinni olly nehéz?
Ím'... Emberek között légy
Ember' s tanúlj csak élni!...

Olvasói döntés kérdése, hogy az allúzióként értelmezhető cím-átvételben a tisztelet jelét látjuk, vagy éppen a gesztus kritikus-szatirikus élét. Ha ugyanis ez utóbbit, akkor feltűnő lehet, hogy Hoblik kimozdítja a mintaszöveget a xéniák műfajából, és éppen ez okozza a vendégszöveg átlényegülését. Azonban nem ez az egyetlen Kazinczy-utalás a szövegben: a *Boromissza barátomhoz* címzett episztolában a vadászatot követő vacsora konkrét képéhez kapcsolja a metaforikusan értelmezhető[40] Kazinczy-epigrammát:

Kazinczy:

Repkényes poharat vártam, s' adsz vastag
ebédet,
Koldusidat tartsd jól, Döbrei; nem
vagyok éh.

Hoblik:

Repkényes poharát várta sok éh gyomor,
És – dúzs volt vacsorád.

A repkény szó használatát nyilván értékelte itt Kazinczy, aki epigrammájához a következő megjegyzést fűzte: „Repkény, hedora. A borostyán nevezet örökre a' laurusé."[41] S ha a metafora konkretizálásával távol kerülünk is a Kazinczy-szövegtől, Hoblik versének zárlata egyértelműen a nyelvújítási harcok kontextusára utal a soloeciszmuszról szóló vitával.

---

40 [Kazinczy Ferenc]: *Fonákság. Tövisek és Virágok.* Széphalom, 1811. 9.
41 [Kazinczy Ferenc]: *Tövisek és Virágok.* 47.

A harmadik könyv peritextusa[42] ismét szerelmes verseket ígér. A francia nyelvű szöveg kapcsolatot teremt az első könyv Deshoulières kisasszonytól származó mottójával, ám itt a szerzői név hiányzik. Míg az első könyv témája a Regíne-szerelem, addig a második kompozíció (fiktív) hősnője Ríza, aki a mottó Theresejával is azonosítható. *Az indító ok* (műfaji szinten önreflexív) szerelmi dalköltészetről szóló dala után kibontakozó narratív szál (a magyar irodalmi mintaként megnevezett) ismét Himfyre emlékeztet, ahogyan a Ríza/Líza paronima is. Párhuzamba állítható a Himfyből ismert badacsonyi szüret leírása, illetve *A' Vas-Fördői mulatság,* mint az első találkozás története. Hobliknál ezt követik Rízához szóló udvarló *(Ríza, Új erő, Beköszöntés. Rízához)* versek. A szerelem (pillanatnyi) viszonzatlanságáról a *Cupídóhoz* címzett könyörgés révén értesülhetünk, a Rízához szóló nyolc ének azonban formai szempontból felidézi és egyben leépíti a Himfy-párhuzamot. A tizennégy soros strófaszerkezet egyértelműen a szonett-formát asszociálja, rímstruktúrája azonban (aabccbdedeffgg) az első páros rím elhagyásával a nagy Himfy-versszak egyik variációjának fogható fel.[43]

A narratív szál további elemzésekor azt látjuk, hogy az énekeket követő vers, *Az én óhajtásim* még a szerelmi vágy egyoldalúságára utal, ám *A' megelégedő* mintha egyetlen versbe sűrítené a *Boldog szerelem* kötetnyi dalát és énekét. A harmadik könyv záróversei: *A hű szív, a Sonett, Az óhajott rév* azonban mindvégig bizonytalanságban tartják az olvasót a fikció szintjén megvalósuló beteljesülést illetően.

S ha elfogadjuk, hogy a harmadik könyv felvállalt mintaszerzője Himfy, akkor a hasonlóságok mellett a különbségek is feltűnőek. Erre utal a gyűjtemény viszonylagos rövidsége, a versek formai és műfaji változatossága, valamint a címadás gesztusa. Hoblik tehát megpróbál elszakadni a felidézett mintától, de eközben, paradox módon egyre szorosabb kapcsolatba kerül a korban népszerű, másik lehetséges mintával,[44] a Lilla-dalokkal. A harmadik könyv épp ezért nem kapcsolódik Berzsenyi lírájához sem stiláris, sem poétikai szinten. Berzsenyi hangsúlyos szerelmi verseivel sem mutat rokonságot.

Egészében véve elmondható, hogy Hoblik Márton munkája – *az én olvasatomban* – olyan pályakezdő kötet, amely a klasszikus minták mellett a századforduló költészetének összetett hatását mutatja. Ha kizárólag Berzsenyi-reminiszcenciaként kívánjuk értelmezni a kompozíciót, akkor eliminálják a kötet műfaji/formai, nyelvi és tartalmi sokszínűségét. Az, hogy Berzsenyit tekintik Hoblik kizárólagos mintaszerzőjének, alighanem többet árul el Berzsenyi kortárs fogadtatásáról, mint Hoblik Márton költészetéről.

---

42 „Finites filles de me poursuivre, / Therese seule peut me charmer. / Alors je cesserai de vivre, / Quand elle cesserai de vivre, / Quand elle cessera de m' aimer." „Hölgyeim, ne gyertek utánam, / Csak Therese az, aki elbűvöl engem. / Én sem fogok tovább élni, / Hogyha ő már nem szeret." Varga Róbert Jenő fordítása.

43 Erre vonatkozóan lásd Perger Zita Adrienn szakdolgozatát: *Hoblik „szerelmei". A Kisfaludy-hatás vizsgálata Hoblik Márton verseiben.* (szakdolgozat, 2013. kézirat)

44 A korban népszerű Lilla- és Himfy-parafrázisokról lásd Onder Csaba: *A klasszika virágai. (anthologia – praetexta - narratíva).* Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2003. 207.

(kontradikció)

Kazinczy – saját bevallása szerint megkésve – 1814. november 16-án küldi meg Hoblik Mártonnak a köszönőlevelet a tiszteletpéldányért. A kötet rövid véleményezése a kiadói előszó retorikájára játszik rá: „Az Úr' versei mutatják, hogy az Úr kezdő, 's azok olvasóji látnák azt ha a' Kiadó nekünk az Úr' még igen fiatal korát el nem mondotta volna is." Az udvarias dicséret ezt a gondolatmenetet folytatja: „Az ifju a'ki így kezdte futását, mit fog az adhatni néhány évek után ha a' munkába bele nem ún!"[45] E prognózis másik feltétele természetesen az, hogy Hoblik a továbbiakban vegye figyelembe a Kazinczy által oly sokat hangoztatott korrekcióelvet. Kazinczy későbbi leveleiből arra derül fény, hogy a mester nagyon is „jól" érti a kötetből kibontakozó Kazinczy-kép ambivalenciáját: a szonett-forma alkalmazásának (név nélkül is) hódoló gesztusát, Kazinczy nyelvújítási szavainak átvételét (például *embercse*[46]), a Széphalom' Angyalának[47] szóló elismerést, a *Mondolat*ra adott reflexió kettős beszédét. Kazinczy ennek megfelelően számol Hoblikkal mint lehetséges tanítvánnyal. Ehhez olyan események is hozzájárulnak, mint a Kazinczy nyelvújítási nézeteivel kapcsolatos nyilvános kritika. A mester többek közt Kis János beszámolójából értesül arról a Pest-Budán tartott összejöveteléről, ahol „egy, a'ki egyeb iránt minden tisztelettel szóllott felőled, Crisiseden felakadott, 's azoknak mérsékeltebb hangot óhajtott". Kazinczy, a válaszlevél szerint már tud a történetről, s Prof. Fejérrel azonosítja az anonim szónokot. Levelének folytatása alapján azonban az is feltételezhető, hogy (más forrásból) tudja: Hoblik Márton is kommentálta az eseményeket: „Én sem úgy szóllok a' Gessner Abelében mint Osziánban 's a' Hoblik Mártonok az én dolgomat el nem ronthatják."[48]

Kazinczy ennek ellenére, továbbra is fenntartja Hoblik számára a lehetséges tanítvány szerepkörét. A köszönőlevél továbbítására felkért Helmeczytől Hoblik véleménye iránt érdeklődik: „Mit monda Hoblik az én levelemre? Kérlek, írj felőle. Hol lakik? Mit hagy remélleni maga felől?"[49] Ezért örül 1815-ben a személyes találkozásnak, s hogy Hoblik tanúja lehet Sághi Ferenc nyelvészeti továbbképzésének.[50] Hoblik a későbbiekben egyértelműen közeledik a Kazinczy-körhöz,

---

45 Kazinczy Ferenc – Hoblik Mártonnak. 1814. november. 2773. levél, Kaz. Lev. XII. kötet 185.

46 Hoblik Márton: *VI. Ének.* In *Hoblik Márton' Versei.* 134. Kazinczy a *Tövisek és Virágok Herculeszhez* címzett epigrammájában használt kifejezését interpretálja. Vö. Kazinczy Ferenc – Gr. Dessewffy Józsefnek. 1811. január 17. 1912. levél, Kaz. Lev. VIII. kötet 278.

47 Hoblik Márton: *Oszterhueber' Nevenapjára.* 1814. In *Hoblik Márton' Versei.* 75. Széphalom' Angyalának említése a versben más kontextusban értelmezhető mint Berzsenyinél a „Széphalom s Angyala" (A' sonetthez) változat. Az utóbbi esetben (a Petrarca-párhuzam alapján) Széphalom Vaucluse, s az angyal Laura, illetve Török Sophie metaforikus megnevezése, míg Hobliknál nincs szó ilyen jellegű azonosításról.

48 Kazinczy – Kis Jánosnak. 1814. október 23. 2755. levél, Kaz. Lev. XII. kötet 139.

49 Kazinczy – Helmeczy Mihálynak. 1814. december 14. 2799. levél, Kaz. Lev. XII. kötet 255.

50 „ Bécsből vissza jövén, Kultsár Sághinak ismeretségébe jutata a' hid mellett álló sétálón. Oda jőve a' nagyon kedves külsőjű Hoblik is..." Kazinczy Ferenc – Kölcsey Ferencnek. 1815. június 3. *Kölcsey Ferenc minden munkái. Levelezés I. 1808–1818.* Sajtó alá rendezte Szabó G. Zoltán. Universitas, Bp., 2005. 386.

Szemerét s az ő közvetítésével Kölcseyt, Somogyi Gedeonról szóló történettel[51] szórakoztatja.

Kazinczy tehát (az írott források szerint) *nem* hozza kapcsolatba Hoblik költészetét Berzsenyiével, ezt elsőként a Kazinczy-körből Szemere Pál teszi meg: „Tudja Uram Bátyám, hogy Takács a Faludi tollaival paradíroz. Faludi, a gyönyörű magyarságu iró! ezt mondogatták Révai és egyebek; s Takács a „Minervában" épen úgy bánt Faludinak szólásival, mint Hubay Csokonaiéval, Hoblik Berzsenyiével; de azért Takács, Hubay és Hoblik csak azok, s nem egyebek, a mik."[52] A Szemere hasonlat-sorával kapcsolatos különvéleményét s az intertextuális kommunikáció sajátosságait mutatja Kazinczy egyik korábbi kommentárja, aki Hubait nem Csokonai, hanem Gessner-utánzónak tartja, ennek alapján fertelmes plagiáriusnak nevezve a szerzőt, mert „Gesznernek statuájit eltördelte 's kettőből csinált eggyújat".[53] Feltűnő lehet, hogy Szemere magyar irodalmi analógiái a nyelvi és irodalmi teljesítmény szoros kapcsolatát feltételezik, Kazinczy viszont világirodalmi analógiát választ. Ez alapján úgy tűnik, Kölcsey, Szemere és Kazinczy ekkortájt kezdődő közös filológiai stúdiuma eltérő eredményekhez vezethetett. E vizsgálódás lényegét Kazinczy így fogalmazza meg Kis Jánoshoz szóló, 1814 októberében kelt levelében: „Most Szemere Pál, Kölcsey Ferencz és én a' legjobb Iróknak tartott Prozaistákat 's Poetákat olvassuk, hogy megmutathassuk, hogy egy Iró sincs, a' ki ne neologizáljon."[54] A stúdium lényege tehát az volt, hogy példákat gyűjtsenek a neologizmusokra. Ebből a közös jegyzetanyagból[55] tervezi Szemere a „lexiconát", megjegyezve, hogy a „ A' címeket, a' lex. végén tellyesen említeni fogom, az Írók neveit a' szók végén külön külön. Így látni fogják: Mit? Ki? Mikor? miolta? s' hányszor."[56] Szemere Hoblik munkáit is ilyen intencióval jegyzeteli, s ezért kéri el Kazinczy Hoblik-excerptumát.[57] Céljuk tehát eredetileg a neológia nyelvelméleti álláspontjának igazolása. Kölcsey ennek kapcsán olyan olvasói szempontokat említ,[58] mint az idegen frázisokkal élés, a szókurtítás, a szóformálás (ennek része a szók „poétai öszveragasztása"), illetve a szóalkotás. E munka (bizonyos értelemben) nem várt melléktermékeként a vizsgált szerzők között felfedezett párhuzamos locusok. A konkordanciák egyrészt a nyelvelméleti érvelés megerősítését szolgálják, másrészt viszont gyengítik az esztétikai értékelés szempontjából nagyra tartott invenciót. Valószínűleg ebben a kontextusban (is) értelmezhető Szemere hasonlatsora, a „szólás" kifejezés szűkebb értelmére koncentrálva.

---

51 Szemere Pál – Kölcsey Ferenchez. Pécel, 1816. április 15. *Kölcsey Ferenc minden munkái. Levelezés I. 1808–1818.* 484.

52 Szemere Pál –Kazinczy Ferenchez. 1815. január 17. 2831. levél, Kaz. Lev. XII. kötet 335.

53 Kazinczy Ferenc – Döbrentei Gáborhoz. 1811. július 6. 2035. levél, Kaz. Lev. IX. kötet 5.

54 Kazinczy Ferenc – Kis Jánosnak. 1814. október 23. Kaz. Lev. XII. kötet 139.

55 A jegyzetanyag egy részének kommentált kiadása: Gyapay László: *Idegenségek és szokatlanságok: Kölcsey ismeretlen nyelvészeti tárgyú munkája.* Irodalomtörténeti Közlemények 2002/3–4. 415–439.

56 Szemere Pál – Kazinczy Ferencnek. 1816. január 17. 3095. levél, Kaz. Lev. XIII. kötet 402.

57 Uo. Szemere és Kazinczy Hoblikról szóló jegyzetei (jelenlegi tudásom szerint) nem maradtak fent.

58 Kölcsey Ferenc – Kazinczy Ferencnek. Cseke, 1815. július 5. 158. levél *Kölcsey Ferenc Minden Munkái. Levelezés I.* 395.

Kölcsey azonban a Berzsenyi-recenzió megíráskor alapvetően más, esztétikai/poétikai szinten vizsgálódik, s ebben az értelemben a Csokonai-recenzió idézett passzusa megelőlegezi a Berzsenyi-recenzió kritikai észrevételeit. Kölcsey Hoblikkal kapcsolatos megjegyzése olyan gondolatmenetbe ágyazódik be, amely szerint a kortárs lírai reflexió is a kritikai fogadtatás része, vagy legalábbis az kellene, hogy legyen. Ebből a szempontból nem kérdőjeleződik meg a mintakövetés lehetősége, hanem arra helyeződik a hangsúly, hogy az imitáció reflektált, kritikai tevékenyég. Lényegében felidézi ezzel a klasszikus imitáció-tanok (Senecától és Quintilianustól) jól ismert tételét, hogy a jó utánzó valami újjá transzformálja modelljét, és ha lehetséges, jobbá teszi.[59] Kölcsey kettős összehasonlítást tartalmazó kijelentése látszólag problémamentesen illeszkedik a kritikai diskurzusba, valójában „csonka" kritikai kijelentés. Funkcionális szempontból (az eljövendő) szerzőknek szóló figyelmeztetés, amely mellől hiányzik az argumentáció. E fordulat értelmezhető úgy is, mint a Kölcsey által művelt kritikatípus (Berzsenyi által is számon kért[60]) hiányossága, de úgy is, mint az epigon-diskurzus egyik jellegzetessége: lényegében *ellenfogalom*, „amelynek a használata mindig fontosabb volt, mint a jelentése: elutasításra szolgált és nem megismerésre".[61] Csupán a Csokonai-recenzióval kronológiai és teoretikus szempontból is közeli Berzsenyi-recenzió szövege alapján *következtethetünk* arra, hogy a kritikus szerint melyek lehettek azok a hibák, amelyeket Hobliknak el kellett volna kerülnie. A legerősebb érv Hoblik és Berzsenyi költészetének kapcsolata mellett az aszklépiádészi mértékben írt rege. „A' Rege (Romance) lyrai mértékben és hangon épen ollyan, mint a' Regnard ' verselőjének mívi, ki Tragoediájival nevetést, Comoedijáival ellenben sirást okoz."[62] A Berzsenyi-filológia régóta regisztrálta e szöveg kapcsán Kisfaludy Sándor regéinek hatását.[63] A Kisfaludy-analógiát erősíti meg Hoblik szövegtudatos utalása is: nemcsak a szerelmi költészetben tekinti mintának Kisfaludyt, hanem benne látja a „Tátika mesterét". Ő azonban egyikük számára sem adhatott példát a Kölcsey által kifogásolt formai megoldásra. Berzsenyi a recenzióra adott válaszában utal Matthison „szép Märchenjére" mint lehetséges előzményre, s ez a lehetőség elméletileg Hoblik számára is adott volt. Matthison munkája azonban 11 szótagos, trocheusokból és daktilusokból álló sorokat mutat,[64] s ha a mitikus történet lírai feldolgozására Hoblik találhatott is példát, aszklépiádészi mértékben írt regére Berzsenyin kívül aligha. E gondolatmenet mögött az a logika rekonstruálható, hogy valószínűtlen az egymástól független invenció.

---

59 G. W. Pigman: *Neo-Latin Imitation of the Latin Classics*. In *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*. Ed. Peter Goodman, Oswyn Murray. Clarendon Press, Oxford, 1990. 199. A tanulmányra Jankovits László hívta fel a figyelmemet.

60 Berzsenyi Dániel: *A' Kritikáról*. In *Berzsenyi Dániel prózai munkái*. Sajtó alá rendezte Fórizs Gergely. Editio Princeps, Bp., 2011. 488–490.

61 Szolláth: i. m. 471.

62 Kölcsey Ferenc: *[Berzsenyi Dániel versei.]* 59.

63 *Berzsenyi Dániel költői művei*. 583.

64 Uo.

Kölcseyt Hoblik költészetében éppúgy zavarhatták az ódába „helyenként becsúszott provincialismusok"[65] vagy az önismétlés. Egyik levelében azonban Hoblikot és Berzsenyit – *egymástól függetlenül* – ugyanazon világirodalmi s közvetetten magyar irodalmi mintával hozza kapcsolatba: „Elment-e már Ossián? Poesisünk' s nyelvünk ezen Caledoniai Némettel még többet fog nyerni, 's ezt jövendőben is legtöbben fogják Uram Bátyám után csinálni. Mind Berzsenyi mind Himfy mutatják, hogy ezen az úton csak jó vezető kell, 's mutatja még csak Hoblik is."[66]

A kortárs recepció következő állomása a *Tudományos Gyűjtemény* Hoblik verseiről szóló anonim recenziója.[67] A részletes bírálat a szerző teljesítményét a kortárs magyar költészet legmagasabb színvonalához méri (Himfy, Virág, Berzsenyi), ám a pályakezdőnek és a kisebb tehetségnek járó „kéméllséssel", azt (a mindmáig megfigyelhető[68]) hagyományt folytatva, hogy a kritikusok elnézőbbek a különböző imitáció-típusokkal kapcsolatban a kezdő költő esetében. A szűk körű tárgyválasztást bíráló recenzens a fent említett kánonhoz képest jegyzi meg, hogy „ezeket, ha már az előbbi poéták remekűl elénekelték (...) utóbbiak nékik új formát, váratlan fordulásokat adni nem tudnak, hagyják el egészen".[69] A mottóvers értelmezésekor Virág és Berzsenyi a referencia: „A' Musához írt versben leallyasítva látom azt, a' mit tellyes fényben, és méltóságában mutattak Virág és Berzsenyi. De nem csuda: Virág a' Musákról, Berzsenyi a' Musáról, Hoblik a' maga Musájáról beszéll."[70] A bíráló ettől függetlenül ráhangolódik a kötetet meghatározó szerelmi narratívára. A szerzői névvel ellátott korpusz következményekét a szerelmi történet (biográfiai szempontból azonosítható) hősévé avatja Hoblikot, a második könyv dalainak címzettjeit is a lehetséges földi múzsákhoz sorolva. Morális aggályait csak művön kívüli érvekkel tudja ellenpontozni: „a' Szerzőnek charakterében könnyen csélcsapságot gyaníttat azokkal, kik őt nem ismerik. Rec . ezt csak poetai hibának tartja." A „szívek különbségét" festő Hoblik-versnél is felmerül a sikeresebbnek tekintett mintával történő összehasonlítás: Faludit és Kisfaludyt sem sikerül túlszárnyalnia. Az egyébiránt hagyományos kortárs kritikai szempontrendszert felvonultató bírálatot a mintakövetés szempontjából a következőképpen értelmezhetjük: *1.* a bíráló a kötetben kontaminált intertextuális mintát vél felfedezni, melynek magyar irodalmi alapszövegei: Himfy, Virág Benedek, Faludi Ferenc, Berzsenyi költészetében lelhetők fel. *2.* A mintakövetést a szerző szempontjából sikertelen aemulátióként értelmezi, függetlenül annak reflektált vagy reflektálatlan jellegétől. A hasonlat nyelvi képének szerkezetére épülő olvasásmód (XY olyan, mint Z) a kritikusi nyelvhasználat szempontjából meghatározó. A hasonlított és a hasonló közötti szoros átfedés azonban a kevésbé sikereset és az idő-

---

65 Kölcsey: i. m. 58. Hoblik is használja a Kölcsey által kifogásolt *döngécsel* kifejezést *döngicsél* alakváltozatban. *Hoblik Márton' Versei.* 60.

66 Kölcsey Ferenc – Kazinczy Ferenchez. Cseke, 1815. április 8. *Kölcsey Ferenc Minden Munkái. Levelezés I.* 365.

67 *Hoblik Márton Versei.* Tudományos Gyűjtemény XI. 93–100.

68 Szolláth: i. m. 473.

69 I. m. 93.

70 Uo.

ben későbbit feleslegesnek nyilvánítja. Bár az analógia-teremtés befogadófüggő (esetleges), ennek ellenére általános érvényre igényt tartó értelmezői gesztus. *3.* A mintakövetés kritikai megítélésekor figyelembe kell venni a költő életkorát, és tehetségének költői hierarchiában elfoglalt típusát.

Hoblik neve nem sokkal később a Berzsenyi-rajongás lehetséges következményeként kerül szóba Bajza és Toldy levelezésében. Bajza tanácsának egyaránt vannak alkotáslélektani és olvasáspszichológia tanulságai: „Azomba Barátom! ha Poeta kívánsz lenni, őt ne sokat olvasd mert úgy jársz mint Hoblich. Észre sem veszszük gyakran midőn gondolataink közé más lelke be csúsz."[71] Vagyis ebben az összefüggésben Hoblik *reflektálatlan* követővé válik. Ám a Berzsenyi-szövegek erős hatását ismerve Bajza némi empátiával kezeli a helyzetet. Párbeszédük a továbbiakban azt segíthet megérteni, miként válnak a Berzsenyi-szövegek mintaszöveggé. Memoriterként működve alapvető referenciáként működnek. Miközben Toldy arról számol be, hogy Berzsenyi „kézi könyvévé" lett, addig Bajza arról beszél, hogy „vagynak sok ódáji, mellyeket én hiba nélkül tudok csak kétszeri olvasásból, annyira bájollya ő a figyelmes olvasót".[72]

Bajza és Toldy levelezésében 1829-ben kerül szóba újra Hoblik Márton: „Hoblik is írt Kölcsey ellen s ellened, hogy Berzsenyi imitátornak nevezitek, de V[örösmar]ty nem veszi-fel. Azt mondja, hogy az ő versei egyszerre jöttek-ki a Berzsenyiéjivel."[73] Bajza levele alapján első pillantásra nem világos, hogy Hoblik Toldynak melyik megnyilatkozására hivatkozik. Ha publikált véleménynyilvánításról van szó, akkor elképzelhető, hogy Toldy volt a szerzője a *Felsőmagyarországi Minervá*ban nem sokkal korábban megjelent Császár Ferencről szóló, anonim bírálatnak.[74] Itt a recenzens „majmolás dühe"-ként emlegetett jelenségről beszél, azért ostorozva e költői gyakorlatot, mert (vissza)hatása a mintának tekintett művekre is kiterjed, ezeket is „meguntatja az Olvasók nagy részével".[75] Épp ezért a kortárs kritika az a fórum, amelynek kötelessége fellépni ez ellen. A bírálatba e ponton beillesztett, Hoblikról szóló Kölcsey-kritika ezt a funkciót látta volna el, ám sajnos sikertelenül: „Fájdalom! El nem rezzenték' a mímelők seregét!"[76] Tanulságos lehet, hogy Hoblik mintaszerzője a recenzióban ismét Berzsenyi, holott szövegtudatos utalásai, mint láttuk, éppen a regékre és *A kesergő szerelemre* utalnak, vagyis azokra a Kisfaludy-művekre, amelyeknek (nemkívánatos) hatását a „Tuba szerzőjén" és Császár Ferencen kéri számon. S az is megfontolásra érdemes, hogy Hoblik *most* kezd el védekezni az „imitátor"-szerep ellen, láthatóan már teljesen feleslegesen. Hoblik ellenérvei kapcsán

---

71 Bajza József – Toldy Ferencnek. 1821. szept. 27. *Bajza József és Toldy Ferenc levelezése.* Sajtó alá rendezte Oltványi Ambrus. Akadémiai, Bp., 1969. 23.

72 Bajza József – Toldy Ferencnek. 1821. szept. 27. *Bajza József és Toldy Ferenc levelezése.* 23.

73 Bajza József – Toldy Ferencnek. Pest, September 6-d. 1829. *Bajza József és Toldy Ferenc levelezése.* 473.

74 *Kemendvár. Rege öt énekben. Irta Császár Ferenc.* Felső Magyar-Országi Minerva 1828. December, 1996.

75 Uo.

76 Uo.

– további filológiai adalékok hiányában[77] – kénytelenek vagyunk Toldyra támaszkodni. E szerint már csak azért sem lehetett Berzsenyi-követő, mert a két kötet nagyjából párhuzamosan került sajtó alá, vagyis tovább folytatva gondolatmenetet, Hoblik vélhetően arra hivatkozott, hogy *nem* ismerte Berzsenyi költészetét. S ha ez a publikáció időpontjára vonatkoztatva hihető is, a verseket „kéziratban olvasó rajongók"[78] táborát nézve aligha. A szövegismeret szempontjából Hoblik és Helmeczy[79] kapcsolata is ezt a lehetőséget erősíti meg, ahogyan a *Mondolat* szerzőihez fűződő ismeretsége, s az egyetem kínálta értelmiségi közeg. De mi van akkor, ha Hobliknak legalább „félig" igaza volt? Ha a kötet megjelenésekor még csak parciális ismeretei voltak Berzsenyi költészetéről?

Toldy Ferenc Hoblik Mártonról szóló gyászbeszéde[80] egyáltalán nem számol ezzel a lehetőséggel. Az irodalmi pályaképet felidézve ismét Kölcseyre hivatkozik: „Első dolgozgatásai a költészet mezején mozogtak: divatja szerint inkább az akkori időnek, mint valódi hivatásból. Berzsenyi ragadta volt akkor el minden barátját a költészetnek: Berzsenyi volt Hobliknak is, nem előképe, hanem utánzásának tárgya oly mértékben, hogy a szigorú de igaz Kölcsey elmondá, mikép az, ki úgy tiszteli Berzsenyit mint Hoblik, nem méltó a nagy költő szellemét felfogni. Keserü ítélet, de elmaradhatatlan büntetése annak, ki a szent lanthoz genius nélkül nyúl."[81] A Toldy szövegébe beillesztett Kölcsey-idézet látszólag veszélyezteti a műfajtól elvárható „silento praeterire" előírását, de kettős feladatot lát el: egyrészt kitessékeli Hoblikot a költészet (szakrális) teréből, másrészt megnyitja számára az irodalmi pálya egyéb lehetőségeit,[82] mint például a részvételt egy olyan „köz hasznú vállalatban", mint „Hübner földirati nagy lexikona".[83]

Toldy későbbi értékelésében jól látszik az utánzók irodalomtörténet-írásban betöltött funkciójának paradox jellege. Toldy az 1810-es évek lírájának értelmezését azzal zárja le *A magyar nemzeti irodalom történeté*ben, hogy „Amit az említett költőkön kívül ez időben a lírai nemben kaptunk, figyelmet nem érdemel. Jelesbjeink szolgai utánzói, saját fény nélkül. Így Hubay Csokonaié (1810), Hoblik

---

77 Hoblik Márton levelezéséből nagyon kevés maradt fenn. Ezeket az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára és a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattára őrzi. Mivel életének nagy részét Eszéken élte, feltételezhető volt, hogy a kéziratok egy része is oda került. Péterfi Máriát egykor nem engedték kutatni az eszéki levéltárban. (Vö. Péterfi: i. m. 3–4.) Ide azonban nem kerültek Hoblik-kéziratok, de családjára és hivatali munkájára találhatók adatok. Lásd főként Eszéki Állami Levéltár, HR–DA05-500, Anyakönyvek gyűjteménye, 557. és 601. számú anyakönyv. A levéltári eligazításért Zita Jukičnak tartozom köszönettel.

78 *Berzsenyi Dániel költői művei.* 185.

79 Hoblik és Helmeczy baráti levélváltásának egyik kései példája szerint Hoblik adományokat gyűjt Kisfaludy Károly „emlékezetére" a magyarságára nézve „vad vidéken", Helmeczytől viszont a *Tudománytár* példányait kéri. Hoblik Márton – Helmeczy Mihálynak. Eszék, 1824. augusztus 21. MTAK Kézirattára 2-r. 13. sz.

80 Toldy Ferenc: *Gyászbeszéd Hoblik Márton felett.* In uő: *Irodalmi beszédek.* Pest, 1872. *Toldy Ferenc összegyűjtött munkái. V.* 133–142.

81 I. m. 133.

82 Hoblik – Toldy kérésére – részletes beszámolót küld az eszéki nyomda állapotáról. Hoblik Márton – Toldy Ferencnek. Eszék, 1841. március 7. MTAK Kézirattára Tört. 2r/168/d.

83 Toldy Ferenc: *Gyászbeszéd… Toldy Ferenc összegyűjtött munkái. V.* 133.

Berzsenyié (1814), Sebestyén Himfyé (1819)".[84] Az epigon-paradoxon lényege tehát az, hogy (több) figyelmet nem érdemelnek, vagyis a szolgai utánzók jogos büntetése, hogy nem kerülhetnek be az irodalom történetébe. De (ebben a formában) persze mégis bekerülnek. A nagyelbeszélésben betöltött szerepükhöz hozzátartozik, hogy megerősítsék a mintaszerző hatását, kanonikus pozícióját. Az utánzó (kétes) nyeresége pedig abból származik, hogy ily módon mégiscsak részesévé válnak az elbeszélésnek. Ebből a szempontból a mintakövetés összetett jelenségére utaló (anonim) bírálat tanulságai kevésbé hasznosíthatók, mint Kölcsey (az elismert kritikus) Hoblikkal kapcsolatos szentenciózus kijelentése.

Az, hogy Hoblik Berzsenyi-követő, egy évszázadon keresztül evidenciának számít, egyáltalán nem szorul szövegszerű indoklásra. Mint korábban láttuk, ízlésítéletként funkcionál, nem pedig kritikai kijelentésként. Épp ezért lesz érdekes, amikor Alszeghy Zsolt,[85] immár epigonnak nevezve, megpróbálja definiálni a Berzsenyi-hatást. Ezek egyikét a Berzsenyi által használt klasszikus nevek alkalmazásában látja, de „össze-vissza és mértéktelenül". A Berzsenyi-utánzás másik eleme Berzsenyi sajátos szavainak átvételében nyilvánul meg, mint az alak = szép, lepleg, ömledezés, zárhely, pörleltünk. A harmadik elem olyan jelzős szerkezetek átvétele, mint a chiróni lélek, a csapodár, kaczér gond, amarant, gyöngykoszorú, buta kor. A felsorolt példák egy része zavarba ejtő. A „csapodár, s' kaczér gond" valóban megtalálható Hobliknál,[86] Berzsenyi verseiben viszont nem szerepel. A „kaczér gond" jelzős szerkezet Helmeczy előszavából[87] származik, így kevéssé valószínű, hogy Berzsenyi egyéni leleménye. A „zár-hely" szókapcsolat ugyancsak megtalálható Hobliknál,[88] Berzsenyinél viszont hiányzik (hacsak nem azonosítjuk az „elzárt hely"[89] jelzős szerkezettel), s ugyanez a helyzet a pörleltünk[90] igével. A „gyöngykoszorú"[91] összetétel, illetve jelzős szerkezet használatával kapcsolatban aligha illeti Berzsenyit a copy-right. Csokonai *A' Reményhez* című ódájában is előfordul. Az amarant, „zöld amarant",[92] „amarantszigetek",[93] „Eros amarantja",[94] „amaratkoszorú"[95] berzsenyis változataihoz képest Hobliknál mindössze egyszer szerepel. A kedves lába nyomán fakadó liliom és „száz amaranat"[96] inkább a

---

84 Toldy Ferenc: *A magyar nemzeti irodalom története. A legrégibb időktől a jelen korig. Rövid előadásban. 1864–1865.* Szépirodalmi, Bp., 1987. 221.

85 Alszeghy Zsolt: *Epigon lírikusaink a XIX. századig.* Irodalomtörténeti Közlemények 1917. 27. évfolyam, 4. szám.

86 Hoblik: *Első szerelem isméret.* In *Hoblik Márton' Versei.* 11.

87 *Berzsenyi Dániel versei.* 1979. 189.

88 Hoblik: *Első szerelem isméret.* In *Hoblik Márton' Versei.* 11.

89 Berzsenyi Dániel: *Osztályrészem.* In *Berzsenyi Dániel költői művei.* 25.

90 Hoblik: *Boromissza barátomhoz. Hajósra.* In *Berzsenyi Dániel költői művei.* 85.

91 Berzsenyi Dániel: *Magyar Ország.* In *Berzsenyi Dániel költői művei.* 30. Hoblik: *Új erő. Hoblik Márton' Versei.* 125.

92 Berzsenyi Dániel: *Kisfaludihoz.* In *Berzsenyi Dániel költői művei.* 49.

93 Berzsenyi Dániel: *Vigasztalás.* In *Berzsenyi Dániel költői művei.* 38.

94 Berzsenyi Dániel: *Kazinczy Ferencznéhez.* In *Berzsenyi Dániel költői művei.* 92.

95 Berzsenyi Dániel: *Báró Prónay Sándorhoz.* In *Berzsenyi Dániel költői művei.* 112.

96 Hoblik Márton: *Az én kegyesem.* In *Hoblik Márton' Versei.* 16.

Petrarca-szonettek világát idézi fel, de az amarant-motívum pedig éppúgy megtalálható Csokonai vagy Kazinczy költészetében. Bár Hoblik részéről az „alak" szó kazinczyánus kánontól eltérő használta Berzsenyi-imitációnak is minősülhet, sokkal valószínűbb azonban, hogy a közös dunántúli tájnyelv áll az analógia mögött. A „lepleg" kifejezés forrása sem feltétlenül Berzsenyi, Baróti Szabó Dávid 1792-es szótárában[97] is megtalálható a lepel alakváltozataként, éppúgy, mint a *szépként* értelmezett „alak" kifejezés. Az ilyen módon jelentősen relativizált érvrendszerből két lehetőség maradt: „a buta kor" már korábban látott konkordanciája, s a „Chíróni lélek"[98] analógiája.

Alszeghy Zsolt érvelése a továbbiakban Hoblik dilettantizmusát hangsúlyozza, amely lehetőséget teremt egy sajátos epigon-kánon, epigon-hierarchia megteremtésére. A recepciótörténet tanulságait alkalmazva részben Kölcsey gondolatmenetét folytatja. Hoblik nem is lehet képes rá, hogy megértse Berzsenyi gondolatait, olyan mértékben tehetségtelen. A kötet „értelmetlen zagyvalék". Érdemes megjegyezni, hogy Alszeghy Zsolt példája Hoblik dilettantizmusára ugyanaz az idézet, amellyel a *Tudományos Gyűjtemény* recenzense a szerző poétai szegénysége mellett kívánt érvelni. A „zsákba szorult szegek" példája teljes mértékben megbontja a hazafias óda műfajával kapcsolatos elvárásokat, abban a formában, ahogyan egykor a papköltők kidolgozták, s egészen Vörösmartyig meghatározó volt: emelkedett tónus, patetikus érzelemvilág, nagyarányúságra való törekvés.[99] Mai olvasatban azonban éppen műfajidegen elemei miatt figyelemfelkeltő. S ha esztétikai értelemben sikertelennek is minősíthető hangnemkeveredés, Hoblik által használt csúfondáros, gúnyos hang nem ismeretlen a leíró versek világában.[100] A dilettantizmus és epigonizmus mérlegén egyensúlyozó Hoblik-líra értelmezése a 20. század első harmadára oly mértékben meghatározóvá válik, hogy mindmáig egyetlen monográfusa, Péterfi Mária határozott ellenvéleménye sem képes változtatni ezen a helyzeten. Péterfi a két lírai kompozíció publikálásának egymáshoz közel eső időpontjával próbálja igazolni Hoblik mintakövető eljárásának lehetetlenségét. A két korpusz közötti hasonlóságot a német szentimentális líra (Salis és Matthison), valamint Horatius és Virág Benedek mindkét szerzőre érvényes hatásában látja. „Mig a klasszikai irány egyre uralkodóbb állást foglalt el és a nemzet Virág ódáin lelkesült, azalatt csendben érlelődött a kor legnagyobb lirikusa: Berzsenyi. Ezen az úton indult el jóval szerényebb tehetséggel és lelki tartalommal a mi költőnk is, s körülbelül egyszerre értek célba: Berzsenyi versei 1813-ban, Hoblikéi 1814-ben."[101] Péterfi ezen állítása vélhetőn azért marad visszhangtalan, mert szövegszerű érvek hiányában nem elég meggyőző az argumentá-

---

[97] Baróti Szabó Dávid: *Kisded Szó-Tár.* 1792. 137.

[98] Hoblik Márton: *Boromissza barátomhoz. Hajósra.* In *Hoblik Márton' Versei.* 83.; Berzsenyi Dániel: *Görög Demeterhez.* In *Berzsenyi Dániel költői művei.* 53.

[99] Mezei Márta: i. m. 195.

[100] I. m. 199.

[101] Péterfi: i. m. 27.

ció, illetve felmerülhet a monográfus tárgyával kapcsolatos elfogultága is:[102] elvégre epigonnak bélyegzett hősünkért aligha tehetünk többet, mint hogy bebizonyítjuk: eredeti. Legalábbis a magyar irodalomtörténeti kontextushoz képest. Természetesen ez nem jelent garanciát az esztétikai minősítésre nézvést. Ilyesfajta ellenvéleménnyel már a monográfia szerzője sem kísérletezik. Érdekes módon azonban olyan szöveget választ a Hoblik-líra „zavaros és értelmetlen"[103] voltának igazolására, ahol ez éppen nagyon is helyénvaló. Az *Elbúcsúzás Kalocsától, 1814,* mint korábban láttuk, a *Mondolat* szövegösszefüggésében elhelyezve szándékoltan „zavaros és értelmetlen". Ez az érvelésmód, ahogyan az Alszeghy Zsolt által választott példák jelentős része is, arra lehet példa, hogy a dilettantizmusra és az epigonizmusra vonatkozó előfeltevés oly mértékben meghatározza az interpretációs stratégiákat, hogy háttérbe szorulnak a kutatói munka során egyébként jól működő falszifikációs eljárások.

A Hoblik-líra recepciótörténetét összefoglalva azt mondhatjuk, a kortárs kritika nem szűkítette egyetlen szerzőre a lehetséges minták körét. Toldy irodalomtörténetében kezdődik el a Berzsenyi-referencia kizárólagos dominanciája. E jelenség összefügg a mintaszerzők s a Hoblikra hivatkozó szövegek kanonikus pozíciójának változásával. A 20. század első harmadáig nincs szükség szövegszerű érvekre a Berzsenyi-hatás igazolásához, s amikor mégis, akkor ezeknek az érveknek egy része könnyen relativizálható. A mai olvasó számára is rekonstruálhatók olyan toposzok, amelyek megfelelést mutatnak Berzsenyi költészetével, s (jelenlegi tudásom szerint) nem vezethetők vissza más közös forrásra. Arányaiban azonban (s ez megint egyéni és történeti szempontból is változó) számomra nem meggyőző a szoros intertextuális kapcsolat. Valószínűbb az a lehetőség, hogy a dunántúli tájszavak és couleur locale, a kortárs és a klasszikus költészet formai, tematikai, műfaji mintái, s az ehhez kapcsolódó poétikai eljárások elegendőnek bizonyulnak ahhoz, hogy az (olvasói tapasztaltuk alapján) időben későbbit, s a kevésbé sikerültet a sikeresebb és korábbi utánzataként értelmezzék.

Hoblik kritikai fogadtatása egyrészt arra szolgáltathat példát, hogy a fogalom eltérő lexikalizálódása (vö. epigonizmus/majmolás/tisztelet/utánzás stb.) és szemantikai tartománya ellenére gyakorlatilag már a 19. század első harmadára kialakulnak a kritikai diskurzus azon elemei: retorikai eljárásai, argumentációs technikái, amelyeket majd a századközép táján, s a 20. század elején használ az epigonizmus-diskurzus. Hoblik feltételezett imitációs eljárása is a mintaszerző első recepciós hullámához köthető, kritikusai szerint vulgarizál, s ezáltal az eredeti értékét veszélyezteti.[104]

---

[102] Solt Andor recenziója a szerint a szerző „fiatalos lelkesedéssel túloz", amikor Hoblik egyik drámájának eredetiségéről beszél, s a horatiusi hagyományokhoz kapcsolódó költemények „jelességei sem egészen szembeötlőek". Solt Andor: *Péterfi Mária: Hoblik Márton élete és munkássága.* Irodalomtörténeti Közlemények 1938. 308. Péterfi nem érvel e szövegek „jelessége" mellett, de tanulságos, hogy az „epigonizmus" minősítés alóli felmentés (a recenzens részéről) ilyen jellegű következtetéshez vezet.

[103] Péterfi: i. m. 31.

[104] Szolláth: i. m. 472–473.

Másrészt felvetődik az a kérdés is, vajon mely szempontok szerint tekinthetünk valakit utánzónak? Olyan felismerésről van-e szó, amely kizárólag a befogadóhoz köthető, vagy szerepet játszik benne a szerző, az alkotás folyamata? Hoblik példáján (Bajza és Toldy párbeszédén) keresztül azt láttuk, hogy nem feltétel a reflektált mintakövetés: ám minél kevésbé reflektált a mintához főződő viszony, annál rosszabb a mű megítélése. Az azonban megfontolásra érdemes: vajon ahhoz, hogy valakit epigonnak minősítsünk, kell-e ismernie egyáltalán a szerzőnek a mások által mintaként felismert szöveget? Mert ha a történeti elbeszélés irodalmi analógiája szempontjából a hamisító alakja a picaro, a kópé zsánerfigurájával állítható párhuzamba, s a hamisítástörténetek lehetővé tesznek egy pikareszk-olvasatot,[105] akkor az epigonfigura a buffóval azonosítható, s az epigon-történetek komédiaként cselekményesíthetők, illetve olvashatók. A mintáját *nem ismerő* epigon története azonban egy kafkai elemekkel tűzdelt gótikus rémregény főhősére emlékeztet. Vélhetően e nyomasztó lehetőség vezeti ahhoz Kazinczyt, hogy kifejtse ellenvéleményét az egyik szonettjében a Bürger- és Matthison-szövegpárhuzamot regisztráló Kölcseynek. Szobája bemutatásával az irodalmi analógia *helyett* a személyes élményszféra jelentőségére hívja fel a figyelmet.[106] Másutt pedig rácsodálkozik Matthisson és egyik saját szerzeményű epigrammájának hasonlóságára: „A' ki a' kettőt öszve veti, azt gyaníthatná, hogy igen elmés ravaszsággal követtem a ' csudált Példányt. Pedig nem is tudtam, hogy a' német Epigramma existál."[107]

Végül, az epigonizmus szorosabban felfogott kritikatörténeti jelentőségén túl, az a kérdés is felvethető, hogy elbeszélhető-e magyar irodalom története „from below", akár az epigonok történeteként is? E lehetőség problematizáláshoz azonban hasonlítsunk össze néhány állítást.

Mi a különbség aközött, ha azt mondom:

1. Csetri Lajos Berzsenyi-könyve áttörést jelentett a Berzsenyi-kutatásban

és azon állítás között

2. Péterfi Mária könyve áttörést jelentett a Hoblik-kutatásban.

Míg az első változat minden bizonnyal a szűkebb szakmai közösség helyeslésével találkozna, addig a második inkább mosolyt fakaszt, annak ellenére, hogy igazságértéke aligha vitatható. Legalábbis, ha az „áttörés" részben természeti, részben katonai forrástartományt felidéző metaforáján azt értjük, hogy e könyvek megjelenésével módszertani/szemléleti fordulat következik be az irodalomtörténeti kutatásban, akkor ez éppúgy elmondható Csetri Lajos, mint Péterfi Mária

---

105 Radnóti Sándor: *A hamisítás*. Magvető, Bp., 1995. 31–32.

106 „Az ő képe háromszorosan kedves előttem. Az első két sor Bürgernek illy forma kezdetü szép Sonettjére 's az utolsó kedves sor Matthissonomnak verseire ragad-el..."; Kölcsey Ferenc – Kazinczy Ferencnek. Debrecen, 1811. december 6. *Kölcsey Ferenc minden munkái. Levelezés I. 1808–1818.* 121. Kazinczy reagálása így hangzik: „Sonettem első sora a' Bürgerével olly távolról hasonlít, hogy azon fel nem akadok. Hogy a' gloria nem lopott idea, szobám és a' kép helye Aprilisban e vagy Martiusban bizonyítja." Kazinczy Ferenc – Kölcsey Ferencnek. Széphalom, 1812. január 5. *Kölcsey Ferenc minden munkái. Levelezés I. 1808–1818.* 132–133.

107 Uo.

munkájáról. Nem ezért mosolygunk tehát. A Hoblik-kutatás és a Berzsenyi-kutatás fogalma tűnik összemérhetetlennek. Ahhoz, hogy az irodalomtörténet-írásban XY-kutatásról beszéljünk, a tárggyal kapcsolatos *minőségi* és a kérdésfelvetés relevanciáját igazoló *mennyiségi* kritériumoknak is teljesülniük kell. A mennyiségi kritériumok az irodalomtörténészi munka aemulatív természetére utalnak. (Elvégre mégiscsak jobb érzés olyan versenyben győzni, amelyben rajtunk kívül mások is indulnak.) A minőségi kritériumot viszont – ebben az esetben – az esztétikai érték biztosítja.

Nézzünk egy másik állítást. Mi a különbség aközött, hogy

1. József Attila első kötetében még keresi a saját hangját

és azon állítás között, hogy

2. Hoblik Márton első kötetében még keresi a saját hangját.

Az utóbbi ismét nevetséges, annak ellenére, hogy mindkét esetben feltérképezhető az intertextuális háló, amely biztosítja (relatív) igazságértéküket. E két kijelentésben a költői életmű mint céltartomány, az utazás és a vándorlás forrástartománya segítségével értelmezhető. Ebben az összefüggésben a „saját hang" megtalálására irányuló törekvés akár a Grál keresésének megfelelőjeként is felfogható. Ez sikertelennek csak a történeti távlat, az utótörténet szempontjából minősülhet. Végül nézzünk egy utolsó példát.

Mi a különbség azon állítás között, hogy

1. Kölcsey szigorú recenziója után Berzsenyi örökre elhallgat

illetve

2. A *Tudományos Gyűjtemény* szigorú recenziója után Hoblik Márton örökre elhallgat.

Felvethető itt az az ellenvélemény, hogy filológiai szempontból egyik állítás sem igaz. Természetesen a recenzió után is születnek Berzsenyi-versek, és Hoblik sem hagyja abba versírást: későbbi, kéziratban maradt munkáiban[108] meghatározó a szerelmi téma, a szonett-forma, az episztola-költészet. Az viszont tanulságos lehet, hogy az első állítás tragikus történetet sejtető metaforája (a költészet feladása = halál) miként válik komikussá a második esetben, pusztán az alany felcserélésével. Míg az első mondatban az elhallgatás lehetősége veszteség, addig a másodikban, az esztétikai érték elitizmusától vezérelve nyereség.

Mindhárom példa megegyezik abban, hogy az első, modalitását tekintve semlegesnek tűnő állítás, miként válik a komikum forrásává csupán a személynév cseréjével a második változatban. E lehetőség az epigon-történetek elbeszélése szempontjából újabb műfaji analógiát sugall. Létezik ugyanis egy olyan, nagy hagyományú műfaj, melynek nagyszerű tárgyát kisszerűre, nagyszerű hősét pedig kisszerűre cserélik. Az epigonok történeteként elbeszélt irodalomtörténet bizonyos értelemben az irodalomtörténet-írás vígeposza lenne. S ha ez így van, akkor az első pillantásra semlegesnek tűnő állítások is arra figyelmeztetnek, hogy talán

[108] OSZK Kézirattára Quart. Hung. 842.

nem is kerültünk nagyon távol az irodalomtörténet-írás műfajának egykori inspirálójától, az eposzi hagyománytól.[109]

Ugyanakkor az is továbbgondolásra érdemes, hogy miközben a közköltészeti hagyomány, az epigonizmus, az irodalom másod-, harmad- és sokad-vonalának vizsgálata különböző értelmezői iskolák, módszerek (pozitivizmus, szellemtörténet, kánonkutatás, mikrohistória stb.) által legitim kutatási területté váltak az irodalomtudományban, addig a reprezentatív irodalomtörténeti *műfajok* (a szerzői monográfia, az irodalomtörténeti nagyelbeszélés, a kritikai kiadás) formai és tartalmi átalakulásuk ellenére változatlanul a nyelvi/esztétikai érték prioritását őrzik. Jól mutatják ezt azok a retorikai fordulatok, amelyek segítségével az (egyébként kiváló) monográfiák előszavai[110] főhősük esztétikai produktumának „kisszerűsége" és a műfaji tradíció közötti feszültséget próbálják áthidalni, vagy éppen az a tanulmány,[111] amely a közköltészeti hagyománynak szánt „egy-egy jó szó" mellett érvel az új magyar irodalomtörténeti kézikönyvben. E jelenségek abba az irányba mutatnak, hogy a tanulmány mottójában idézett egykori Halász-esszében megfogalmazódó aggodalmak mindmáig fölöslegesnek bizonyultak. Az epizodistákból ritkán lesznek főszereplők, mégis szükség van rájuk.

---

[109] Az eposz műfaja és az irodalomtörténet-írás kapcsolatáról lásd Dávidházi Péter: *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet.* Akadémiai– Universitas, Bp., 2004. 357–539.

[110] Példaként említhető Szilágyi Márton: *Lisznyai Kálmán. Egy 19. századi írói életpálya társadalomtörténeti tanulságai.* Argumentum, Bp., 2001. 7–8.,14.; Keszeg Anna: *Gyöngyössi János. Szövegek és kontextusok.* Ráció, Bp., 2011. 7–12.

[111] Csörsz Rumen István: *Közköltészet – Irodalom alatt, kultúrák fölött.* Literatura 2006/2. 282.

Milbacher Róbert

A *JÁNOS VITÉZ* MINT HYPERTEXTUS

– Adalékok Petőfi pályakezdésének értelmezéséhez –

1847-ben a *Magyar Szépirodalmi Szemle* recenzense szükségét érezte annak, hogy megcáfolja Dux Adolf egy Petőfivel kapcsolatos túlzónak érzett állítását, amelyet a Dux által fordított német Petőfi-kiadás elé írt bevezetésben olvashatott. Dux ugyanis az előszót követő irodalomtörténeti vázlatában *(Ungarns Literatur. Eine Skizze)* arról értekezik, hogy a magyar irodalomban kizárólag a líra tekinthető eredetinek, amely alapvetően népies alapú, és a népi hangvételt kell követnie annak, aki a magyar olvasók előtt népszerű kíván lenni, ahogyan azt Petőfi is teszi.[1] A *Szemle* kritikusa ezt úgy értelmezi, hogy Dux egyenesen a magyar irodalom megalapítójaként tünteti föl Petőfit: „Ez eredeti magyar lírának pedig ki alapitója? Ugy látszik, a czikk Petőfit tartja annak…"[2] Nyilván Dux utolsó mondata – „Das ist Petőfi's Verdienst." – („Ez Petőfi érdeme.") sarkallja arra a kritikust, hogy amellett, hogy elismeri Petőfinek azon érdemét, miszerint költőink közül ő az, aki leginkább „felvette a népköltészet szellemét", megjegyzi, hogy a népköltészet, mint a nemzet és az emberiség gyermeki állapotának meghaladott és meghaladandó fázisának kifejezője, nem alkalmas önmagában a nemzeti irodalom létrehozására.[3] Az irodalom megalapítója státus olyannyira erősen belerögzülhetett a kor Petőfivel kapcsolatos gondolkodásába, és egyben annyira visszatetszőnek tűnhetett a *Szépirodalmi Szemle* szerkesztőinek szemében, hogy nem sokkal később az *Életképeket* szemlézve Petőfi Aranyhoz írt episztolájának ezen két sorához: „Mit én nem egész dicstelenül kezdék, / Folytasd te barátom, teljes dicsőséggel" a következő megjegyzést fűzi: „Ő magán kezdi a költészet- vagy minek a történetét. Nem illik annyira szeretni magunkat, hogy megsemmisiteni akarjuk a multat,

---

1 „Lirik ist in der ungarischen Nazionalität begründet; Ungarn ist reich an Volksrliedern, und den Ton derselben muß derjenige treffen, wer sich heute bei der Nazion als Dichtre beliebt machen will. Das ist Petőfi's Verdienst."

2 Szépirodalmi Szemle 1847. 22. sz. 341. Endrődi Sándor (szerk.): *Petőfi napjai a magyar irodalomban.* Petőfi Társaság, Bp., 1911. 308. (Endrődi 1911)

3 Ez a gondolat sokban emlékeztet Erdélyi nemzeti és népi közötti viszony felfogására, így arra gondolhatunk, hogy a névtelen kritikus – a *Szemle* minden írása névtelen – maga Erdélyi lehetett.

mert mult nélkül nincs jelen. Ha P. érzi maga felől, hogy magosan állt ne rugja ki lábai alól a hegyet, mert akkor ő is alant leszen."[4]

A Petőfi-kultusz részeként az irodalom (újra)alapítója képzet tehát már az 1840-es évek kritikai gondolkodásában felbukkant a régi radikális leváltásának és egyben a semmiből teremtés romantikus toposzának realizálódásaként. Eötvös József Petőfit méltató lelkes, szintén 1847-es recenziójában Petőfi szerepét abban látja, hogy vele érkezett el a magyar költészet arra a pontra, hogy már nem idegen (főleg német) irodalom imitációjaként fogható fel, hanem „nemzetiségünk mélyéből" fakadó forrásokból látszik táplálkozni.[5] Eötvös szerint Petőfi minden ízében magyar költészete tehát valóban origója a magyar nemzeti irodalomnak, még ha esztétikai értelemben nem is minden hiba nélkül való.

Az (újra)teremtésre vonatkozó képzet alapvetően az irodalom imitációs modelljének leváltását eredményezi, illetőleg – ahogyan azt a *Szemle* kritikusa vélelmezi – a múlthoz való viszony radikális újragondolásával jár. Az újat teremtés bejelentése, a tökéletes eredetiség mítosza természetesen nem pusztán a kritikai diskurzusban jelenik meg, hanem Petőfi önképének szerves alkotóeleme is egyben. Reflektált, ideologikus szinten az imitációt felváltó eredetiség metafizikus legitimációs elbeszéléseket igényel. Petőfi esetében ez legalapvetőbb szinten a természet rousseau-ista mítoszához kapcsolódik, a „természet vadvirágaként" minden imitációtól, szabálytól, normától mentes költészet mítosza olyan – vicói és Harold Bloom-i értelmű – „erős költőként" definiálja Petőfit, aki előtt nincsen semmi, és aki után csak is az epigonok sűrű raja következhet.

A meghaladás vágyának és az új akarásának kortársi alakzatai arra bátorítanak, hogy Petőfi felléptét és költői identitásának megalkotását ezen processzus mentén értelmezzem. Pontosabban szólva Petőfi pályakezdésének egyik legfontosabb darabját, a *János vitéz*t ennek a szándéknak a fényében igyekszem kontextualizálni az alábbiakban.

Martinkó András kiváló *János vitéz-tanulmányában* azt írja, hogy Petőfi lehetséges forrásait csupán csak „megérinti szárnyával, mint fecske a vizet", aztán „repül tovább saját, belső törvényű birodalmában".[6] Mintha Martinkó szép szavai mögött az a feltételezés húzódna meg, hogy a Petőfi eredetiségre, egyszeriségre, unikalitásra való törekvése nem engedi meg, hogy a művére ható forrás konkrét nyomot hagyjon a szövegében, vagyis mintha azt sugallná, hogy Petőfi igyekezett tudatosan kiiktatni poétikai gyakorlatából az intertextualitást magát.

Az eredetiségre törekvő zseni idegen szöveghelyek átvételét legfeljebb csak versengő célzattal, a meghaladás vágyával engedheti meg magának. Valójában a Petőfi-életműben nem is nagyon találunk – pontosabban a befogadás során, amely maga is kultikus reflexektől terhelt, nem erre koncentrálunk – olyan intertextuális

---

4 Szépirodalmi Szemle 1847. I. 24. sz. 383. Endrődi 1911. 311.

5 Eötvös József: *Petőfi Összes költeményei.* Pesti Hírlap 1847. május 14. 315. Endrődi 1911. 293–298.

6 Martinkó András: *Költő, mű, környezet.* Akadémiai Kiadó, Bp., 1973. 95. (Martinkó 1973)

nyomokat, amelyek más szövegek jelenlétével „gyengítenék" az adott Petőfi-szöveg identikusságát. A kortársak számára az efféle szöveghelyek felfedezése egyet jelentett azzal, hogy Petőfi plagizált, pontosabban akadt olyan kortárs (Szemere Miklós), aki szisztematikusan vadászta azokat a szövegazonosságokat, amelyek alapján Petőfit lopással vádolhatta meg a korabeli nyilvánosság előtt. Ugyanakkor a plágium vagy „lopás" vádja mindig Petőfi önmítoszának fényében értelmezendő, amely a teljes eredetiség állításán alapszik.[7]

Azt állítom tehát, hogy Petőfi poétikája nem engedhette meg a tudatos és reflexív szövegszerű kölcsönzéseket, átvételeket stb. sem, hiszen ezzel gyengítette volna eredetiségre vonatkozó igényét. Viszont azt is axiómaként kezelhetjük (legalább Aranynak a *Zrínyi és Tassó*ban és az *Irányok*ban kifejtett, máig érvényes megfontolásai óta), hogy az irodalom létmódjánál fogva (lévén a nyelv ugyan áthágható, de mégiscsak normatív erejű határokkal és szabályokkal rendelkező konvenció) nem alkalmas médium a minden előzménytől független, új teremtés létrehozására, így természetesen Petőfi szöveghelyei is kapcsolatba hozhatók egyéb művekkel, ahogyan arra Horváth János számtalan remek példát szolgáltat nagy monográfiájának függelékében.

Az intertextuális nyom a romantikus Petőfi számára minden bizonnyal a *hatás* jeleként definiálódott, amely így származtatott voltának folytonos emlékeztetőjegyeként originalitásának gátját is jelenthette egyben. Ugyanakkor az irodalom újrakezdésének mitologémája azzal a paradoxonnal terhelt, hogy csakis a régihez, a meghaladandóhoz/meghaladotthoz képest lehetséges bejelenteni az újat, vagyis az újrakezdés igényli a meghaladott állapot felidézését. Ennek a szövegszerű realizációját a Genette által leírt és elemzett hypertextuális eljárásban vélem felfedezni.[8] A hypertextualitás úgy hoz létre kapcsolatot az előzmény vagy hypotextus és a későbbi szöveg vagy hypertextus között, hogy nem hagy teljes bizonyossággal beazonosítható nyomokat az újonnan létrejött szövegben, legfeljebb motivikus, stilisztikai, szerkezeti műfaji stb. „lenyomatokat" hagy maga után. Vagyis nem beazonosítható vendégszövegek formájában valósul meg a kapcsolat a régi és az új között, hanem olyan utalások (amelyek lehetnek műfaji kódok, történetelemek, hangnemkeverés, elbeszélői technika stb.) formájában,[9] amelyek aztán az olvasóban felidézhetik a hypotextust, ám a hypertextus integritása, identikussága, originalitása mit sem csorbul. Ennyiben tehát a hypotextus beemelése a szöveg értelmezési terébe olvasói kompetencia és érdek függvénye, vagyis hermeneutikai kérdés, ám maga a szöveg a hypotextus nélkül is minden további nélkül olvasható marad, hiszen nincsenek benne olyan szöveghelyek, amelyek

---

7 Erről vö. tanulmányaimat *Plágium-vádak Petőfi ellen I–II.* www.avorospotakocsi.hu/2012/07/09 és 2012/11/26.

8 Gérard Genette: *Palimpsestes. La litterature au second degré.* Éditions du Seuil, Paris, 1982. A hypertextualitás válfajaira nézve különösen: 31–48.

9 A kérdésről lásd Frank Wagner: *Les hypertextes en questions (Note sur les implications théoriques de l'hypertextualité).* Études littéraires vol. 34. n° 1–2. 2002. 297–314.

megakasztanák az olvasást, vagy ahogyan Riffaterre mondja – igaz, az intertextualitást elemezve –, valamifajta „többszintű zavar formáját" öltenék.[10]

Egy egyszerű példával szeretném világossá tenni a fentieket. A *János vitéz* szakirodalma a szöveg bizonyos motívumait (ritkábban konkrét szöveghelyeit) – hol bátortalanul, hol pedig magától értetődő evidenciaként – az *Odüsszeiá*val rokonítja.[11] Harmos Sándor már 1912-ben világosan és meggyőzően bizonyította – majd a nyomában többen is, különösen a klasszika-filológus Trencsényi-Waldapfel Imre, újabb *Odüsszeia*-párhuzamokat mutattak ki –, hogy a *János vitéz* több szálon is erősen kötődik az *Odüsszeiá*hoz. (Azon az általános megállapításon túl persze, amit Arany említ a *Zrínyi és Tasso*ban, miszerint *„ha* [a szerző] *bujdosóját érdekes kalandokba szeretné bonyolítni, akarja nem akarja, ott terem Odysseus"*.) A legszembetűnőbb kapcsolat (többekkel együtt persze) a homéroszi eposz által alkalmazott szerkezeti megoldásban áll: János vitéz a hőstett végrehajtása után visszatekintve számol be élettörténetéről a francia király udvarában, ahogyan Odüsszeusz beszéli el kalandjait Alkinoos palotájában. Az olvasó tehát olyan narrációs eljárással szembesülhet a mű olvasása során, amelynek az alapmintáját egészen bizonyosan Homérosznál találhatja, de nem feltétlenül szükséges tudatosítani a kapcsolatot ahhoz, hogy zökkenőmentesen olvasható legyen a szöveg. Ugyanakkor a homéroszi hypotextus tudatosítása már azt eredményezi, hogy gyanakvással kezeljük a mű népmeseként történő definiálását és a hozzá kapcsolódó olvasói magatartást.

Így azt lehet mondani, hogy a *János vitéz* műfaji besorolhatósága nyilván a szöveghez rendelt hypotextusok függvényében szóródott,[12] ami aztán a mű kontextualizálhatóságát, értelmezési szintjeit stb. is meghatározta. Azok a műfaji definíciók és egyben kódok, amelyeket a szöveghez rendelt az irodalomtörténeti tradíció a *János vitéz* többszintű befogadásának történetileg kialakult módozatait jelölik. Gulyás Judit kutatásaiból az a tendencia rajzolódik ki, hogy míg a kortársak dominánsan népmeseként vagy népregeként olvasták a művet, addig 1847 és 1865 között főleg vígeposzként definiálták, 1865 után, különösen a század utolsó évtizedeiben pedig egyértelműen eposzként, mégpedig népies eposzként tekintettek rá. Vagyis népmesei, vígeposzi és eposzi kódokat véltek felfedezni a műben a korabeli olvasók. Feltételezésem szerint ezeket a különböző olvasásmódokat a szöveghez rendelt lehetséges hypotextusok írták elő, vagyis attól függött a befogadás kódoltsága, hogy mennyiben és milyen módon tekintették a *János vitéz*t hypertextnek az értelmezők, azaz mennyi utalást, „lenyomatot" vettek észre, vagy *akartak* észrevenni.

---

10 Michael Riffaterre: *Az intertextus nyoma*. Helikon 1996/2. 68. Riffaterre intertextualitás fogalma bőven magában foglalja a genette-i és a wagneri hipertextualitás fogalmát. Én magam itt inkább Genette fogalomhasználatát látom célravezetőnek, ugyanis történeti és nem csupán hermeneutikai szempontokat próbálok megmutatni.

11 Harmos Sándor: *Petőfi János vitézének hatása Arany Toldijára*. Irodalomtörténeti Közlemények 1912. 130–151. Trencsényi-Waldapfel Imre: *A János vitéz*. In uő: *Humanizmus és nemzeti irodalom*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1966. 197–230.

12 A mű műfaji besorolásairól igen bőven ír nagyszerű tanulmányában Gulyás Judit, az alábbiakban az ő eredményeire támaszkodom. Gulyás Judit: *„Mert ha irunk népdalt, mért ne népmesét?" A népmese az 1840-es évek magyar irodalmában*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2010. 59. skk. (Gulyás 2010)

Nyilván a népmeseként való befogadás a szöveg betű szerinti szintjének felel meg, a műhöz rendelt értékelés pedig az olvasó kulturális diszpozíciójától, irodalompolitikai céljaitól függött. Erre hoznék néhány olyan korabeli példát, amelyek reprezentatívnak tűnnek. Az 1845 márciusának első napjaiban megjelent *János vitéz* „népmese"-ként definiálta önmagát, ami egyben nyilván olyan olvasási kódot is kijelöl, amely a szöveg ideális befogadására tett javaslatot. Csakhogy vélhetőleg abban az irodalmi kontextusban, amelyben a szöveg napvilágot látott, korántsem volt evidens a népmesékhez kapcsolódó befogadói magatartás tételezése. A népmese fogalmának (a korpuszról nem is szólva) korabeli kanonizációja is meglehetősen kezdetleges fázisban járt,[13] így nyilván a hozzárendelhető befogadói attitűdöknek is nagy szórtságot kellett mutatniuk. Ebből három modellértékű stratégia már közvetlenül a szöveg megjelenése után (illetve vele egy időben) napvilágot látott a korabeli nyilvánosságban.

Elsőként az előszót jegyző Vahot Imre olyan műként jellemzi a szöveget „mellyben nemzetiségünk legtisztább forrása, a népi elem, s az annyira sajátos eredeti népköltészet a müveltebb költői szellem által némileg nemesitve tűnik fel". A nemesítés gesztusa arra szolgál, hogy a művelt olvasó számára is legitim módon elérhetővé tegyen egy olyan irodalmi hagyományt, amely addig csupán a gyermekkorhoz tartozhatott: [Petőfi műve] feleleveníti a gyerekkort, amikor „a köznépből származott cselédség ajkairól olly sóvárogva lestük el, s olly mondhatatlan gyönyörrel hallgatók a tündéries, kalandoros, csodás népmesék bűvös titkait! Az illy nyers előadás kielégíti a köznépet és a gyermeket; de a műveltebb osztály meglett embereinek olly hangon, olly modorban kell előadnia mesét, mint Petőfi előadá..."[14] Azaz a szöveg ideális befogadása a naiv, reflektálatlan befogadással azonos, ami nem egyszerűen nem igényli a „tudós" reflexiót, de egyenesen redundánsnak és így elutasítandónak tartja.

Ezzel szemben Császár Ferenc nem lát módot arra, hogy a műveltek bármilyen módon is élvezetet leljenek a mű olvasásában: „más szinte művelt olvasó, abban nem lát egyebet csinos, de eléggé untató népmesénél, mellyet a testileg s szellemileg kisdedek nagy örömmel fognak tizedszer, sőt századszor is hallani, de a műveltebb osztály meglett emberei bizony unalmasan hajitanak tova a harmadik, negyedik lapnál. Részökre abban sem mulatság, sem oktatás nincsen, s így a nyers előadású mű maradand első, egyetlen rendeltetéséhez képest, kedves olvasmány a faluháznál, a csapszékekben és fonószobákban."[15] Míg tehát Vahot Petőfi érdeméül tudja be, hogy sikerült végrehajtania azt a megnemesítés gesztusában felmutatott regiszterváltást, amelynek során az értékesként definiált („nemzetiségünk legtisztább forrása") irodalmi megszólalás eljuthat az elithez is, addig Császár a „nagyobb hagyománytól" tökéletesen idegenként érzékeli és elveti a szöveget, azzal érvelve, hogy a szellemileg fejletlen társadalmi réteg számára esetleg szolgál-

---

13 Lásd Gulyás 2010. 45–57

14 Vahot Imre: *Előbeszéd.* In Endrődi 1911. 58.

15 Császár Ferenc: *Petőfi Sándor költeményes munkái.* Irodalmi Őr 1845. 4. sz. In Endrődi 1911. 130.

hat tanulságul, ám nincs helye a magas kultúrában az efféle népmesének. Végső soron Császár sem állít egyebet, mint Vahot: alkalmatlannak találja a szöveget a „tudós" (művelt), azaz reflexív befogadás számára, amivel egyben silánynak is minősíti a maga kulturális diszpozíciójának szabályai szerint.

A *Budapesti Hiradó* kritikusa mintegy összefoglalva a fenti véleményeket a következőképpen foglal állást: „Tündéres népi mese, nem való a hosszuképű komoly bölcseknek, kiknek gyermekjáték, mi nem az aristotelesi logika formái közt gondoltatott, de ki elég romlatlan fogékonyságú, hogy a természet és emberiség törvényeinek e gyermekded felfogásában kedvet leljen, olvassa János vitézt, ki leszen elégitve. Talált gyermek, gátolt szerelem, bujdosás, haramiák, csoda hadviselés, elragadott királylány, óriásország, boszorka tündérsziget, s több oly elem, mellyből a természethez sokkal közelebb álló nép szövi tarka regéit, bánya volt, szépségek bányája, János vitéz költőjének, miket költői érdekű, változatos, mulattató és megilletö egésszé tudott felhasználni."[16]

A három különböző értékpreferenciával rendelkező értelmező egy dologban egyetért: egyikük sem észleli (vagy nem hajlandó észlelni) a szöveg hypertextuális utalásait, így megmaradnak a betű szerinti szint értelmezésénél és értékelésénél.

A művet „vígeposzként" vagy „bohózati hőskölteményként" definiáló olvasatok többnyire a 19. század közepének tankönyvként is szolgáló poétikáiban fogalmazódtak meg. Először Tatay István 1847-es tankönyvében definiálódott „bohózati hőskölteményként" a mű, amelyet mint a komoly eposz „torzítványát" jellemzi a szerző. A definíció szerint a hősnek, a „gépezetnek" eposzi kellékeknek, a csodás elemeknek itt is meg kell lenniük, de mindnek alsóbb rendűnek kell lennie. A hősnek az olvasóban „tréfás érzelmeket" kell ébresztenie, vagyis legyen „bohós" vagy „bohóc személy", az alsóbb rendű csodás elemek lehetnek tündérek, boszorkányok, lidércek stb. A *János vitéz* esetén tehát egyrészről érzékelték az *eposzi igény*t, másrészről pedig a népi hőst, közeget, nyelvet, népmesei elemeket – a klasszicista alapú stílusszint-elméletnek megfelelően – automatikusan alantasabbnak, alacsonyabb stilisztikai szinthez tartozónak látták. Így állhatott elő az a különös helyzet, hogy volt egy időszak, amikor a tankönyvekben a *János vitéz* maga volt a példa a vígeposzra. Minket ez most annyiban érint, hogy a szöveget vígeposzként olvasók biztosan hypertextusként olvasták a *János vitézt*, és az eposz műfaji jegyeit, valamint ezen jegyek „torzítványát" fedezték fel a műben. Vagyis ez esetben a hypertext a genette-i értelmű architextushoz mint előfeltételhez rendeli a befogadót, amivel az eposzhoz kapcsolódó befogadói kódokat mozgósítja, és egyben ezeknek a kódoknak a transzformációjával szembesít.

Ennek az architextushoz vezető olvasásmódnak a radikális realizációja a mű népies eposzként történő olvasása. Ebben az esetben ugyanis az eposz műfaji lenyomatainak dekódolása mellett, a népiesség (vagyis a népmesei sujet) is egyfajta eposzi terv felé mutat. Mégpedig abban az értelemben, hogy a népmese lenne ma-

16 *Tudományos világ. Hazai literatura.* Budapesti Hiradó 1845. 185. sz. In Endrődi 1911. 88.

ga a mítoszi alapanyag, Petőfi pedig maga a modern vagy (Kalmár Elek szavával) „öntudatos Homérosz". Ennek a népi eposznak az ihletét vagy az ennek megírására való igényt diagnosztizálta Martinkó András maga is, amikor így írt: „a *János vitéz* írásakor kellett élnie Petőfiben eposzi szándéknak, igénynek is, s a műnek – akár öntudatlanul is – eposzi funkciót is kellett hordoznia."[17] A későbbiekben pedig egyértelműen népi eposznak vagy népi hőskölteménynek tekinti a művet, amely népmesei fogantatású, szemléletű és logikájú. Ebben a felfogásban a hypertextualitásnak nem a víg, hanem a komoly formájával találkozhatunk, amelynek a lényege a genette-i hypertextus-értelmezésben a transzponálás, áthelyezés. Ebben az olvasási módban visszaigazolódnak azok a fenntartások, amelyek szerint nem lehet népmeseként, varázsmeseként olvasni a *János vitéz*t,[18] ugyanis a szövegben fellelhető mesei sujet-k[19] vagy mesetípusok egyrészt egyetlen mesén belül sohasem találkoznak, másrészt pedig túlságosan erős a tudatos szerzői jelenlét (önreflexív narrátori kiszólások formájában) ahhoz, hogy a mese a hagyományos funkcióját betöltse. Petőfi, nyilván a Grimm testvérek nyomán, (Magyarországon leginkább Henszlmann népmese-koncepciójában megfogalmazódó) a népmeséket valóban valamiféle mítoszi alapként kezelte, amely a népies eposz anyagául szolgálhat.

Az eposzi műfaji kódok, illetve a népi regiszter megidézése mellett a *János vitéz*t számtalan (intertextuális és hypertextuális) szállal kötődik Vörösmarty életművéhez, azon belül is a kiseposzokhoz. A szakirodalomban leggyakrabban szóba kerülő Vörösmarty-szövegek a következők: *A hűség diadalma* (1822), a *Tündérvölgy* (1826), a *Csongor és Tünde* (1830), illetve *A Délsziget* (1826).

Viszonylag pontosan beazonosítható motivikus kapcsolat például Jancsi és Iluska szétválásának/szétválasztásának szükségszerű eseménye, amely analóg Csongor és Tünde elválásával, ami így a János vitéz mostohája és Mirigy között teremt kapcsolatot. A Tündérországot övező mágikus védelmi rendszer és a Tündérvölgyet körülvevő hasonló rendszer párhuzama magától értetődő, és vele János vitéz és Csaba (vö. *János vitéz* XXV. énekét a *Tündérvölgy* 365–400. soraival!)[20] valamiféle mitikus kapcsolatba kerülnek egymással.

Rejtettebb, vagyis kevésbé szembeszökő motivikus kapcsolatok *A Délsziget*tel mutathatók ki, amelyről egyébiránt Martinkó nem véletlenül jegyzi meg, hogy mindeddig „mellőzött" mintája volt a Petőfi-műnek, ugyanis ezzel a szöveggel kapcsolatba hozható motívumok és szöveghelyek beazonosítása a legproblematikusabb, amelyek egyben legszemléletesebben példázzák a szöveg hypertextuális működését.

---

17 Martinkó 1973. 88.

18 Legutóbb Hermann Zoltán: *Varázs/szer/tár. A varázsmese kánonjai a régiség és a romantika irodalmában.* L'Harmattan Kiadó, Bp., 2012. (Vonatkozó fejezet.)

19 Berze-Nagy János: *Petőfi költészetének folklore-párhuzamai.* Népélet-Ethnográfia 1925; Dömötör Ákos–Kerényi Ferenc: *A János vitéz egyetemes mesemotívumairól.* Irodalomtörténeti Közlemények 1994/3. 375–379.

20 A műveket a kritikai kiadásokból idézem.

Példának okáért a pusztában bolyongó Jancsi sorsa a sivatagba vetett Hadadúr sorsával akkor tekinthető analógnak, ha az olvasó hajlandó valamiféle metonimikus kapcsolatot tételezni a puszta és a sivatag között. A Petőfi-szöveg finoman jelzi a két szöveghely közti lehetséges kapcsolatokat, amennyiben a saját árnyékát megátkozó Hadadúrhoz utalja az olvasót, amikor ezzel a sorral találkozik: „Jancsi csak ballagott sötét árnyékával / s elméjének sötét gondolkozásával" (V. 201–202.), míg Vörösmartynál: „...de ki bolyg ott a' pusztában epedten, / És sanyarú gonddal? Hadadúr az, kit vadan ingó / Hosszú dorongjával követ a kísértetes árnyék." (II. 168–170.) Később a pusztában elalvó Jancsi azt álmodja, hogy Iluska az ölében van, de amikor csókolni akarja, mennydörgés ébreszti fel a valóságban, és egyben megakadályozza a csókot az álomban: „Mikor a kisleányt csókolni akarta, / Hatalmas mennydörgés álmát elzavarta. (V. 223–224.) Ebben a motívumban Szűdeli és Hadadúr elcsattanó csókja utáni szétválást idéződik meg: „...odahagyta magát az / Ifjúnak, és ajakán a' csók csattanva repült el. – / Rá csattant tüstént tiltó hatalommal az ég is;" (II. 56–58.)

A pusztán kerekedő égiháború a maga materialitásában is megidézi a sziget szétszakadásának apokaliptikus mozzanatát: „A világ sötétbe öltözködött vala, / Szörnyen zengett az ég, hullt az istennyíla; / Végtére megnyílt a felhők csatornája, / S a tó vize sűrű buborékot hánya."; Vörösmartynál: „S ott hol az édes öröm' napját élné le szerelmök, / A hideg éjszakának rohan el fagyvérű lakója / 'S régi, szakállos szörnyetegek verekednek az árban". (II. 65–67.) Petőfi eljárása elég egyértelmű: Vörösmartynál olvasható mitikus-szimbolikus eseményeket természeti jelenségekkel helyettesíti, és egyben konkretizálja.

A fenti párhuzamok távoliak és a homéroszi reminiszcenciákhoz hasonlóan dekódolásuk (beazonosításuk, értelmezésük stb.) nagyrészt olvasói kompetencia (és érdek) függvénye, vagyis hermeneutikai feladat. Ennek okát talán abban láthatjuk, hogy Petőfi majdnem a felismerhetetlenségig átalakított, deformált, szétdarabolt formában idézi meg mind a homéroszi, mind a Vörösmarty-szöveghelyeket, mégpedig úgy, hogy közben a megidézett szövegek és szerzők által kijelölt műfaji sajátságokat transzformálva új kontextusba helyezi. Eljárása végső soron egy olyan architextust körvonalaz, amely az 1820-as évek második felében – különösen a Vörösmartyval és Kisfaludy Károly *Elte* című művével kapcsolatosan – honosodik meg a magyar kritikai diskurzusban. Ez a műfaj a hősi eposzmodellnek és a romántos vagy romantikus költészetnek a vegyülékéből állt elő, és általában a *románosz eposzként*, de több helyütt *romántos* vagy *romantikus eposzként* emlegették a kritikusok mint az irodalmi fejlődés egy új fázisát.[21]

Már Toldy Ferenc Vörösmarty epikájáról (különösen a *Zalán futásáról)* írott tanulmányának is az a tétje, hogy felmutatható legyen a klasszikus vagy régi költéshez képest az új költés manírja. Toldy ezt a Zalán több elemében is megtalálja,

---

[21] A romántos eposszal kapcsolatos fejtegetéseim Gere Zsolt kéziratos disszertációjának idevágó gondolatmenetén alapulnak. Gere Zsolt: *Vörösmarty Mihály epikus korszakának irodalom- és recepciótörténeti kontextusai.* Szeged, 2013. (kézirat)

mint például Hajna alakjának leírásában, amiben „pedig az antikk és románo poézis feltűnő remekséggel ölelkezik: benne felleled a görög naivságot úgy, mint sehol sem inkább; de ott, hol az ó költő bizonyosan oly szinte hűséggel festegetett volna mint Homér Paris és Helénával tett az *Iliász* Hl. éneke végén: ott elünkbe áll az új költ s lyánykaja bájait a szemérem fátyolán által hagyja szemlélnünk. A fürdőscénában (16. 1.) tagjait ősi folyóban festi, s emlőjét hajfürtjei alá rejtve hagyja csak felénk mosolygani".[22] Ugyanennek az „új költésnek" a jegyeit kutatja például Laborcán alakjában és sorsában, de akkor is, amikor azt írja Toldy, hogy „Zalánban költőnk szesze (Stimmung) tagadhatatlanul az elégia felé hajlik; de ez nem annyira a költemény tárgyában gyökerezik mint a költő világában, melyben él. A tárgy hősi, dicső vég, boldog következés: de a mai költő hasonlítgat, s minél mélyebb contrasztot lel e hőskor s a ma között, annál mélyebb fájdalma. Ez a fájdalom pedig a környülmények következésében nem törhet ki haragra, hanem panaszra olvad fel; s így tónusa nem héroszi, hanem elégiái".[23]

Miközben keresi a régi költéstől való elkülönülés jegyeit, végső soron a *Zalán futását* úgy értékeli, mint valamiféle átmenetet a régiből az újba: „Mind ezek szerint, Vörösmarty szelleme még az antikk és románo közt látszik lebegni, de tendentiája világosan Tasszó felé hajlik. S én azt hiszem, hogy soha tiszta nemzeti s korunknak egészen megfelelő eposzt ezen tendentia nélkül nem fogunk bírhatni. Zrínyi pedig, Székely és Vörösmarty ennél fogva állnak közelebb az ö korokhoz, és az eredetiséghez is."[24] Toldy eposzi kor koncepciója ugyanis nem egyszerűen az antik eposzmodell imitációját, hanem az eposz saját korhoz és körülményekhez való alakítást igényli, így értelemszerűen az új vagy romántos költésnek az eposz románo vagy romántos válfaja felel meg. Toldy ezt egyértelműen a *Tündérvölgy*gyel hozza kapcsolatba, amikor a rímes négysoros formát védve így nyilatkozik róla: „Az említett szabad bánás a verssel komoly eposzban igen ellenkeznék a tárgy s az eladás méltóságával ; amott pedig, úgy szólván, charakteristikus, mert, miként ott a phantásia a látható természet minden korlátain általtör, az egész universumot szabad kénye szerint megjárja, önteremtett alakokkal, tulajdon törvények szerint népesiti: úgy a vers is önkényes szabadságban játszik..."[25]

A komoly vagy klasszikai eposzi formával szemben tehát az új költés eposzaként egy olyan formát jelöl ki, amelyben a „fabula, személyek, szabadon lebegnek az ég alatt, egy költött bbájos világban, mely phantasticus teremtésekkel teli, tulajdon törvényeknek hódol...".[26] Ezt nevezi egyébiránt Vörösmarty legsajátabb jellemvonásának, és egyben ezt hívja ugyanitt összefoglalóan romantikának: „Vörösmartynak legsajátabb oldala épen ezen praetensiótlan kisded mívben, távol minden idegen állató részektől, egész tisztaságában mutatkozik : t.i. a roman-

---

22 Toldy Ferenc: *Aesthetikai levelek Vörösmarty epicus munkáiról* (1827). In Toldy Ferenc: *Kritikai berke.* Első kötet 1826–1836. Ráth Mór, Bp., 1874. 97. (Toldy 1874)

23 Toldy 1874. 98–99.

24 Toldy 1874. 102.

25 Toldy 1874. 142.

26 Toldy 1874. 145.

tika."[27] A levelek bevezetéséül szánt *Vörösmarty élete* című részben a *Tündérvölgy*et így definiálja: „románós költemény ómagyar formában", alább pedig a jelenről (1827) szólva írja: „Jelenben géniusa egy nagyra kiterjedendő románós epopoeián munkálkodik."[28] A terminus (románós epopea) Sttettner-Zádor György Fenyéry néven írt 1827-es kritikájában tűnt föl újra, ahol Kisfaludy Károly *Elte* című művéhez kapcsolta, majd pedig Vörösmarty *Tündérvölgy*ét olvassa a románós eposzként. A románós költést definiálja is Fenyéry: „A románós Poézis a hős középkor szüleménye s sajátja a déli Európában; középett áll, 's mintegy közláncszem, a'Hellás' nyugalmas, nemes 's világos menetelű Epósa, 's az Éjszak' setét, zordon, óriási Rege-drámáji között. Ezeknek bélyegök, a' fennnséges különféleség (nagyság); amazé a' szép egyszerüség (nemesség): a' Romantikáé pedig, a szép különféleség."[29] (A „szép különféleség" terminust alkalmazza Toldy a *Zalán futása* egyes csataleírásaira, amellyel ugyancsak a „románós" értelmezés felé teszi nyitottá még az amúgy a klasszikus eposzra is jellemző csataleírásokat is.[30])

Talán ezen vélekedések összefoglalásának tekinthető Bitnicz Lajos 1837-es poétika-könyvének az az eposzfelosztása, amelyben már külön műfajként helyet kap a románós eposz is. (Bitnicz könyvének 1827-es *A' magyar nyelvbeli előadás tudománya* címmel megjelent első változatában még nem szerepel a műfaj megnevezése és leírása.)

Bitnicz *A' hősköltemény' felekezetei* definiálja a műfajt, ami szerint a románós eposz nem más (a historiai, az idylliai és a víg eposszal) együtt, mint a „tiszta eposi mód és forma összekötve nem eposi foglalattal". Ezen belül a románós eposzt a következőképpen írja le: „lovagkori csudás kalandok költői elbeszélése. Származott a' lovagkor szelleméből, melly a' hősi bátorság', vallásosság" és szerelem' saját vegyülésében állott. Ennek foglalatjában is uralkodik a csudás, és az idő gondolkozása szerint lelkekben, tündérekben, óriásokban 'stb. jelentkezik. Cselekvénye tehát nem historiai fontosságú és hitelességű; komolyság és enyelgés, gúny és lelkesülés, szeszély és innepiesség váltogatják egymást benne; episodiumai hosszabbak, characterfestései határozatlanabbak; színadása fényesb 's gazdagabb."[31]

Úgy tűnik, hogy Petőfi szövege az architextusként kínálkozó „románós eposz" kritériumainak minden elemében eleget tesz: van itt hős és hősiesség, kaland és lovagiasság, szerelem és csodás elem (tündérek, boszorkányok, óriások stb.), sőt az esztétikai minőségek (úgy, mint „gúny és lelkesülés", „szeszély és innepiesség") váltogatása is minden különösebb nehézség nélkül kimutatható benne. Egyetlen bökkenő van csupán, amely viszont tökéletesen elidegeníti a „románós eposz" hagyományától a művet, és amely ennek következtében a recepcióban nem kis zavart okozott, ti. népies hangvétele és hangsúlyozottan népi világa. Másként mondva:

---

[27] Toldy 1874. 145.
[28] Toldy 1874. 7.
[29] *Fenyéry Gyula Tudományos Gyűjtemény* 1827. 97.
[30] Toldy 1874. 119.
[31] Bitnicz Lajos: *A' magyar nyelvtudomány. Második rész. Az írásbeli előadás' természetéről.* Trattner-Károlyi nyomtatása, Pesten, 1837. 227. *A' magyar nyelvbeli előadás tudománya.* Pesten, 1927. Petrózai Trattner Mátyás' betűjivel.

Petőfi a romántos eposz műfaját népi közegbe transzponálta, amivel részben a felismerhetetlenségig át is alakította, jobban mondva a maga képére formálta.

Petőfi eljárását kézenfekvőnek tűnik Harold Bloom *tessera* fogalmával magyarázni,[32] ami annyit tesz, hogy a rendelkezésre álló műfaji hagyományt Petőfi – az imitációt elkerülve és az epigonizmus szellemétől rettegve – darabjaira törte, majd újra összerakta egy immár felismerhető, mégis nehezen beazonosítható formává, amely így garanciája és egyben kerete lehetetett a pályakezdő és önmagát definiálni akaró költő tökéletes eredetiségének, újdonságának, és egyben poétikai terepe a főleg Vörösmartyval szemben érzett hatásiszony legyőzésének.

Nem egyszerűen arról van tehát szó, mint ami *A helység kalapácsa* egyik markáns értelmezési hagyományának alapállítása, hogy tudniillik Petőfi „nekitámadt" Vörösmartynak, aki a kor „legerősebb" költője lévén, egyedül állhatta útját istenülésének, hanem arról, hogy a Vörösmarty által reprezentált irodalmisághoz képest, de annak szem előtt tartásával jelöli ki az új pályát önmaga számára a felemelkedő új „erős költő". Ez az új pálya, amely Petőfi kiteljesedésének terepe lesz, nem más, mint a népiesség maga. A népi diskurzusban újra lehet definiálni a hagyományos, a Vörösmarty-életműben mint a kor irodalmiságát reprezentáló korpuszban összegződő költészeti témákat (mint az eposzi hős és hősiesség, a kereső hős és romantikus vágyódás stb.). Ennek a programnak a megvalósulása *A helység kalapácsával* együtt (ami az osszianista nemzethalál népi transzformációjának tekinthető) a *János vitéz*, amely a népi diskurzus terébe áthelyezett „romántos eposz" tökéletes realizálódásaként arra hivatott, hogy Petőfi eredetiségének garanciája és egyben záloga legyen.

---

[32] Harold Bloom: *The anxiety of influence. A theory of poetry.* Oxford University Press, 1997. Second edition. 49–77.

Mekis D. János

TISZTELETADÁS, UTÁNZÁS, HATÁS

– Költészet Ady bűvkörében –

1. Hatás és intertextualitás

A költészet – és általában az irodalom – létmódjával kapcsolatos viták egyike a hatás és a szövegközöttiség szembeállításán alapul. A „hatás" fogalma sok mindent előfeltételez, amit az „intertextualitás" kizár, vagy legalábbis zárójelez: a szerző társadalmi és biográfiai léte iránti érdeklődést, élet és mű kapcsolatát, illetve az egyes irodalmi művek eredetiségének és származtatott voltának szembeállítását. Mindkét pólusnak megvan a maga radikális változata: az alkotó zseni és a követők szigorú leszármazási táblázatától az eredetüktől eloldódott jelölők önalkotó játékának feltételezéséig. A módszertani monokultúra és a kiáltvány-jelleg azonban aligha tesz jót az irodalomtudománynak, így célszerűnek tűnik mindkét fogalom együttes megfontolása.

A szövegközöttiség elméletei (Barthes, Kristeva) a szövegcentrikusság egyéb elméleteivel együtt a hatvanas években tűntek fel. Ma már jól látható, hogy e koncepció sikeréhez is nagymértékben hozzájárult a szerzőség „burzsoá" koncepciójának lebontásában érdekelt, korabeli baloldali ideológia. Általános módszertani hátterét viszont egy ma is korszerű kritikai megfontolás adja: a pozitivista okozatiság-elv lebontása. E kontextusban a hatás fogalma is új értelmezést nyerhet. Kiváló ötleteket felvonultató könyve, a *The Anxiety of Influence* (1973) lapjain Harold Bloom amellett érvel, hogy a költői hatás mélységeit nem lehet pusztán forrástanulmányokkal és eszmetörténeti vizsgálatokkal megragadni. Mert itt az adalékoknál és az okozati származtatásnál valami többről van szó. Nagyszerű művek jöhetnek létre egy költőelőd hatása alatt is; olyan művek, melyek akár mintaképüknél is nagyszerűbbek. S megfordítva: egy költő versei minden „eredetiségük" dacára is igazán pocsékak lehetnek. Bloom szerint a hatás keltette szorongás a romantikus és a modern érában válik olyan bénító erővé, melyet mindenképpen „kezelni" kell. Pozitív alkotóenergiává fordításának eszköze pedig nem egyéb, mint az előd kreatív félreértése.[1] Bloom könyve ebből kiindulva határozza meg a hat „revíziós viszonyt" *(revisionary ratio)*, amelyek szerint a lélektani értelemben tudattalan

---

[1] Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Second edition, Oxford University Press, New York–Oxford, 1997. 5–8.

cselekvéshez hasonló kiforgató értelmezések, alkotó újraírások elkülöníthetők, illetve fázisokra oszthatók. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy ez az elmélet az „erős" *(strong)* költőkre vonatkozik. Nemcsak az elődöknek *(precursor)*, de a követőknek, az „epheboszoknak" *(ephebe)* is önmagukban megálló, különleges tehetséggel kell bírniuk; a gyengébb alkotóknak nincs helyük a rendszerben.

A *The Anxiety of Influence*-ben elkülönített viszonyok közül az irodalom rendszerszerű vizsgálatának szempontjából az *apophrades* a legérdekesebb. A „halott visszatérésének" alakzata az utód-költő szövegének látszólag teljes megnyílását jelenti, a korábban kivívott önállóság feladását. Így nyílik meg Shelley Wordsworth, Roethke Yeats és John Ashbery Stevens előtt. Megnyílnak, de az önfeladás olykor csupán látszólagos, mert valójában az történik, állítja Bloom, hogy ezúttal az utód hasonítja a magáéhoz az elől költeményét: s már Stevens olvastán is Ashbury hangját halljuk, ahogyan Emily Dickinsonét Emerson vagy Browning hangját Shelley egyes verseiben. (Csupán a kései Roethke nem marad Roethke, hanem Yeatsszé válik, és T. S. Eliottá is, egyébként. Nem hasonít, hanem hasonul: elbukik a hatásiszony-játszmában.)[2] Az *apophrades* felforgatja az irodalom kronologikus genealógiai viszonyait. A hatás koncepciójának olyan átértelmezése ez, mely az intertextualitás koncepciója felé mutat, mely a maga idején éppen az akadémikus tudományosság terméketlennek vélt forrás- és hatáskutatásai ellenében alapozza meg a maga, az antikvárius eredet-kutatást félresöprő elméleteit. Marko Juvan szerint a bloomi elmélet olyan „interaktív" hatáskoncepciót állít fel, amely beleilleszthető az irodalmi rendszerek Tinyanovtól Claudio Guillénig húzódó elméletei közé, melyek a tematikus és műfaji hagyományokat „szókészletként" és „nyelvtanként" kezelik. Az intertextualitás-koncepciók az egyéni hatásvizsgálatok helyett többnyire a személyfölötti rendszerrel foglalkoznak.[3] Ezzel voltaképpen egy olyan személytelen, szövegekre redukált irodalmi hálózatot feltételezve, melyben az egyéni tehetség nehezen értelmezhető kategória. (Láttuk, Bloom hatásiszony-koncepciója nem tartozik ezek körébe.)

Egy irodalmi összefüggésrendszer azonban személyek hálózataként is leírható; nincs olyan ok, mely alapján ki kellene zárnunk e lehetőséget. A *diskurzusközösség* (discourse community) kategóriája, melyet elsőként a nyelvészet alkalmazott, az irodalom vizsgálatában is hasznosítható. A diskurzusközösség a *beszédközösségnél* (speech community) nemcsak szűkebb, de attól több tekintetben különböző formáció. John Swales szerint a médium különbsége nem elhanyagolható tényező: a diskurzusközösség olyan csoportot jelöl, melynek tagjai, a beszédközösséggel ellentétben, nagy távolságból is kommunikálnak egymással, s mivel az egész kommunikációs rendszer az írástudásra/műveltségre *(literacy)* épül, a helyhez kötöttség, sőt a röghöz kötöttség következményei sincsenek rá hatással. Viszont, míg a beszédközösségek centripetálisak, azaz egybekovácsolják az embereket, addig

---

2 Harold Bloom: i. m. 139–155.

3 Marko Juvan: *Towards a History of Intertextuality in Literary and Culture Studies*. CLCWeb: *Comparative Literature and Culture* 10.3 (2008) http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1370

a diskurzusközösségek centrifugálisak. Mindazonáltal társadalmi („szocioretorikai") csoportról van szó, amely azonos célokat követ, megfelelő kommunikációs szabályai vannak, információt áramoltat és kommunikatív műfajokat alkalmaz, mégpedig sajátos szókinccsel. A csoportba újonnan belépőket a tapasztalt tagok avatják be a diskurzív szabályokba.[4]

Az intertextualitás és a diskurzusközösség kategóriái összefüggésbe hozhatók egymással. James E. Porter az intertextualitás két fajtáját különbözteti meg egymástól: az iterabilitást és a vélelmezést *(presupposition)*. Az előbbi a ténylegesen felismerhető idézetet, akár tudattalan kölcsönzést jelöli, az utóbbi viszont a szöveg által előhívott, a referenciájára, olvasóira, kontextusára vonatkozó feltételezéseket, amelyek kiolvashatók belőle, de nincsenek „jelen" benne. Mindez közösségi szinten megy végbe, mert az írás közösségi tevékenység.[5] Úgy tűnik, a diskurzusközösség a retorika és a kreatív írásgyakorlatok szintjén – Swales és Porter egyaránt ezeken a területeken tevékenykedik – jól megindokolhatóan lép be az interpretatív kategóriák körébe. Kérdés, bekövetkezhet-e ez a szépirodalom esetében, mely kánonokra van osztva, művelődéstörténeti értelemben vett intézményei és hagyományai vannak stb. Nos, ha a közösségi összefüggések valóban értelmezhetők az „iterabilitás" és a „vélelmezés" szintjén is, az irodalmi vizsgálatokban megmarad a filológiai vonatkozású referenciális kötöttségek bizonytalanságának szemantikai szabadsága, ugyanakkor nincs kizárva a pontos megfeleltetések lehetősége sem. A diskurzusközösségek intézménytörténeti vizsgálata rávilágíthat, hogy hol „mozdulhat meg" az intertextuális jelentéstermelődés, a szövegvizsgálatok pedig hozzájárulnak a diskurzusközösséget szervező szabályrendszer körvonalazásához.

2. Spontán és intézményes szövegemlékezet

A 19. század végén még a romantika korában kialakult költői nyelv uralkodott az irodalmi életben. Petőfi, Arany, Vörösmarty és Tompa költészete persze önmagában is összetett, egymástól pedig még inkább különböznek, követőik nyelvhasználata ugyanakkor mintha egyazon poétikai paradigmához tartozna. Legalábbis a modernizmus felől tekintve. A holnapos, nyugatos irodalmi forradalom összemosta a meghaladni kívánt irodalmi diskurzuson belüli különbségeket, s eltüntette azt a mi számunkra is, akik még mindig a modern irodalom jelfolyamatára hangolódott olvasók vagyunk. A 19. század utolsó harmadának-negyedének konzervatív lírája epigon-, azaz utód-, vagyis utánzó költészetként tűnik fel a számunkra. Az avantgárd és a posztmodern irányok minden radikális hozadékukkal

---

4 John Swales: *The Concept of Discourse Community*. In *Writing about Writing*. Eds. Elizabeth Wardle and Doug Downs. Bedford/St. Martin's, Boston, 2011. 468–473.

5 James E. Porter: *Intertextuality and the Discourse Community*. Rhetoric Review Vol. 5. No. 1 (Autumn, 1986) 34–47.

együtt sem távolították el tőlünk az esztéta-modernnek és a késő modernnek nevezett áramok lírai köznyelvét annyira, mint az előző századelő modern irodalma a megelőző költői beszédmódot.

Ezen igazságtalan, bár érthető általánosítás áldozatául esik például a kiváló Ábrányi Emil is, akinek nevét kis túlzással csak az tartja fenn a kulturális emlékezetben, hogy tudjuk, Ady tőle kért előszót az első verseskötetéhez.

No persze mit is kezdhetnénk egy ilyen verssel:

Dal a rózsáról

A szép leány a búcsuzáskor
Egy rózsát tűzött fel nekem.
Piros volt lágyan feslő szirma,
Jelképed, égő szerelem!
Könnyű csókot lehelt reája
S mint álomkép már messze szálla
S én fájó szívvel, könnyes szemmel
Sokáig néztem még utána.

Elhervadt már a rózsabimbó,
Amit a szép leány adott.
Hervadtan őrzöm, hisz' a multból
A sors csupán ennyit hagyott...
Pedig a lányka könnyü csókját
Könnyeim már régen lemosták,
De most tudom, hogy ez a csók volt
Sejtelmes, végső »Isten hozzád!«

A szép leány a rózsabimbót
Most más legénynek tépi le,
Most más legényért dobog, lángol
Szerelmes, forró, kis szive;
Más csókolja kicsiny – kacsóját,
De megőrzöm a hervadt rózsát:
Én kaptam annak a kis lánynak
Legelső, tiszta, szűzi csókját!

Igen ám, de a fenti verset nem Ábrányi, hanem Ady Endre írta! Ady kerekítette, kanyarította ki a rózsa-jelkép konvencionális értelmű, s egyben lokális jelentőségű megnyilvánítását. Ő érzékítette meg finom stilizációval a népies színezetű, de biedermeier hangoltságú érzelemvilágot. Ő az, aki Ábrányit utánozza, vagy aki versenyre kel Ábrányival.

Ne félj! Nem hal meg a madár
Ha szárnyait megtörték.
A pillangó tovább röpül,
Bár fényporát letörléd.
Tovább él a szerelem is
Mert mindennél nagyobb, –
De többé nem száll ég felé,
És többé nem ragyog!...

E részlet már valóban Ábrányitól származik (a *Ne sértsd meg...* című költemény utolsó strófája). Jobb, mint az imént idézett vers, de éppoly elavult.

Ady újító: a modernizmus kívánalmai szerint irodalmi egyéniségének kimunkálásán munkálkodik. Ám pályája kezdetén e folyamat még kevésbé volt sikeres. Az idézett, egyazon beszédmódot követő versek közül az övé az utód-költemény, hiszen későn csatlakozik egy kimerült irodalmi beszédmódhoz, poétikai irányhoz. Ennek egyik legjelentősebb képviselőjétől ajánlást kér a könyvéhez, hogy e gesztus legitimálja a saját írását: a diskurzív szabályok megtanulásának bizonyítéka a csoportba való beavatás aktusával esik egybe. A motívumok és retorikai alakzatok tipikus jellege kizárni látszik a modernség (és a romantika) által megkövetelt eredetiséget – ez azonban az olvasás „döntése", hiszen a formák rendje erről nem rendelkezik. Sőt, épp az ellenkezőjéről rendelkezik. Hiszen az irodalmi beavatás egy szabályszerű – tehát mintegy uniformizált – eredetiség-tanúsítványát is kiállítja. Ady verse nem tesz érdemben hozzá a tanultakhoz: nem az agón, hanem az epigonizmus jellemzi.

Kosztolányi Dezső 1921-ben a következőket írja Ady *Versek* című, 1899-es kötetéről, annak új kiadása alkalmával:

> „Az, hogy valaki készen, teljes vértezetben jelentkezik, irodalom-optikai csalódás. Ha asztalfiókjába zárja kísérleteit, melyekben formáit csiszolgatja, akkor egyszerre robban ki, ha nem, akkor látjuk indulását. Ez a kötet nekem művészetbölcseleti szempontból végtelenül értékes. Mi tesz valakit nagy költővé? Semmi esetre se érzéseinek, vagy gondolatainak színe, hanem a kifejezés, a művészi közlés tökéletessége."[6]

Kosztolányi „szemlét tart" a témák, motívumok felett, s úgy ítéli, hogy a *Versek*ben kirajzolódó, a világhoz és az emberekhez való viszony lényegében változatlan. Az első vers itt, csakúgy, mint a *Vér és arany*ban, az édesanyához szól. „Itt: »Édesanyám, lelkem, sirasson meg engem«. Ott: »Csak azért volt ő olyan szép, Hogy ő engem megteremjen, Hogy ő engem megfoganjon S aztán jöjjön a pokol.«" De éppígy a faluról, a kuruc-élményről szóló versekben vagy az esendőségről éneklő művekben is kimutathatók a párhuzamosságok. „Íme az anyag – az érzések és gondolatok

---

6 Kosztolányi Dezső: *Két Ady-könyv*. Nyugat 1921/4.

anyaga – már készen van, csak a diadalmas kifejezésre, a formára vár" – összegzi a gondolatmenetet a recenzens. Elemzése szerint az érett művek megteremtik ezt a formát, ahogyan írja, „a kifejezhetetlenhez".[7]

A kialakult új írásmód, Ady Endre felforgató hatású költészete, a 20. század elején megosztotta a közvéleményt. A nyilvánosságban a haladó–maradi, a fiatal–öreg; illetve a nemzeti–nemzetietlen, az egészséges–beteg stb. szembenállás korábban nem tapasztalt mérvű retorikai mozgósítása olyan, jelképes frontvonalat hozott létre, mely a későbbiekben is megmaradt. Megmaradt, sőt önállósult: szinte csak fogalmi behelyettesítésekre volt szükség, hogy jelentésképes maradjon. Cs. Szabó László emlékezése jól jellemzi a helyzetet: érettségiző korában Herczeg Ferenc volt számára „a reakció megtestesülése, a hivatalos Magyarország bálványa, amolyan sudárrá nőtt, fagyos irodalmi Metternich", s vele szemben állt Ady, aki „maga köré kerítette az egész Nyugat nemzedékét s fiatal, padalatti olvasóit".[8] Az „Ady-per" hullámai a húszas években ültek el, amikor konszenzus alakult ki a jelentőségét illetően. Azóta szilárd helye van a kánonban; a magyar modernség klasszikusai közül talán az övé a legtartósabban az. A töretlen érdeklődéshez nagy mértékben hozzájárul, hogy gyakorta közösségi sorskérdések állnak verseinek középpontjában. Az irodalom és irodalomértés 19. századból örökölt iránya a nemzeti azonosság történeti és időszerű tárgyalása. Adynál természetesen ez is jelentékeny szerepet játszik, de a magyarság ügye mellett, pontosabban azzal szoros összefüggésben, egyéb közösségi identitások (a polgári radikalizmus, a szociáldemokrata baloldali hagyomány, a népi gondolat, a nemesi nemzeti hagyományok, a zsidóság, illetve a különböző vallási közösségek kérdései stb.) és a hozzájuk való viszony is versek témáiként, a recepcióban pedig jellegzetes értésirányokként jelennek meg. Így Ady nemcsak közösségi költőként, de mindjárt több különböző, olykor egymással nem egykönnyen egyeztethető ideológia reprezentánsaként is értékelhető. Ez az ellentmondásos helyzet természetesen a recepcióban is nyomot hagyott. A dolgot bonyolítja, hogy Ady mindemellett az individualizmus szószólója és a művészet öncélúságának elkötelezettje volt – nyelvében is. Szokatlan szófűzése, képisége, beszédcselekvésekben gazdag poétikája eleinte gyakran keltett megütközést – később azonban egyre szélesebb körben elfogadottá vált, beépült a művészetbe, művészetértésbe, s nem utolsósorban a jobb- és baloldali politikai retorikákba. Az Ady-kód több diskurzusközösség szabályrendszere számára is mintaadónak bizonyult.

A hatástörténeti szempontú irodalomtörténet-írásnak mégis azzal kell szembesülnie, hogy a modernség egyik legnagyobb befolyású szerzőjének meglepően csekély a kanonizált irodalom poétikai szintjén kimutatható hatása.[9] Ady irodalomszemlélete, szubjektumfelfogása, stílusa nyomot hagyott a későbbi évtizedekben – ez azonban leggyakrabban nem a szövegalakítás szintjén, hanem identitás-

---

7 Kosztolányi Dezső: i. m.

8 Cs. Szabó László: *Sola constantia constans*. In *Herczeg Ferenc*. Szerkesztette Kornis Gyula. Új Idők Irodalmi Intézet Rt., Budapest, 1943. 111–116.

9 Eisemann György: *Modernitás, nyelv, szimbólum. 1906 – Ady Endre: Új versek*. In Szegedy-Maszák Mihály–Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története. II.* Gondolat, Budapest, 2007. 689–703.

mintázatok kialakításában érzékelhető. Különösen a modernség kései szakaszában. Sokan hivatkoznak Ady Endrére – viszonyítási alapként. Pilinszky például a legjelentősebb modern magyar lírikusnak mondja, akinek hatása „közvetlenül vagy közvetve szinte valamennyiünkben benne él", „királyi pózait", azaz én-kultuszát azonban teljességgel időszerűtlennek tartja. Legnyilvánvalóbb folytatójaként Juhász Ferencet nevezi meg. Aligha kell bizonygatni, hogy joggal merülhet itt fel Nagy László neve is, akár Pilinszky ars poeticai távolságtartásának ellenpólusaként.

Adynak, *A Holnap* és a *Nyugat* első számú költőjének a maga idején igen sok epigonja akadt, később is befolyásolt pályakezdéseket, korai pályaszakaszokat, mint József Attiláét,[10] Szabó Lőrincét. De Kosztolányi és Babits erőteljesebben hatottak az újholdasokra és azok utódaira, mint Ady a közéleti hangoltságú vallomáslírára. (József Attila mindkét irányt jelentősen befolyásolta.) A két háború közötti időszakban az életmű befolyása rendkívül erősen jelentkezett. Ennek sajátossága, hogy elsősorban a kultusz szintjén mutatkozik meg, közvetlen tiszteleti gesztusokban és az én-formálási minta „újrahasznosításaiban" éppúgy megnyilvánulva, mint a stílusban. Ez utóbbi a lírai költészetnél szélesebb területen, az irodalomnak a közéletre kiterjedő tartományában erőteljesebb hatással jelentkezik; az első világháború utáni politikai retorikát és nyilvánosságot nagymértékben alakítva. Mindezek nyomán joggal merül fel Ady „depolitizálásának" kívánalma.[11]

A költő szókincsében az „új" és a „Ma", valamint a „Holnap" gyakori és nyomatékos kifejezések, melyek szinte tetszőleges tartalommal feltölthetők az értelmezési folyamatban. Az öntörvényű zseni szerepe lehetővé teszi, hogy a költő korlátok nélkül válassza meg ideologikus lendületének irányát, a közírói és a költői beszédmódot egyre kevésbé választva el egymástól. Az Adynál megformálódó szerepmintázat és nyelvezet, a maga stilisztikai különlegességeivel, új idiómaként kínálkozik, amelyhez igen sokan csatlakoznak. A költő olyan szószóló, aki a nyelvet is fölfrissíti, mások számára is új értelmű szavakat és szintaxist kínálva. Rákosi Jenő és az ultrakonzervatív kritika Ady-epigonoknak, „ifjú Adystáknak" nevezi az új irodalmi hullám egészét. Bár ez nyilván igazságtalan túlzás, a rajongás és az utánzás együttes hatása kétségtelen.[12] Adynak már életében kultusza támad, melyet természetesen nem uralhat teljes mértékben. (Az persze sajátságos, hogy Petőfi-epigonok és ünneplőik opponálják a jelenséget.) A *l'art pour l'art*, a „voltaképpeni" nyugatos irány, melynek egy ideig az Ady-költészet lesz a reprezentánsa, a háború (s a költő halála) után elkülönül tőle a recepció főáramában.

---

10 Szolláth Dávid: *Ady-epigonizmus a korai József Attila-lírában és környezetében*. In uő: *A kommunista aszketizmus esztétikája. Kontextuális vizsgálatok a huszadik századi magyar irodalom néhány munkásmozgalom-történeti vonatkozásáról*. PhD-értekezés, Pécs, 2008. 92–111.

11 Veres András: *Szempontok Ady „depolitizálásához"*. In Kabdebó Lóránt et al. (szerk.): *Újraolvasó – Tanulmányok Ady Endréről*. Anonymus, Budapest, 1999. 43–50.

12 Vö. Schöpflin Aladár: *A magyar irodalom története a XX. században*. Grill Károly Könyvkiadóvállalata, Budapest, 1937. 148.

Ady az új irodalmi hullám vezéreként őrködik a beszédmód tisztaságán. Különös szerep az övé, hiszen egyszerre kellene őriznie a maga költészetének érintetlen, megismételhetetlen egyszeriségét, s ünnepelnie a követők fellépését. Az eredetiség elve és a csoport-logika szükségképpen ellentmondásba kerülnek egymással. Egyik leghíresebb értekező munkája, a Kosztolányi *Négy fal között* című verskötetéről írt műbírálata látványosan példázza e helyzetet.

> „[Kosztolányi k]önyvek, olvasmányok, tűnődések és elcsuklások közül fölbocsátja a lelkét. Kezdi Platón, Pánon vagy Zarathusztrán, végzi Lenaun, Petőfin, Kosztolányin. (...) Bántásnak ne vegye se ő, se más: ő olyan költő, akire egyenesen az irodalomnak van szüksége. Emberi dokumentumokat nem kínál ő, mert nem kínálhat. Valami félelmetesen új egyéniségnek gyilkos tolakodásával vagy tiltakozásával sem keseríti ő el a jámbor lelkeket. Ő művész, ő költő, ő író, nem tudom, hogy mindenkivel meg tudom-e magam értetni: ő irodalmi író. Bevallom, hogy az én számból nem éppen dicséret ez ma, amikor egyre biztosabban kezdem gyűlölni az irodalmat."[13]

A szöveg óvatos, ám kérlelhetetlen szarkazmussal sorolja fel a könyv utaláshálózatát és vélelmezett szövegkapcsolatait, s vonja le a konklúziót, magát az *irodalmat* is kérdőre vonva. A kibontakozó kritika az utánzás, követés rendszerére magára vonatkozik, valódi hőse pedig természetesen nem Kosztolányi, hanem Ady Endre.

> „Hadd írjak le még ide valami borzasztóan szubjektív dolgot, mely után haragosaim még bőszebbek lesznek. Kosztolányi Dezsőre alig vagy éppenséggel nem hatottak az Ady-versek. Három-négy év óta a fiatalok, sőt az idősebbek is, megbomoltak egy kicsit az új versektől. Nem vették észre, hogy e versek nem kívánják a magyar irodalom törvényes gazdagítását. Ezek egyszerűen egyvalakinek, egy szenvedő embernek, verses s csak szükségből verses, panaszkodása. Ezek után ami csak művészietlen és csúnya van ez egészen egyéni versírásban, mindazt üdvözölhetjük egy sereg költő verseiben. Ha szomorú és megokosodott nem volnék, büszkélkednék e sikerrel, de így fáj. Kosztolányi szűz maradt e rontó, mérges versektől, legfeljebb itt-ott egy kis nem létező erőnek a fitogtatása, egy-két újra-érzés, hazárdság a szóban, sejtet valami gyönge reminiszcenciát."[14]

Ady esztétikai ítélkezésében nemcsak az irodalom rendszerébe beilleszkedő alkotó „élethiánya" válik kritikai normává, de az irodalmi utódlás, követés megtervezett volta is. Míg az előbbi negatív, az utóbbi pozitív tulajdonságként tűnik fel – legalábbis viszonylag, a spontán Ady-hatás viszonylagos hiányának elismerésével. Az utánzás vádja alól persze azért nem menti fel teljesen Kosztolányit.

---

[13] Ady Endre: *„Négy fal között" (Kosztolányi Dezső verses könyve)*. Budapesti Napló, 1907. június 1. (In Ady Endre *Összes prózai műve* MEK-00583, http://mek.oszk.hu/00500/00583/html/ady67.html.)

[14] Ady Endre: i. m.

3. A bolygók és az üstökös

Gyóni Géza *Szomorú szemmel* című, 1909-es kötetében látott napvilágot a *Sírások rabja* feliratú költeménye: „Szeretném, ha nem szeretnének. / Rokon, barát s a vérem vére / Nem féltene, s magamat érne / Bosszújával átok és vétek. // Szeretném, hogyha gyülölnének. / Kegyetlen kedves, gőgös ara / Hogy soha meg ne bocsátana, / Mig vétkezem és amig élek. // Volnék dacos, erős, magányos. / Magamnak számolnék magamról, / Én mindig vesztő s mindig pártos. // S jaj... hogyha meredekre hágok, / – Zuhanni is gyönyör magasról! – / Elhúznak aggódó sirások..."[15]

Gyóni versei különbözőképpen viszonyulnak a költői versengés helyzetéhez. A *Sírások rabja* az agón párbeszédes változata. Az Ady-kapcsolat annak ellenére egyértelmű, hogy azt külön nem jelzi a szöveg: részint a *Szeretném, ha szeretnének* (1909) kötet címével, részint ennek nyitódarabjával létesít kapcsolatot. A kezdősora alapján „*Sem utódja, sem boldog őse...*"-ként emlegetett Ady-vers a következőképpen szól: „Sem utódja, sem boldog őse, / Sem rokona, sem ismerőse / Nem vagyok senkinek, / Nem vagyok senkinek. // Vagyok, mint minden ember: fenség, / Észak-fok, titok, idegenség, / Lidérces, messze fény, / Lidérces, messze fény. // De jaj, nem tudok így maradni, / Szeretném magam megmutatni, / Hogy látva lássanak, / Hogy látva lássanak. // Ezért minden: önkínzás, ének: / Szeretném, hogyha szeretnének / S lennék valakié, / Lennék valakié." A magyar modernség egyik legismertebb szövege ez. Amikor Gyóni Géza *Sírások rabja* című költeménye e sorral indít: „Szeretném, ha nem szeretnének", majd rögtön utána a „rokon" hívószó következik, olvasói reflexeink a verskezdetet utalásként, vagy éppen kapcsolatfelvételként értelmezik. S – ma már úgy tűnik – ilyen tekintetben némiképp a komikum kockázatát is megkísértő felütésként. Óhatatlanul Gyóni versét viszonyítjuk az Adyéhoz, s tekintjük másodlagosnak. Pedig önmagában a két szöveg alapján ez nem dönthető el. A „*Sem utódja, sem boldog őse...*" és a *Sírások rabja* egyaránt egy-egy 1909-es verskötetben olvasható, gyakorlatilag egyidejűek. Így a viszony akár meg is fordítható: talán éppen Ady műve az irodalmi válasz, az antitézis, mely – amint azt a versek utóélete mutatja – jóval sikeresebbnek bizonyult a kiváltó tézisnél.

A párhuzamos versolvasás praxisa lehetővé teszi ezeket a filológiai eredetet zárójelező elmozdulásokat. A *Sírások rabja* szövegkörnyezete ugyanakkor arról tanúskodik a kései olvasó számára is, hogy Ady Endre költészete – mint arisztotelészi ok vagy mozgató – megelőzi a Gyóni Gézáét.

---

[15] Gyóni Géza *Összes versei*. Szerkesztette és az előszót írta Gyóni Ferenc. MEFHOSZ Könyvek, Budapest, 1941. MEK-00664 http://mek.niif.hu/00600/00664/00664.htm

Gyóni Géza: *Ady Endrének*

Be sok a bolygód, fáradt üstökös.
Ugy vonszolod ki őket a homályból
S mind azt hiszi, hogy merész maga lángol,
Ha fénykévédből kis csóvát kötöz.

Kedvedre volna néked ez a had?
Én nem hiszem. Kérész bolygók falkája
Míg fénysörényed tépázza, cibálja,
Tudom, elönt mosolygó, bús harag.

És utálod e tolvaj kicsi bandát,
Mint én utálom s kinek bátor ívén
Mágnesszekered hiába rohant át.

Mert büszke utat jár még egynehány.
S ha téged elnyelt már az óceán,
S lopott csóvája kihúnyt bolygóidnak:
A magyar égen – mást te sem hihetsz –
A magyar égen akkor is lesz csillag!

A vers az égi pályák allegóriájának színrevitelével azt állítja: Gyóni Géza nem került Ady Endre hatása alá. A „tolvaj, kicsi banda" az Ady-követők tábora, az epigonoké, akik a költemény képi síkján a hatalmas üstökös csóvájába került, annak fényét meglopó „kérész bolygók" sokaságaként tűnnek fel. Az egymást keresztező röpívek és egymást megpróbáló gravitációs mezők képzete nem nélkülözi a szuggesztív kifejező erőt. Ám a költemény mást látszik állítani „akaratlagosan", és mást a kifejezés mikéntjével. Az irodalmi önállóságért folytatott küzdelem nagyarányú megnyilatkozása ugyanis mintha éppen Adytól kölcsönözné jellegzetes, énközpontú retorémáit. Az átvétel ugyanakkor nem egyértelmű – csupán annyi látszik bizonyosnak, hogy itt a Gyóni-költészet „nyugatos" változatával szembesülünk. A „mosolygó, bús harag" összetétel például nem az irodalmi vezér, hanem általában a nyugatos–holnapos poétika markereit mutatja.

Gyóni e verset még békeidőben írta. A *Levél nyugatra* című, az ostromlott Przemyśl várában papírra vetett, és más művekkel együtt kalandos körülmények között hazaküldött költeménye már közvetlen támadás a nyugatosok ellen.

Hol vagytok most, kis »intellektüellek«,
Kiket bus század baljós vége ellett?
Szent nyugat előtt rajongva térdeplők,
Kik lehánytatok minden józan gyeplőt;
Gúnyos mosolygók ideálra, honra,
Kiknek a »New-York« volt a Pantheonja;

Kik ígértétek a szent Holnapot,
S akik tegnap is hátra voltatok. (...)

A költő hagyatékát gondozó Gyóni Ferenc még évtizedekkel később is szükségesnek találja megjegyezni, hogy a korabeli recepcióval ellentétben – melyet egyébként személyesen Rákosi Jenő irányított – a vers nem Ady Endre, hanem az Ady-követők ellen szól.

E szöveg annyira esendő, hogy nem is tűnik ki belőle: a front és az utolsó, fogságban, betegen töltött évek sajátságos dinamizmust hoznak Gyóni költészetébe, mely a háború előtt még meglehetősen sablonos, kiszámított volt. A lírai személyesség hagyományos és korai modernista képletei, a nemzeti ideológia reminiszcenciái, vitézi énekek és csatadalok, személyes és kollektív vallásos megnyilvánulások, gúnyversek és rajongó költemények sokaságát írja, nyelvében és poétikájában a Petőfitől, Aranytól és Tompától Adyig terjedő skálán mozogva. A közkatonaként bevonult Gyóni közérthető, közösségi költő volt, de ezt a szerepet is kétségtelen tehetsége és irodalmi műveltsége segítségével formálta-alakította ki. Gyóni a harctéren valóban – ahogyan mondani szokás – „megtalálta a maga hangját", és jelentős, a magyar irodalmi – de legalábbis a társadalmi – emlékezetbe tartósan beíródó verseket is alkotott. Vagy legalább egyet: a *Csak egy éjszakára* címűt. A „saját hang" értelmező alakzata azonban, épp az említett repertóriumszerűség miatt, ezúttal csak korlátozottan alkalmazható. Nehéz eldönteni, hogy mi számít valamely poétikai irány, szöveghagyomány még önálló követésének, és mi az, ami már epigon megoldásnak tekinthető.

A fenti állítást egyetlen, konkrét példával világítom meg. A *Csak egy éjszakára* e két sora: „Mikor láthatatlan magja kél a ködnek, / S gyilkos ólom-fecskék szanaszét röpködnek" nyilvánvalóan egybecseng a *Családi kör* két sorával: „Mintha lába kelne valamennyi rögnek, / Lomha földi békák szanaszét görögnek". Nyilvánvaló, hogy hatásról kell beszélnünk: Arany verse megelőzi a Gyóniét, az ő nyelvén beszél, az ő megoldását veszi át és variálja stb. A transzpozíció azonban elfogadhatóan önálló értékűvé teszi az utód-szöveget. Más kérdés, hogy tisztán esztétikai szempontból tekintve Arany megoldása tökéletesebb. (Ám ennek megítélését a mai versolvasás „nyugatos" iskolázottsága teszi lehetővé.)

Ami az Ady-hatást illeti: Gyóni az alábbi versében látszik – legalább egy pillanatra – feladni az önállóságért vívott küzdelmet.

Gyóni Géza: *Én*

Virágos sajkán suhan előttem
Gyönyörre hívó perc-sereg.
S megállítani, nagy vágyódó én,
Egyetlenegyet sem merek.

Friss asszonyajkak nászi mosolya
Csalogat, unszol: csókolni jer!

Fehér fogak felém villannak
És csókolatlan tünnek el.

Hív a dicsőség. Hír kusza szárnya
Felém csap néha... utána kapok.
S fele utában karom lecsuklik.
Ej, alhatunk még, fiatalok!

Köröttem szerte szent akarások,
Nagyot merő, új, bátor sereg, –
S közöttük én, csodákra váró,
Lomha, mélázó, nagy gyerek.

Valaha Délen tüzlelkü asszonyt
Öleltek bágyadt férfi-karok.
Álmodó lelkem ott született meg,
A vérük, a vérük bennem kavarog.

Voltaképpen megrázó, hogy ez a szöveg az „Én" feliratot viseli. E személyes névmás olyan deiktikus jelölő, mely kizárólag a megmutatással, nyelvileg pedig a predikátumszerű bővítményekkel válhat jelentésessé. Ezek között ott szerepelhet a név is (itt: a szerző neve), de az irodalom rendszerében a kifejezés nyelvi-stilisztikai markerei is. A különböző diskurzusközösségek között ingadozó Gyóni az „én" figurációját itt látványosan Ady-epigonként oldja meg, akarva-akaratlanul lemondva az önálló irodalmi perszóna poétikai kijelentésének lehetőségéről, melyet a posztromantikus és modernista elvárások szükségessé tennének. A mű mindazonáltal színre viszi az „én" Ady-szerű kialakításához való viszonyt is. Ennek valódi színtere a nyelviség. A versbeszéd dinamikája ott válik magával ragadóvá, ahol a stilisztikai ellentézisek alkalmazására épül: „Ej, alhatunk még, fiatalok!" Az így színre vitt alternatív beszédmódok dialogikus viszonyba kerülnek, két diskurzusközösséget, az „Adystát" és az Ady-elleneset is megidézve és megszólítva. A poétikai alakítás szintjén azonban nem is kérdéses, az előbbi kerül túlsúlyba. Bár az én-elbeszélés és a stílus drámája sajátos közlésképességgel rendelkezik, a szöveg egésze a modernség horizontjában nemigen olvasható másként, mint korszerűtlen művészi utánzásként (imitatio), a hatásiszonnyal rosszul megküzdő ephebosz irodalmi önátadásaként, s az iterabilitás példájaként.

Ady Endre hatása elsősorban a pályatársak számára jelentett megkerülhetetlen problémát.

> „Emlékezik még azokra a napokra, mikor együtt álmodoztunk a mi irodalmunk újjáalkotásáról, s modern s új szellemet, igaz ihletet és tudományos képzettséget követeltünk minden új költőtől? Ma más idők járnak, s úgy látszik, a mi tervünknek s egyúttal érvényesülésünknek jó ideig kell még várni. A modern irodalom trónusába egy kiállhatatlan és üres poseurt ültettek: Ady Endrét..."

– írja barátjának, Babits Mihálynak 1906-ban Kosztolányi Dezső.[16] A *Holnap* antológiában (1908) azonban Ady már egy olyan csoport élén tűnik fel, melyben Babitsot is megtaláljuk. A többieket is olyannyira az ő függvényében olvassák, hogy a következő kötethez (*A Holnap új versei,* 1909) előszót író Kollányi Boldizsár már bizonygatni kényszerül a szerzők egyéniség voltát. Köztük Babitsét is. Az ő és Balázs Béla önállósága mellett könnyebb érvelni, de Dutka Ákosé és Miklós Jutkáé mellett már nehezebb volna. A szerkesztő tehát elismeri a hatást, ugyanakkor jelzi véleményét, mely szerint „az egyéniségeket nem a forma teszi, hanem a világfelfogás, az ítélkezés, az érzelmek intenzitása, a nem- és karakterbeli tulajdonságok". A „forma rendesen közkincs – stílus, amelyen belül az egyéniség még egész szépen érvényesülhet."[17] Érveit példákkal támasztja alá, egyebek mellett a Petőfitől merítő Arany, s a Byrontól és Goethétől merítő Madách esetére hivatkozva. Ady az új irodalmi jel- és nyelvhasználati mód alapítójának, Ady követői pedig a létrejövő jelrendszer folytatóinak szerepét kapják ebben a csoportot definiáló narratívában.

A recepcióban visszatérő formula – többnyire vádként – Ady „érthetetlensége". Ezt olvassuk Kosztolányi egyik korai levelében, ezt a konzervatív oldal türelmetlen bírálataiban – Tóth Béla, Rákosi Jenő, Herczeg Ferenc és mások tollából, utóbb maga Tisza István is személyesen bekapcsolódik a diszkusszióba –, de ezt mondja Ignotusnak – a *Nyugat* főszerkesztőjének! – híres bonmot-ja is: *akasszanak fel, ha értem, de gyönyörű!* Ez utóbbi persze nem vád, hanem *A fekete zongora* című vers jelentéslétesítő potenciálját ünneplő publicisztika erős állítása. Kollányi is ezt emeli ki a „hazafiatlanságot, erkölcstelenséget és érthetetlenséget" hangoztató maradi kritikából, hogy amellett érvelhessen: Adynak és követőinek művészete korántsem érthetetlen az újító fiatalok csoportja számára. A modernség első időszakának története egyben Adynak társadalmilag is érdekes recepciótörténete: nyilvánvalóan leírható a nyelvi-poétikai tekintetben kezdetben nehezen hozzáférhető, egy magasabb szinten pedig nyitott jelentésszerkezetűként érzékelt szövegek befogadhatóvá válásaként, hogy majd a költő halála után Ady kultuszának elsöprő erejű kiáradásában tetőzzék. Ez pedig az általa „megalapított" beszédmód (szókincs, szintaxis, retorikai formulák, képalkotás etc.) gyakran reflektálatlan folytatását, használatbavételét is jelenti. Az *epigon* és a *folytató* alakzataival leírható költői magatartások nem is a legfontosabbak e szociokulturális folyamatban, melynek színtere egyre inkább a közéleti és irodalmi-közéleti próza lesz.

---

16 *Babits – Juhász – Kosztolányi levelezése.* Szerkesztette Belia György. Akadémiai, Budapest, 1959. 109.

17 Kollányi Boldizsár: *„Számadás".* In *A Holnap új versei.* Szerkesztette uő. Deutsch Zsigmond és Társa, Budapest, 1909. 18. http://mek.oszk.hu/06700/06725/06725.htm#1

Szolláth Dávid

VILÁGHIÁNY PROLETÁRVERSBEN

– József Attila külváros-verseinek műfajához[1] –

József Attila külvárosa mint emlékezethely

A háború előtti külváros világának *közösségi emlékezete* József Attilához és talán egyedül József Attilához kötődik a magyar kultúrában, holott József Attila külvárosa konvencionális elemekből építkezik. Ady, Somlyó Zoltán, Kassák, Illyés jelentős külváros-verseket írtak, de talán az egyetlen *Álmodik a nyomor* kivételével ezek mégsem lettek kötelező antológia-darabok és szavalóverseny-feladványok. Nem arról van tehát szó, hogy József Attila külváros-leírásainak csak a mozgalmi szubkultúrában volt kontextusa, és a „nyugatképes" költészetben nem voltak elődei és versenytársai. Hiszen még prózaírókra is hivatkozhatunk: Tersánszky, Déry vagy Mándy emlékezetes külvárosi képeit is említhetnénk. Ám egy tájegységhez, egy földrajzi helyhez többnyire mindössze egy költőt szokott társítani a felette ökonomikus közösségi emlékezet (Petőfi és az Alföld, „Ady Párizsa", „Márai Kassája" stb.) Így lett József Attila, és nem más „a külváros költője".[2]

Ugyanakkor „József Attila külvárosa", mint a közösségi emlékezet kulturális toposza egy generációkkal ezelőtt létezett, ma már eltűnt köztudalom hátramaradt emléknyoma. Pierre Nora szerint az emlékezet helyei, azaz „[a] *lieu de mémoire*-ok elsősorban maradványok, az emlékezetmegőrző tudat végső formái egy olyan történelemben, amely azért hívja elő azokat, mert már nem ismeri őket".[3] Ma már nincs olyan közösség, amelynek számára a „külváros", a „proletariátus", a „kizsákmányolás" közös ügy volna. „József Attila külvárosa" ma magaskultúrává szentesített, kanonizált, múzeumi tárgy.

---

[1] Jelen tanulmány *A külvárosi tájleírás. József Attila külváros-verseinek műfajához* című írás folytatása. Ez a szöveg az *Egy közép-európai értelmiségi napjainkban.* Tverdota György 65. születésnapjára készült kötetben jelent meg. (Szerkesztette Angyalosi Gergely, E. Csorba Csilla, Gintli Tibor, Veres András. ELTE, Budapest, 2012. 131–142.)

[2] Igaz, itt nincs földrajzi név, József Attilánál a külváros a leírt tárgyi részleteiben konkrét, egészében mégis absztrakt, például teherpályaudvarról van szó, nem a ferencvárosi pályaudvarról. Kassák műveit könnyebben tudjuk „Angyalföld"-ként azonosítani.

[3] Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája.* Fordította K. Horváth Zsolt. Aetas 1993/3. http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm

Pierre Nora fogalma nem mentes a nosztalgiától. Az emlékezet helyei, a „lieu de mémoire"-ok, ahogyan írja, „egy általunk többé nem lakott emlékezet" megmenekített, részben érzelmi, részben reprezentatív helyei, amelyek egyaránt lehetnek valóságosan térbeliek és kognitívak. Az eleven közösségi emlékezet folyamatosan elvész, és átadja a helyét a személytelen, absztrakt időfogalommal dolgozó „hivatalos" történelemnek. Ez a folyamat Nora leírásában eszünkbe juttathatja „világ varázstalanodása" felett érzett régi weberi nosztalgiát vagy a tudomány embereiben időről időre feltámadó romantikus vágyakat a nyers, autentikus, népi vagy „vad gondolkodás" iránt. Eltekintve meghatározásának eme nosztalgikus összetevőjétől, a fogalom alkalmas arra, hogy megvilágítsa azt a folyamatot, amelyben egy erősen kanonizált műalkotás utóélete során kiüríti a maga környezetét a közösségi emlékezetben, vagyis azt, amikor a közös emlékezet egy toposzának fennmaradása voltaképpen felejtéstörténet eredménye.

Ezt a hagyománytörténeti képletet többé-kevésbé viszontlátjuk József Attila kommunista „pantheonizálásának" történetében. A „magyar szocialista irodalom" történetét kutató marxista irodalomtudomány legféltettebb kincse József Attila volt. S az államszocializmus évtizedeinek filológiai kutatása rengeteg adalékot tárt fel a költő és a marxizmus, a költő és a munkásmozgalom kapcsolatáról. Az tehát, hogy József Attila verseinek egyes csoportjai a két világháború közötti munkásmozgalmi szubkultúra művészeti és politikai gyakorlataihoz, szokásrendjeihez illeszkednek, nem új felismerés. Csakhogy az avantgardizmussal és különböző szociáldemokrata „atavizmusokkal", valamint baloldali elhajlásokkal szeplősített háború előtti munkásszubkultúra és annak hullámzó színvonalú művészi teljesítménye egészében véve megbélyegzett hagyomány lett. Az a furcsa helyzet állt elő, hogy a József Attila-filológia keretein belül feldolgozták, rögzítették a szubkulturális miliő sok termékét (a mai szubkultúra-kutatás örömére), de a munkásszubkultúra ennek ellenére alantas, méltatlan közeg maradt ahhoz, hogy a „legfőbb magyar proletárköltőt", „az egyetlen világirodalmi kvalitásokkal rendelkező magyar proletárköltőt" összefüggésbe hozzák a korabeli kultúrmunkásokkal.[4] Ezért lehet, hogy József Attila verseinek közköltészeti kontextusát senkinek nem jutott eszébe feltárni.

A rendszerváltás óta eltelt idő ebből a szempontból még inkább a felejtés ideje. Jelennek meg időnként József Attila baloldaliságával foglalkozó tanulmányok[5] és újabb nagy jelentőségű dokumentumok,[6] ám a József Attila-versek értelmezésében (és persze nem csak ott) az ideológiatörténeti és munkáskultúra-történeti kérdések marginálissá váltak.

---

4 Arról nem beszélve, hogy a háború előtti mozgalomtörténet kutatói lépten-nyomon beleütközhettek olyan kérdésekbe, amelyek az ötvenes–hatvanas években vezető pozícióban lévő káderek ifjúkorának kényes kérdéseit érintették. A munkásmozgalom saját története épp ezért egyszerre kiemelten támogatott és fokozottan ellenőrzött terület volt.

5 Lásd például Fried István: *József Attila „háromgarasos" versei.* In Kabdebó Lóránt (et al. szerk.): *Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról.* Anonymus Kiadó, Budapest, 2001. 79–90. Veres András: *József Attila marxizmusáról.* Kritika 2012. március http://www.kritikaonline.hu/kritika_12marcius_veresandras.html

6 József Attila: *Hegel – Marx – Freud.* Literatura 2008/1. 102–130. (Közreadja Veres András, Bognár Péter, Buda Borbála) és Veres András bevezető tanulmányát lásd ugyanitt: *Egy ismeretlen József Attila.*

A második világháború előtti proletárlíra szubkulturális kontextusának alaposabb bemutatására itt nincs mód, pusztán arra, hogy röviden összefoglaljuk korábbi ez irányú kutatásainkat. Nyomtatásban és szájhagyományban egyaránt terjedő, többé-kevésbé közköltészetnek tekinthető, alkalmi jellegű, közösségi formákban élő politikai költészetről vagy inkább verselésről van szó, amelyet a képkészletre, a politikai szimbolikára, valamint a műfaji sztenderdekre is kiterjedő, évtizedeken keresztül (1890-es évektől az 1940-es évekig) alig változó konvenciókészlet jellemez. Ady- és Petőfi-hatások, szimbolizmus, naturalizmus és expresszionizmus, valamint népköltészeti hatás formálta beszédmódját, gyakoriak a biblikus áthallások. Elsősorban a *Népszava* körüli költőkhöz (Várnai Zseni, Gyagyovszky Emil, Farkas Antal stb.) kapcsolható ez a társas alkalmakhoz, politikai rítusokhoz[7] kötődő, szájhagyományban is terjedő közösségi költészet, melyben a költők ugyan ismertek, ám autoritásuk, szerző-pozíciójuk gyengébb, mint az egykorú magasirodalom költőié. Nemcsak a szociáldemokrata, hanem a kommunista (vagy más baloldali) proletárlírára is osztozik a közös közköltészeti eszközkészleten; azaz a konkurens, sőt ellenséges politikai versek poétikailag kevéssé elkülöníthetők.

József Attila lírájának a politikai közköltészet sokáig fontos kontextusa marad, de nem minden korszakban ugyanúgy. Eleinte ugyanaz az imitáció, ugyanaz az reduktív, epigon mintakövetés figyelhető meg verseiben, mint számos népszavás költő művében.[8] Később, a *Tömeg* és más József Attila-kórusversek kapcsán azt állapíthattuk meg, hogy *kettős normativitás* jellemzi a műveket, azaz egyszerre próbálnak a szubkulturális, közösségi műfaj merev konvencióinak és az individualitásra, eredetiségre alapuló modern költészeti elvárásoknak (azaz leginkább a *Nyugat* által képviselt normának) is eleget tenni.[9] A *Külvárosi éj* kontextusát keresve elhatároltuk az *elégikus külvárosi tájleírás* műfaját a korabeli politikai átlaglíra termésében, felvázoltuk ennek elemeit, variánsait, képkészletét, narratív és leíró pozícióit, politikai szimbolikáját, valamint lehetséges forrásait.[10] Jelen tanulmány fordított irányú út bejárására tesz kísérletet: a műfaji konvenciót és a toposzkészletet kontrasztív módon bevonva az elemzésbe arra kíván rámutatni, hogy József Attila külvárosi leíróversei milyen egyedi poétikai és retorikai eljárásokkal emelkednek fölébe a közköltészeti kontextusnak. Míg a korai József Attila-verseknél pretextusokról és hatásról lehetett beszélni, itt, az érett József Attila líra esetében a versek kontextus-elhagyása a tanulságos. A kontextus elhagyása a vers maradandóságának velejárója vagy egyenesen feltétele, hiszen az újabb és újabb olvasógenerációk értelmezései, vagy akár a kortárs, de a szubkultúrán kívüli olvasók nem támaszkodhatnak az elsődleges kontextusra. A kontextuselhagyás tehát analóg az imént vázolt hatástörténeti folyamattal, a „külváros" mint emlékezethely megszilárdulását kísérő felejtéstörténettel.

---

7 Paul Connerton: *Megemlékezési szertartások*. Fordította Nagy László. In Zentai Violetta (szerk.): *Politikai antropológia*. Osiris, Budapest, 1997. 64–82.

8 Szolláth Dávid: *Ady-epigonizmus a korai József Attila-lírában és környezetében*. Literatura 2006/4. különösen az *Epigonizmus és munkásmozgalmi közköltészet* című fejezet: 488–491.

9 Szolláth Dávid: *A kommunista aszketizmus esztétikája*. Balassi Kiadó, Budapest, 2011. 191–217.

10 Lásd az első lábjegyzetben hivatkozott *A külvárosi tájleírás* című tanulmányt.

Tárgyiasság és politikai szimbolika

József Attila a külváros kéznél lévő toposzkészletének elemeit, mint Halász Gábornak írt leveléből kiderül, másra használja, mint amire ezeket szokás használni.

> „Én a proletárságot is formának látom, úgy versben, mint a társadalmi életben és ilyen értelemben élek motívumaival. Pl.: nagyon sűrűn visszatérő érzésem a sivárságé s kifejező szándékom, rontó-bontó, alakító vágyam számára csupán »jóljön« [*sic*] az elhagyott telkeknek ez a vidéke, amely korunkban a kapitalizmus fogalmával teszi értelmessé önnön sivár állapotát, jóllehet, engem, a költőt, csak önnön sivárságí érzésemnek formákba állása érdekel. Ezért – sajnos – a baloldalon sem lelem költő létemre a helyemet – ők tartalomnak látják – s félig-meddig maga is – azt, amit én a rokontalanságban egyre nyomasztóbb öntudattal formaként vetek papírra."[11]

A külváros képei nála nem a proletariátus nyomorának vagy a proletariátus istenülésének, hanem önnön sivárságí érzésének kifejezéséhez kellenek. Noha az 1935-ös levél későbbi önértelmezés, és a *Külvárosi éj* írása idején József Attila feltehetőleg még nem fogalmazott volna ilyen kiábrándultan, ennek ellenére a külváros-versek sokat tárgyalt tárgyiasságát felfoghatjuk egy „dezideologizálási" eljárás eredményének. József Attila külváros-versei csökkentik a toposzkészlet ideologikus jelentésrétegeit, de megtartják a tárgyi alapanyagot. Bizonyos értelemben tehát ezúttal is „talált tárgy" megtisztításáról van szó, de rögtön hozzá kell tenni, hogy a dezideologizálás korántsem teljes. Ezek a versek továbbra is elkötelezettek, még ha elkötelezettségük többnyire áttételesebb, reflektáltabb, választékosabb formákban is jelenik meg, mint korábban a *Döntsd a tőkét...* kötet barikád-verseiben.

A dezideologizálás példája lehet rögtön a *Külvárosi éj* első versszaka: prózába áttéve a komplex képet, arról értesülünk, hogy a mellékudvar alján lévő konyhát épp eléri a sötétedés. A kép beállítja a „színt" a továbbiakhoz. A vers elhagyja azokat a szimbolikus, allegorikus többletjelentéseket, amelyek alapján rá kellene ismernie az olvasónak, hogy a hátsóudvar alján lévő, kisablakos konyha egy zsúfolt, kültelki proletárkaszárnya egyik lakbérhátralékos putrija, amelyben a sötétség a lakók életének jelképe, hiszen nincs pénz petróleumra.

Hasonló mondható el a többi leírt tárgyiasságról is: a vers elhagyja szokásos jelképi rétegüket – a dezideologizálás tehát a didaktikus retorika csökkentéseként, deretorizálásként ragadható meg. A súrolókefe nem mosónő-attribútum, hanem magára hagyott tárgy, melynek megszemélyesítése („lábra kap", „mászik") külső formáját segít felidézni, apró rágcsáló-méretét, szőrét, sörtéit. A lepotyogni készülő faldarab is olyan váratlan, meglepő megszemélyesítést kap a leírásban – „tűnődik, hulljon-e" –, amely eltéríti a nyomornaturalista asszociációkat. Való-

---

[11] József Attila levéltöredéke Halász Gábornak, 1935. április után. In *József Attila levelezése*. Sajtó alá rendezte Stoll Béla. Osiris, Budapest, 2006. 422.

színűleg hamarabb jut eszünkbe a vakolatnak mint anyagdarabnak az állaga, súlya, ingása, megbillenése a lehullás előtti pillanatban, mint az, hogy mit is jelent a „salétromos fal" társadalmilag. (Déry *Befejezetlen mondat*ából kívánkozik ide egy részlet: a már kispolgárságig kapaszkodott pincér látogatja meg nincstelen sógornőjét a proletárkaszárnyában, s beszélgetés közben „tenyerével hátranyom [...] egy félig leválni s leesni készülő sárga malterdarabot", amit aztán az öntudatos sógornő „egy kemény mozdulattal" a földre sodor és összetapos.[12]) A későbbiekben azonban a vers is mozgósítja ezt a szimbolikát és toposszá válik, ami a verskezdetben tárgyias leírás volt: „A nyomor országairól / térképet rajzol a penész."

Hasonlót tapasztalhatunk *A város peremén* nyitányában. A tipikus naturalista kezdés (a „szálló korom" a rossz levegőjű gyárváros toposzát idézi) nem teljesül ki a maga konvencionális jelképiségében, sőt a váratlan hasonlatok (a korom száll „mint pici denevérek, puha / szárnyakon", „s lerakódik, mint a *guanó*") megzavarják, kioltják a proletárirodalmi elvárásokat. A leírás ott tartja az olvasói figyelmet a tárgynál, hogy aztán – a vers második versszakában – mégiscsak megjelenjen a jelképes értelmezés is. („Lelkünkre így ül ez a kor.")

Nemcsak a tárgyak hagyják el – legalábbis ideiglenesen – konvencionális politikai szimbolikájukat, az emberalakok is redukáltak: személytelenek, tárgyszerűek, esetleg állatszerűek. Az ideológiai kontextus ismeretében akár meglepő is lehet, hogy a külváros hőse, a munkás, akinek elvileg az elkötelezett vers etikai középpontjában kellene állnia (lásd: „humanizmus"), ilyen külsőleges és részvétlen ábrázolásban jelenik meg: „motyogó munkás". Semmiféle hangsúlyt nem kap, éppolyan mellékalak, mint az éjjeliőr és a posztoló rendőr (aki egyébként szintén nem jelképe, csak jelzése az elnyomó hatalomnak). Szinte ironikus, ahogy az „elvtárs" szó politikai szimbolikáját tompítja, profanizálja az „egy-egy" számnév: „Röpcédulákkal egy-egy elvtárs / iramlik át." Az illegális munkában serénykedő, settenkedő elvtárs felcserélhető utcai díszletelemmé fokozódik le. Kutyaként szimatol, macskaként fülel, kikerüli a lámpák fénykörét. A *Külvárosi éj* előtt egészen más hangsúlyokkal jelentek meg az „elvtárs" vagy a „proletár" szavak a József Attila-versekben. Rendszerint megszólítás formájában, a jövőre tett célzásként az utolsó sorban, esetleg közösségi, párbeszéd-kezdeményező gesztusként, villonos ballada-ajánlás formájában az utolsó versszakban (*Anyám, Buza, Munkások, Szocialisták, Aranybojtú, Mondd, mit érlel, Eső*). A *Külvárosi éj* utolsó versszakának „testvérek" megszólítása ugyanezt a sort folytatja, de a vers leíró részében még az elkülönült megfigyelő tekintet szenvtelenül szemlélt tárgya az elvtárs.

A politikai szimbolizmus redukciójának szép példája a külön sorba, sőt külön versszakba tördelt egyetlen szó: „Vonatfütty." Tisztán, önmagában áll, mintha az előtte-utána kihagyott sorok érzékeltetnék az éles hangot körülölelő csöndet. Itt nyoma sincs az ipari hang szimbolikájának: ez a hangjel a „bőgő gyárszirénák", a „síró dinamók" vagy a *Munkások*ból ismert „sivalkodó transzformátorok" helyett áll, példás jelhasználati visszafogottságot tanúsítva.

---

12 Déry Tibor: *A befejezetlen mondat*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1980. 112., 115.

A *Külvárosi éj* tárgyiassága a műfajjal örökölt politikai szimbolizmus redukciójaként ragadható meg. A tárgyias-leíró szint autonómiája mindennek ellenére viszonylagos. Egyetérthetünk Szabolcsi Miklóssal: a verszárlat szónokias hangja, az utolsó tizenegy sor megtöri a meditatív-szemlélődő hangulatot,[13] a vers itt szavalatossá válik, szentimentálissá. (Lásd például a háromszoros „óh éj" felkiáltást, vagy „Az éj komoly, az éj nehéz" sort, amely üresen kong a komplex kép- és hanghatásokkal felépített vers végén.) Nem nehéz dekódolni a konspiratív módon elrejtett sarló-kalapács szimbolikát: „kalapácsot, mely cikkan pengve / *sikló pengét* a győzelemre" – a „sikló penge" kardként, fegyverként, de sarlóként is érthető.

A politikai szimbolizmus és a kódolt jelhasználat korlátozza a vers olvashatóságát, maradandóságát, túlélési esélyeit, hiszen behatárolja a lehetséges olvasók körét, és csökkenti a lehetséges értelmezéseket. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy egy politikai vers számára mindig kérdéses, túléli-e a maga elsődleges kontextusát: tud-e az adott szubkultúrán kívül is új olvasókat megszólítani. Kissé sarkítva: képes-e például a *Külvárosi éj* akkor is olvasókat szerezni magának, amikor már nem is értik, hogy „pontosan miről is szól" ez a vers, amikor nem értik, mit jelez a sötét alagsori konyha, mit a röpcédula és mit a kalapács a „sikló pengé"-vel, vagy ha értik is, ezek a jelek, mozaikdarabok nem feltétlenül állnak össze a fiatal olvasó fejében egy felismerhető világnézet összképévé. Amikor már nincs meg az a köztudalom, az a közös tapasztalat, amit a vers utalásai feltételeztek, és a vers már csak emléknyoma ennek a közös tudásnak.

Leíró tárgyilagosság és politikai szimbolizmus aránya és kapcsolatának minősége versenként különbözik a verscsoportban. A politikai szimbolizmus minimuma arra a versre jellemző, amely nem is teljes jogú tagja a verscsoportnak. A *Tehervonatok tolatnak* kezdetű verset sokáig töredéknek tekintették, hiszen nem bontakozik ki a többi nagyversre jellemző rapszódia-forma.[14] Talán nem véletlen, hogy Nemes Nagy Ágnes ezt a verset emeli ki egy kisesszéjében, és hogy a későbbi tárgyias poétikának fontosabb referenciája lehet ez a kevéssé ismert mű, mint a politikai kisajátítások során némileg fényüket vesztett nagy, reprezentatív leíró költemények.[15]

A *Külvárosi éj* feltehetően azért tartozik mégis e verscsoport maradandóbb, olvasottabb darabjai közé, mert a tárgyias-leíró szint relatív önállósága viszonylag sokáig fennmarad a vers során, és csak a vers végén kerül előtérbe a szónokias, didaktikus hangnem, ami együtt jár az addig visszafogott alanyiság hirtelen és szinte tolakodó előtérbe kerülésével. („Szegények éje! Légy szenem, / füstölögj itt a szívemen…") *A város peremén*-ben ezzel szemben a nyitóképre és a záróképre (amely a nyitókép megismétlése) korlátozódik a tárgyias-leíró szint relatív önállósága. A denevérként szálló, guanóként lerakódó korom a vers emlékezetes, felidéz-

---

13 Szabolcsi Miklós: *Kész a leltár. József Attila élete és pályája (1930–1937)*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2008. 201.

14 I. m. 271.

15 Nemes Nagy Ágnes: *József Attila pillanata*. In uő: *Szó és szótlanság* Magvető Kiadó, Budapest, 1989. 417–422. [korábban uő: *Metszetek*. 1982]

hető képei: ez a két szokatlan, távoli hasonlat tette szemléletessé a külvárosi leírások egyébként közhelyes költői képét. Ám ezzel a nyitóképpel szemben ott áll a tizenkét versszaknyi materialista krédó és történetfilozófiai értekezés, amely néha a *Döntsd a tőkét...* kötet utcai barikádverseinek *(Tömeg, Munkások)* stílusába csap át (lásd például a 13. versszakot), ami ma már nehezen érthető, olvasható eszmetörténeti kommentár nélkül. A mű, amelyet sokáig egy világnézet bravúros, meghökkentő, lefegyverző megverselésének tekintettek, ma épp azt szemlélteti, hogy József Attila külváros-képe valóban csak emléknyoma egy már elfelejtett tudásnak.

Különleges a viszonya tárgyias és szimbolikus szintnek az *Elégiá*ban. Csak egy példát idézve a negyedik versszakból: *„Egy vaslábasban sárga fű virít."*

Pontos, tárgyilagos, tárgyilagosságában mégis roppant sugallatos kép. (Tverdota György egyik kedvenc József Attila-soraként emlékezik meg róla.[16]) Ennek a képnek azonban az éhező, kizsákmányolt proletariátus szenvedését kellene jelképeznie az előző verssorok felvezetése szerint: az elhagyott külvárosi telken így terít asztalt az anyaföld, melyet „kamatra gyötör"-nek (az ingatlanspekulánsok? a tőkések?).

A maga módján itt is megterít
a kamatra gyötört,
áldott anyaföld.
Egy vaslábasban sárga fű virít.

Azt láthatjuk azonban, hogy a társadalmi-ideológiai magyarázat, noha kétségkívül hozzátartozik a versszerkezethez, annak tervszerű része, mégis leválik a képről, és vélhetőleg nem csak a korabeli kontextus elfelejtése, megkopása miatt. Az történik, mint *A város peremén* kezdetével: feltehetően többen emlékeznek a lerakódó guanó képére, mint arra, hogy pontosan minek is a hasonlata ez a kép. A vers leíró részei annyival erőteljesebb hatást váltanak ki, annyival zavarba ejtőbbek, hogy akár azt is gondolhatjuk, a szimbólumokkal, politikai allegóriákkal operáló értelmező szint mintha éppen csökkentené a szenvtelenül leírt képek radikalitását, merészségét, mintha az ideologikus szövegrészek nem is verbális fegyverek („gépfegyver züm-züm" a betű), hanem a látvány megszelídítésére tett kísérletek volnának.

Megszemélyesítés és enallagé

A politikai szimbolika mellett más alakzatok is a tárgyias-leíró szint „minimalizmusa" ellenében hatnak. A *Külvárosi éj* esetében elsősorban a feltűnően sok megszemélyesítés, továbbá hasonlatok, metaforák, enallagék keltik fel a figyelmet.

---

16 Tverdota György: *„Egy vaslábasban sárga fű virít."* In uő: *Határolt végtelenség. József Attila-versek elemzései.* Osiris Kiadó, Budapest, 2005. 75–82.

Láttunk már a megszemélyesítésre egy-két példát, idézzünk fel még néhányat: „… *a fény hálóját / lassan emeli*"; „*mászik a súroló kefe*"; „*…kis faldarab / azon tűnődik…*"; „*megáll, sóhajt az éj / leül a város szélinél…*"; „… *a gépek mogorván szövik…*"; „nedvesség *motoz…*"; „*Kóbor kutyaként jár a szél…*"; „*a papír […] mászna, mocorog*" stb.

Az első, ami e példák alapján feltűnhet, hogy ezek a megszemélyesítések életet visznek a kihalt tájba. Mondhatjuk erre, Kosztolányi és József Attila nyomán, hogy ez lélekidézés, szóvarázs, a tárgyak *tondj*ának, *manáj*ának, lelkének élesztése. Ezzel érdekes összefüggéseket tárhatunk fel a költői önértelmezések, poétikai reflexiók egyik kultúr-antropológiai aspektusáról, és juthatunk a vers tekintetében arra a következtetésre, hogy „ez a világ minden porcikájában él".[17] Csakhogy ez az élet inkább kísérteties, mintsem harmonikus hatású, ugyanis feszültséget kelt, hogy a megszemélyesítések *csak a metaforikus szinten* népesítik be a szó szerinti leírások szintjén továbbra is elhagyatott külvárosi környezetet. Azaz a tárgyiasságok és az elvont fogalmak megelevenítése végső soron épphogy fokozza a kietlenség, a „sivárság" érzését. Hiszen egyértelműen élettelen dolgok – a gépek, a gyárak, a szél, a papír – kapják meg a leírásban nem jelenlévő, csak felidézett élőlények tulajdonságait. Az olajos rongyokban járó éj, a homályban motozó nedvesség, a szinte elmászó súroló kefe és a többi szellemalak jelzik az élet hiányát. A magányt, az elhagyatottságot mi sem fejezi ki jobban, mint az élet vágy- vagy emlékképei. Hasonlóképpen, mint ahogy az elszigetelt zajok („Vonattfüty.") érzékeltetik legjobban az átható csöndet.

A megszemélyesítéseknek egy másik lehetséges értelmezésére is érdemes kitérni. Szerepüket felfoghatjuk úgy is, hogy ezek az alanyt, az alany személyességét jelenítik meg a tárgyias szinttel szemben. Ha eltekintünk a *Külvárosi éj* már tárgyalt zárlatától, akkor elmondhatjuk, hogy a versalany főként csak a leíró tekintet által van jelen. Van azonban a versnek (és általában az irodalmi leírásoknak) egy olyan értelmezési hagyománya, amely projekciónak tekinti a deskripciót, azaz a leíró szubjektum lélektani kivetüléseként értelmezi a leírt látványt. A projekciós elmélet szerint tehát a tárgyias vers is végső soron alanyi vers. E megközelítés jogosultságát egyébként számos idézettel alá is tudjuk támasztani, például az *Elégia* verskezdő hasonlatával, amelyben a műfaji konvenció „kötelező" sötét, zord, esős verskezdő nyitánya mindjárt a versalany lelkiállapotának tükrözőjévé lesz:

> Mint ólmos ég alatt, lecsapódva, telten,
> füst száll a szomorú táj felett,
> úgy leng a lelkem,
> alacsonyan.

---

17 Tverdota György: *Az éjszaka képei. József Attila: Külvárosi éj* In Bartók Balázs–Antonio Sciacovelli (szerk.): „*Száz év magány*". *József Attila-tanulmányok*. Savaria University Press, Szombathely, 2005. 259. és lásd a tanulmány továbbfejlesztett változatát: Tverdota György: *Tárgyiasság József Attila költészetében – A külvárosi éj*. Irodalomismeret 2011/1. http://irodalomismeret.hu/linkek/64

Csakhogy a József Attila-i tájleírások újszerűsége nem ezeknél a részleteknél keresendő. Az efféle versszakoknál a romantikus költészet, például Petőfi tájleírásai juthatnak eszünkbe.

Lenn az Alföld tengersík vidékin
Ott vagyok honn, ott az én világom;
Börtönéből szabadult sas lelkem,
Ha a rónák végtelenjét látom.

A projekciós elmélet nemcsak a József Attila-versek líratörténeti korának azonosításában téved, hanem abban is, hogy ösztönösséget, tudatalatti kivetülést tételez ott, ahol érdemesebb tudatos szerkesztést, technét látnunk. Ehhez egy rövid kitérőt szükséges tennünk. Nézzünk egy másik József Attila-versrészletet a *Téli éjszaká*ból:

A távolban a bütykös vén hegyek,
mint elnehezült kezek,
meg-megrebbenve tartogatják
az alkonyi tüzet,
a párolgó tanyát,
völgy kerek csöndjét, pihegő mohát.
Hazatér a földmíves. Nehéz,
minden tagja a földre néz.
Cammog vállán a megrepedt kapa,
vérzik a nyele, vérzik a vasa.
Mintha a létből ballagna haza
egyre nehezebb tagjaival,
egyre nehezebb szerszámaival.

A „bütykös", „elnehezült kezek" és „a vén" megszemélyesítés „a hegyek" vonatkozásában, de a következő versszakban megjelenő földműves vonatkozásában már szó szerinti, realisztikus jellemzés. Az emberalak attribútumai áttevődtek a tájra. Figyeljünk a megjelenített kutya „szöveglétmódjára" vagy „fikcionáltsági szintjére" a *Külvárosi éj* következő részleteiben:

Az úton rendőr, motyogó munkás.
Röpcédulákkal egy-egy elvtárs
iramlik át.
Kutyaként szimatol előre
és mint a macska, fülel hátra;
kerülő útja minden lámpa.
[...]

Kóbor kutyaként jár a szél,
nagy, lógó nyelve vizet ér
és nyeli a vizet.

A kutya először az elvtárs hasonlata, másodszor a szél megszemélyesítése, de tökéletesen beleillene valóságos létezőként is a megjelenített tájba, ahogy az utcán átkocog, tócsából lefetyel. (Mint ahogy a macska ténylegesen megjelenik a versben –„kotor a palánkon"– a szó szerinti szinten is, nemcsak a hasonlatok szintjén.) Ám az már távolabbi asszociációkra képes fantáziát feltételez, hogy a tócsa felszínét borzoló szél látványáról a lefetyelő kutya képe ugorjon be. Ugyanígy az előző példában: a bütykös kéz sokkal természetesebb, mindennapibb attribútuma a földművesnek, mint a tanyát ölelő hegynek.

Mindezzel arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy ezek a metaforák, hasonlatok, megszemélyesítések nemcsak azt az egy verselemet jellemzik, amelyhez közvetlenül kapcsolódnak, hanem a motívumok szoros szövése miatt más elemeket is. Ezt enallagéval, azaz olyan retorikai eljárással érik el, amelyben egyik tárgy jellemzője átkerül egy másik tárgyra, ami egyrészt meglepőbb képekhez, másrészt erősebb szövegkohézióhoz vezet. Az enallagé gyakori használata avantgárd hatást sejtet, és tudjuk (Hankiss Elemértől[18]), hogy József Attila kedvelt eszköze. Egy mindjárt ott is van a *Külvárosi éj* első versszakában: „mint gödör a víz fenekén", ahol is a gödör feneke átkerült a vízhez.

Mindennek fényében tehát nem meglepő azt állítani, hogy a *Külvárosi éj*ben a tárgyias szintre épülő megszemélyesítések rendszere a személyességet hozza viszsza, hiszen például a „tűnődik" sokkal magától értetődőbb cselekvése a versbeszélőnek, mint a faldarabnak. A beszélő alany a vers elején csak egy diszkrét személyragban („konyhánk") utal magára, de az „éj" megszemélyesítés-sorozata könnyen ráérthető erre az éjjel egyedül virrasztó, kószáló, szemlélődő alakra, aki „megáll, sóhajt [...] / leül a város szélinél. / Megindul ingón át a téren", és hold helyett mondjuk pipát, petróleumlámpát „gyújt, hogy égjen". A személyesség tehát valóban visszatér, és korlátozza a vers tárgyias rétegét, de ez nem valamiféle rejtélyes és izgalmas lelki projekciónak, hanem inkább egy mesterien működtetett retorikai eljárásnak az eredménye.

Hiszen láthatjuk: nem pusztán lelki tartalmak vetülnek ki az éj sötét vásznára, hanem az emberi test külsődleges leírása is. Mennyivel konkrétabb, tárgyszerűbb, zavarba ejtőbb – végső soron modernebb – az a kép, melyben „az éj leül a város szélinél", mint az *Elégia* elején a romantikus-konvencionális hasonlat: „szomorú táj felett / úgy leng a lelkem, alacsonyan" mint a füst? Az utóbbi még az átvett tizenkilencedik századias műfaji konvencióhoz tartozik, az előbbi viszont a József Attila-i többlethez, a konvenció átdolgozásához.

Hasonló történik a *Külvárosi éj* „rejtett részegével", mint ami a vers eleinte rejtőzködő versalanyával. Az ő alakját pusztán a korcsma megszemélyesítése („hány", „okádik") rajzolja ki a metaforikus szinten és ezáltal árnyképszerűen. A korcsma előtt görnyedő, öklendező részegre jellemző cselekvés (ezúttal nem túl távoli aszszociációval) a korcsmára van áttéve. Ugyanaz a trópus, ami a korcsma szempont-

[18] Hankiss Elemér: *József Attila komplex képei*. In: uő: *A népdaltól az abszurd drámáig*. Magvető Kiadó, Budapest, 1969.

jából megszemélyesítés, a meg nem nevezett, csak felidézett részeg szempontjából enallagé:

Romlott fényt hány a korcsma szája,
tócsát okádik ablaka;

Érdemes megfigyelni, milyen nagy műgonddal van felépítve a „komplex kép" szó szerinti és metaforikus szintje: az esőtócsa képe találkozik a részeg produkálta tócsa képével, a korcsma ajtó-szája pedig a részeg szájával. A „fény" viszont nem találkozik a „romlott" jelzővel, ez utóbbi csak azzal (a meg nem nevezett) *romlott étellel* találkozhat, amelytől (meg nem nevezett) részegünk épp megszabadul. Ha kivesszük a két sorból a leírás valóságos rétegére utaló szavakat, akkor ott marad a metaforikus szint részeg-figurája (aki mindazonáltal éppoly valószerű lehetne az esti képben):

Romlott valamit hány valakinek a szája,
tócsát okádik …;

Ha mindezt a felhasznált műfaji konvenció, azaz a *külvárosi tájleírás* toposzkészlete felől nézzük, akkor azt mondhatjuk, hogy ezek a megszemélyesítések, enallagék és metaforák által kísértetiessé halványított alakok a kontextus-versekben még valóságosak, megjelenítettek voltak. A kocsma előtti figurákra láttunk példát az előzmény-tanulmányban, de említhetjük a virrasztó költő alakját:

Virrasztok a téli éjszakában
Künn a konok eső csobban
(Várnai Zseni: *Sír a sötét, éhes város,*
Népszava 1927)

vagy a kószáló költő alakjának példáit:

Szellős kabátban, megdermedt tagokkal,
Lehajtott fővel róttam utamat
(Gyagyovszky Emil: *A gyárban,* 1903)

Csatangolok a külső perifériákon
téli hajnalban, messze messze kint,
(Peterdi Andor: *Téli hajnal,* 1920)

sőt az Éj jelképpé emelése vagy megszemélyesítése sem ritka:

És minden oly kegyetlen ily téli éjszakán,
Mintha az Élet mása lenne az Éj talán
(Kósa Lajos: *Éjszakák,* Népszava 1923)

...ám ha jő az éj,
az ég kovácsa, nagy ébenfa kalapáccsal,
(Émile Verhaeren: *A város,* Bakucz József fordítása)

Az is a készlethez tartozik, hogy a ködöt, az esőt vagy a felhőket az égről lelógó nedves rongyhoz hasonlítják, utalva a külváros népének szegényes ruházatára. Például:

Köd:
Mint mocskos-szürke rongy a házsorok között...
(Kósa Lajos: *Éjszakák,* Népszava 1923)

József Attila úgy vonja össze a három repertoárelemet, hogy a rongyokba öltöztetett, s ezzel már megszemélyesített éjt a kószáló költő önarckép-toposzából vett jellemzőkkel teszi elevenné:

S olajos rongyokban az égen
megáll, sóhajt az éj;
leül a város szélinél.
Megindul ingón át a téren;
egy kevés holdat gyújt, hogy égjen.

Ez a sűrítési eljárás a Hankiss-féle „komplex képek" vagy a Németh Andor által felidézett „komprimált versek" keletkezésének szempontjából is tanulságos: a pretextus-versekben külön verssorok jutnak az éjszaka leírására, és külön verssorok a költő önmegjelenítésére. Természetesen nemcsak ökonómiáról van szó József Attilánál, hanem a költői nyelv modernebb, újtárgyiasságtól és avantgárdtól egyaránt ihletett felfogásáról. Ennek ellenére érdemes a sűrítésre *is* figyelni. Farkas Antal *Álmok* című klapanciája viszonylag hosszan „fut párhuzamosan" a *Téli éjszaka* egy szakaszával. Kiemelem az összehasonlításra érdemes elemeket:

[...]

S a lankadt izmú munkás hazatér.

Még homlokán a munka gyöngye ég,
Mire elfogy a sovány estebéd;
Majd a kanóc-mécs világába bámúl
S nyitott szemekkel álmodik magárúl.

Egy új világot teremt meg, miben
kifáradt izma olykor megpihen
S a tő, mit vére-hullásával ápol,
Neki is juttat olykor a virágból.

Alig dereng a hajnal szőke pírja,
Már a gyár füttye új robotra hívja,
És álma a felszálló barna füsttel
A szürke égen semmiségbe tünt el.
A füst hatalmas felleggé verődik,
Villáma tépi a gyárak tetőit,
[...]

[...]

Hazatér a földmíves. Nehéz,
minden tagja a földre néz.

Cammog vállán a megrepedt kapa,
vérzik a nyele, vérzik a vasa.
Mintha a létből ballagna haza
egyre nehezebb tagjaival,
egyre nehezebb szerszámaival.

Már fölszáll az éj, mint kéményből a füst,
szikrázó csillagaival.

[...]

Nézzük meg, hogyan sűríti a *Téli éjszaka* nagyjából ugyanazt a képsort, amelyet Farkas Antal verse kifejtettebb formában ad elő. Az első mondat („Hazatér a földmíves.") szikár, tárgyilagos közlés, mint ezek: „*Csönd* – lomhán szinte lábrakap"; „Vonatfütty." *(Téli éjszaka)* „Benne / mint külön kis éj," *(Tehervonatok tolatnak)*

Ezek a tárgyilagos közlések rögzítik a leírt valóságot, kiinduló-pontok, amelyekre ráépülnek a különböző retorikai kiterjesztéseket hordozó mondatok.

Emeljünk ki három, imént jellemzett *enallagés megszemélyesítést* a *Téli éjszaka* részletéből:

– „Minden tagja földre néz". Azaz a földműves helyett elnehezült végtagjai bámulják a földet. Farkas Antal a fáradt testet bőbeszédű módon kétszer is megnevezi („lankadt izmú", „kifáradt izma"), és külön sort szentel a fáradtságtól csak bámulni képes munkás tekintetének leírására: „mécs-világba bámul." Mindezt a *Téli éjszaka* négy szóba sűríti.

– „Cammog vállán a [...] kapa". Azaz a fáradt földművest jellemző járásmód áttevődik az ezáltal megszemélyesített kapára.

– „Vérzik a nyele, vérzik a vasa". Vérezni csak a földműves tud, nem a kapanyél. Ennek ellenére itt feltételezhetően nem a földműves teste, hanem a lelke vérzik. Mindenesetre a megszemélyesítés a vers valóságszintjének „elhallgatott", nem közvetlenül megjelenített világából származik ezúttal is, éppúgy, mint a cammogás, a földre néző végtagok (vagy a korábban említett bütykös kezek). A Farkas

Antal-vers itt is segít, hiszen eminens módon „szállítja" a vonatkozó romantikus-plebejus szimbolikát: a munkás/földmíves „vérrel-verejtékkel" végzett munkájáról van szó. (A „tő, mit vére hullásával ápol".) Ez a József Attila-kép egy harmadik elemet is magába sűrít, melynek szintén megtalálhatjuk a párhuzamát a Farkas Antal-versben: ez a napszakot jelző napfény színének megidézése. Farkasnál: „Alig dereng a hajnal *szőke* pírja", míg a *Téli éjszakában* Szabolcsi megfigyelésére hivatkozva[19] azért lehet a kapa vérszínű, mert az alkonyat fényét veri vissza.

A tárgyias-leíró szint, a szimbolikus-ideológiai szint és a metaforikus szint (idesorolva a megszemélyesítéseket és az enallagékat is) rétegzettsége három különböző tudatműködés: a percepció, a reflexió és az imagináció különbségeként is megragadható. A tudatműködések közötti váltások dinamizálják a versolvasást. Ezek a váltások ugyanakkor szintén hozzájárulnak, hogy az olvasás során akkor is érzékeljük a versalanyt, amikor ő nem tesz magára utalást. Észrevételeinek, eszmélkedéseinek és asszociációinak felismerhető stílusa, sajátos tempója, ritmusa van. Ez az észjárása, eszmélkedésének sajátszerűsége által, belülről megismert szubjektivitás, ha lehet, még erőteljesebben összetartja a verscsoport tagjait, mint az, hogy e versek ugyanazt a tájat írják le, és ugyanabból a közköltészeti forrásból merítenek.

A holt vidék mint otthon, mint haza

Amikor József Attila versei elvonják, megszemélyesítésekbe száműzik a leírt külvárosi táj egyes alakjait, akkor ezzel a táj „holt vidék" jellegét erősítik. Alig van benne emberi jelenlét, ipari táj, az enyészet tája. Az utóbbi vonatkozást a *Külvárosi éj*ben a hatodik versszak hasonlata és metaforája (a gyárak „boltos temetők", „családi kripták") teremti meg.[20] De ha a *Külvárosi éj*ben holtak és kísértetek vannak, akkor az *Elégiában* már csak merev szemű hullák, tetemek.

[...] Kínlódó gyepüket
sárba száradt üvegcserepek
nézik fénytelen, merev szemmel.

És hogy teljes legyen a kép, még néhány „kék, zöld, fekete légy" is feltűnik, majd „gyűszűnyi homok / pereg alá", mint középkori allegorikus csontvázak kezében a halálra figyelmeztető homokóra szemcséi. Mégis így zárul a vers: „Ez a hazám." És hasonló summára jut a *Téli éjszaka* is. („...mérem a téli éjszakát. / Mint birtokát / a tulajdonosa.")

---

19 Szabolcsi Miklós: i. m. 275.

20 Ez a vonatkozás szintén nem előzmény nélküli, bár a *Külvárosi éj* itt erősen átértelmezi a hagyományt. A gyárak azért lehetnek temetők, mert megölik és maguk alá temetik a munkást.

Az, hogy „otthon"-ként, „haza"-ként beszél a gyártelepről, a teherpályaudvarról az – a korszakban legalábbis – meglepő. Ezekben az években a falut volt szokás az „otthon"-nal azonosítani és ott volt a haza, ahol a parasztság is volt. A nagyváros pedig ekkor, a húszas években lett „nemzetidegen". A városról negatív, reduktív metaforák voltak forgalomban (például „bűnös város"). De ez az azonosítás szokatlan a szocialista líra kontextusában is. A gyártelep épp az otthontalanság világa a munkásság számára, minduntalan az elnyomás és a kizsákmányolás szimbólumaiba ütközünk a külváros-leírásokban (gyárkémény, füst, munkaidőt kiszabó, a munkásnegyed terét hangjával átjáró sziréna).

Ugyanakkor ez a kettősség, ez az ellentmondás már ismerős a megszemélyesítések kettős funkciójából, amelyek egyrészt „életet" hoztak a kihalt világba, s amelyeknél másrészt ez az „élet" nem reális, hanem csak fokozza a hely idegenségét, kísértetiességét.

A leírt táj kihaltsága és az élet tropikus szintű megidézésének kettőssége a verscsoport többségére jellemző (*A város peremén* ebből a szempontból is különbözik a többitől), de megint csak olyan sajátosságról van szó, amely kimondottan József Attila-i, és nem mondható el a műfajról, a verhaereni hagyomány verseiről. Verhaerennél nyüzsgő, élettel teli a város, dohognak az üzemek. József Attila sajátos megoldása ugyanakkor mégsem független a műfaji hagyomány egy fontos poétikai és politikai kérdésétől. Az összetartozás és az elkülönülés kérdéséről van szó.

Amikor József Attila a közösségi költészet készletén belül rátalál egy átmeneti eltávolodásra, magányos meditációra alkalmat adó műfaji konvencióra, és azt alakítja-formálja tovább, akkor arra a „nyaktörő mutatványra" vállalkozik, hogy a közösségi költészet keretei között verselje meg az e körben tabunak számító magányt, az elidegenedettség tapasztalatát, József Attila kifejezésével a „világhiányt". Ez a politikai jelentése annak, hogy a külváros mindkét értelemben kihalt – és nemcsak átmenetileg, mint a műfajversekben, hanem úgy, mint az *Elégiá*ban: lét-érvénnyel, egzisztenciális sugalmazással. Ez az idegen, holt világ az *otthon, a haza*, és ebbe az azonosításba a jövőtlenséggel, a halállal való megbékélés gesztusa is belehallható. Politikai versnek, épp ezért, már nem válna be.

A *külvárosi táj* a munkásosztály nagy közösségi szimbólumából a saját világban megtapasztalt idegenség metaforájává vált.

Új irodalomtörténet

Angyalosi Gergely

ESZTÉTIZMUS, ESZTÉTIZÁLÓ MODERNSÉG*

Az esztétizmust kifejlett formájában általában a 19. század utolsó harmadának Angliájához kötik (*Aesthiticism* vagy *Aesthetic movement* néven), annak ellenére, hogy a *l'art pour l'art* elvét *(Art for Art's Sake)* nyilvánvalóan Théophile Gautier, illetve az ő nyomdokaiba lépő Parnasse-mozgalom hatására tették magukévá az angol írók. (Bár vannak olyan vélemények, hogy a kifejezés Victor Cousintől, vagy még korábbról, Benjamin Constant-tól származik.) Az esztétizmus képviselői elutasították John Ruskinnak vagy Matthew Arnoldnak a morális és hasznos művészetről alkotott nézeteit. Ténylegesen Gautier mondta ki a *Mademoiselle de Maupin* botrányos előszavában (1835), hogy „Csak az lehet valóban szép, ami semmire sem jó, rút minden, ami hasznos". Ez a gondolat visszhangzik majd Oscar Wildenál, a *Dorian Gray* előszavában is, amelyre majd visszatérünk. (Természetesen ki kell emelnünk Walter Pater szerepét, akinek *A renaissance* című munkájára már jóval teljes magyar megjelenése előtt [1913] rengeteg utalás történik a századelő magyar kulturális sajtójában.)

Pór Péter így foglalta össze az esztétizmus lényegét: „a fogalom kétségkívül létezik, de szokásosan egy kvázi-filozófiai tételt jelöl, amely a létezés hierarchiájának tetőpontjára az esztétikai megjelenését helyezi. Jól tudott, hogy ezt a kvázitételt Walter Pater fejtette ki, ha nem is legrendszeresebben, de a legnagyobb hatással (erősen befolyásolva annyira különböző költőket, mint például Hofmannsthal és Babits). A művészet és az élet egységét hirdette, de ennek az egységnek az érzéki tapasztalat mindenütt jelenvalóságában kell megvalósulnia."[1] Valóban, Pater munkájának előszavában a szépség elvont meghatározásának kísérlete ellen lépett fel. „A szépség viszonylagos, mint minden emberi tapasztalás alá eső tulajdonság; a szépség meghatározása olyan arányban válik értelmetlenné és haszontalanná, amint elvontabbá lesz. A szépséget nem elvont, hanem a lehető leg-

---

* A *Literatura* eddig is szívesen közölt olyan tanulmányokat és előtanulmányokat, amelyek az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet készülő új kézikönyve számára készült. A továbbiakban külön rovatot nyitunk *Új irodalomtörténet* címmel, s itt fogjuk közreadni az ilyen céllal született szövegeket. – *Szerkesztőség*

1 Pór Péter: *Baudelaire kettős öröksége*. http://epa.oszk.hu/00000/00002/00064/por07.html

konkrétabb vonatkozásban meghatározni, megtalálni nem általános formuláját, hanem azt az alakját, amely a szépségnek ilyen vagy amolyan megnyilatkozását híven kifejezi – ez az igazi esztétikus célja."[2] Mint látjuk, az angol szerző bizonyos értelemben a platonikus esztétika ellen lép fel; gondoljunk csak *A nagyobbik Hippiász* című dialógusra, ahol Szókratész éppen a szépség általános formuláját akarja „előbábáskodni" vitapartneréből – igaz, a mű végén belátva ennek a törekvésnek viszonylagos képtelenségét. Az esztétikai kriticizmus célja a következő kérdések megválaszolása: „Mi ez a dal vagy kép, az életben vagy olvasmányomban talált vonzó egyén *rám* nézve? Milyen hatással van rám? Gyönyörűséget okoz? és ha igen, mily fajta és mily fokú gyönyörűséget? Mennyire tágítja ki vagy korlátozza lényemet hatása?"[3] Ily módon a kritikus az a személy, aki egy bizonyos típusú szenzibilitásra képes. Ennek köszönhetően viszont „nem kell vesződnie azzal az elvont kérdéssel, hogy mi a szépség magában és mi a viszonya az igazsághoz és a tapasztaláshoz; hiszen ezek metafizikai kérdések, amelyek éppoly meddők, miképp minden metafizika. Közömbösen térhet ki előlük, akár van rájuk felelet, akár nincs, mivel hogy rá nézve ezek a kérdések nem érdekesek".[4]

Fontos eleme Pater gondolkodásának, hogy az egyes művészeti ágak nem gondolatok átültetései különféle formanyelvekre, hanem különálló érzéki világokat alkotnak, amelyek nem vezethetők vissza a művészet egyetlen generikus fogalmára. (Ez a felfogás majd Adornónál tér vissza, gondoljunk csak *A művészet és a művészetek* című tanulmányára.) Ebből következőleg Paternél az egyes művészeti ágak kifejező eszközei a szépérzés különféle köreit alkotják: ennek tulajdonítható, hogy az egyik eszköztárát lehetetlen a másikban alkalmazni. Ezt ismeri fel az „igazi művészeti kritikus", akinek a legfontosabb tulajdonsága a képzelőerővel rendelkező ítéletre való képesség, amely az érzékek megelevenítő erején nyugszik. Az ilyen kritikus tudja, hogy a művészetben nem a gondolati elem a lényeges. „Egy nagy festménynek tehát számunkra nincs más mondanivalója, semmi határozott más célja, mint egy ragyogó sugár, a fénynek és az árnyéknak véletlen játéka a földön vagy a falon."[5] Viszont ha egy festmény megfelel ennek az alapkövetelménynek, *akkor már* beszélhetünk akár a festészet költőiségéről is. Az elkülönültség ellenére ugyanis a művészeteknek van olyan törekvésük, hogy átlépjenek a másik művészeti ág területére; „anders streben", hivatkozik a német esztétikai hagyományra Pater. Feltételezhetjük, hogy az angol esztétára hatással volt Schopenhauer művészetfelfogása, mint akkortájt alighanem mindenkire a művelt Európában. Schopenhauerrel egybehangzóan állítja, hogy „minden művészet kivétel nélkül a tiszta zene felé törekszik", amennyiben a művészet lényegi célja és egyben sajátossága az anyag és a forma különbségének eltüntetése. Ezért van az, hogy a költészet legtökéletesebb formája a líra, amelyben a „a tárgy elnyomása" (vagyis a gondolati elem háttérbe szorítása) valósul meg, „olyannyira, hogy a költemény jelentősége,

---

2 Pater Walter: *A renaissance*. Fordította Sebestyén Károly. Révai, 1919. 11.
3 I. m. 12.
4 I. m.13.
5 I. m. 194.

értelme csak azon az úton válik világossá, amely úton már nem az értelem jár".[6] Ez a felfogás nagy hatást gyakorolt nálunk is, és mintegy megalapozta az esztétizáló modernség különféle megvalósulásainak (impresszionista művészet, irodalom és kritika, a szecesszió, a szimbolizmus bizonyos alkalmazásmódjai) szemléletmódjait. Pater a látszat ellenére nem rapszodikusan csapongó, hanem nagyon is következetes gondolkodó. Gondolatmenete logikusan vezeti el addig a következtetésig, hogy a zene a legtisztább típusa az igazi művészetnek, mert benne az anyag és a kifejezés módja teljesen áthatják egymást. Ezért, ahogy korábban már utalt rá, minden művészet végső törekvésében a zene törvényei után igazodik. A művészeti ágak autonómiájának elve ugyanakkor azt jelenti, hogy ezt az ideált csakis és kizárólag a zene valósíthatja meg. A művészeti kritikának tehát az a feladata, hogy megállapítsa, milyen mértékben sikerült egy műalkotásnak ezt a zene felé törekvést megvalósítania.

Pater mindezt a *modernség* nevében fogalmazza meg, amint arról a „zárószó" tanúskodik. „A modern gondolkodásnak egyre erősebb irányzatává lett, hogy minden dolgot és a dolgok minden tulajdonságát állhatatlan és változó jelenségnek tekintsen." Mármost a művészet ennek a szemléletmódnak a leghívebb kifejezője, ugyanis nyíltan bevallja, hogy „a futó pillanatot" kívánja megragadni, hogy megadja neki „a legszentebb ihletet".[7] A tünékenynek, az efemernek a megragadása, mint a modernség alapvető jegye – mint tudjuk –, Baudelaire-nél tűnik fel először. Tágabb értelemben azt a minőséget jelenti, hogy valaki összhangban van a jelennel, annak összetéveszthetetlen „újszerűségével". Matei Călinescu, aki saját bevallása szerint Baudelaire-t „fogalmazza újra", ezt úgy fejezi ki, hogy a modernség nem más, mint *jelenünk egyedi történeti jelenvalóságának*" megértése.[8] Eszszéjében, amely végső változatában *A modern élet festője* címet kapta, ezt írja Baudelaire: „A modernitás a múló *(transitoire)*, a rövid életű *(fugitif)*, az alkalomtól függő *(contingent)* a művészet egyik fele, míg a másik az örök, a soha nem változó…"[9] A szépségnek tehát két fajtája van szerinte: az örök és a múlékony; néhány sorral később pedig azt is hozzáteszi, hogy „minden olyan modernség, amely méltó arra, hogy antikvitássá váljék, úgy érheti el ezt, ha kivonódik belőle az emberi élet által önkéntelenül beléoltott" – tehát múlékony, efemer – szépség. A modern művészet és a modern élet összekapcsolása ugyanakkor megnyitja az utat „a gonosz sajátos szépségének" (Baudelaire kifejezése) felismerése irányába. Ez a szépség „a művészetnek az a lényegibb fele, amelyet nem lehet a múlt mestereit utánozva, vagy tőlük tanulva elsajátítani, melyet csak egyedül lehet fölfedezni, az érzékelés erősítése, az új iránti gyermeki érzékenység, „mély és örömteli kíváncsiság" által".[10] Ennek a gyermeki szenzibilitásnak a naivitásában, ártatlanságában rejlő mágikusság adja a specifikumát *(magique à force d'ingé-*

---

6 I. m. 200.

7 I. m. 319.

8 Matei Călinescu: *Modernitás, modernizmus, modernizáció: variációk modern témákra.* Literatura 1997/3. 239.

9 Charles Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne.* In *Œuvres complètes.* Pléiade, Gallimard, 1954. 892.

10 Călinescu: i. m. 241. A Baudelaire-idézetek fordítását egyes helyeken módosítottam.

nuité). A gonoszban vagy a szörnyűségesben rejlő szépség feltárulása a gyermekien ártatlan látásmód számára rendkívüli jelentőségű művészetfilozófiai gondolat, amely az etikum és az esztétikum kapcsolatának összetettségére és ellentmondásosságára mutat rá. (Bár maga Baudelaire, noha „a *l'art pour l'art* és az esztétikai tisztaság híve volt", nem választotta el radikálisan a művészetet az erkölcstől.[11]) Călinescu többek között ezzel érzékelteti, hogy a modernség elmélete a jelen legkülönbözőbb, pozitív és negatív filozófiai interpretációit be tudta fogadni. Az esztétizáló modernség megértése szempontjából lényeges mozzanat, hogy a modernség és a haladás, modernség és racionalitás fogalmának összekapcsolása a felvilágosodás korát követően pozitív és negatív jelentést egyaránt nyerhet. Ezért azután van olyan modernitás „amely inkább modernellenes, mint hagyományellenes, és mélységesen ambivalens érzéseket táplál az új értékét illetően".[12] Így teljes joggal beszélhetünk az ellenmodern modernitás doktrínáiról, akik közé tartoznak például a technikai értelemben vett modernitás elutasítói. Ez utóbbiak vagy egy kollektivista jövő, vagy egy mitikus múlt felé fordulnak, de minden esetben egy sajátos értelemben vett időszerűség, vagyis *modernség* nevében. Mindez Călinescu számára annak belátását jelenti, hogy „nem szabadna *egy* modernitásról, a modernizáció *egy* sémájáról vagy útjáról, a modernitás *egységes* elméletéről beszélni, amely lényegében *univerzális* lenne, és *univerzális, egységes* standardokat tételezne fel, függetlenül az idő és a tér koordinátáitól. Ha a modernitás valóban kreatív [...], akkor nem lehet más, mint plurális, helyhez kötött és nem-utánzó."[13]

Az esztétizmusnak nevezett „kvázi-tétel" (Pór Péter kifejezése) másik alapvető forrása Nietzsche *A tragédia születése avagy a görögség és pesszimizmus* című műve. Nietzsche szerint „a művészetnek mindenekelőtt tisztaságot kell megkövetelnie a maga birodalmában. Hogy a tragikus mítoszt megmagyarázhassuk, ennek épp az az első követelménye, hogy az általa kiváltott sajátságos gyönyört a tisztán esztétikai szférákban kutassuk, anélkül, hogy onnan átrándulnánk a részvét, a félelem és az erkölcsi emelkedettség tájaira". Csak így nyílik esélyünk annak megértésére, hogy miként tud esztétikai gyönyört kiváltani a csúf és a diszharmonikus, vagyis a tragikus mítosz tartalma. A filozófus ismételten leszögezi, hogy „a létezés és a világ kizárólag esztétikai jelenségként tekinthető igazoltnak", és hogy „a világgal összemérve egyedül a zene adhat fogalmat arról, mit kell érteni a világ esztétikai jelenségként való igazolásán".[14] Pór Péter figyelmeztet arra is, hogy míg Pater a világ esztétikai elsajátításának pozitív értelmet tulajdonít, Nietzsche ugyanezt negativitásba fordítja, amikor érvénytelennek nyilvánít minden teleológiát és minden theodiceát. „Igaz, hogy Pater állító mondatai is és Nietzsche negatív formulája is egy hierarchikus világfelfogásba illeszkednek bele, amelyben a zene a legmagasabbrendű művészet. Pater számára azonban a zene a létezés teljes művészi meghódítását, míg

---

11 I. m. 242.
12 I. m. 243.
13 I. m. 255.
14 Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy a görögség és pesszimizmus*. Európa, Bp., 1986. 198.

Nietzsche számára a létezés tragikumát testesíti meg."[15] Mindazonáltal Pór szerint „elvitathatatlan, hogy 1890, tehát Nietzsche szellemi összeomlásának esztendeje után, amelyik egyszersmind egészen rendkívüli hírnevének kezdetét is jelentette, tizenöt-húsz éven keresztül a művészek a két mondanivalót valamilyen kevéssé tisztázott, de felette hatékony szinkretizmusban fogadták be és e szinkretizmusban alakították ki a saját mondanivalójukat", s ez a „szinkretikus ihletállapot" felel meg lényegében az esztétizmus fogalmának. A határvonalat az „objektív líra" (Eliot) létrejötte jelenti, magam úgy mondanám, hogy inkább elvileg, mintsem történetileg, hiszen az esztétizmus hatása nyomokban vagy töredékesen még évtizedekig jelen van az európai irodalom és művészet történetében.

Az esztétikum és a morál viszonyát remekül foglalja össze egy olyan gondolkodóról szóló tanulmány, aki maga sem állt távol az esztétizmus szemléletmódjától. Crocéről van szó. Az esztétizmusnak, írja a kommentátor, „a szépség szemantikai helyeként értelmezett szenzibilitás ad jelentésegységet. A szépség, amennyiben olyan értékként értelmezett, amely minden más értéket maga alá rendel, avagy kizárólag maga jelentkezik értékként, az esztétizmus kardinális pontját jelenti. [...] Következésképpen a moralitás abban a szükségszerűségben oldódik fel, illetve arra szorítkozik, hogy a fent említett módon értelmezett, azaz az élet minden mozzanatában megjelenő szépséget létrehozza, bálványozza, bemutassa és tanúsítsa. [...] Kizárólag a szépség létrehozása és teremtése, valamint az általa okozott gyönyör lehetnek érdemesek az élet elnevezésre". Vittorio Stella hozzáteszi, hogy az esztétizmus „a modern lélekben nyer teljes evidenciát", s ezt akkor is biztonsággal állíthatjuk, ha az esztétikai gondolkodás történetének jóformán valamennyi korszakában találkozhatunk hasonló megnyilvánulásokkal. A kifejlett esztétista filozófiához és egzisztenciális magatartásformákhoz a *hedonizmus* válfajai esnek a legközelebb, „az esztétizmus gyakran abszorbeálja a hedonizmust, egybefoglalják őket, vagy épp fordítva, a hedonizmus jelenik meg és válik szélsőséges megnyilvánulássá az esztétizmusban..."[16] Vittorio Stella azonban azt is hangsúlyozza, hogy Croce már 1905-ben bírálta az esztétizmus etikai negativizmusát. Úgy vélte, hogy a művészetnek, legalábbis közvetve, van erkölcsi hozadéka: előkészíti az egyént a helyes morális döntések meghozatalára, és segít azok megalapozásában.

Két példa: Huysmans és Wilde

A továbbiakban az esztétizmus két közismert példáját mutatom fel röviden, amelyek egyben átvezetnek bennünket ennek az irányultságnak a magyarországi meghonosodásához. Joris-Karl Huysmans *A különc* című regénye (1884) Kosztolányi fordításában csak 1921-ben jelent meg. Mint Takács Ferenc írja, Justh Zsigmond ugyan meglátogatta az írót 1887-ben, de ez a kortársakban nem hagyhatott nyo-

---

15 Pór Péter: i. m. 7.

16 Vittorio Stella: *Esztétika és esztétizmus Croce gondolkodásában.* http://sedi.esteri.it/budapest/crocepdf/Stella_hu.PDF

mot. Ady viszont „1906-ban szól róla a *Budapesti Napló*ban, rövidebb írásai fel-feltűnnek a magyar sajtóban, *A kávéház* című cikke például megjelenik 1905-ben a *Figyelő*ben, Bródy *Jövendője* több elbeszélését hozza fordításban. Fontosabb regényei mégis csupán egy egész irodalmi és történelmi korszakkal *később*, a századfordulós világ és az esztétista-dekadens-szimbolista kora modernizmus végleges letűntével keltenek érdeklődést".[17] Ugyancsak Takács jegyzi meg, hogy az *À rebours* „voltaképpen a dekadencia programját fogalmazta és adta meg, sok egyéb mellett afféle elvi nyilatkozat is volt. Vagy legalábbis annak olvasták az 1880–1890-es évek francia és európai olvasói, az újdonságokra fogékony irodalmi ínyencek". (Akárcsak sokan mások, a dekadencia szót ebben az összefüggésben nem különíti el az esztétizmustól és a szimbolizmustól. Értelmezésemben az esztétizmus szolgálhat mindezen irányzatok generikus kategóriájaként.)

Mint számos más értelmezője, én is a mesterkéltség dicséretét emelném ki a mű gazdag tematikájából, hiszen ebben nyilvánul meg talán a legegyértelműbben az esztéta modernség sajátos huysmans-i válfaja. Az *artificiel* mint elv, a mesterségesen létrehozott produktumok felsőbbrendűségének teóriája nyilvánvalóan Baudelaire-től eredeztethető. Des Esseintes herceg szemében „a mesterkéltség volt az emberi szellem megkülönböztető jele", hiszen meggyőződése szerint a „szószátyár természetet" valami művésziessel kell helyettesíteni. Így válik érthetővé annak a hasonlatnak az iróniája, amely a női szépséget veti össze egy mozdony szépségével, s amelyben persze az előbbi marad alul. Különös elágazása ez a preraffaelitáktól induló esztétizmus „művészetvallásának": egyszerre van szó a modernség technikai vívmányainak (mint a mesterkéltség csúcsteljesítményeinek) dicsőítéséről, ugyanakkor a haladás elvének elutasításáról. Ám mindkét gesztus ironikus távolságtartással kezelendő – s ezt a kortársak nem feltétlenül észlelték. Tverdota György hívta fel rá a figyelmet, hogy a herceg irodalmi ízlése is ebbe az irányba mutat.[18] A régiek közül kedvence Petronius volt, mégpedig azért, mert ez a szerző szerinte nem akart se reformálni, se pedig szatírát írni. „Nincs kimondott célja és nincsen erkölcse." De a Croce által említett etikai negativizmusnál érdekesebb ezen a ponton a következő párhuzam. „A herceg a stílus finomkodásában, a megfigyelés élességében, a módszer magabiztosságában bizonyos közeledést és érdekes hasonlóságot látott azokkal a modern francia írókkal, akiket kedvelt."[19] A főhős könyvespolcain a középkori latin irodalom után rögtön a mai francia szerzők foglaltak helyet; vagyis szó sincs nála a modernség elutasításáról. Inkább a modernség egy speciális válfajának keresését láthatjuk abban a gesztusban (amely oly kevéssé regényszerű), hogy felsorolja, sőt néhány sorban egyenként jellemzi a számára mértékadó kortárs írókat. A sort persze Baudelaire nyitja meg, őt követi Barbey d'Aurevilly, Flaubert, Goncourt, Zola, majd pedig Mallarmé.

---

17 Takács Ferenc: *Visszájáról*. Mozgó Világ 2003. február, 29. évfolyam, második szám
17 epa.oszk.hu/01300/01326/00036/09Takacs.html
18 Tverdota György: *Joris-Karl Huysmans: A különc*. In *Huszonöt fontos francia regény*. Szerkesztette Karafiáth Judit. Maecenas, Bp., 1996. 160–163.
19 Joris-Karl Huysmans: *A különc*. Lazi, Bp., 2002. 32.

Nyilvánvalóan jogosult az olyan értelmezés is, amely ebben a regényben a dekadencia főbb motívumainak gyűjteményét látja, és azokat követi nyomon. Ám ezúttal inkább azt vegyük szemügyre, mit vár a kortársi irodalomtól a herceg, ez a „privilegizált olvasó". „Zavaró határozatlanságot kívánt meg az írótól, hogy tovább álmodozhasson, és a pillanatnyi lelkiállapota szerint, saját akaratára határozatlanná vagy világossá tehesse a szöveg értelmét. Alapjában véve művészi alkotást akart, hogy önmagáért való legyen, és hogy ő adjon neki értelmet. Vele akart menni, általa akart haladni, hogy a könyv segítőtársa legyen, hogy mintegy járművön szállítsa őt tovább abba a légkörbe, ahol a finom érzések váratlan megindulást adnak neki, melynek okait sokáig és hiába keresi az ember."[20] A befogadó aktív szerepének radikálisan újszerű hangsúlyozása ez, amely tökéletesen harmonizáltatható az „efemer modernség" baudelaire-i teóriájával. Karnyújtásnyira van a „kritikus mint művész", sőt az olvasó mint művész koncepciója; ezt a lehetőséget elsősorban majd Oscar Wilde fogja kiaknázni. Ennek az elképzelésnek az alapja az, hogy a személyiség maga is állandóan változik az időben, s ezért elvárható a műalkotástól, hogy ne álljon útjába ennek a változékonyságnak, hanem inkább újabb és újabb lehetőségeket nyisson meg előtte. Érthető tehát, hogy a herceg az irodalmi formák közül a legjobban a prózában írt költeményt szereti, mivelhogy az „alkimista művész-lángésznek" való: kis terjedelemben is nagy hatást tud elérni. Műfaji utópia ez a javából: néhány mondatban tömör regényt kellene írni, mondja, így egyetlen jelzőn heteken át gondolkodhatna az olvasó, és kitalálhatná a figurák lelki jövendőjét. (Kinek ne jutna itt eszébe Italo Calvino műve, a *Ha egy téli éjszakán egy utazó?* Vagyis a szerzőszerep egy részének átruházása az olvasóra? Nem tűnnek alaptalannak azok a törekvések, amelyek a *fin de siècle* esztétizmusa és a posztmodernizmus között keresnek párhuzamokat.) E sajátos modernség-igénynek egyáltalán nem mond ellent a korabeli társadalmi valóság, a reálisan adott életforma-lehetőségek mind dühödtebb elutasítása. Des Esseintes „egyre jobban eltávolodott a valóságtól, különösen a mai élettől, melyet mindinkább meggyűlölt. Ez a gyűlölete visszahatott irodalmi és művészi ízlésére is, és elfordult azoktól a képektől és könyvektől, amelyeknek korlátolt tárgyköre a modern életben van". Azok az írók, akikre példaként hivatkozik, szintén nem voltak képesek beleolvadni a maguk korába. Ezért tanulmányoztak más korokat, mondja a narrátor, visszaemlékezve olyan emberekre és dolgokra, akiket és amelyeket nem ismertek, vagy régi korokhoz térnek vissza, vagy „a fantasztikumot és az álmot kergetik, a »jövendőt« – amely nem más, mint a lepergett évszázadok délibábja".[21] Mai szemmel nézve tehát bizarr keveréket alkot Huysmans-nál a jelen elvetése, a más korokba való menekülés, illetve a kortársi irodalomnak hol a lélek mélyeinek felfedezéseként, hol pedig hanyatlásként, egy betegség végkifejleteként való bemutatása; de még ez utóbbihoz is hozzákapcsolódik az „új zamatok, új mámorok" erjedésének reménye.

*

[20] I. m. 160.
[21] I. m. 161.

A *Dorian Gray arcképé*ről azt írja Takács Ferenc, hogy az „tudatos és elvszerű plágium: az *À rebours* átírása-meghosszabbítása. Az ősforrásból merít, mondanám, ha a »forrás« nem lenne gyanúsan természeti dolog, a »merítés« pedig méltatlanul vitális művelet. A »másolás« szó jobban illik a Wilde-regény tüntető másodlagosságára: például a XI. fejezetben Dorian természetellenes kedvteléseinek a leltára szinte pontról pontra megfelel des Esseintes passzióinak. De mélyebb értelemben és körmönfontabb módon is plágium – vagy intertextuális termék – a *Dorian Gray*. A főhős beavatása a dekadenciába, az élettel szemben felveendő frivolan játékos, erkölcsileg súlytalan, sőt kriminálisan közönyös esztétikai magatartásba egy könyv révén történik, amellyel Sir Henry Wotton, az idősebb és tapasztaltabb *dandy* ajándékozza meg az ekkor még ártatlan, angyali szépségű Doriant. Ez a sárga kötésű francia könyv, amint ezt a szöveg utalásai nyilvánvalóvá teszik, bár nevén nem nevezik, sőt el is ködösítik, az *À rebours*. Hősünk a dekadencia használati utasításaként alkalmazza a maga életére, s közben magába szívja a műből sugárzó megrontó erőt. Ahogy az elbeszélő leszögezi: a műviség végső diadalaként a természet felett »Dorian Grayt egy könyv mérgezte meg«".[22] Most nem a regényt, hanem az elhíresült, de ismereteim szerint nálunk ritkán kommentált *Előszó*t szeretném szemügyre venni.

A regény első kiadása 1890-ben jelent meg; Wilde a második, javított kiadásba illesztette bele az *Előszó*t. Nevezték már ezt a szöveget a dekadencia vagy az esztétizmus kiáltványának, katekizmusának, de aforizmagyűjteménynek is. Számunkra a műfaji meghatározás nem bír jelentőséggel, figyelmünket csak arra összpontosítjuk, hogy mennyiben gondolja tovább, vagy éppen radikalizálja Wilde azt, amit Huysmans-tól vesz át.[23] Az első mondat nem tartogat meglepetést számunkra: a művész szép dolgok alkotója, mondja Wilde. A második kijelentés már szokatlanabb, mivel lényegében azt állítja, hogy a művészet célja magának a művészetnek a felmutatása, de nem áll meg a művészet a művészetért elvnél, hanem hozzáteszi: ezzel együtt járó cél a művész elrejtése, eltüntetése is *(To reveal art and conceal the artist is art's aim)*. A művészet célja olyannyira önmaga, hogy a művész személyiségét is homályba kell borítania. Szó sincs tehát a művész önkifejezéseként értett művészetről. Ezt követően rögtön a kritikusra, illetve az olvasóra tér át. A kritikus az, aki más módon vagy más matériába tudja lefordítani a szép dolgokról szerzett benyomását. A kritika legmagasabb és legalacsonyabb rendű formája is egyfajta önéletrajz, jelenti ki, vagyis folytatja Huysmans-nak az olvasói aktivitást kiemelő koncepcióját. Az érdekes az, hogy míg a művésznek el kell tűnnie a műve mögött, addig elismeri az olvasónak (a kritikusnak) azt a jogát, hogy olvasatát önéletrajzként élje meg. (Ez összecseng Anatole France 1888-as véleményével: „ A jó kritikus az az ember, aki elmeséli, milyen lelki kalandokat élt át a remekművek között."[24])

---

[22] Takács: i. m.

[23] Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray. The Preface.* Penguin Books, 1994. 3–6.

[24] Idézi Komlós Aladár: *Kritika és kritikusok.* Nap Kiadó, Bp., 2004. 63.

Az olvasónak adott esélyek azonban növelik a felelősségét is: akik rút jelentéseket találnak a szép dolgokban, azok romlottak, anélkül, hogy elbűvölőek *(charming)* lennének. Akik szép jelentéseket találnak szép dolgokban, azok a műveltek. Számukra van remény. Ők azok a kiválasztottak, akiknek a szép dolgok egyedül és kizárólag a Szépséget jelentik. Erkölcsös vagy erkölcstelen könyv nem létezik, csak jól vagy rosszul megírt könyv, s „ez minden". A 19. század utálkozása a Realizmustól Caliban dühe, aki saját képét látja a tükörben. A 19. század idegenkedése a Romanticizmustól szintén Caliban dühe, aki nem látja saját arcát a tükörben. Az ember morális élete a művész tárgyának, illetve anyagának *(subject-matter)* részét képezi, de a művészet moralitása egy tökéletlen médium tökéletes használatában áll, ennek folytán a művésznek nem lehetnek etikai szimpátiái. Az etikai szimpátia jelenléte egy művésznél megbocsáthatatlan stiláris modorossággá válik. Ugyanakkor a művész sohasem morbid, mivel bármit jogában áll kifejezni. A gondolkodás és a nyelv eszközként szolgál a művész számára, míg a morális tényezők (bűn és erény) a művészet anyagához tartoznak. (Wilde csatlakozik a Schopenhauer–Nietzsche–Pater vonulathoz, amikor kijelenti: a forma szempontjából minden művészetek számára a zene az alaptípus.) Minden művészet egyszerre felület és szimbólum; akik a felszín alá merülnek, vagyis olvassák a szimbólumot, saját felelősségükre teszik. A művészet ugyanis nem az életet, hanem a nézőt tükrözi – ezen a ponton Wilde az esztétizmusnak ugyanazt a vonalát folytatja, mint Huysmans, néhány évvel később pedig France és Proust. Wilde ezt látja igazolva az egy és ugyanazon műről alkotott vélemények különbözőségében: szerinte az elérő befogadói reakciók azt mutatják, hogy a mű új, összetett és életerős. „Mikor a kritikusok összetűznek, a művész összhangban van önmagával."[25] Végül az utolsó három sor a művészet és a hasznosság kapcsolata körül forog. Wilde ugyanúgy megveti a hasznosság-elvet, mint Huysmans, noha tisztában van vele, hogy száműzhetetlen a való világból. Éppen ezért mondja, hogy megbocsájthatjuk egy embernek, hogy valami hasznosat csinált, de csak azzal a feltétellel, hogy ne csodálja azt. Ugyanakkor egy haszontalan dolog előállítása is mentségre szorul nála: márpedig az egyetlen mentség azért, hogy valaki egy haszontalan dolgot csinált, nem más, mint ha intenzíven csodálja azt. A gondolatmenet sajátossága abban áll, hogy a haszonnélküliséget összekapcsolja a csodálatra vagy imádatra méltóval. Ez önmagában annyival több a művészet szakrális pozícióba való helyezésénél, ami az európai romantika születésével egykorú megoldás, hogy egyáltalán *reflektál* a haszonelvűségre. A szakralitást redukálja a szakralitásnak kijáró emberi attitűdre: az imádatra vagy a csodálatra, és egy szellemes paradoxonnal megfordítja a képletet: csak az lehet csodálni, mondja, ami hasznavehetetlen. Márpedig: „minden művészet teljességgel hasznavehetetlen" *(All art is quite useless)*.[26]

---

[25] Wilde: i. m. 6.
[26] Uo.

Magyar vonatkozások

A 19. század végének és a 20. század elejének magyar irodalmi és művészeti életében bőségesen hagyott nyomot az osztrák, illetve a nyugat-európai esztétizmus. A Husysmans-hoz, Wilde-hoz, d'Annunzióhoz hasonlóan radikális esztétista írásmódra, életvitelre, filozófiai igényű önmegfogalmazásra azonban aligha találnánk példát. A *l'art pour l'art* következetes és minden egyéb szempontot nélkülöző vállalása alighanem elképzelhetetlennek látszott a kor hazai irodalmi és művészeti életében. Az esztétizmushoz a kritika alapelveit illetően valószínűleg Ignotus jutott a legközelebb. De még ő is így fogalmazott az *Olvasás közben* (1906) lapjain: „éppoly közhelye már az értelmes esztétikának, mint amilyen volt a régi értelmetlennek az az ostobaság, hogy minden képnek egy-egy eszmét kell képeznie. Dehogy kell. *L'art pour l'art!* A festő nem novellista. [...] Novellát írjanak a novellisták, s eszmékkel ám vesződjenek a filozófusok. Ez így van – azaz dehogy is van így." S a következő oldalakon kifejti, hogy nincs olyan festészet, ahol a fény, árnyék, a szín, a vonal pusztán önmagát jelentené. „A világ nem néma, s minden beszél benne, öt, hat, hét nyelven, már ahány érzéket meg tud állapítani a tudomány."[27] Majd ugyanennek az esszének a második részében, nem véletlenül a zenével kapcsolatban (a programzene valódi jelentését firtatva) az ellenkező álláspontra helyezkedik. „A zenészeknek kellene végre olyan bátraknak lenniök, hogy azt mondják: *L'art pour l'art*. A zenész nem novellista. Nincs köze egyébhez, mint a hangokhoz; és nem is mond egyebet, mint hangokat; ezeket rakja egymás mellé, viszonyítja egymáshoz, oldja fel egymásba; s ez éppen elég egy életre, egy embernek s egy művészi mesterségnek. Novellát írjanak a novellisták, s eszmékkel ám vesződjenek a filozófusok."[28] A tézis és az antitézis után következik az elhíresült „álszintézis". Ignotus kétségbe vonja az érzésnek és a gondolatnak akármilyen filozófiai vagy esztétikai alapon való elválaszthatóságát. Így jut el az agnosztikus kritikusi hitvallásig: „Ha akarom: a kő beszél; ha akarom, a szó hallgat. A művészetnek csak egy törvénye van: csinálj, amit akarsz, ha meg tudod csinálni."[29] A harcosan radikális esztétizmust ez a relativista álláspont nyilvánvalóan kizárja.

Kenyeres Zoltán a *Magyar Géniusz* (1902–1903) politikamentességet hirdető programjával példázza a Monarchia kulturális elitének egy része által képviselt, az esztétizmus felé mutató kezdeményezéseit. Osváték a kultúraterjesztés politikától való mentesítésével „a jó ízlést" akarták megtenni egyedüli vezérelvül. Többek között valószínűleg ezért volt olyan rövid életű a lap. Kenyeres szerint „a századelő esztétizáló törekvései... lényegében azoknak a politikai szándékoknak a mintájára jártak el, melyek szakítani és bontani akartak ebben a térségben. De minél nagyobb távolságot tartani."[30] És a Carl Schorskétől kölcsönzött „epimétheuszi"

---

27 *Ignotus válogatott írásai.* Kiadja Komlós Aladár. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1969. 459.
28 I. m. 464.
29 I. m. 465.
30 Kenyeres Zoltán: *Epimétheusz változásai. Esztétizmus és a közép-európai századforduló.* In *Etika és esztétizmus. Tanulmányok a Nyugat koráról.* Anonymus, Bp., 2001. 25.

jelzővel írja le a századfordulón létrejött esztétizmust, amelyet Közép-Európa, Közép-Kelet-Európa kultúrája alaprétegének tekint. Epimétheusz, az „utólag gondolkodó" titán, Prométheusz testvére és ellentéte a hátrafelé nézést, a befelé fordulást jelképezi Schorske szerint. Ennek az epimétheuszi kulturának a bécsi-osztrák változatát a jövőre irányultság, az utópia hiánya jellemezte. „A hagyományos osztrák kultúra nem volt erkölcsös, filozofikus és tudományos, mint az északi német, hanem elsősorban esztétikai volt" – mondja Schorske. Ez szabaddá tette az utat az esztétizmus felé. „A művészet ornamensből lényeggé, értékek kifejezéséből értékek forrásává vált."[31] Peter Altenberg *Kunst* című folyóiratának mottója az esztétizmus emblémája is lehetne: „A művészet az művészet, és az élet az élet, de művészien élni az életet: ez az élet művészete."[32] Kenyeres mindehhez hozzáteszi, hogy a régió esztétista törekvéseit az artisztikus szépségkultusz és a pszichologizmus határolta körben lehet elhelyezni. Az esztétizáló modernség híveinek ideálja „tökéletes ellentétben volt mindavval, amit a körülöttük zajló világban tapasztaltak, olyan szöges ellentétben, hogy akkor, a század elején már ennek az artisztikus életnek a megvalósítása is egészen hiábavaló ábrándnak látszott számukra."[33] Schorske pedig a kert metaforájával írja a *fin de siècle* bécsi esztétikai kultúrájának három fázisát. A kert a 19. század közepe tájától a polgári erényekkel karöltve járó szépségkultusz szimbóluma; a századfordulóhoz közeledve a kert az élet fölé emelkedik, egyfajta álom lesz, a gyakorlatiasságtól elvonatkoztatott, mesterkélt szépségkultusz, narcisztikusság összefoglaló képe; végül pedig a század első évtizedeiben a kert „felrobban", a kísérletező művész értéktudatának fő mozzanatává az igazság válik. A *Secession* mozgalmának célja az, hogy a művészet kimondja az igazságot a modern emberről. A Szecesszió házának felirata ez volt: „A kornak a maga művészetét, a művészetnek a maga szabadságát." Valójában azonban senki sem tudta, mondja Schorske, hogy mi ezeknek a céloknak a konkrét jelentése. A szecesszionisták célja egyszerre volt a modern identitás keresése és a menedék keresése a modernség elől. Hofmannsthal és köre már az esztéticimus ellen lépett föl, legalábbis alapvető szándékai szerint. Hoffmannsthal újra egyesíteni akarta a művészetet az erkölcsiséggel, az esztétikai kultúrát a társadalommal; másrészt a mélypszichológia és az ösztönök igenlése felé akart előrelépni.[34] A preraffeliták ihlette *Jugendstil,* amelyet Bécsben neveztek szecessziónak, társadalomjavító szándék nélkül lépett fel, és nem szegült szembe az aktuális társadalmi berendezkedéssel. A „kivonulásnak" nem ez volt a jelentése. A modern ember „igazságának" keresése végül is megmaradt a tágabb értelemben vett esztétizmus fogalmi keretei között. „Anélkül, hogy mindenestül elvetették volna a társadalmi szerepet, mégiscsak stilizált játékká tették az életet, a kényes és törékeny érzés és a kifinomult érzékenység nyomába eredve." Így jutott el az új század első évti-

---

[31] Carl E. Schorske: *Bécsi századvég.* Helikon, Bp., 1998. 19., 21.
[32] Schorske: i. m. 271.
[33] Kenyeres: i. m. 26.
[34] Schorske: i. m. 276.

zedének végére a bécsi művészeti mozgalom a maga neoklasszikus art deco-fázisába.[35]

Ugyanekkor (tehát a *Nyugat* indulásának idején) Magyarországon a modernizmus ilyen vagy olyan módon tudatosan kapcsolódott a kor esztétizáló törekvéseihez. A *Nyugat* alapítói „vállalták a századelő szépségkultuszát", akár a szimbolizmus, akár az impresszionizmus, akár a szecesszió formájában jelentkezett, de a bécsi „tiszta" esztétizmus, vagyis „a formák szépségében szubsztancialitást kereső esztétikai intraverzió" csak ritkán figyelhető meg náluk ezekben a körökben. Ennek elsődleges oka nyilvánvalóan a hazai irodalmi élet belső szerkezetében rejlett. A hazai kontextusban sokkal fontosabb volt a tehetség elismertetése, az irodalom autonómiája, valamint egy új, európaibb nemzetszemlélet kialakítása. Kenyeres ezzel kapcsolatban ír a „Nyugat-legendákról" és az „etikai esztétizmusról". Mindenekelőtt azt állítja, hogy a *Nyugat* csak a népnemzeti iskola és az akadémizmus viszonylatában volt modernnek nevezhető, ám nem volt az sem a nemzetközi, sem a hazai kísérletező irodalmakat tekintve. A tízes években a folyóiratra jellemző fő tendenciát a szimbolizmustól a preexpresszionizmusig tartó alakulásban látja. Ezért a „modernség" terminus helyett az etikai esztétizmus vagy etizáló esztétizmus megjelölést ajánlja. „A kifejezéssel kapcsolatban annyit kell megjegyezni, hogy létezett etikamentes, „aétizáló" esztétizmus is".[36] (Kenyeres itt a Huysmans–Wilde–d'Annunzio-féle „tiszta" változatra gondol.) Az etizáló esztétizmusra az volt a jellemző, hogy „ars poeticájaként etikailag próbálta legitimálni az esztétikum előállítását". Ez megfelel az általunk fentebb tárgyalt Schopenhauer–Nietzsche-vonalnak, vagyis annak a felfogásnak, hogy a létezés igazolása csak esztétikai jelenségként lehetséges.

Véleményem szerint semmi sem indokolja azt, hogy az „etizáló esztétizmust" – amennyiben elismerjük önálló kategóriaként való relevanciáját, amire a magam részéről hajlok – szembeállítsuk a modernséggel, vagy azon kívül próbáljuk elhelyezni. Az etizáló és az „aetizáló" esztétizmus egyaránt az európai modernség egyik markáns vonulata volt. Amely viszont a szokásos megkésettséggel és szemléletmódbeli módosulásokkal érkezett el hozzánk. Nem véletlen, hogy a legszebb esszéisztikus leírását annak a Szerb Antalnak köszönhetjük, aki egyúttal az esztétizmus „epimétheuszi" világának összeomlását is kénytelen konstatálni. „A modern irodalom a saját történelmemben egy volt a lázadással, amelyen minden szellemi embernek keresztül kell mennie, a felnőttek ellen, a meglevő dolgok ellen való tiltakozással, az egyéniség életigényével. [...] A szépségért élni akkor annyit jelentett, mint szembehelyezkedni minden mással, minden keresztényi és polgári értékrendszerrel. A modernség éppen ez volt a szememben: dekadencia, a sátános velleitások, a *Jenseits von Gut und Böse* és a dandys fölény. Dorian Gray, ha még emlékszel rá, szegényre." Az esztéta modernség híve egy nagy világáramlat sodrában érezte magát, és ezt a sodrást minden múlthoz fordulással együtt *fej-*

---

[35] I. m.286.

[36] KENYERES: i. m. 151–152.

lődésnek élte meg. A tízes évek végére a késve érkezett kulturális sodrás végképp illúzióként lepleződött le. „Amit modernnek éreztem, a *fin de siècle* világhangulat, éppen akkor omlott össze, amikor én átéltem. A világháború végén *az igazán modern emberek* [kiemelés tőlem – A. G.] már megmosolyogták az ártalmatlan esztétikai világszemléletet, a fogatlan l'art pour l'art-t, a dandyzmustól undorodtak, a szubjektív filozófiát kezdte a fenomenológiai iskola objektív idealizmusa eltemetni, az individualista hóbortokat a kollektivista hóbortok, a dekadens finomkodásokat az aktivista izommutogatás."[37] De az esztétizmus mint a modernség egyik áramlata mégiscsak beírta magát a 20. század kultúrtörténetébe, és talán nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy néha még ma is hoz új (és első pillantásra talán nem könnyen azonosítható) hajtásokat.

[37] Szerb Antal: *Könyvek és ifjúság elégiája*. In Szerb Antal: *Gondolatok a könyvtárban*. Magvető, Bp., 1971. 657–658.

Fuchs Anna

A BAROKK SZEREPE SZENTKUTHY MIKLÓS KÉT ANTIK TÉMÁJÚ REGÉNYÉBEN

Szentkuthy Miklós két antik tárgyú regénye – az 1945-ben írt, töredékesen fennmaradt, s csak posztumusz, 1990-ben publikált *Cicero vándorévei*[1] és az 1960-ban született *Bizánc*[2] – nem történelmi regények a műfaj Walter Scott-i vagy Manzoni-féle értelmében. A szerző nem törekedett a korabeli történések, a jogrend vagy a szokások rekonstrukciójára, s azt sem állíthatjuk, hogy a történelem alakulása szempontjából leglényegesebb témákat tárgyalná. A *Cicero vándorévei*ben nem esik szó azokról az eseményekről, amelyeket a történész Maffio Maffii vizsgál Ciceróról írt monográfiájában.[3] Szentkuthy Cicero életének a történelem alakulása szempontjából kevésbé érdekes szakaszát vizsgálja; a történelem inkább csak a hátterét adja invencióinak. Láthatóan nem törekszik arra sem, hogy megalkossa Cicero portréját, ami összhangban áll Rugási Gyulának azzal a megfigyelésével, hogy a portré „eleve idegennek tűnik" Szentkuthy életművétől.[4] Fekete J. József is hasonlóan vélekedik: szerinte Szentkuthy „történelmi fantáziái"-ban „Mozart, Haydn, Händel, Goethe, Dürer csupán ürügy a véleménymondásra egy korról, annak szelleméről, hangulatáról, az emberekről, a világról".[5] Ciceróról csak igen keveset tudunk meg: nem kedveli a sportot, inkább a filozófia és a költészet érdekli.

Mindkét regény felépítése epizodikus. A *Bizánc*ban a narrátor a hunok támadásairól beszél, szórakoztató szónoklatokat szerepeltet, melyek hallatán Valens beengedi a gótokat a birodalomba, továbbá Arius és Atanasius viszontagságaiból, Constantinus nővérének intrikáiból és a birodalom hétköznapjainak furcsaságaiból kerekít meglehetősen önálló, egymással szoros kapcsolatban nem álló történeteket. A *Cicero vándorévei* a fiatal politikus életének fiktív epizódjait villantja föl, köztük képzelt vitákat, melyek Cicero és tanítómestere között játszódnak le, ám az

---

1 Szentkuthy Miklós: *Cicero vándorévei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990.
2 Szentkuthy Miklós: *Bizánc*. In *Hitvita és nászinduló*. Magvető Kiadó, Budapest, 1960.
3 Maffio Maffii: *Cicero élete és kora*. Dante, Budapest, 1943.
4 Rugási Gyula: *Szent Orpheusz arcképe*. JAK, Budapest, 1992. 142.
5 Fekete J. József: *P. O. S. T. Szentkuthy Miklós és művei*. http://mek.oszk.hu/04000/04004/04004.htm

egyes részek között nincs szerves összefüggés. A feszes szerkezet hiánya Petronius *Satyricon*jára és Apuleius *Aranyszamár*ára emlékeztet, s egyúttal az újkori pásztorregényeket is megidézi.

A barokk jól láthatóan rávetül e két regény narrációjára, s a szerző ezt explicit módon is hangsúlyozza. A lenyűgözés – a barokk művészet és irodalom legszembetűnőbb jellemzője – ezeknek a regényeknek is lényegi célja, ezért fontos szerepük van a meglepetéseknek, a merész összefüggéseknek, az érzékletességnek, és az azt részben ellenpontozó rafináltságnak.

A narráció számos, a barokkot idéző érzékletes leírást tartalmaz, mint például: „Nagy, foghíjas szája volt, otromba álla, egypár rozsdás, akáctövis nagyságú szőrrel a pofáján, nagy ráncok alkotta hurkák, mint a sósperecek kígyói",[6] vagy „Szája előreugrik, mint aki minden pillanatban szilvamagot vagy levescsontot készül pökni".[7] Az efféle vaskosságok nemritkán metaforák részeként is megjelennek, sokszor igen leleményesen: Agragas például a következőt mondja szemtelenkedő tanítványának: „a kis csiga kibújik házából, és meztelenül ficánkol gazdája tiszta tányérján."[8]

Számtalan, a barokkra emlékeztető bizarr jelenettel találkozunk ezekben a regényekben. Például: „látható volt a találkahely, ahol a nyolcvanéves aggastyán annyira igénybe vette természetét, hogy belehalt – a hölgyek éppen fosztogatják, és még a parókáját is kifordítják, hogy nincs-e alatta pénz vagy drágakő, de ahelyett csak óriási tetvek szaladnak szét."[9]

A mesterségesség, a rafináltság és a manír fontos értékek Szentkuthy műveiben, ahogyan a barokk művészetben is. A *Bizánc*ban két női szereplő áll szemben egymással; az egyik az egyszerűséget képviseli, a másik a rafináltságot, amennyiben remekül el tudja leplezni a hibáit. A narrátor egyértelműen az utóbbit értékeli többre.

Sokszor a természet is műviesítve jelenik meg, gyakran úgy, mintha festett tájkép lenne. Ezekre a regényekre is igaz Rugási Gyula találó megjegyzése, mely szerint Szentkuthynál a környezet képzőművészeti albumokat idéz.[10]

A *Cicero vándorévei*ben a narrátor maga is hangsúlyozza a mű barokkhoz való kötődését: „hadd legyen barokk a rémkarikatúra!"[11] – írja. A „barokk" szó olykor a szereplők beszédében is megjelenik. Agragas a következőt mondja: „Ha [...] valaki a szent egyszerűségét, hősi aszkézisét és még mit tudom én, mi fene puritán erkölcsét fogja reklámozni, akkor én oda fogom kukorékolni neki, hogy csak az ízléstelenségét becézi egyszerűségnek, butaságát puritánságnak és véres durvaságát a 'barokk finomkodások megvetésének'."[12] A *Bizánc*ban a negyedik és ötödik században élt fiktív történetíró Szentkuthy szerint „barokk szerző".[13] Tehát nem csu-

---

6 Szentkuthy: *Cicero vándorévei*. 78.
7 Szentkuthy: *Bizánc*. 316.
8 Szentkuthy: *Cicero vándorévei*. 32.
9 I. m. 80.
10 Rugási: *Szent Orpheusz arcképe*. 20.
11 Szentkuthy: *Cicero vándorévei*. 114.
12 I. m. 125.
13 Szentkuthy: *Bizánc*. 265.

pán a narráció idézi meg a barokkot, de emlegetése révén a barokk anakronizmusként is jelen van a regényekben.

A barokk iránti vonzalom a l'art pour l'art-nak is fontos részét képezte. Hívei a barokkban a fokozottan művészi jelleget kedvelték, amely szemben állt mind a szürkének látott realizmussal, mind pedig a művészi alkotás lehetőségeit a szigorú szabályok révén erősen korlátozó klasszicizmussal, melynek Franciaországban még a 19. század második felében is komoly bástyái voltak hivatalos körökben.[14] Mivel – ahogy Bán Imre írja – mind a tragikus-aszketikus, mind a hedonista barokknak lényegi jellemzője a gyönyörködtetés,[15] a l'art pour l'art hívei szívesen tekintettek mintaként a barokk művészetre.

A barokk művészet első nagy újraértékelője Baudelaire volt, akinek *Phares* című költeménye a barokk képzőművészet új kultuszának magvetése. Brüsszelről írt jegyzeteiben védelmébe veszi a barokk építészetet.[16] Esztétikai írásaiban nagyra értékeli a barokk művészetnek azt a sajátosságát, hogy nem a tárgyak körvonalait kívánja érvényre juttatni, hanem a szín és a mélység segítségével illúziót teremt. A művészettörténész Heinrich Wölfflin később ezt a módszert ítélte a barokk egyik legfontosabb jellemzőjének.[17] Baudelaire a művészetnek ezt a típusát romantikának nevezte, amelyet azonban nem korstílusnak tekintett, hanem időtől független művészeti ideált értett rajta, és idesorolta Rembrandt barokk festészetét is amiatt, hogy Rembrandt fontosabbnak tekintette az illúzióteremtést, mint a megfogható dolgok ábrázolását.[18]

A barokk később a dekadenciát is megihlette. Ismeretes, hogy Watteau barokk festészete nagy hatással volt Verlaine *Fêtes Galantes* című kötetére. D'Annunzio *A gyönyör* című regényében a főhős, Andrea Sperelli számára a barokk Róma értékesebb, mint az antik város: „Rajongott Rómáért: nem a cézárok, hanem a pápák Rómájáért; nem a diadalívek, a termák, a fórumok, hanem a villák, a szökőkutak és templomok Rómájáért. Odaadta volna az egész Colosseumot a Medici-villáért, a Forum Romanumot a Spanyol lépcsőért, Titus diadalívét a Piazza Mattein álló teknősbékás szökőkútért."[19]

---

14 Az élete során számos magas állami tisztséget betöltött Désiré Nisard *A francia irodalom története* című művében (1844–1861) Boileau ars poeticáját állította mércéül a költők elé.

15 Bán Imre: *A barokk*. Gondolat, Budapest, 1963. 22.

16 Baudelaire Belgiumról szóló, tervezett könyve vázlatának egyik pontja így szól: „A XVII. századi stílus dicsérete; félreismert stílus és Belgiumban nagyszerű példái vannak." (Baudelaire: *Művészeti kuriózumok*. Szerkesztette Julien Cain. Fordította Csorba Géza. Corvina, Budapest, 1988. 109.)

17 Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*. Fordította Mándy Stefánia. Corvina, Budapest, 1969.

18 „Raffaello, bárminő tiszta művész, csak az anyagi világot érti, mindenben a megfoghatót keresi; lám az az ődöngős Rembrandt, a nagy idealista, a dolgok mélyébe hatol és álmodni tanít." Baudelaire: *Művészeti kuriózumok*. 25.

19 „Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari, ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principespesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della ruinata grandiosità imperiale." Gabriele d'Annunzio: *Il piacere*. Treves, Milano, 1908. 43.

Bár Szentkuthy és a dekadensek egyaránt rajongtak a barokkért, szemléletükben lényeges különbség mutatkozik. A dekadensek gyakran megvetették az erkölcsöt, az egyszerű ember fogódzójának tartva azt. Huysmans *A különc* című regényének hőse, Des Esseintes herceg lenézéssel viszonyul a részvéthez. Egyszer verekedést akar előidézni két gyermek között; ennivalót dob közéjük, hátha összevesznek rajta. Gyilkost próbál nevelni egy kamaszfiúból, hogy egy újabb ellenséget szerezzen az általa megvetett társadalomnak.

Általában jellemzője a dekadenciának a negatív történelmi alakok kultusza, mint például Saloméé. Julien Freund szerint a dekadensek előképe ebben Théophile Gautier lehetett, aki a *Mademoiselle de Maupin* előszavában rehabilitálja az elpuhultságáról híres Sardanapal asszír királyt.[20] Az elődök között említhető Flaubert is, aki fiatalkori írásaiban Nerót dicsőítette.[21]

A *Bizánc*ban és a *Cicero vándorévei*ben azonban a legkevésbé sem érzékelhető az erkölcs megvetése; az események elbeszélése humanista nézőpontból történik. A *Cicero vándorévei*ben szó esik olyan esetekről, amikor az erősek visszaélnek hatalmukkal, vagy amikor a római felsőbbség ürügyként szolgál bűnök elkövetésére. A *Bizánc*ban a fiktív történetíró erőteljesen elítéli a gyermekprostitúciót és a gyermekkereskedelmet. A *Cicero vándorévei*ben kifogás tárgya a Jugurthával való lovagiatlan bánásmód. Agragas ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy a Római Birodalomban legalább létezik a jog, nem úgy, mint a világ más részein: „itt néha kitalálnak valami intellektuális fikciót 'jog' címkével, a többinél meg még ez sincs."[22] Ezeknek a regényeknek a szemlélete tehát erősen eltér a dekadens művek morális közönyétől. Rugási Gyula idézi Szentkuthyt: „az anakronizmusok irányítják ezeket az írásokat. Én azt hiszem, nem kell megijedni az 'örök emberi' kifejezéstől. Biztos vagyok benne, hogy Hannibál Karthágója egészen más, mint a mai Manhattan. De a legfontosabb, a legköznapibb dolgok, a pénz, az indulatok, a falragaszok, a besúgások, az emberi hitványságok mindenképpen azonosak. Egészen biztos vagyok benne, hogy maga az emberi faj itt is, ott is ugyanaz. Énnekem semmi közöm sincs a l'art pour l'art időkeveréséhez."[23] Szentkuthy az emberi univerzumot akarja megmutatni, élővé akarja tenni az antikvitást, és erre a feladatra a barokkot tartja a leginkább alkalmasnak. Szentkuthy számára a 17. és a 18. század az antik derű leghitelesebb képviselője;[24] ám mint Rugási hangsúlyozza, ez korántsem jelent felhőtlen vidámságot.[25] A halál és a szerencsétlenség minduntalan megidéződik Szentkuthynál. Előfordul, hogy egyes, komikusan kis-

---

20 Julien Freund: *La décadence. Histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*. Paris, 1984. 332.

21 Flaubert *Rome et les Césars* című írásában úgy vélekedett, hogy tíz nagy költő képzelete sem tud olyat alkotni, ami felérne tíz perccel Nero életéből. Gustave Flaubert: *Rome et les Césars*. In *Œuvres de jeunesse inédites*. II. Paris, 1910. 275–281.

22 Szentkuthy: *Cicero vándorévei*. 140.

23 Rugási: *Szent Orpheusz arcképe*. 69.

24 I. m. 21.

25 I. m. 134.

szerűnek ábrázolt szereplők hirtelen felvillantják kegyetlenségüket. Ez történik a *Cicero vándorévei*ben is, amikor a karrierista fiú feljelenti a vallási hatóságoknál a be nem jelentett halotti tort.

Szentkuthy antik témájú regényeiben a barokk és az antikvitás, még a klasszikus antikvitás sem ellenfelek, mint d'Annunzio fentebb idézett művében. Itt érdemes hangsúlyozni, hogy maga a barokk is rendkívül erősen kötődött az antikvitáshoz, már csak azért is, mert a barokk képzőművészet a reneszánsz által felelevenített klasszikus formákat alakította át, vagy ezeket rejtette el valamelyest, saját illuzionista művészeteszménye érvényesítése céljából. A barokk irodalom szerzői gyakran fordultak antik témákhoz; az antik mitológia és történelem érdekessége fontos eszközként szolgált az olvasó lenyűgözéséhez és sokszor a tanulság (a keresztény erkölcs) sugallásához is.[26] Szentkuthy antik témájú regényeiben is hasonló jelenséggel találkozunk, ami a barokkra jellemző rafinériával valósul meg. A narrátor antik témát választ. Homályba burkolja, sőt sokszor marginalizálja a történelem alakulása szempontjából fontos eseményeket, helyettük a hétköznapi jelenségeket dolgozza ki festői tájképek és enteriőrök, meglepő és sokszor komikus jelenetek felvonultatásával, ám mindezek mögül kisejlik a narrátor álláspontja is az erkölcsi problémákat illetően.

Szentkuthy egész életművét áthatja a barokk eszménye, első regényétől, az önvallomás formában megírt *Barokk Róbert*től[27] (1927) kezdve, melyben egyfajta aszketikus és kultúratisztelő ideált helyez szembe az érzékiséggel. A *Cicero vándorévei* és a *Bizánc* világképe sokkal gazdagabb, nem korlátozódik csupán a test és a szellem harcának témájára.

Szentkuthy több műve, a *Széljegyzetek Casanovához*, az *Euridiké nyomában* és a *Divertimento* is a barokk korban játszódik. Ezeknél azonban a *Bizánc* és a *Cicero vándorévei* az időbeli eltávolítás révén még inkább beteljesítik „a látszat és a lényeg közötti óriási ellentét" eszményét, amelyet Bán Imre a barokk irodalom egyik legfontosabb jellemzőjének tekint.[28] „egy templom belső terének megvilágítása nem akkor [barokk], ha a lehető legélesebben látni engedi az oszlopokat és a falakat, hanem éppen ellenkezőleg, akkor, ha elsiklik az építészeti formák mellett s azoknak egy részét árnyékba is borítja" – írja Heinrich Wölfflin a barokk stílust jellemezve.[29] Szentkuthy antik témájú regényei ezt az elvet tökéletesen átültetik az irodalomba. Írójuk ugyanis többnyire átsiklik a maga által választott antik témák felett, és meglepő gondolattársításokat tartalmazó, a vaskosságot és a rafinériát merészen vegyítő, nyelvileg rendkívül leleményes, barokk műveket hoz létre.

---

26 Például Guarini *Il pastor fido* című bukolikus műve a házasság dicsérete.
27 Szentkuthy: *Barokk Róbert*. Jelenkor, Pécs, 1991.
28 Bán Imre: *A barokk*. 22.
29 Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. 47.

Hetényi Zsuzsa

A REALIZMUS REJTÉLYEI ÉS AZ ÉRTELMEZÉS ÉRTÉKEI

– komparatív recenzióanalízis –

A szocializmus örökségével különbözőképpen hadakoznak a generációk, és ez a kulcsa annak is, amit az alábbi komparatív recenzióanalízisben szeretnék megfogalmazni.

Óriási késéssel jelent meg magyarul egy ötven évvel ezelőtt betiltott orosz nagyregény (Vaszilij Grosszman: *Élet és sors*, 1953–1961), amely már 1990-ben megjelenhetett volna nálunk.[1] A regényről több recenzió született nagyjából egy időben, ezek között az alább kiemelt kettőnek más nemzedékhez tartozó szerzői ellentétes következtetéseket fogalmaznak meg és más hangnemet is használnak: Bán Zoltán András a Ratkó-korszak gyermeke (1954), míg Szőllősi Barnabás a rendszerváltáskor született, pontosan a Szovjetunió bukásának évében (1991). Az ő cikkének címe *Másfajta tudás*,[2] míg az idősebbé *A realizmus újabb problémái*.[3] Különbségükből Grosszman regényén túlmenő tanulságok fogalmazhatók meg.

Bán többek között a „kacagást" kéri számon az *Élet és sorson*, vagy inkább az Életen és a Sorson, amelybe azonban ez nem fért bele. A regényről összegezve azt írja cikke végén, hogy hiába tudunk sokat az író szenvedéseiről, „a cáfolhatatlan emberi aranyfedezet" nem adja meg a regénynek „az esztétikai minőség megfellebbezhetetlen menlevelét". Magyarul, minden tiszteletünk és együttérzésünk az embernek, aki mindezt végigélte, de ne untasson bennünket ezzel a *„lapos", „szürke", „ügyetlen", „jelentéktelen", „ízléstelen", „érdektelen", „nekünk közömbös", „elavult", „gyenge", „vázlatos"* és ráadásul ezeroldalas művel. Mind a tíz fenti minősítést a Bán kritikájából ragadtam ki.[4]

---

1 A betiltás és publikálások kalandos történetét bárki megismerheti utószavamból, amelybe sok ismeretanyagot igyekeztem belesűríteni, hogy a regény legalább valamelyest visszahelyezhető legyen saját korába, amelyből kivették és kivetették.

2 http://www.litera.hu/hirek/masfajta-tudas

3 Bán Zoltán András: *A realizmus újabb problémái – Vaszilij Grosszman óriásregénye*. Magyar Narancs 2013. március 21. http://magyarnarancs.hu/konyv/a-realizmus-ujabb-problemai-grosszman-84059

4 Egy rövid ellenpélda az *Élet és Irodalom*ból (Zoltán Gábor: *EX LIBRIS*. LVII. évfolyam, 19. szám, 2013. május 10.): „A terjedelmes, sok alakot felvonultató mű egy-két jelenetét nem is érzem egészen hitelesnek – jellemzően azokat, amelyekben történelmi díszletek közé helyezett figurák értelmezik a folyamatokat. De egészében ez a regény meggyőző. A műfaj csúcsteljesítményei közé illik, ahogy Grosszman a diktatúra présében való létezést bemutatja."

Mintha Bán számára irritáló lenne ez a regény. Bizonyos értelemben persze joggal, mert a regény valóban nyugtalanító, csak nem abban az értelemben, hogy elvetendő, hanem folyamatosan foglalkoztatja az értelmező olvasót. Meglehet, ez a fő különbség a könyvkritika és az irodalomtörténet szempontjai között: előbbi ítélkezik, utóbbi boncolgatva töpreng.

A 2012 novemberében szervezett Grosszman-szimpóziumon[5] hangsúlyosan ismétlődött az *érték* szó. Laurent Stern fogalmazta meg az interpretációelmélet alapvető tételét, miszerint minden szövegben a tényekkel összeegyeztethető legmagasabb érték keresendő. Hogy ezt olvasói, tudományos vagy kritikusi empátia bogarássza ki, az nem fontos, de ez a hozzáállás elvárható – a világirodalom, az egyetemes művészet nevében, annak gazdagítására.

Az *Élet és sors* a nyolcvanas években elsősorban betiltottsága miatt volt érdekes, ám terjedelme hátrasorolta a többi, a gorbacsovi rendszerrepesztés réseiből egyre nagyobb mennyiségben előkerülő betiltott zseniális orosz szöveg között. Ebben az özönben összekeveredett a megalkotás és publikálás sorrendje. Még a szakemberek is csak hosszas rendteremtő gondolkodás után voltak képesek helyükre tenni a hetven év alatt betiltott és utána előkerült műveket. A magyar könyvkiadás és műfordítás válogatási szempontjai között új elem volt az üzleti megfontolás, de a negyvenévi ellenőrzés utáni szabadság kapkodással párosult, ami vegyes értékű fordításokat is szült.

A könyvkritikának azonban, bármily posztmodernnek is szeretne látszani, mégis a rend elősegítése a feladata. Bán két vonatkozásban is áldozata lett a fenti körülményeknek. Egyrészt Grosszman regényét Vaszilij Akszjonov *Moszkvai történetével* veti össze, a közelmúlt publikációinak tekintve mindkettőt, holott utóbbi már tíz éve jelent meg, 2003-ban. E csúszást, tíz év távlatát jól érzékelteti, hogy a másik ismertetés szerzője, Szőllősi akkor még általános iskolás volt.

Bán szem elől téveszti, mi a helyes történeti sorrend, és mennyire jelentős az, hogy Akszjonov éppen akkor kezdte a pályáját, amikor 1961-ben Grosszman regényét betiltották, s miközben ő befutott, Grosszman már beteg volt, majd 1964-ben meg is halt. Akszjonov ekkori kisregényei, a *Kollégák* (1960), a *Csillagos jegy* (1961) és a *Marokkói narancsok* (1963) realista vagy legfeljebb neorealista regények, amelyek ugyan a publikálhatóság határáig merészek és őszinték, és élénk vitát váltottak ki akkoriban, de az olvadás korának tipikus termékei, az ún. „hatvanasok" nemzedékének indulására jellemzők. Grosszman viszont pontosan Akszjonov anyjának, Jevgenyija Ginzburg írónőnek a nemzedékéhez tartozik, és a két összehasonlított könyv (*Élet és sors*, 1961 – *Moszkvai történet*, 1992) keletkezése között több korszak, három évtized telt el. De ez csak az egyik bökkenő a két író és a két regény összevetésében.

---

[5] A szimpózium négy előadásának teljes filmjét lásd http://szlavintezet.elte.hu/kepzes/phd_kepzes.shtml.

Az egymáshoz közeli oroszországi megjelenési dátumok viszont (*Élet és sors* 1989/1990, *Moszkvai történet* 1992) segíthettek volna annak felismerésében, milyen szervesen következik egyik a másikból, és hogy nem párhuzamot, hanem közvetlen hatást szükséges feltételezni. Akszjonov regénye szinte válasz Grosszmanéra, és mint ilyen, még érdekesebb.

Ha valakivel, inkább Szolzsenyicinnel lehetett volna egybevetni az *Élet és sors*ot. Az ő műveivel éppen Bán vetett számot 2001-ben, és művészisége s esztétikai értéke szintén nem ragadtatta dicshimnuszokra. Ott előbb elismerte, hogy Szolzsenyicin írói indulása *„esztétikai reményt is hozott: a művészet katartikus, megtisztító küldetését állította ismét a középpontba, megint lehetségesnek mutatta ember és történelem párbeszédét, a művészet szabadságát csak az emberi világ szabadságával együtt tudta elképzelni. Szolzsenyicin feltárta a lehetőséget a létező szocializmus világának ábrázolására, bebizonyította, hogy ebben a világban is van művészi megformálásra alkalmas életanyag, és hogy nincs más kiút, mint a hazugságok nélküli beszéd. Mindezzel hatalmas morális erőt képviselt és közvetített, de már a pálya első szakaszában is látszott, hogy művészi és erkölcsi gondolkodásában van valami sajátosan mélyorosz vonás. Minden tekintetben az egyik legátfogóbb orosz tradícióhoz, a morális-ideologikus tolsztoji hagyományhoz kapcsolódott. Nem volt tehát »modern«, a másik nagy orosz hagyománnyal, az ördöngös, groteszk, abszurd, fantasztikus gogoli tradícióval nem sok dolga akadt – művészete nem Gogol nevezetes köpönyegéből, de sokkal inkább a nem kevésbé híres tolsztoji gimnasztyorkából bújt elő”.* [6]

Nos, Grosszman is a tolsztoji hagyományt gondolta követni, nem pedig a fantasztikumét, igaz, a mélyorosz hagyományt kihagyta példatárából, helyette az antiszemitizmussal nézett szembe. Az unalomig ismételgetett Tolsztoj-párhuzamhoz azonban némi korrekció tartozik. Tolsztoj soha nem volt a Napóleon elleni első Honvédő Háborúnak résztvevője és szemtanúja, regénye történelmi regény a születése előtti közelmúltról (ez a tévedés, leleplezésével együtt elhangzik az *Élet és sors* párbeszédeiben[7]). Elismétlek néhány érettségi tételbe illő alapvetést. Tolsztoj alakjai a történelmi tények mellett történelemszemléletét tükrözik. Tárgya az orosz élet körképe, hősei tipikusak, ezért nevezik realistának. Ilyen értelemben Gogol is realista, mert hősei tipikusak, még ha nem is reális eseményeket ábrázol. Csehov csinovnyikja belehal a tüsszentés körüli sikertelen bocsánatkérésbe, Gogolé hazajáró kísértetként áll bosszút köpönyege elrablóin – a groteszk és fantasztikus történet tipikus hősök sorsa, tipikusan orosz körülmények között. Ahogy Takács Ferenc fogalmaz, Grosszman főhőse „kollektív szereplő”, és az író realizmusa abban áll, hogy „hisz abban, hogy csupán őszinteség és bátorság kell ahhoz, hogy mindent leírjon az ember, amit tapasztalt, hogy mindent megírjon az ember *úgy, ahogy van,* s amit így leírt, az magától értetődő módon igaz és garantáltan érvényes lesz”.[8]

---

6 http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-legnagyobb-szocialista-realista

7 Vaszilij Grosszman: *Élet és sors.* Európa, Budapest, 2012. 274–275.

8 Főhősnek csak fenntartással lehet nevezni – írja, joggal. Takács Ferenc: *A katlan és a gyűrű.* Mozgó Világ 39. évfolyam, 2013/3. 118.

Grosszman saját férfikorának tapasztalatából alakította ki tipikus hőseit, és megfogalmazta a szovjet élet körképét – „panoramikus realizmus"-sal.[9] A második, Hitler elleni Honvédő Háborúnak nem történeti, hanem átélt krónikáját adta – de korántsem tipikus körülmények között. Élményeit saját gondolatainak esszészerű kifejtésével tűzdelte meg. Ne felejtsük el, hogy ez a magyar ízlés számára didaktikusnak tűnő elmélkedő műfaj a fejlődésben visszamaradt társadalmak kultúrájának, mindenekelőtt az orosz irodalomnak sajátossága, mert itt az irodalom pótolta a közélet minden megfojtott fórumát.[10] Tolsztoj is számos didaktikus művet írt, sok néptanítói ambíciójú tolsztojánus elméleti írást. Dosztojevszkijre is jellemző az eszmei mondandó erőltetése, publicisztikájának és naplójának nézetsulykoló jellege közismert. Paszternak *Zsivágó doktor*a is valójában filozófiai regény, nem is egy olyan hőssel, akik az író nézeteit fejtik ki esszé formájában. Szolzsenyicin munkássága a kezdettől egyenesen ideologikus, és az idő haladtával egyre kevésbé emészthető és eszmékkel terhelt (némileg e szónak beteges értelmében is). Esszéi sorozatos csúsztatásokkal és prófétai pózzal egészen odáig fajultak, hogy Oroszország átalakításának hagymázas receptjét is közzétette.

Az orosz irodalmi folyamatban, mindezek tükrében Grosszman elmélkedései az emberi jóságról, az erőszakról és a totális államról egyáltalán nem tűnnek műfajilag kirívónak. Ennek a vonalnak folytatása is van, Friedrich Gorenstein *Pszalom* (Zsoltár, 1981) című, magyarul csak részletekben ismerhető[11] regényében, amely a szovjet történelem négy csomópontját dolgozza fel. Oly hangsúlyos benne a bölcseleti esszébetétek szerepe, hogy a szerző könyvének műfaját „elmélkedésregénynek" nevezte el.

Bán Szolzsenyicin-cikkében nagy szerep jut Lukács György értékelésének, s itt észrevehető az a Grosszman-cikkével azonos törekvése, hogy a huszadik századi orosz szocialista realizmust kizárólag Lukács tükrében, annak tévedéseként láttassa, és elmondja, hogy az odiózus szocialista realizmus kategóriája Lukács „reprezentatív csalképzete". Ugyanakkor megállapítja, hogy Lukács szocreál meghatározása paradox módon mégis illik Szolzsenyicinre, aki pedig éppen ez ellen hadakozott volna: *„Lukács voltaképpen nem tévedett, mikor szocialista realista írónak ítélte Szolzsenyicint. És kétségtelen, hogy a hatvanas évek elején Szolzsenyicin volt az, aki a legnagyobb tehetséggel, a legrobusztusabb fellépéssel és persze a legbecsületesebben érvényesítette a fenti elveket. Így lett – és maradt most már mindörökre – a legnagyobb szocialista-realista író."*

---

9 I. m. 117.

10 Érdekes, hogy Tolsztoj hatása a szintén realistának mondható Roger Martin du Gard ugyancsak háborút és társadalmat rajzoló nagyregényében, a *Thibault-család*ban (1922–1940) is érvényesült. A francia regényt Grosszman is bizonyára ismerte, hiszen jól tudott franciául. A két mű, du Gard és Grosszman összehasonlítása megérdemelne egy elemzést.

11 Részletek: *Szépliteratúrai Ajándék* 1995. 3–4. Fordította M. Nagy Miklós; HeténYi Zsuzsa: *Oroszország mostohafia. Friedrich Gorensteinről*. Múlt és jövő 2005. 104–114. A négy csomópont az 1931–1933-as éhínség, az 1941-es evakuáció (Annuskát Németországba hurcolják), a harmadik 1948, a személyi kultusz kiteljesedése, a negyedik pedig – két fejezetben – az 1960-as évek Moszkvában. A történelmi csomópont *(uzel)* poétikáját jóval Szolzsenyicin *Vörös kerék* című tízkötetes mega-műve előtt ő alkotta meg elsőként.

Tekintsünk el az ellentmondástól, hogy egy éppen az előzőekben tévesnek minősített nézetet alkalmaz Bán. Úgy tűnik, számára inkább a Lukács-vonal bekapcsolása maga az érdekes. Vele van elszámolnivalója, s talán az egész marxista indíttatású irodalomelmélettel, Lukáccsal és Adornóval, vagyis saját küzdelmei felől közelít mindkét szerzőhöz. Annak érdekében, hogy Lukács „elavult és mondvacsinált" terminusait használhassa, még erős csúsztatásra is hajlandó, az 1961-ben befejezett és 1943-ban játszódó Grosszman-regényt a szereplők életét kétségtelenül meghatározó, de mégiscsak a cselekményből visszatekintve ábrázolt harmincas évekre vetíti vissza mostani cikkében: *„Az emigrációban élő Lukács épp az ábrázolt korszakban, vagyis a 30-as évek közepén, épp Moszkvában írta a később* A realizmus problémái *című kötetében megjelentetett tanulmányait, ahol többek közt az elbeszélés és a leírás közti különbségre alapozta a realizmus elvi megalapozását célzó fejtegetéseit. Legyen bármennyire is elavult vagy mondvacsinált Lukács két kategóriája, meghökkenten tapasztaltam, hogy tökéletesen illik Akszjonov és Grosszman ábrázolásának elhatárolására. »Az elbeszélés tagol, a leírás nivellál« – szól Lukács egyik aforizmája. És tényleg: Akszjonov vérbeli elbeszélő, cselekménye gazdag és jól értelmezhető, alakjai plasztikusak, szinte körüljárhatók; míg Grosszman legfeljebb illusztrálásra alkotta meg őket, figurái élettelenek, érdektelenek, olykor még fizikai valójuk is fantomszerű. A regény sztorija kaotikus, esetlegesnek tetsző […]. Sok szereplő feltűnik, hogy aztán ismét belemerüljön a tagolatlan epika ólomszürke tengerébe."*[12]

Ha már Lukácsra van szükség, elég szervesen csatlakozik időben három tény.

1. 1962-ben jelent meg az *Iván Gyenyiszovics egy napja* (folyóiratban, könyvként csak 1963-ban);

2. 1961-ben történt Grosszman regényének elkészülte és betiltása, majd elkobzása;

3. 1965-ös a Lukács-tanulmány, amelyben a szocialista realizmus győzelmének értékelte Szolzsenyicin kisregényét, mert a műben az élet valósághű részletét adja az író, aki ezzel elősegíti a szocializmus sztálini korszakának kritikáját és eljövendő korszakának megújulását.

Bán többek között a lukácsi „elbeszélés vagy leírás" szembeállításával magyarázza Grosszman bukását, akinél szerinte – szemben Akszjonovval – a leírás szürke. Feltűnő, hogy sem az orosz, sem az angol szakirodalom, csakis a magyar kritika kifogásolja Grosszman regénynyelvét, vagyis a kifejezésmódot. Ne feledjük, hogy ebben a fordítás is közrejátszhat, a más és más nyelvek eltérő szellemisége, szerkezete, a változó korok irodalmi elvárásai. Ismét alapvető a megközelítés: egy stílus meghatározása után annak funkcióját kell megkeresni, a minősítgetés nem elegendő.

---

[12] Bán sajnálatos hibát követ el, amikor, úgy tűnik, Grosszman nyakába varrja a függeléket, a szereplők felsorolását, amelyet a szerkesztők fűztek a műhöz, alighanem a német kiadást követve. „Szinte komikus, hogy a regény végén egy nyolcoldalas (!) táblázat, ráadásul helyszínekre bontva segíti a tájékozódást a karakterek erdejében…"

Grosszman stílusa lapidáris, információkra koncentrálóan sűrű, száraz, tárgyszerű. Ez vonatkozik még az érzelmeket sejtető részekre is, a szerelem leírására vagy az esszék szellemi elragadtatására is. Elég a kezdősorokat elolvasni, hogy megértsük, milyen Grosszman ábrázolás-, illetve kifejező gondolkodásmódja. Ne felejtsük, hogy amit olvasunk, fordítás. Vessük össze az eredetivel.

A regény nyitása egy derékszögek szabdalta, barakksorokból álló láger leírása, több mint szimbolikus a kronotoposz szempontjából.[13] Különösen, mert sokáig nem világos, melyik oldalon is van ez a tábor, német vagy szovjet. Az első olyan mondat, amely a 21. századi olvasó számára szokatlan, az ábrázolt kép kimondó összegzése: „Egyformaságuk *pontosan* kifejezte a hatalmas láger embertelenségét."[14]

Az eredetiben nem szerepel a *pontosan* szó, így felhígul a feszes mondat célzottan fegyelmezett, száraz szóhasználata. Grosszman ezután általánosít, máris egyfajta filozofikus szentenciát fogalmaz meg, amire a későbbiekben is gyakran sort kerít: „Minden, ami él, megismételhetetlen."

Az eredeti itt is rövidebb, továbbá egybefüggő, nem tagmondatos szerkezetű.

Javaslat: Minden élő ismételhetetlen.

„Elképzelhetetlen két egyforma ember, két egyforma csipkebokor..."

A csipkebokor olvastán máris bibliai képzettársítások jelenek meg, Mózes és maga Isten, amiből messze vezető következtetések adódhatnak a regény egészére. Csakhogy miközben az oroszban valóban csipkebokor áll, az orosz Bibliában másik növény az égő bokor, mégpedig a kökénybokor, tövisbokor *(tyernóvij kuszt)*, Krisztus majdani töviskoszorújának előképe. Nem szabad hát csipkebokornak írni magyarul, mert ez tévesen arra utalhat, hogy Grosszman szimbólumokban gondolkodik. Inkább egy másik növény neve javasolható, adott esetben akár kökény. Koncentrálnék még arra is, mennyire más, hogy az alany nem az emberek és a bokor, hanem egy elvont fogalom, és nem ismétlődik (újfent szöveghígító hatással) az *egyforma* szó.

Javaslat: Elképzelhetetlen két ember, két kökénybokor egyformasága.

„Az élet kipusztul, ha az erőszak el akarja nyomni sajátosságait, egyedi jegyeit."

Az orosz mondat szokatlanabb és főleg a politikával összefüggésbe nem hozható szavakat használ. A patetikus „kipusztul" helyén az első jelentésben a *glóhnyet = megsüketül, leáll* (például motor), *kihal* ige áll, az „elnyomás" helyett pedig a *sztyerety = kitöröl, letöröl, eltöröl, elmos, leradíroz.* És nincs feltételes mondat, hanem csak egy helyhatározószó. Az *egyedi jegyek* fonetikailag is esetlen, valamint egy jelzős szerkezetet alkalmaz egyetlen szó helyett.

Javaslat: Az élet kihal ott, ahol az erőszak el akarja törölni egyediségét és sajátosságait.

---

[13] Mint Szőllősi rámutat, már az első mondat – „A földet köd borította" – általánosítható: társadalmi, magánéleti, szellemi homályra és zavarra is vonatkozik. Az eredetiben a mondat kevésbé költői. „A föld fölött köd állt." Ez persze nem magyaros, az eredeti szárazságához közelebb állna ez: „A földön köd ült."

[14] Soproni András fordítása.

Már ennyiből is látható, hogy a magyar fordítás nem követte elég figyelmesen Grosszman nyelvi stratégiáját.[15] Nem követte Grosszman nyelvi sajátosságait az angol fordító, Robert Chandler sem (noha Soproni András az ő szövegét is használta, a magyar sokkal jobban igazodik az eredetihez). Chandler ki is hagyott számára érthetetlen részeket, és a később készült, sikeresebb második fordításváltozatban kifejezetten könnyen olvashatóra írta át az eredetit. Megjegyzendő, hogy éppen ezzel vitte sikerre a könyvet, és ez a siker, valamint az orosz alapítványi támogatás nagyban hozzájárulhatott a magyarországi publikáláshoz.

Bán a nevetés elvét tekinti alapvetőnek Akszjonovnál, aki szerinte nemcsak Tolsztojjal, hanem az egész orosz irodalmi hagyománnyal parodisztikus viszonyban áll, és a teljes szovjet-orosz nyelvhasználatot és kulturális közkincset mozgósítja az ábrázolás kitágítása és karnevalizálása érdekében. *„És mindent áthat a kacagás, a gúny fölénye […]. Ebből következően szólalhat meg mélységes hitelességgel a trágár, mégis katarzist hozó zárlat: »Sztálin eközben, a pazar szarvasbogár képében, hátán összetett páncélját villogtatva, elkúszott valahová a csillogó fűben. Lófaszt sem értett, és lófaszra sem emlékezett.« Ezzel a képpel és a vele járó felszabadító röhögéssel szabadulunk meg e rettenetes korszaktól."*

Grosszmannál valóban hiányzik a kacagás, a karnevál és a trágárság – de megvan ennek a műfajnak is a maga irodalomtörténeti folyamatossága. A két regényt összekötő láncszemek a *Ház a rakparton* (Jurij Trifonov, 1976) és *Az Arbát gyermekei* (Anatolij Ribakov, 1987, bár a szerző korábban kezdte írását). Előbbi nélkül nem lett volna ilyen az utóbbi. Ők sem kacagnak-karnevalizálnak-káromkodnak, de nélkülük és az *Élet és sors* nélkül Akszjonov regénye is egészen más lett volna. És egyik sem lenne ilyen a *Háború és béke* nélkül, hogy ne soroljam fel a közte született orosz történelmi és háborús regényeket, Gorkijjal együtt, akinek átértékelése még várat magára.[16]

A kacagás-karnevalizálás-káromkodás a hatvanasok hangváltásának emblémája (például Venyegyikt Jerofejev *Moszkva-Petuski*; Vlagyimir Vojnovics[17] *Ivan Csonkin közlegény élete és különleges kalandjai*). Ám velük kapcsolatban sem lehet automatikusan karnevált emlegetni, mert Jerofejev kultikus regényében a groteszk magasztos-alantas keverékében felülkerekedik a tragikum, és elmarad a bahtyini meghatározásban oly fontos megújító, felszabadító nevetés.[18]

---

15 Talán azért, mert a fordító, Soproni András egyetért Bánnal: nem tartja jó regénynek az *Élet és sors*ot. Véleményének közlésére felhatalmazott (2013. április 19.).

16 Főleg a befejezetlenül maradt *Klim Szamgin élete* (1925–1936) jelentős, amelyről azt mondta, ebben minden osztályt, áramlatot, irányzatot ábrázolnia kellett, megmutatni, hogyan éltek, mint gondolkodtak, milyenek voltak belül az emberek.

17 Vojnovics készítette az *Élet és sors* rejtegetett példányáról azt a két mikrofilmet, amelyeket egy osztrák szlavista segítségével Nyugatra juttatott, és végül Svájcban adta ki Shimon Markish és Jefim Etkind. Lásd Grosszman regényéhez írt utószavamban.

18 Újabb kronologikus támpont, hogy Mihail Bahtyin 1946-ban befejezett karnevál-elméletét tartalmazó munkája (*François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*) 1965-ben jelent meg, Moszkvában.

Szolzsenyicin emlegetése viszont nemcsak azért indokolt, mert ő is rendkívül távol esik ettől a kacagó poétikától, hanem mert már a 21. században feladatának tartotta, hogy megírja véleményét Grosszman nagyregényéről.[19] Cikkének főcíme, *Az író naplója,* Dosztojevszkij azonos című művére utal vissza, és hasonlóan elfogult szellemiségű és indíttatású a hangvétele. Írásában hemzsegnek az indulatos, lebecsülő közbevetések és kommentárok („tudjuk jól, mit ért ezen", „miért nem mondja ki a lényeget?", „nem kellenek ezek a deklarációk", „nocsak, micsoda kivételes eset", „kézre esik, hogy szidja az átkozott cári rendszert, na persze a szovjet fényes és makulátlan", stb.). Szolzsenyicin kijelentéseinek acsarkodó stílusa a tartalmat hitelteleníti.[20] Csaknem másfél ívnyi cikkében Grosszman egyetlen pozitív értékelést sem érdemel ki tőle. „Zavaros"-nak aposztrofált műveiből kiragadott idézetekkel igyekszik bizonyítani Szolzsenyicin, hogy Grosszman nem járt a lövészárkokban, csak távolról szemlélte az eseményeket. Hőseinek a harmincas évekbeli lelkesült szavait a novemberi 7-i felvonuláson magának az írónak tulajdonítja. Nyilván saját módszeréből indul ki, hiszen az ő pozitív hősei mind szócsövek, és nem veszi észre, hogy Grosszmannál egyáltalán nincsenek pozitív hősök, egyetlenegy sem – ami újabb adalék ahhoz, mennyire nem „szocialista realista" író. Márpedig Szolzsenyicinnek éppen ez a következtetése.

A tendenciózus olvasás veszélyes képlete áll előttünk. Ha nem azt akarjuk megérteni, *miért* lelkesedett valaki a nagy felvonulásokon – és nem emlékszünk, hogy valóban lelkesedtek, és valóban nem volt aktív belső ellenállás –, akkor nem lehet nemcsak az adott műveket, hanem saját múltunkat, országunkat és magunkat sem megérteni. A továbblépéshez szükséges számba venni, mi vihető tovább, és mit kell hátrahagyni.

Szolzsenyicin így összegzi csúsztatásokban bővelkedő cikkét, lekezelő megértéssel: „A szervesen összeforrott egységes szovjet nép képe a regény legfőbb hazugsága. Értem, hogy a regény hazugságaiban nincs cinizmus. Grosszman évekig dolgozott rajta és hitt abban, hogy a fentebbi (és nem a primitív személyes) értelemben az események értelme éppen ilyen [ideális], nem pedig rút, kegyetlen és ostoba, ahogy ez a szovjet életben lenni szokott. Idealizált elképzeléseit végigviszi az egész regényen, és így képes megvalósítani azt, amit látunk, a fentről diktált »szocrealizmus« csúcspontját, a legigyekvőbb, legjobb szándékú szocrealista regényt, amilyenre a szovjet irodalom csak képes volt."

Itt vagyunk az ördögi körben, Szolzsenyicin szerint Grosszman szocreál, Lukács szerint Szolzsenyicin az, Bán szerint viszont mindkét író a szocreál áldozata, ugyanakkor Lukács téved. Mindez azt támasztja alá, hogy a szocreál terminus használhatatlan arra, hogy stílus vagy stílusirányzat meghatározása legyen. Mindössze a pártvonal követelményeihez torzított irodalmat jelezheti, és annak korszakát.

---

19 Azonnal a *Kétszáz év együtt* két vaskos, tendenciózusan antiszemita kötetének befejezése után. A. Szolzsenyicin: *Az író naplója. Grosszman dilógiájáról.* Novij Mir 2003. 8.

20 Bővebben Szolzsenyicin nézeteiről lásd HeténYi Zsuzsa: *Egy Nobel-díjas a díj előtt és a díj után: Szolzsenyicin szerepei irodalom és politika között.* In Masát András (szerk.): *Irodalmi szövegek és politikai szerepek. A Hamsun-jelenség.* Gondolat, Budapest, 2011. 183–207.

Szolzsenyicin szellemisége nem a múlté, a napjainkban írott negatív Grosszman-értékelések is felhasználják. 2012-ben orosz tévésorozat készült Grosszman nagyregényéből, aminek kapcsán újrakezdődött a regény megvitatása. A liberális sajtó lelkesedését fanyalogva, sőt gúnyosan fogadták az olyan kormányhű lapok mint az orosz irodalmi újság, a *Lityeraturnaja Gazeta* (főszerkesztője a nálunk is egyre többet publikáló Jurij Poljakov).

Vlagyimir Bondarenko[21] ugyan jó párszor idézi Szolzsenyicint, de nem tűnik fel neki, hogy ellentmond mesterének, amikor szovjetellenesnek minősíti Grosszmant (persze negatívan, „szokványosan" szovjetellenesnek), akit Szolzsenyicin nagyon is rendszerhűnek tartott. Példák sorával igyekszik bemutatni, hány ennél nagyobb mű született a háborúról, ám hihetetlen felületességgel keveri a búzát az ocsúval – Andrej Platonov és Solohov, Paszternak és Alekszej Tolsztoj, Vaszil Bikov és Jurij Bondarev egymás mellett lennének szerinte alkalmasak arra, hogy Grosszmant elhomályosítsák. Később szabályos bulvárlapi lejáratókampányban világosítja fel az olvasókat, milyen is Grosszman igazi arca, mert célja annak bizonyítása, hogy Grosszmannak nem is volt nehéz sorsa.[22]

Grosszman értékelésből tehát politikai ügyet is lehet fabrikálni. Bondarenko szerint Grosszman regényének egyik méltán leghíresebb jelenete, Liss és Mosztovszkoj párbeszéde az író „lázálma", mert benne azt állítja, hogy Hitler sokat tanult Sztálin módszereiből. Túl azon, hogy egy szereplő nem szükségszerűen szócső, az is disszonáns, vajon miért veszi Bondarenko védelmébe Sztálint, Grosszman ellenében. Érdekesen használja fel azt a csöppet sem dicsőséges mozzanatot Grosszman életrajzából, hogy aláírta a „kozmopoliták" elleni levelet 1953 januárjában.[23]

---

21 2012. 10.24. http://www.lgz.ru/article/20083/

22 Összefoglalnám a cikk modorában a vádakat. Nem nyomorgott, sőt lakást kapott az Írók Házában, miközben Mandelstamot és Szolzsenyicint lecsukták. Persze, a liberálisok szerint azért kapott lakást, hogy jobban megfigyelhessék. Neki volt Moszkvában először tévéje, amihez nyilván óriási protekció kellett. Miután a felesége állítólag beárulta a KGB-nek a nagyregényt, Grosszman „kénytelen volt" elcsábítani a valódi táborból visszatért költő barátja, Zabolockij feleségét. Előző feleségét is egy barátjától szerette el, akit – érdekes – röviddel ezután letartóztattak, sőt, az egész Perevalcsoportot letartóztatták, csak Grosszmant nem. (NB Andrej Platonovot sem, teszem hozzá.) „Meg kellene nézni alaposan a peranyagot, talán kiderül, mi van ennek a hátterében!" Már csak ilyen volt szegény Grosszman sorsa, el kellett csábítania barátai feleségeit. Ezekben az állítólagosan üldözött években minden nyáron a Fekete-tengernél nyaralt, beutalóval. Igaz, nem publikálták, de ekkoriban mindenki a fióknak írt, Bulgakov, Platonov, Paszternak is. (Közbevetésem: Paszternak írt Sztálinnak és a szovjet ünnepek dicsőítésére is verset. Ismét a tragikus ellentmondások megértése lenne előrevivő, nem pedig a jellegzetes módszer, az előfeltevések tényekkel nem alátámasztott demagóg sulykolása.) Hogy Grosszman nem kapott Sztálin-díjat, az csakis a nagy vezér, Sztálin csalhatatlan irodalmi ízlésének köszönhető (sic!), mert felismerte, hogy Grosszman tehetségtelen, unalmas, primitív író. Hasonlítsuk csak össze a *Sztyepan Kolcsuginl* Solohov *Feltört ugar*jával, azonnal meglátjuk a különbséget, mennyivel jobb az utóbbi. „Hát, ilyen volt a nem túl rossz szovjet író, Vaszilij Grosszman, Bergyicsev városából. [Megjegyzés: Ez az ártatlannak tűnő megjegyzés régi antiszemita sztereotip *double talk* – Grosszman zsidó származását hangsúlyozza.] Egy jó haditudósító, hívő marxista–sztálinista" – összegzi Bondarenko.

23 Az ún. orvosper idején ez a szerencsére végül nem publikált zsidó értelmiségi tiltakozás valóban a zsidók kezdeményezésére született, és a sztálini Birobodzsáni kitelepítési terv miatti rettegésben fogalmazódott meg. A levél publikálását csak Ehrenburg okos húzása akadályozta meg, aki naivnak tettetve magát tanácsot kért levélben Sztálintól, jelezve, hogy a Nyugat felé nem lenne taktikus lépés a zsidóellenes kampány folytatása.

Ha Bondarenko precíz lenne, megjegyezhetné még azt is, hogy Grosszman aláírása is odakerült az Írószövetség lapjának, a *Znamjá*nak kollektív levele alá is 1937-ben, amikor a hadsereg kivégzett vezetőit bélyegezték meg a *Litye*raturnaja *Gazetá*ban (1937. június 15. 2. oldal). Friss írószövetségi tagként, kezdő íróként és még a rendszer naiv híveként írta alá, amire nincs mentség, mégis, a körülmények megértésének szándéka itt is izgalmasabb, mint az ítélkezés. Az sem mentség, hogy hasonló tartalmú, de a prominens első oldalon közölt levelek alatt ott áll Paszternak, Pausztovszkij és legalább száz más kulturális kiválóság aláírása.[24] De ilyen kutatásokat Bondarenko nem végzett, ahogy a német szakirodalom is tévesen véli, talán e levél alapján, hogy Grosszman egy Buharint elítélő levelet szignált, ami azonban nem felel meg a valóságnak.[25]

Bán cikkének fent említett hiányosságához (a két regény közti viszony elemzésének kiaknázatlansága és Akszjonov életművének nem kellő figyelembevétele) hozzáadódik az a harmadik, hogy Bán nem ágyazza bele a regényt az orosz irodalom valódi kontextusába, amit Szőllősi megtesz, sőt, ő szélesebb, magyar és világirodalmi közegbe helyezi el. Távolról sem a tételes tudást hiányolom, hanem a rálátást, a személyessé vált belső tudást. Erre a másik recenzió nagyon fiatal és nem is akadémikus igénnyel fellépő szerzője, Szőllősi Barnabás mutat rá: *„Vaszilij Grosszman* ***más jellegű*** *tudással rendelkezik nemcsak a holokausztról, de az egész második világháborúról, mint az eddig ismert,* ***kanonizált*** *háborús szerzők. Ez a tudás egy több száz éve az orosz nyelvben gyökerező életszemléletből ered, amelyet a '45 utáni esztétikai és filozófiai fordulat óta hajlamosak vagyunk érvénytelennek tévedni, s amely az* Élet és sors *kéziratának kalandos útja miatt évtizedekig rejtve volt a világ minden nyelvi közössége elől."* (Kiemelés tőlem)

A mélyen olvasó ember módszere nem az örömtelen elutasítás, hanem a befogadás, annak mindkét értelmében. A befogadó nemcsak magára adaptálja, hanem adoptálja is a szöveget, hagyja magát sodortatni a szöveg áradatával. Rohan előre az olvasásban, mert beszippantja a szöveg, és amikor felmerül belőle, vissza-

---

24 A történelmi tények mélyebb ismerete szükséges ehhez. A kémeknek bélyegzett tábornokok leleplezésére fabrikált hamis dokumentumokat Sztálin és Heydrich, az NKVD és a Gestapo együttesen készítették. Viktor Krivickij szerint Sztálin, Alfred Naujoks háború utáni vallomása szerint Heydrich volt a kezdeményező. Akárhogy is volt, a németeknek kémkedés vádja másképpen nézett ki, mint a Buharin-per, ahol a forradalom és a párt falta fel saját gyerekeit. Mindenesetre abszurd körülmény, hogy a június 13-án kivégzett tábornokokra halált kérő levelek két nappal később jelentek meg. A kor megértéséhez tartozik az a paradoxon is, hogy Paszternak aláírása kifejezett akarata ellenére szerepelt ott. Még különösebb, hogy ez a manőver a hatalom részéről megbocsátó gesztus kívánt lenni, az 1937 eleji Első Írókongresszuson kirobbant botrányt követő Paszternak elleni sajtóhadjárat után. A nyílt levél megjelentére Paszternak egy Sztálinnak címzett személyes levéllel reagált, amelyben tiltakozott. Lásd Lazar Fleishman: *Boris Pasternak i literaturnoe dvizhenïa 1930-kh godov*. Akademicheskii proekt, St. Petersburg, 2005. 625–632.

25 Ulrich Schmid: *Das letzte Epos. Wassili Grossmans Stalingrad-Roman »Leben und Schicksal« wagt sich an sowjetische Tabuthemen*. Neue Zürcher Zeitung 12. 01. 2008. http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buchrezensionen/das-letzte-epos-1.649746. A tévedést átveszi Rainer Grübel is egy német kulturális lexikonban: *Kritisches Lexikon der fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hgs. S. Domsch, A. Heitmann, I. Hijiya-Kirschnereit, W. Kissel, Th. Klinkert, B. Winckler. 2011.

tekintve ezt az élményt teszi tudatossá, rákérdezve, hogyan csinálta ezt vele a szerző. Szőllősi, tudásra nyitott kritikusként hajlandó teret adni a másfajta tudásnak, nem pedig a magáét követi és követeli. Mint Radnóti Sándor valaha észrevette, Bán mintha régen elhatározta volna, hogy szembemegy az árral, és mindenről saját, lehetőleg mindenkiétől különböző véleménye lesz.[26] Félő, hogy az olvasó szubjektum ezen önmeghatározása mint életprogram éppen olyan sommás végeredményt hozhat, akár a mintakövetés. Bán egyre Lukács érvényességét teszteli és a szocialista realizmus bukásának bizonyítékait keresi. Utóbbiról ismét nem mondanék mást, mint 1997-ben, amikor csakis idézőjelben használtam ezt a terminust, „gyermetegen tendenciózus ún. »szocialista realista« művek"-ről beszélve.[27] Sem a filozófia, sem az esztétika, sem az irodalomtörténet gondolatrendszerében nem igazolható a „szocialista realizmus" specifikuma.

Bánnak azonban teljesen igaza van abban a felvetésben, hogy a realizmus mai helyzete alapvető kérdés, s cikkeiből ítélve ez a kérdés régen izgatja.[28] A dilemma akkor kezdődött, amikor az irodalom anyagának, a nyelvnek felbontását, „az anyaggal való hadakozást" (Eichenbaum[29]) éppen száz éve meghirdette az orosz irodalomban a futurizmusból táplálkozó formalizmus. Innen datálható a posztmodernnek nevezett korszak megalapozása. Az orosz avantgárd törekvések hanyatlásának története szétfeszítené e cikk kereteit, de az ötvenes évek végétől kezdődött szamizdatba szorult kultuszuk vezetett ahhoz a feléledéshez, amely létrehozta a húszas évek és a posztmodernként aposztrofált orosz irodalom közötti átívelő hidat, a kapcsolódást. Mindkét vonulatot esztétikai újításokkal lehet leírni, amely kategória a szocialista realizmusra nem alkalmazható. Utóbbinak nincs újítása, nincs saját nyelve, nincs írói hitele sem, ezért csakis egy olyan korszakjelenségként lehet értelmezni, amely irodalmi folyamatokon kívül zajlott és attól független erők befolyásolták.

---

26 „Bán Zoltán András kötete egészéből fogjuk föl, hogy miért nem pusztán a nemtetszés ösztöne, vagy a szeszély, vagy a kákán is csomót kereső rosszakarat vezette tollát itt (és annyiszor máskor) a kritikai elutasítás irányába." Radnóti jegyzi meg azt is, hogy BZA a „nem komolyság" szabad és játékos szellemét hiányolja a magyar színműben és prózában. Mint látjuk, még mindig ez a mérce: Grosszmannál is a kacagást hiányolja. http://www.holmi.org/2001/09/radnoti-sandor-mi-kritikusokban-zoltan-andras-az-elme-szabad-allat

27 „…a »szocialista realizmus« egykori, jelszószerű kategóriája […] semmiképpen nem esztétikai, hanem talán művelődéstörténeti fogalom, a Szovjetunió történetének sajátos epizódja". Hetényi Zsuzsa: *Forradalom és polgárháború.* In Zöldhelyi Zsuzsa (szerk.): *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1997. 242.

28 Érdekes elolvasni összevetésül Bányai János 1966-os recenzióját a realizmus és szocialista realizmus körülhatárolásáról – mit és hogyan lehetett akkor nálunk megírni. Miközben a szocreál elvetéséhez az autentikus marxista gyökerekhez visszatérést jelöli megoldásként, Lukács nevének említése nélkül az ő szavaival, az ábrázoló és kifejező funkció szembeállításával érvelve mondja el igazi gondolatait. Bányai János: *A realizmus kérdései.* (Barta János: *Élmény és forma.* Magvető, Budapest, 1965). Ex-Symposion 2. évf. 18. sz. (1966) http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=a-realizmus-kerdesei_1852

29 Boris Eikhenbaum: *K voprosu o zvukhakh stikha.* 1916. In uő: *O literature.* Sovietskii Pisatel', Moskva, 1987. 326.

Amikor Bán arra a következtetésre jut Szolzsenyicinről, hogy a rendszer reformjának reményét keltette föl, tökéletesen igaza van.[30] Az *Iván Gyenyiszovics egy napja* (az egyetlen, amelyet Lukácsnak módja volt vizsgálni) a rendszert leleplezte, de nem kérdőjelezte meg annak egészét. Grosszman művéből azonban kitetszik, hogy semmiféle reformot nem tud elképzelni, hanem a létező szocializmus kudarcával szembesít – ez elkerülte Bán figyelmét, akinek pedig a kudarc kedvenc fogalma. Akit Kornai János önéletrajzában „naiv reformernek" nevez, abból saját tapasztalata, a létezett szocializmusnak nevezett társadalom beható vizsgálata faragott józan és rendszerellenes szkeptikust. Vagy kiábrándult realistát.

Mi is lehet a realizmus a szovjet időkben? Az 1920-as évek végén alakított OBERIU csoport frappáns választ adott erre. A csoport neve, „A reális művészet egyesülése" az abszurd irodalom alkotóit egyesítette, akik – kimagasló képviselőjük, Danyiil Harmsz elméletében (és itt csak sommásan összegezve) – a valódi valóság ábrázolására törekedtek, s mivel a kinti szovjet világ olyan abszurd volt, úgy vélték, csak hasonló módon lehetett leírni, vagyis megcserélték a szemléletet: ha a valóság abszurd, akkor az abszurd a valóság.[31]

Akszjonov is tipikus hősökkel dolgozik. A lélekvándorlás dimenzióit beemelő filozófiai betétei parodisztikusak ugyan, mégis esszé jellegűek, összevethetők Grosszman elmélkedéseivel. Mindkettejüknek van a művön belül megfogalmazott üzenetük. Írásaik valóságtartalma nem hatástalanítja igazságtartalmukat – ezt a Walter Benjamin-i meghatározást Bán alkalmazza Szolzsenyicinre, sajnálattal állapítva meg róla az ellenkezőjét. Nem tudni, vajon Grosszman esetére alkalmazva ezt hogyan ítélné meg. Úgy vélem, Grosszmannál nem rendül meg az igazságtartalom, hanem talpon marad. Ahogy Takács Ferenc fogalmaz: „Hogy miért hoz mégis zavarba az *Élet és sors*? Ugyanazért, amiért megrendít: első pillantásra elavult, alkalmatlan és érvénytelen regényírói módszere, csodák csodájára, minden várakozás ellenére *működik*, mert – meg nem tudom mondani, miképp – ez az ezer oldal végül egyetlen központi, mindent uraló és mindent értelmezni képes jelképpé összegződik. »Sztálingrád« ez a jelkép, a »Rendszer« jelképe, az egyre növekvő szabadsághiányé…"[32]

Bán Szolzsenyicin-értékelését tovább alkalmazva Grosszmanra feltehető a kérdés, eszmehalmaz-e Grosszman műve. Néhol annak tűnhet. Szájbarágó? Az azért nem. Riportszerű? Semmiképpen. Közhelyesek a szituációk? Végképp nem. Színpadias? Példázatos? Nem. Moralizál? Helyenként. Jobbító szándékú társadalomkritika? Ennek nyoma sincs. Egyetlen elbeszélői központot ismerő történetmondás? Inkább túl sokfelé ágazó panoráma, legalábbis Bán számára túl sok. A pszichológia megvetése? Ellenkezőleg.

Adódik a következtetés: ha Szolzsenyicin „szocialista realista" (vagy inkább: kor-konform), Grosszman nem az. Ettől még lehet regényében hiányosságokat ke-

---

30 http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-legnagyobb-szocialista-realista

31 Lásd HeténYi Zsuzsa: *Egyedül a végtelenben, avagy a veszélyes uborka*. In Danyiil Harmsz: *Esetek. Válogatott írások*. Válogatta, fordította és az előszót írta HeténYi Zsuzsa. Typotex, Bp., 2013. 18–21.

32 Takács Ferenc: i. m. 118.

resni, de nem a korra jellemző főbűnök között. Úgy tűnik, Bán előzetes elvárásokkal közelített Grosszman regényéhez, mégpedig nemcsak az említett lukácsi mércével, hanem korunk divatja, a homályos körvonalazottságú posztmodern felől. Csakhogy ez nemcsak anakronizmus, hanem elfogultság is: Bán annyira koncentrál saját régebbi és korunk kurrens eszmei rendszereinek érvényesítésére, hogy nem alkalmazza még saját, nem is olyan régi elemzési módszerét sem.

Megjegyzendő, hogy a mait, az újat is lehet termékenyebben alkalmazni. Ha a posztmodern felől közelítünk, de a lehető legnagyobb érték felfedezésének interpretációs szándékával, még annak fogalmaival is, sőt éppen azokkal fontos felismerésekre juthatunk: a posztmodern töredékesség, a bukás, a szürkeség, a konstrukció szétfeszülésének feltárásával. Radnóti Sándor fogalmazza meg a mai kor olvasójának legfőbb hiányérzetét: „Grosszman regénye [...] a modern próza önreflexivitásával szemben kitart [...] a valóság reflektálatlan felidézésének fikciójával élő történetmondás és karakterábrázolás mellett."[33] Fontos szempont, amelynek megléte és hiánya alapján újragondolható a szovjet korszak orosz irodalmának folyamata.

Hogy miért is várható el megértés egy objektív olvasótól? Mert ez az egyedüli célravezető módszer. „Végül is semmi se jó vagy rossz, csak a gondolkodásunk teszi azzá" (Shakespeare/Nádasdy), vagyis az értelmezésünk teszi bármivé.[34]

Bán azt vallja, „semmiféle közösséget nem érezhettem egyetlen szereplővel sem, sorsuk és életük közömbös, mivel nem lesz irodalmi tény belőle". A másik kritikus, a huszonkét éves Szőllősi képes volt ugyanezt a szöveget empatikusan olvasni, ahogyan egyedül érdemes. Szerinte „a kétszázadik oldal környékén az ember egyszer csak azon kapja magát, hogy kedvenc szereplői vannak".

Szőllősi nem hajbókol a kánonok előtt. Ezt a fogalmat írásának elején és végén is említi, de be is bizonyítja, hogy nem hisz bennük. Például nem hajlandó meghallani azokat a mindenfelé duruzsoló hangokat, amelyek Grosszmant haditudósítónak minősítik le, és ezzel magyarázzák valóban nem esztétizáló stílusát. Szőllősi elhiszi a szerzőnek, hogy regényt ír, és ezért inkább rákérdez, vajon milyen regényt ír, s így sikerül is a műfajt meghatároznia: „dokumentum, fikció és esszé hármas együttállása". Szőllősi jól tudja, milyen az omnipotens/mindenható elbeszélő, és hogy ez elavult dolog, de bizalmat szavaz a műnek, és rákérdez, vajon nem működik-e ez itt mégis kivételesen? Elavult a részletes tabló is, de elismeri, hogy valamiképp itt mégis hiteles, ugyanis Szőllősi beilleszti az orosz irodalmi hagyomány folyamatába, és Gogolhoz kapcsolva illőnek tartja a tablóformát a cselekményhez. Szőllősi nem a kötelező tiszteletkört adja meg a hányatott személyes élettapasztalatnak, hanem képes maga elé képzelni a háborúban író pufajkás, jegyzetelő embert, akit egyébként nem a vak sors vetett oda, hanem saját elhatározása vitte.

---

33 Radnóti Sándor: *Regény és krónika*. Élet és Irodalom 2012. december 14.

34 Bántól – a kötet utószavának szerzőjeként – a „Grosszman-hívőnek tűnő" személy minősítést kaptam. A hívő azonban dogmákat követ észérvek helyett. Vagy talán valamiféle szívérveket. Kétségtelen, hogy a publikálás szorgalmazása szívügyem volt: tartoztam ezzel a magyar–orosz kulturális recepciónak, és a nyugati első, 1980-as tamizdat-publikációt megvalósító Shimon Markishnak és Jefim Etkindnek. De a személyesség nem befolyásolja azt, hogyan értékelem a regényt.

Ezt a háborús *couleur locale*-t, az egész regényre kivetített szürkeséget Bán esztétikai szürkeségnek érzékeli, Szőllősi azonban megtalálja hozzá a kulcsot a kezdőmondatban: „A földet köd borította", és megtalálja társmondatait hozzá a regényben, amely a zavaros, nem tiszta viszonyokról szól. Ebben kiválóan látszik e két megközelítés különbsége. Ha szürke a regény, akkor egyik magatartás unalmasnak értékeli és elutasítja, a másik megkísérli megérteni, mitől és miért szürke. (Bán egyébként csukaszürkeséget emleget, amivel talán betekintést enged saját, undorral vegyes érzelmeibe is.)

Szőllősi nemzedéke gyermeke, a posztmodern koráé, de számára ez a szétfolyó fogalom nem elméletek és szabályok halmaza. „A posztmodern relativizmusa szempontjából Grosszmant emiatt is konzervatív szerzőnek tekinthetnénk, hiszen a világban elfoglalt szerzői alapállása erősen emlékeztet az igazság megrögzött harcosára" – írja pontosan, de nem elítélően, hanem megengedően, és módszeresen keresi az adekvát meghatározásokat: „akkurátus történelmi hitelesség", „a fikció színező hatása".

Szőllősi észreveszi és kedveli „a kisebb epizódokban tükröződő nagyformát", míg Bán komoran Grosszman fejére olvassa a mi nemzedékünk ifjúkorában kötelező realizmus-atyákat a nagyregény mibenlétéről, Lukácsot és Adornót. A szerinte szervetlen epizódokat lesöprő gúnnyal „Takarék betétek"-nek bélyegzi (hogy a képhez alkalmazkodó szóhasználatnál maradjak), mert a kis történetek szerepe „csak eszmei". Radnóti Sándor viszont azt írja Grosszmanról: „Minden eszme gyanús számára."

Az eszméket Grosszman éppúgy elutasítja, ahogyan az egész, az ötvenes években született, a hatvanas években gyermek, a hetvenes években egyetemista nemzedék, amely kevéssé tudja, mit akar, ám azt pontosan kialakította önvédelmi reakciókból, hogy mit nem akar. És ez nem kevés. Ha az eszme szó és fogalom vörös posztó Bán számára, érthető, hiszen a Ratkó-korosztály tagjaként az émelyedésig hallhatta ilyen-olyan emelvényekről. Ezt valakinek fel kell hánytorgatni, le kell verni, ezt ki kell törölni az emlékezetből. Nem akar többet semmihez nyúlni, amihez a „szocialista" szó tapad és ragad, le akarja vakarni nemzedékünkről ezt a makacs kórt, mert ismeri a veszélyét. Egyben téved: ha az elutasítás azt jelenti, hogy kidobjuk az egész kérdéskört, attól az még létezni fog. Célszerűbb az alapos és józan önvizsgálat.

Szerencséjére keveset tud életről és háborúról, történelemről az, aki szerint mindössze „narrációs önkény" a csoda, hogy Strum anyjának halála előtt írott levele eljut a fiához. Az élet pedig valóban ilyen csodákon múlott, és érdemes továbbra is csak sorolni az egyedi eseteket, hogy összeálljon a tipikus. A „narrációs önkény" kihalászása egy ötven éve betiltott regényből kevésbé termékeny, mint a történelemből kihalászni a dokumentumokat arról, hányan vették fel a vagonból, a gettóból kidobott leveleket a földről, és hány kézen keresztül jutottak el ezek több ezer kilométer távolságba. Ez a kollektív szolidáris jóság valóban működtette az orosz hétköznapokat, messze túl a háborús időszakon. Sőt, csak ez működtette.

Bán nem hajlandó a gázkamrától sem megrendülni, mert „ilyesmit ábrázolni lehetetlen, és már-már ízléstelenséggel határos" (sic!). Szőllősi figyelmesebb és

észreveszi, hogy itt az első személyű elbeszélés harmadik személyűbe csap át, mert „a nyelv az ábrázolhatóság határára érkezett". És így folytatja: „Vaszilij Grosszman talán az egyetlen író, aki képes volt külső szempontból leírni, és a lehető legközelebb hozni a külső szemlélő számára a bevagonírozott zsidók belső tapasztalatait. [...] Grosszman a gázkamrában saját meztelen testében népére ismerő Szofja Oszipovna alakjában a zsidók közösségének halálát írta meg."

Szőllősi megfogalmazásaiban okos empátiáról tanúskodik a megengedő modalitás, amely ebben kulminál: „Grosszman eljárása valóban múlt századinak tűnhet, de ha elfogadjuk hagyományosan hömpölygő szövegének alapállását, úgy egyáltalán nem érvénytelen tudásról értesülhetünk." Recenziója azt a megnyugtató benyomást kelti, hogy Grosszman az ő nemzedéke számára mentette át és hozta el ezt a másféle, számukra már időben nagyon távoli, de nem elmúlt világról a tudást, a „hiteles válaszokat [...] a diktatúrák, az antiszemitizmus, a rabság, a szabadság, vagy a holokauszt kérdéseire".

Lukács ide, Adorno oda, Todorov emide, Bán filozófiai alapkérdések tekintetében másutt is elmarad Szőllősi tiszta megfogalmazásaitól. Bán meghökken Todorov Grosszman-apoteózisán, amelyet eszmei tartalmáért, helyesebben Grosszman eszméinek magasztalásáért marasztal el. Súlyos elvi jelentőségű hiba azonban úgy olvasni Grosszman regényét, mintha az egyenlőségjelet tenne a szovjet terror és a náci terror közé. „A sztálini és hitleri állam gyakorlatilag egyenértékű, hiszen mindkét totális állama zsidóüldözésben kulminál. Nincs különbség az állami rangra emelt náci és szovjet antiszemitizmus között, így szól Grosszman fő tétele, amellyel voltaképpen Todorov is egyetért" – írja Bán.

A kérdés felvetődött a 2012-es szimpóziumon is, az utolsó előadás egyik fő kérdése volt. Úgy láttuk, Grosszman párhuzamot von ugyan, de semmiképpen nem tesz egyenlőségjelet. Szóba került ez a vitában is, s bár Radnóti Sándor is úgy vélte, hogy Grosszman nem tesz különbséget a két rendszer, a kommunista és náci diktatúra között a regényben,[35] mégis úgy látta, Grosszman minden teóriának tekintett meghatározással szemben az emberek pusztulását tekintette lényeginek.

Szőllősi még pontosabban fogalmaz: „Egyik elsőként végezte el a nácizmus és a kommunizmus működésének összehasonlítását, s abból, ahogy a koncentrációs táborokat és a lágereket, illetve a német és szovjet katonák szenvedéseit egymás mellett ábrázolja, tisztán látszik, hogy mindig az áldozatok oldalán áll, tömeggyilkosság és tömeggyilkosság között ideologikus alapon nem tesz különbséget."

A két recenziótól immár elszakadva úgy látom, Grosszman regénye már abban is fontos, hogy felveti és újraértelmezésre utasítja a huszadik századot meghatározó legfőbb kérdéseket, és most, a létező szocializmusnak nevezett kísérleti képződmény lezárultával, mérlegre tehető általa is az a hetven év.

---

35 „De ha választott epikai anyagát tekintjük, a mérhetetlen szenvedést, akkor semmilyen különbség nem tárható fel. Mindkét társadalom a belső ellenségek elleni fokozódó, kíméletlen, semmilyen tömeges pusztulástól vissza nem riadó harc alapján áll, ha ennek identitását az egyik faji alapon is határozza meg, a másik pedig osztály-alapon." Radnóti Sándor: i. m.

Mit is jelent a „kommunizmus" szó? A mai politikai életben tapasztalható ilyen-olyan irányultságú áthallásokat lehántva ideje felfedezni, hogy létező kommunizmusról a legelvakultabb pártfőtitkár sem beszélt egyik országban sem, hiába nevezték a pártokat sokfelé „kommunista pártnak". A kommunizmus utópisztikus gondolatrendszerét Lenin bolsevizmussá alakította, Sztálin pedig sztálinizmussá sztálinizálta. Létrejöttek létező szocialista államok, országonként más-más, változóan embertelen arculattal. Grosszman regényében is elhangzik a mondat: „Ti kommunyiszt?" „Te kommunista vagy" – állt a fordításban, míg nem korrigáltam a hibás megoldást. A kérdés ugyanis nem arra vonatkozik, milyen a másik politikai meggyőződése, ez egyszerűen annyit tesz oroszul: „Párttag vagy?" Ha valaki valóban kommunista elveket vallott a Szovjetunióban, bizonyosan táborban vagy börtönben végezte. A kommunizmus nem az egyetlen idearendszer, amely máig utópia maradt.

Szőllősi Barnabás, Bán Zoltán András és Grosszman minden olvasója nemcsak a regényről, magáról is el tud gondolkodni a háborús regénybe oltott szöveg alapján. Grosszman *„csak a jóságot ismeri. Filozófiája antifilozófia"* (Radnóti Sándor). Grosszman mindenre, külső és belső históriát mérlegre tevő, írói esszékkel szabdalt panorámájával, amelyben a tanúság mellett tanulságokat is feltár olvasóinak, kétségtelenül új műfajt teremtett, amelyet értékszembesítő regénynek, értékszembesítő realizmusnak neveznék.

Mester-Takács Tímea

ŐK ÉS A NŐK

– Kortárs férfi írók irodalmi nőalakokról – Scherter Judit: *Hősnők és írók. Darvasi László, Forgách András, Grecsó Krisztián, Háy János, Kukorelly Endre, Márton László, Nádas Péter, Parti Nagy Lajos, Spiró György.* Magvető, Budapest, 283 lap –

Az irodalom egyik örök témája a nő, a férfi viszonya a nőhöz, érzelmi és testi érintettsége egy létező vagy elképzelt kapcsolatban. Képzelet és valóság, sztereotípiák és írói megfigyelések, kívülállás és átélés, fikcionalizált személyes élmények – végtelen az egymást gerjesztő kérdések sora a nő-témával kapcsolatban. Pontosabban az irodalom és a valóság viszonyában, amelyben az irodalom leválaszthatatlan a valóságról, miközben terepe a fikció. Ebben a kettősségben az írók sajátos pozícióból tekintenek a nőkre mint férfilétük egyik sarokpontjára, örökös tényezőjére, miközben narrátorként, versben beszélőként vagy megfigyelőként olyan fikciót hoznak létre, amelynek működése felzaklatóan hasonlít a valóságra.

Az írói különbségek – a finom árnyalatok vagy akár a szélsőséges ellentétek – érzékletesen rajzolódnak ki Scherter Judit interjúkötetében. A szerepeltetett kortárs íróknak olykor az egyetlen közös vonása az, hogy nőkről írnak. A kötet monotóniája abból adódik, hogy ugyanazok a kérdések rendre feltevődnek, de megmenti a válaszok érdekessége, polifóniája. Az egymás mellé került interjúk elkezdenek egymásra reflektálni, szálakat szőni és az összehasonlíthatóság válik hangsúlyossá, amely a kötetnek nem volt feltétlen kitűzött célja, ám kétségkívül egyik erősségévé vált. A különbségeknek társadalmi vonatkozásuk is van, egykor vagy ma létező nőképekről, nőalakokról adnak számot a képzelet és a valóság mezsgyéjén. Darvasi László, Forgách András, Grecsó Krisztián, Háy János, Kukorelly Endre, Márton László, Nádas Péter, Spiró György és Parti Nagy Lajos – kilenc kortárs magyar író ezúttal a saját szerepében, íróként a szövegeiről, az írás számára lényeges alapelveiről, a megírt női szereplőkhöz (a Nőkhöz) és a fikcióhoz való viszonyáról beszél, furcsamód újra és újra a 19. századi irodalmi nőalakokat téve meg kiindulópontnak. Kötetlen, informális közeg, minőségi zsurnalisztika.

Scherter Judit beszélgetéssorozata a személyes élmény illúzióját kínálja fel az olvasónak a közvetlen beszélgetés, az olykor intim, privát kérdések, témák boncolgatása segítségével. A beavatott olvasó kevésbé könyvet olvas, mint inkább betekintést nyer írói titkokba, két ember magánbeszélgetésébe. A beavatottság, a felhívás a részvételre bizalmas és némiképp interaktív viszonyt teremt a befogadóval. A „kukucskálás", az írói műtitok meglesése izgatja részben Schertert is. A beveze-

tő „tétova" kérdései, a beszélgetés előtti várakozás a szöveg itt és most élményét erősíti: „Azt akartam tudni, mit jelentenek a számomra fontos nőalakok azoknak, akik maguk is nőalakok teremtésén munkálkodnak? [...] Kérdéseimen keresztül kukucskálni akartam, leskelődni? [...] Miért akartam kérdéseket feltenni, amikor voltaképpen minden kérdést tolakodónak érzek?" (8.)

A naiv kérdések ugyanakkor kissé dilettáns, populista gondolati ívet vázolnak fel, amely az olvasás során végül igazolatlan marad. Az egyszerű kezdés könnyed újságírói műfajt ígér, és a vállalkozásában elbizonytalanodó író előzetes mentegetőzésének hat. A gyenge kezdést azonban erős folytatás követi.

Amikor hősnőkről szól a kérdés, egyúttal a nőkről is színt kell vallani. A magánszféra és az írói hősök világa közötti érzékeny átmenetre egyes írók nyitottan, felszabadultan reagálnak, mások visszafogottan, elrejtőzve a válaszukban. Ezek a válaszok több helyen is találkoznak, csomópontokat alakítanak ki, és az olvasás során reflektálnak egymásra. Mindez egyben körképet ad a kortárs irodalmi szféráról, az írók egymáshoz való viszonyáról, az egymás olvasásán, ismeretén alapuló kortárs irodalmi tájékozottságról.

Az író, újságíró Scherter Judit arra kíváncsi, hogyan születik meg egy irodalmi nőalak, egyáltalán mi lehet a titka egy Bovaryné vagy Anna Karenina volumenű figurának. Képes-e egy férfi „átváltozni" nővé, lehet-e a másik nem felől elbeszélni? A kérdések feltételezik a férfi és a női írás szétválaszthatóságát is, amely az *écriture féminine*, a női nyelv és írás megkülönböztetésének elképzeléséhez, a hetvenes évek feminista diskurzusához vezet vissza. Julia Kristeva kijelentése azonban a másik irányból tematizálódik, azaz hogy a női nyelvet képes-e megragadni egy férfi író. A kérdésben nyilvánvalóan ott a férfi és női írás, nyelv, hang és szöveg megkülönböztethetőségének feltételezése. Az átjárhatóság feltevése azonban újabb izgalmas kérdéseket hoz felszínre.

A feminista kitételekkel, kritikával Scherter is számol, bár mélységeiben nem foglalkozik vele: „És miért éreztem mindvégig, hogy egy feminista angyal áll mögöttem lángpallossal, és mindjárt lesújt?" A kötet erénye, hogy fel meri tenni a kérdéseket, amelyek bár a bevezetőben együtt naivan hatnak, a válaszok tanulságos gondolatokat, különböző írói technikákat, és nem utolsósorban emberi megnyilvánulásokat mutatnak fel az irodalmi nőalakok témájában.

Nádas Péter komolyan veszi Scherter kérdéseit, és filozofikusan válaszol: a „szépséghez intellektuálisan [kell] közelíteni". Az ember nemhez kötöttsége a szocializációval erősödik és végérvényessé válik, „de szenzuális és felfogásbeli lehetőségei nem korlátozottak". A másik egyénbe, testbe való átlépés képessége lehetőséget ad arra, hogy bár férfi testben, de nőként éljen meg egy helyzetet. A szenzuális beleélés munkájának fiziológiai hatása is van. „Meglepő és elképesztő eredményeket produkált a testem" – meséli Nádas, aki már az *Emlékiratok könyvé*ben élt a szenzualista módszerrel, nő-férfi határátlépésekkel. Mindez az imaginárius hatalmát bizonyítja, a képzelet, a fikció agymunkájának nyomait a valóságos életen, ami Nádas szerint végtelen terepet nyit meg egy író számára. A férfi-nő közelítésnek van genetikai alapja, lévén „az ember genetikusan fele-fele részben tényleg nő és férfi". Nádas fontos gondolata

az időskor közeledtével beköszöntő emberré válás, a nemektől független lét ideje, ahol már nem számítanak a nemi határok. Minden férfi kicsit nővé válik, és minden nő kicsit férfivá, mindenki egy másik Emberré.

Grecsó Krisztián a közvélekedés szerint „macsósan" ír, a *Mellettem elférsz* férfialakja is ezt az elképzelést erősítette. Ennek ellentmond Scherter provokatív kérdéseivel felszínre hozott írói önelemzés. A fikció és a valóság közötti érzékeny határ kiapadhatatlan ihlető forrás, ugyanakkor teher és kockázat is: „sok a fikció az írásaimban, és ugyancsak sok az olyasmi is, amit más emberektől kapok vallomásként. Fura is lenne kinyomozni az életemet belőle. Kibogozni, kihámozni, hogy akkor mi az enyém és mi nem..." – magyarázza Grecsó viszonyát a szövegeiben megszületető fikcióhoz. (55.) „Nem vagyok olyan írókarakter, aki el tudja hagyni a személyiségét a szövegekből" – teszi hozzá, ellenpéldaként hozva a kötetben szintén szereplő Darvasit.

Forgách András *Zehuzéját* többen felemlegetik a kötetben mint a nő-téma egyik erős kortárs magyar példáját. Forgách maga azonban kétli, hogy született volna a kortárs magyar irodalomban olyan erős, férfi által megírt nőalak, mint Bovaryné. Bár Anna Karenina és Bovaryné alakjával szemben is szkeptikus, mivel mindketten „valójában férfiteremtmények. Nem igazi nők, csak olyanok, amilyeneknek egy férfi képzeli a nőket. Ez mindjárt fölvet egy kérdést: egy férfi egyáltalán meg tudhat-e írni egy nőt vagy sem? Vagy: csak nő írhat meg egy nőt?" (75.) A kérdések ellenére enciklopédikus felsorolást kapunk a férfi írók által megírt nőkarakterekből a világ- és magyar irodalomban. Závada Jadvigáját szinte mindegyik interjúalany kiemeli a kortárs magyar nőalakok közül. De Forgách nem feledkezik meg Édes Anna figurájáról és a *Psyché* rendkívüli nőalakjáról sem, s ehhez hozzáteszi: „Weöres a költőnő műveit és magát a nőt is meg tudta írni." A regényhősnők szintjére ér fel szerinte Petri Kepes Sárája, de később Maya is hasonló nőalakká magasodik. A világirodalomból előkerül a *Bűn és bűnhődés* Szonjája, Gorkij *Anyája*, az *Anyegin* Tatjanája, Márquez homályos és mitikus nőalakjai, nem beszélve Csehov, Virginia Woolf és James Joyce nőalakjairól.

A sort folytatja Márton László is. Megemlíti, hogy az *Iszony* Kárász Nellije jó példája a belső érzelmi világát, lelkiségét feltáró női karakternek, amelynek megszületéséhez szerinte jelentősen hozzájárult Németh László feminin alkata. Nagy irodalmi pillanat „érvényes, maradandó nőalakot megteremteni, [...] nagyobb kihívás, mint férfialakot". (160.) Minden azon múlik, mennyire képes elhitetni az író, „hogy ő átlép bizonyos határt, amit a valóságban nem tud átlépni". (155.) Az igazán nagy nőalak a mediális átlépéseket is túléli és „akkor is megvan még az egysége, ha átmegy egy másik színműbe vagy filmbe".

Spiró György fogalmazza meg a beleélés egyik megfogható formáját: a női karakter „lelkéből" kell szólni, azonosulni kell vele, mint színésznek a szerepével. Általában az olyan vádak, mint amilyenek Márton Lászlót vagy Spirót érik, hogy nem jól bánnak a nőalakjaikkal, a fikció és a történelem egymásba fonódásával függ össze. Spiró a *Fogságban* a történelmi ábrázolást hozza párhuzamba az irodalmi ábrázolással. A fikció a történelmi múlt tényeire épül, tematizálja a nők helyzetét adott történelmi korban. A fikció és az írói valóság elválasztása a regény mű-

ködésének alapkövetelménye. A fikció és a valóság kapcsolata helyett ezúttal a fikció és a történelem, az egykori valóság vagy legalábbis a valóságnak hitt események összefonódása alakítja a regényt.

Kukorelly szereti a nőket, vallja a közvélemény. Bár ezt az írói megnyilvánulásokból, nyilatkozatokból, nyilvános szereplések provokációiból vonják le, a szövegek valóságán azonban nem kérhető számon az életrajzi valóság. Kukorelly női legtöbbször férfi szemszögből íródnak: „...a saját valóságomról írok. Csak arról tudok írni, ami megesett velem." (131.) „Minden műalkotás életanyagot hordoz, sőt hurcol, abból táplálkozik, az adja a testét." (132.) Kukorelly mégis másként közelíti meg a fikció és a valóság közti érzékeny átmenetet. „Egy könyvben nem alakok vannak, nőalakok meg férfiak, hanem szavak meg mondatok. Magyar nyelvi alakzatok." Ebből következik az a távolság, amely az életanyag, a megélt vagy megtörtént valós események és a leírt, mondatokkal, nyelvi alakzatokkal alakított szövegben élővé váló nyelvi fikció között van. Az olvasó, még ha szakavatottként tisztában van is ezzel a különbséggel, Kukorelly szerint besétál a csapdába: „Beleélem magam, hiába tudom, hogy nem élet, hanem szöveg. Mert az idegrendszerem nem tudja. Hogy élet és irodalom két külön dolog." (134.)

Scherter interjúkötetében érdemes kiemelni a Darvasi Lászlóval folytatott beszélgetését. A figuráival tökéletesen azonosulni tudó, a fikcióban létezni képes Darvasi még saját magából is fiktív alakot teremtett, nevezetesen Szív Ernőt, aki rendületlenül írja tárcáit, vele megesett történeteit. Szív bőrébe bújva tudja a valóságot fikcióba ültetni, hiszen amint Szív írja meg, azzal már egy irodalmi, fiktív helyzet áll föl. A nyughatatlan fantázia és az istenadta megfigyelőképesség adja a fikció és a valóság sajátos egymásba boruló világát, amelyben a nőknek igen fontos szerep jut. „Kitalálom ezeket a nőket, mint bármi mást. Figyelek, jövök és megyek az utcán a hétköznapok világháborújában." (190.) Az egyes műfajokban történő ábrázolás különbségei Darvasi szerint mérvadóak a karakterek végeredményét illetően, ugyanis „mást látunk egy nőről regényben, novellában és mást a tárcában. [...] A tárcában egyetlen villanásban kell megmutatni az általánost. A nő egyetlen mozdulata képviselje a többit". (191.) Darvasi írói nagysága a mély azonosulás képességében, a zsigeri átélés valószerűségében rejlik: „abszolút képes vagyok nőként is funkcionálni". Nőnek lenni szövegben, a szöveg által gondolkodni nőként – a feladat tehát Darvasi szerint nem lehetetlen.

Háy János az emberi viszonyok, férfi-nő kapcsolatok nehézségeiről beszél. A napjainkban történő változások megírása, akár kellemetlen, akár életkrízishez kötődnek, szükségszerű és elkerülhetetlen egy író számára. Az emberi „vergődést korántsem a párkapcsolat okozza, hanem eredendően létspecifikus". (223.) Az Édenkerti kiűzetés után „a trauma belekódolódott az emberi létbe, a legintimebb kapcsolatainkba". Az alapfeszültség és szorongás pedig ránehezedik a párkapcsolatokra is. Háy kíméletlen a birtoklásvággyal teli férfi-nő harcokkal szemben, de az emberi esendőséggel elnéző: „...mindannyian esendőek vagyunk, és ez az esendőség az, ami lehetőséget kínál arra, hogy ember embert megértsen". (224.) Az írás, vonatkozzon akár női vagy férfi karakter megírására, valami feljebb valótól függ, ami mélyen az íróban dől el, mielőtt megszületne: „Csak a belső állapo-

tom szerint tudok írni. Azzal van szinkrónban a nyelv, amit használok, a szereplőim, a történet, az érzelmi tónus és minden." (238.) Ebből azonban még nem következtethetünk semmire, ami a vérvalóságban létező íróban történik.

Parti Nagy Lajos a nyelv felől közelíti meg a nőalakokat, vagy mondhatni általában a nőiséget. Az író szerint „nincs modell, a -ság, -ség a modell", a nyelvből alakulnak ki a figurák, születik meg a fogalom, ami alatt nőiséget értünk. „A nyelv alakot teremt, s onnantól az alak pedig nyelvet" (250.), elkezd működni a maga útján, miközben nem szűnik meg a kölcsönösség. Ilyen Sárbogárdi Jolán a nyelvi rontásaival, beszédével, aki a nyelv révén válik létező karakterré. Scherter furcsa képzőművészeti hasonlata találó Parti Nagy nőalakjaira: „gyakran hajaznak a Picasso-portrékra a félabsztrakt korszakából", ahol egy-egy szándékosan eltolt elem, arcél, rontott kapcsolódási pontok mégis egészlegességet hordoznak, és ezek az egymáshoz való eltolások eredményezik a karakter egyediségét vagy különcségét, mint Parti Nagy figuráiban.

Scherter interjúkötete beszélgetőkönyv, amely kezdeményezi a további diskurzust. Olyan kérdéseket állít a középpontba, amelyeket talán senki nem mert feltenni ilyen formában, mégis valós irodalmi párbeszédet szültek. Elképzelhető, hogy többen a populáris vonalon helyezik el a kötetet, holott számos komoly irodalmi téma is felszínre kerül, valamint vitathatatlan az írónő irodalmi, kiemelten kortárs műveltsége és érdeklődése, olykor a kötetbeli írók hátrányára. A kötet másik erénye elevensége, az olvasót bevonni képes beszélgetés kötetlensége, nyitottsága. S bár nem jut nyugvópontra a férfi írók által megírt nőalakokra vonatkozóan, bekapcsolódik egy irodalmi diskurzusba. Teremtett-e a kortárs magyar irodalom nagy nőalakot? – teszi fel rendre a kérdést a könyvben szereplő íróknak Scherter Judit. A válaszok bizonytalansága, negatív előjele a kritikai távolság hiányának, a befogadás jelenkoriságának az akadálya is. Bovaryné vagy Anna Karenina nőalakja ugyanis nem csupán a regényekben érlelődött, hanem az azt követő diskurzus emelte igazi nőkké őket, szinte valóságos létezőkké a fikció világából. Egyáltalán ha átjárhatóak ezek a határok fikció és valóság, nő és férfi között. Az első válasz mindig a nem, aztán megtanulunk visszakérdezni.

Bezeczky Gábor

PAUL FRY: *INTRODUCTION TO THE THEORY OF LITERATURE*[1]

Paul Fry *Bevezetés az irodalom elméletébe* című egyetemi előadássorozata részben a tárgya miatt érdemel figyelmet, részben, sőt túlnyomó részben azért, mert a teljes sorozat megtekinthető a világhálón.[2]

Ma még nem lehet sejteni, miképpen fog alakulni az online egyetemi kurzusok sorsa. Egyesek szerint ez leginkább attól függ, tudnak-e majd bevételt termelni. Ha nem tudnak – folytatódik a gondolatmenet –, akkor mindössze múló divat tanúi vagyunk. Mások ezzel szemben azt állítják, hogy a világháló előbb-utóbb az egyetemi oktatást is át fogja alakítani, és mindenképpen ebben az irányban kell elképzelni a felsőoktatás jövőjét.[3] Bárhogy lesz is, az *Open culture* honlapja kiváló amerikai egyetemek 750 ingyenesen megtekinthető kurzusát kínálja különböző tárgyakban.[4] Lehetséges, hogy a jövőben a *Szemle* rovatban rendszeresen számolni kell majd a tudományos világnak ezzel az új jelenségével is.

Az online egyetemi előadások mellett szól az olcsóságuk: akár már egyetlenegy, mereven előre néző kamera is rögzíteni tud egy-egy előadást. Ellenük nagyjából ugyanez hozható fel: a mozifilmeken felnőtt néző némiképp unalmasnak találhatja az olyan ismeretterjesztő filmek vizuális világát, mikor is lényegében minden információt az előadó hangja hordozza, és amikor az összes képi izgalmat az szolgáltatja, milyen testmozdulatokat tesz, milyen arcokat vág az előadó, esetleg az, hogy kimegy-e a képből, vagy még időben visszafordul. Ennél a típusnál jóval lebilincselőbb – és nyilván jóval drágább is –, ugyanakkor semmivel sem kevésbé színvonalas a BBC némely ismeretterjesztő filmje, például Simon Schama *A History of Britain*[5] vagy *Power of Art: Caravaggio*[6] című sorozatai. Valószínűleg nem

---

1 http://oyc.yale.edu/english/engl-300#sessions

2 Az előadások 2009-ben, a tavaszi félévben hangzottak el. A sorozat szerkesztett változata időközben könyv formában is megjelent: Paul H. Fry: *Theory of Literature*. Yale University Press, New Haven and London, 2012.

3 http://chronicle.com/section/Online-Learning/623/

4 http://www.openculture.com/freeonlinecourses

5 http://www.youtube.com/watch?v=GhN2_fQN-Pg&list=PLA87133EB8DB9CAA8

6 http://www.youtube.com/watch?v=6d8-fXWoL7k

pusztán pénzkérdés, elmozdulnak-e az online egyetemi előadások ebbe az irányba. Egyébként pedig sajnálhatjuk, hogy nem korábban kezdték el rögzíteni az egyetemi előadásokat – akár csak hangszalagra. Micsoda élvezet lenne meghallgatni Edward Sapir vagy Cleanth Brooks előadásait! De ha már mereven rögzített kamerával, egyetemi kereteken belül készült videókról van szó, érdemes megemlíteni a University of California *Conversations with History* című sorozatának számtalan darabját, melyekben Harry Kreisler beszélget egy-egy jelentős tudóssal. A Noam Chomskyval készült beszélgetés például roppant érdekes.[7]

Paul Fry 1971 óta az egyik legjobb amerikai egyetem, a Yale University angol tanszékének a tanára. Ha a neve kevésbé közismert, mint a Yale egykori tanáraié (Cleanth Brooks, J. Hillis Miller, Harold Bloom, Paul de Man), az nem teljesen véletlen: Paul Fry nem egészen ugyanaz a kaliber, mint a felsoroltak. Nagyon olvasott, tájékozott, többnyire megbízható, de az elméletet csak tanítja és kommentálja, nem pedig alakítja – s még akkor sem alakítja, ha a megjegyzései helyenként éles elméjűek.

A kurzus 26 előadásból áll. Ezt a számot az magyarázza, hogy számunkra valamelyest szokatlan, Amerikában teljesen természetes módon Paul Fry a heti két 45 perces óráját nem összevonva, hanem a hét két különböző napján tartja. Az előadássorozatot részletesen áttekinteni képtelenség. A továbbiakban felsorolom az egyes előadások címét és azoknak a nevét, akikkel az előadások foglalkoznak, majd megjegyzéseket fűzök egy-két előadáshoz.

1. *Introduction* (Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Paul Ricœur)
2. *Introduction* (Michel Foucault, Roland Barthes)
3. *Ways In and Out of the Hermeneutic Circle* (Hans-George Gadamer, Martin Heidegger, E. D. Hirsch)
4. *Configurative Reading* (Wolfgang Iser)
5. *The Idea of the Autonomous Artwork* (William K. Wimsatt, Monroe C. Beardsley, Immanuel Kant)
6. *The New Criticism and Other Western Formalisms* (I. A. Richards, William Empson, Cleanth Brooks)
7. *Russian Formalism* (Borisz Eichenbaum, Jurij Tinyanov)
8. *Semiotics and Structuralism* (Ferdinand de Saussure)
9. *Linguistics and Literature* (Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson)
10. *Deconstruction I.* (Jacques Derrida)
11. *Deconstruction II.* (Paul de Man)
12. *Freud and Fiction* (Peter Brooks)
13. *Jacques Lacan in Theory*
14. *Influence* (Harold Bloom)
15. *The Postmodern Psyche* (Gilles Deleuze, Felix Guattari, Slavoj Žižek)
16. *The Social Permeability of Reader and Text* (Mihail Bahtyin, Hans-Robert Jauss)

---

7 http://www.youtube.com/watch?v=8ghoXQxdk6s

17. *The Frankfurt School of Critical Theory* (Theodor Adorno, Walter Benjamin)
18. *The Political Unconscious* (Fredric Jameson)
19. *The New Historicism* (Stephen Greenblatt, Jerome McGann)
20. *The Classical Feminist Tradition* (Ann Douglas, Mary Ellman, Kate Millett, Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar)
21. *African-American Criticism* (Henry Louis Gates, Toni Morrison)
22. *Post-Colonial Criticism* (Edward Said, Homi K. Bhabha)
23. *Queer Theory and Gender Performativity* (Judith Butler)
24. *The Institutional Construction of Literary Study* (Stanley Fish, John Guillory)
25. *The End of Theory?; Neo-Pragmatism* (Steven Knapp, Walter Benn Michaels)
26. *Reflections; Who Doesn't Hate Theory Now?*

Jól látszik a felsorolásból, milyen hatalmasat markolt Paul Fry. Az egyes előadások között, de még egy-egy előadás különböző részei között is jelentős színvonalkülönbségek vannak. Fry védelmében természetesen meg kell említeni, hogy ilyen óriási anyagot nagyon nehéz lehet, ha egyáltalán lehetséges, egyformán jól ismerni. A 9. előadás címe átfogó áttekintést ígér, de Fry mindössze két nyelvészt tárgyal, a nyelvészetről pedig egyetlen szót sem ejt. Az egyes előadások gyakran pusztán követik az áttekintett anyagot, mintegy felmondják a leckét, és nem alapulnak egységes szempontrendszeren. Gadamer és a horizont-összeolvadás kapcsán szó esik arról, milyen bonyolult időviszonyok alakulnak ki a megértésben. Paul Fry egészen odáig elmegy, hogy hajlandó a nyilvánvaló anakronizmusokat is megfontolni és elfogadni valamely régi irodalmi mű értelmezésekor. Amikor azonban néhány előadással később Saussure szinkróniájának és diakróniájának a viszonyáról beszél, Fry a szinkrón metszetek elsődleges érvényét, talán még az is lehet, hogy kizárólagos érvényét hangsúlyozza, vagyis megszünteti a horizont-összeolvadás és az anakronizmusok méltányolásának a lehetőségét. Lehetne még sorolni a kifogásokat: Bahtyin, Edward Said vagy Homi Bhabha tárgyalása igencsak felületes.

Hogy a hallgatók mire mennek ezzel a kurzussal? Nehéz megmondani. Hány, egymástól mélységesen különböző elméletet lehet érdemben megismerni, hány különböző elméletben lehet valamelyest is elmélyedni 13 hét alatt? Mire lehet jutni a 2000 oldalas, jó néhány nagyon nehéz értekező művet tartalmazó szöveggyűjteménnyel[8] három hónap alatt?

De, végül is, az előadássorozatot nem a belső értékei, hanem formájának újdonsága miatt szemeltük ki.

---

[8] David H. Richter: *The critical tradition: classic texts and contemporary trends*. Bedford/St. Martin's, Boston, 2007.

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

E számunk szerzőinek e-mail-címe

Angyalosi Gergely: gangyalosi@gmail.com
Bezeczky Gábor: bezecz@gmail.com
Heténvi Zsuzsa: hetenyiz@gmail.com
Mekis D. János: mekis.d.janos@gmail.com
Mester-Takács Tímea: takacstimi6@gmail.com
Milbacher Róbert: mirobert22@gmail.com
Szolláth Dávid: dszollat@yahoo.com
Tarjányi Eszter: tarjanyieszter@t-online.hu
Tóth Orsolya: toth.orsolya@pte.hu

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

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

Literatura

XXXIX. 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