

# רביזצטונג



*hünke*

Horváth János  
Kabdebó Lóránt  
Jankovits László  
Kicsi Sándor András  
Odorics Ferenc

1993-1





A Magyar Tudományos Akadémia  
Irodalomtudományi Intézetének  
folyóirata

Főszerkesztő

POMOGÁTS BÉLA

Felelős szerkesztő

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Szerkesztő

RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottsági tagok

BODNÁR GYÖRGY

BONYHAI GÁBOR

KÁLMÁN C. GYÖRGY

NYÍRÓ LAJOS

SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség

1118 Budapest

Ménesi út 11–13.

Telefon: 166 72 71

---

# Literatura

---

Tartalom

1993/1.

---

HORVÁTH JÁNOS

Kiadatlan írások a *Két korszak határán* című kötetből 3

KABDEBŐ LÓRÁNT

Adalékok a dialogikus poétikai paradigma előtörténetéhez  
(Yeats, Rilke és Pound egy-egy verse alapján) 24

JANKOVITS LÁSZLÓ

Életrajz, műfaji kompozíció, költői utánzás és versengés  
Janus Pannonius Várad-versében 44

KICSI SÁNDOR ANDRÁS

A vietnami szótaghanglejtéses versről  
– A luc-bat és a song-that-luc-bat – 60

ODORICS FERENC

A konstruktivista irodalomtudomány vázlata 80

---





Horváth János

## KIADATLAN ÍRÁSOK A KÉT KORSZAK HATÁRÁN CÍMŰ KÖTETBŐL\*

(Tartalomjegyzék, Előszó és az Ignotus-tanulmány)

### I. Két korszak határán

Tanulmányok. Bírálatok.

#### Tartalomjegyzék

1. Előszó
2. *Forradalom után* (Vörösmarty és a mai stílromantikusok). Megjelent a Magyar Figyelő 1912. évfolyamában
3. *Válasz Rusticus megjegyzéseire*. Megjelent a Magyar Figyelő 1912. évfolyamában
4. *Ignotus, a magyarság és a népiesség*
5. *A Nyugat magyartalanságairól*. Megjelent a Magyar Nyelv 1911. évfolyamában
6. *Ignotus felolvasása a Nyugat magyartalanságairól*. Megjelent a Magyar Nyelv 1912. évfolyamában
7. *Komjáthy Jenő*. Megjelent az Irodalomtörténet 1912. évfolyamában
8. *Ady s a legújabb magyar lyra*. Megjelent önálló füzetben 1909 végén
9. *Babits Mihály*
10. *Ambrus Zoltán kritikái (Vezető elmék)*. Megjelent az Irodalomtörténet 1913. évfolyamában

---

\* Horváth János, aki 1908 őszétől az Eötvös-Collegium tanára volt, közvetlenül az első világháború előtt gyűjtötte kötetbe 1909 és 1913 között írt s a Nyugat előzményeivel és indulásával foglalkozó írásait.

Az Előszó szerint *Petőfi fogadtatása az irodalomban* (Budapesti Szemle, 1913) lett volna az első, egy korábbi korszakváltás történeti tanulságaira figyelmeztető tanulmány, a fennmaradt tartalomjegyzék azonban nem tartalmazza ezt. Az *Ignotus, a magyarság és a népiesség* megjelentetését a Magyar Figyelő hátrította el. A *Babits Mihály* című elemzést, amely a költő első két kötetét jellemzi, Barta János adta ki a Studia Litteraria 1967. évi számában.

Magának a kötetnek a sorsáról így emlékezik meg Horváth János 1920. november 12-én Szekfű Gyulának írt levelében: „Tán 1913-ban akart tőlem az *Élet*-sorozat egy kötet kritikát stb. kiadni: *Két korszak határán*. Ebben jöttek volna a Nyugatról, Adyról és a hozzátartozókról addig megjelent cikkeim, Babicsról[!], Ignotusról kézirataim; meg egy pár más (Komjáthy Jenő, Ambrus Z.). El volt fogadva. De aztán alkudozni kezdtek: hogy kellene bele egy pár katolikusról is cikk (Sík Sándorról). Erre az egészet visszavettem. Ennek Előszava fejtegette az elsietést, mivelhogy egyszer s mindenkorra elmaradtunk a nyugat mögött; a sietésben nagy megállapodás, addigi eredmények gyümölcsöztetése stb. lett volna a magyar klasszicizmus (=népies, stb., Aranyék); körülmények és hibák e meggyökeresedést miként akadályozták s miért jutott kész közönséghez, ellenállás nélkül a *Nyugat*. És más efféléket.” (L. Dénes Iván Zoltán: *A realitás illúziója. A historikus Szekfű Gyula pályafordulója*. Bp. 1976. 141.)

11. *Négy kötet novella.* Megjelent a Budapesti Szemle 1911. évfolyamában  
 Heltai Jenő: *Írók, színésznők és más csirkefogók*  
 Kaffka Margit: *Csendes válságok*  
 Szomory Dezső: *Az isteni kert*  
 Cholnoky Viktor: *Tammuz*

## II. Előszó

Kis nemzet vagyunk az európai műveltség keleti határán. Elmaradtunk, s mióta ezt észrevettük, folyvást sietünk, s többnyire csak utánozva, a nyugatot utánozva, haladunk. Sietünk, mert a nyugat még mindig előbbre van; nem állapodunk meg, nem vetünk számot magunkkal a haladás egyes, elért állomásain; a nemzeti munka korszakos eredményeit nem aknázzuk ki, nem osztjuk szét, nem tesszük közkinccsé, nem engedjük részünkkelé válni; útfélen hagyjuk a felgyűjtött kincseket s továbbbírunk mintaképeink után. Pedig a nyugat nem így haladt: lassan járt, tovább ért. Ott a fejlődő műveltség minden nagy lépése egy-egy tartós, megüledő, mindeneket átídomító, hatékony korszakot jelent. Ott a nemzet nagy egészén nem hiába ment át a haladó időnek egy-egy áramlása; ott felélik, megemésztik, amit kiküzdöttek; ott egyéni tulajdonná s egyúttal közös ideállá válik a korok szelleme, mert idő van rá, hogy átjárja, s termékenyen átídomítsa a lelkeket. Éppen ezért, ott van is egészséges, természetes ellenállás ostromló áramlatok ellenében. Ott máról holnapra nem változhat meg a világ képe. Ott vannak lassú, küzdelmes átmenetek, melyeket ismét megállapodó, tartós, munkás kiegyenlítőds követ.

A nyugati nagy irodalmak ismerője meglepődve látja, milyen egy-kettőre megtörtént minálunk a klasszikus magyar irodalom cserbenhagyása, s Petőfi és Arany irodalmi irányának zavartalan uralma mily rövid ideig tartott. Pedig még e rövid idő sem volt oly mértékben az övék, mint kívánatos lett volna. Alig indul meg, tör utat a közönség körébe Petőfi lírája, alig kezdődik meg Arany nagyszerű költői pályája, közbeszól az ágyúk dörgése, s mire elnémul, a magyar klasszicizmus egyik fő képviselője már nincs az élők között. Majd az abszolutizmus tizenhét esztendeje fekszi keresztül s bénítja meg az irodalmi élet teljességét, megfosztva az irodalmat attól, ami mindennemű nemzeti klasszicizmusnak szükséges létfeltétele: a nemzeti élet korlátolatlan szabadságától. Irodalmi klasszicizmus egy elnyomott nemzeti élet idején: páratlan magyar specialitás, melyen lelkesedni, de sírni is lehet. Majd csak 1867 után lehet szó megint zavartalan, s teljes bizalmú irodalmi lendületről. De ami elveszett, az többé ki nem pótolható. Egy egész nemzedék, mely a Petőfi után volt következendő, elvesztette azt a spontán rugékonyságot, azt a zavartalan lelkerőt, mellyel állandó virágzást és teljes hatékonyságot biztosíthatott volna az elkezdett irodalmi iránynak, ha közbe nem jön az az elkedvetlenítő, az a minden naiv tettvágyat megbénító, végzetes két évtized. „Íme, a szép tavasz kiesett az évből”: egy egész nemzedék tavaszával lett kevesebb az az életerő, mely a magyar irodalmi klasszicizmus folytonosságát lett volna hivatva ifjonti frissességben fenntartani. S a kiegyezés után?



Huszonöt–harminc év – s már idegen hangok hallatszanak. Észrevétlenül s ellenállásra nem találva fészkel be magát egy új irány, s mire nyíltan és szervezkedve fellép, már kész nagy közönség fogadja. A klasszicizmusnak vele egyidős, nagy kritikusa, Gyulai Pál, még életben van, mikor megindul a Nyugat.

Feltörekvő fejlődésében két évtizeden át megbénítva, kifejlődése után pedig csak rövid ideig maradvá szabadabb uralmon, vajon átjárhatta-e az egész magyar közönséget ez irodalmi klasszicizmus szelleme? Vajon volt-e elég ideje termékenyítőn áramlani szét a nemzet minden rétegébe? Vajon felszívtuk-e magunkba annyira, hogy most már megint továbbléphessünk egyet? Átídomíthatta-e, beleolvashatta-e annyira a lelkeket a maga egységébe, hogy történelmi nagy feladatát legalább egy időre sikeresen befejezettnek vallhassuk?

Kétlem, sőt minden arra vall, hogy nem. Hiszen ha e kérdésekre igenlő választ engedne meg a megfigyelés, akkor nem történhetett volna meg a nyugatosnak mondott új irány oly hirtelen meghonosodása. Ha az irodalmi klasszicizmus szétáramlása teljes lett volna, akkor bizony sokkal nagyobb s egyetemesebb ellenállásra talál mostan az új. A mindenáron haladni akarók, a türelmetlenek, a forradalmár temperamentumok és kötelességszerűleg modernkedők csoportján kívül olyanokból telt ki az újtók közönségének java része, kik az eddigi magyar irodalommal komolyan sohasem törődtek, nem azon nevelkedtek, s így ahhoz oly elemi erővel, mint mi, nem is ragaszkodnak. Egy, a magyar irodalmi klasszicizmustól még át nem járt közönség önként, a történelmi ragaszkodás ellenálló ereje nélkül hullott a Nyugat ölébe.

Az a közönség pedig, mely meg van győződve róla, hogy a magyar klasszicizmus még egyáltalán nem járta le magát, mert reá az egységes nemzeti műveltség megvalósításában még ezután is fontos feladat háramlik; másrészt pedig nem is tudna szakítani a régivel, mert az őt valóban átjárta, s kiirthatatlanul belegyökerezett a lelkébe: elzárkózik s mereven elszigeteli magát az újtól.

Konzervatívok és modernnek egymástól élesen elkülönülő, egymással alig-alig érintkező táborát látjuk az irodalmi meghasonlás mögött a közönség körében. De komoly küzdelemnek sehol semmi nyoma. Egy sajátságos, néma várostrom képét mutatja irodalmi életünk már esztendőik óta; egy várostrom képét, melyben ostromlottak és ostromolók mintha megkövültek volna a harci készülődés első mozdulataiban. Vártuk, hogy mi lesz most. De semmi sem lett. Mintha mind a két fél jól érezné magát mai helyzetében. Egy-egy zsörtölődés, egy-egy szidalom hangzik néha-néha, majd ismét csend borul a megfagyott ostromra, s az igazi harc, úgy látszik, már többé meg sem indul.

Mi most a teendő? Mert valamit csak kell tennünk az újjal, ha már itt van, előbb, mintsem szeretnünk volna. Hibát követett el a konzervatív tábor, mikor kicsinyelte s föl sem vette az újtókat. Kicsinyli, megveti s nem ismeri most sem. Márpedig mennél jobban ragaszkodunk a meglevőhöz, annál sürgősebb feladatunk tisztába jönni az újjal, mely azt veszélyeztetni látszik. Ismerjük meg, határozzuk meg, jellemezzük: hadd lássuk, kivel van dolgunk. De e vizsgálatba ne eresszünk bele semmi előzetes ellenszenvet, semmi gyűlölködést, mert akkor hamisan látunk. Ha művészetre bukkanunk: értelmezzük; ha meghatározó jegyeket találunk: rajzoljuk le; világítsuk meg

minden oldaláról az újszülött irodalmat, feszegessük föl társadalmi és politikai, irodalmi és nyelvi eresztékeit; nézzünk meg egyes írókat is. Ha nehéznek látszik is ez elfogulatlanságot igénylő feladat, ez a legkevesebb, amit ez idő szerint még megtehetünk.

A következő tanulmányok és bírálatok, alig egy-kettő kivételével, a nyugatos irodalmat kívánják megvilágítani. A Petőfi fogadtatásáról szóló első dolgozat csak mintegy figyelmeztetésül foglal helyet a többiek előtt: tanulságos példát mutat be a korszakfordulatok szokásos ítéletzavaráról, s higgadt mérlegelésre int. Intő példáját én szem előtt tartottam; de intse a szíves olvasót is, mikor a mai irodalmi válság jelenségeiről ítélni készül. Elfoglultság csak egy legyen mibennünk: szeressük irodalmunkat; a mától minduntalan vissza-visszatérjünk a régi nagy magyarokhoz, a mi kiválasztott nagy testvéreinkhez, lelkünk őseihez; ha Adyt, Babitsot olvastuk, vegyük elő és élvezzük Debrecen kedves magyarját, Lilla szerelmesét, a fiatal szépségekkel tarka Csokonait; vegyük elő a szikla-Berzsenyit, kinek szoros keménységű ódáiban lávák hánykolódnak; a nemes férfiút, a legtisztább lelket, a finom zenéjű, sebzett Kölcsyit; és a méltóságos, komoly pompájú nagy magyart, ki ünnepi orgonává hangolta nyelvünket, a vátesz-ihletű Vörösmartyt; s Petőfit, a hajthatatlan egyenes-ségű jellemet, a minden szellőre ütemben ringatózó kedélyt, nyelvünk legépebb, legközvetlenebb, legátlátszóbb stílusú dalnokát, a művészi egyszerűség lángelméjét, ezt a magyar tengert, mely szép, ha hullámszik, szép, ha háborog, de legszebb, mikor merengve elsimul; és Aranyt, a szenvedő, érzékeny embert, a leggyökeresebb magyart, a klasszikus művészt, a nagy összefoglalót, kinek minden szava, mielőtt felszínre kerülne, egy történelmi tartalommal gazdag lélek legmélyein fürdött s egy ezeréves műveltség magyar patinájával ódon és súlyos. Olvassuk, szeressük s engedjük őket hatni magunkra, hogy ne tévóvazzunk itt gyökértelenül a napok küzdelmében. S ne feledjük, hogy bírálni az újat csak akkor lehet jogunk, ha ismerjük és szeretjük a régit, melyet amaz folytatni kíván.

### III. *Ignotus, a magyarság és a népiesség*

Magyarság és népiesség, nemcsak úgy találomra van odatéve az Ignotus neve mellé. Az irodalmi modernség kritikusa ő, s ebben a minőségében semmivel sem gyűlt meg annyira a baja, mint a konzervatív, vagy mondjuk a bevett szokás szerint: népnemzeti irodalomnak e kettős jelszavával.

Nem ok nélkül vizsgálom tehát viszonyát ez irodalmi álláspontot jelentő jelszavakhoz. Az a reményem, hogy e vizsgálat nem csupán Ignotus kritikai mivoltára fog világot vetni, hanem el fog vezetni azon különbségek teljesebb ismeretéhez is, melyek a nyugatos irodalmi mozgalmat a klasszikus magyar irodalomtól – mert így kell neveznünk a Petőfi–Arany–Gyulai korszakot – elválasztják, s annak mai képviselői és szószólói ellen harcba ingerlik.

Ignotus, azon könyve előszavában, melynek modern irodalmi érdekű cikkeit veszem itt szemügyre (*Kísérletek*, 1910), szerényen, de a lényegyet eltalálva, újságcik-



keknek nevezi a kötetben egybegyűjtött „kísérletek”-et. Ily csekély igényű kritikákra nem volna érdemes annyi szót vesztegetni, amennyit a következő lapokra szánok, ha nem volna meg *dokumentum*-értékük, amire szintén maga a kötet szerzője figyelmeztet. Valóban dokumentumok ez újságcikkek s talán maga Ignotus sem sejtí, mennyire azok. De dokumentumnak az számíthat különösen, ami a kor emberének ösztönszerű, szinte öntudatlan megnyilatkozása, mert abban árulja el magát akaratlanul is. Ezért leszek bátor a következőkben alánézni egy kicsit némely feltűnő jelenségeknek, hogy azok rejtett, s talán öntudatlan rugóit feltaláljam. Ezzel semmi más célom nincs, mint hogy tisztábban lássam az igazságot; s ha az olvasó is azt akarja, akkor kérem türelmét némely vigasztalan elemzésekhez, melyeken – sajnos – keresztül kell esnünk.

Itt szóba jöhetők cikkeinek legnagyobb része polémia. Ignotus nagyon szeret polemizálni, s egy új, harcos irány kritikusának arra szüksége is van. De ő olyankor is polemizál, mikor arra elegendő ok és méltó alkalom nincsen is; polemizál, mikor az ő tételét a világon mindenki elfogadná, s mikor a támadott tételnek megnevezhető gazdája nincsen is. A polémia az ő cikkeiben nem tényleges irodalmi párharc, inkább csak kedvelt kifejezési forma. Mintha azzal a fikcióval tüzelné magát, hogy neki okvetlenül ellenfele egy nagy irodalmi tábor, mely a legelemibb igazságot sem fogadja el. Az ellenkezés fölhevítése hevíti, az bírja rá gondolatai kifejtésére, abból merít jogosítványt arra a sajtóságos fölényes hangra, sőt olykor gorombaságra, mellyel a képzelt naiv ellenvetéseket elintézi. Sokszor csakugyan oly elemi igazságok töltik meg cikkeit, aminőkkel elő sem lehetne hozakodni, ha nincs ott egy korlátolt s rosszindulattal tagadó ellenfél gondolata. Tartarin mindig állig felfegyverkezve járt Tarascon áldott nyugalma utcáin, ott is az utca közepén, hogy képzelt, lappangó ellenfelei váratlanul meg ne rohanhassák. Ignotus egy-egy polémikus cikke ilyen fegyveres séta Tarascon utcáin.

E polémiák tárgya, tartalma mindig ugyanaz: van valami konzervatív ellenfél, mely azt állítja, hogy a mai magyar irodalom nem magyar, nem népnemzeti; hogy magyar csak az lehet, aki paraszt; hogy a maiak ne merjenek másként írni, mint Petőfi, Arany meg Mikszáth –, és más efféléket. Ez az ellenfél a „perzekutor esztetika”, amely a maga lesipuskásaival, hajdúival és bakóival pecérhurkot, kaszárnyapokrócot vettet a modernek nyakába. Velők szemben pedig feláll Ignotus és megállapítja, hogy a mai magyar irodalom is magyar, hogy magyar lehet az is, aki nem paraszt, aki mesén és anekdotán kívül egyébhez is ért, s hogy szabad a mai embernek mai embernek lenni.

Végig kell vezetnem az olvasót egy ilyen polémián, hogy elhiggye, mennyire erőszakolt, mennyire felszínes, mennyire „babra megy” az egész fegyverzörgés. Könnyű olvasmány mind valamennyi, de hogy mennyire könnyű, csak akkor látja meg az olvasó, ha feltaglalva szemlélheti maga előtt.

*Hazafiság és irodalom* a címe annak a polémiának, melyen végigmegyünk. Az *Újság* valamely szerkesztői üzenetében olyasmit olvasott Ignotus, hogy a német irodalomnak nem volna Mikszáthhoz fogható elbeszélője. E jelentéktelen nesz, ez eldugott megjegyzés elég neki arra, hogy felhúzza a ravaszt. Felforr a vére, hogy az efféle „nemzetrontó áramlat” már oly férfiakat kerít sodrába, mint Mikszáth, Herczeg,

Kenedi Géza. Kenedi Gézát még értjük, mert ő írta a szerkesztői üzenetet, de hogy kerül ide a két előbbi? Már itt észrevehető az az öntudatlan törekvése, hogy erőnek erejével keres, állít magának ellenfelet. Valamikor azt írta volt Mikszáth, hogy talán másféle író lett volna belőle, ha előbb kóstolja meg a pezsgőt, mint a tokajit, vagyis ha olvasmányai sorrendje más lett volna – „de hát így is jó”. Az olvasó bizonyára nem talál e kijelentésen semmi felháborodni valót. Ignotus azonban értelmezi ezt az „így is jó”-t, ezt az „önérzetes szerénykedés”-t s felháborodik tulajdon értelmezésén. Mikszáth eszerint az így is jó-val ezt akarta mondani: lehet, hogy akadhat külön író, mint én, de az nem magyar; magyar csak én vagyok, s csak az a magyar, aki olyanfajta, mint én; másféle író lehet író, de nem magyar író. Ezt ugyan Mikszáth nem mondta, de most már legalább teremtett Ignotus az ellenfélhez tételt is, amely miatt bosszankodhat. Most is azonban, mint – vigyázzuk meg – minden elszólása, hamis tétele, logikai bukfence után jön egy kis helyreigazítás, amelynek csak az a rendeltetése, hogy az olvasó előrelátható meghökkenését pillanatnyilag elcsútsa, de az elszólása által jelképileg elfoglalt hadállást, ha újabb elszólással is, fenntartsa. „Nincs jogom úgy venni – így folytatja –, mintha Mikszáth mindezt csakugyan ki is mondta volna. De mondani ilyesmit mondottak (!), sokszor mondottak *mások*, ... kik a maguk meztelességét szívesen bujtatják az ő nagyúri palástja alá – s Mikszáth nemcsak hogy nem tiltakozik e játék ellen, de lépten-nyomon érezteti, hogy együttérez azzal.” Tehát nem Mikszáth mondta. De azért Mikszáth mégiscsak el van marasztalva, mert *mások* mondottak *ilyesmit*. Igaz bíró!

Ez előcsatározások után végre biztató fordulat áll be. A polémikus most látszik csak igazán nekigyürkőzni a fő dolognak. „De nem ez a főkérdés” – úgymond, s jön kiállhatatlanul tudákos formulázásban a fő kérdés: „hogyan csakugyan nincs-e magyar író más, mint aki – vagy nem magyar-e az az író, aki: érdeklődésében másfelé fordul, s előadása hangjában más hangnemet üt meg, mint Mikszáth Kálmán?” Bezzeg ez már fő kérdés! De miért kell hát ezt felvetni, ki állította hát ezt a tételt? Sem Kenedi, sem Mikszáth nem ezt mondta, Herczeg meg még eddig egy árva szót sem szólt. Ezt csak Ignotus mondja, mert polemizálni, s biztosan és fölénytel győzni akar. Folytassam-e tovább ez áldatlan boncolást? Folytatom, mert ki kell derülnie ez egész polémia abszolút ürességének.

A fő kérdés után nem válasz jön, hanem apróbb kérdések: vajon Ambrus, Kemény, Bolyai nem magyarok-e? Kölcsey, Kazinczy, Csengery, Gyulai Pál nem magyar-e, „mert se nem bolond, se nem paraszt és egyebet is mond, mint mesét és anekdotát?” Itt már szemmel láthatólag haragszik a modern kritikus, mert goromba, előbbre azonban egy lépéssel sem vitt. „Miért csak az az érték, kérdezgeti tovább, amiben másoktól különbözünk, s miért nem az is, amiben velük egyek vagyunk?” „*Mire való, ha nem társadalmi és politikai bojkott céljaira* ez az egész megkülönböztetés magyar és nem magyar irodalom között, s egyáltalában a magyarság szempontjainak irodalmi szemponttá és mértékké való emelése a mai irodalommal szemben, melynek emberei magyar nyelven írnak, magyar földön élnek, s ha a fejük tetejére állanának, sem tudnának egyebek lenni, mint magyarok?” Érdemileg majd megvizsgáljuk e felfogást (addig is aláhúztam a jellemző mondatot), most csak a polémiában való helye,



szerepe érdekelt. Láttuk, hogy a magyar és nem magyar irodalom közti megkülönböztetés, sőt annak tételszerű formulázása, e cikkben, magától Ignotustól származik, hisz erről a különbségtevésről a kiinduló tételben szó sem volt. S ha most már ingerült, akkor tény, hogy szándékosan, önmagát ingerli; önmagát lovalja, s mind erősebb sérelmeket keres. Most már ki van mondva az is, hogy az egész megkülönböztetés csak a társadalmi és politikai bojkott céljaira való. Ezt is azonban csak ő találta ki. Látni való, hogy a logika itt folyvást egy helyben tapos, és csak a polémikus ingerültsége az, amely egyre dagad és nő.

Egy „ne higgyék, hogy az indulat ragadt el – tudom én, mit beszélek” fordulattal nyugtatja meg az olvasót. S mindjárt bizonyítja is, hogy tudja, mit beszél. Nemrég azt olvasta a Budapesti Naplóban (kitől?), hogy a magyar újságkritika nem elég sovíniszta. Ettől ismét nekihorkan: „Tetszik hallani ezt a szót? Nem ismerős az urak előtt? Valahonnan, egyebünnen; onnan, ahol a nemzet vérkeringését akasztják meg, az ősi alkotmányt robbantják fel?” – s következnek több rémes helyhatározók, melyek talán a negyvennyolcas sovínizmust akarják jelenti. De most jön a bunkó, most jön ismét nevekhez kötése e rémségeknek: „kérdem Mikszáth Kálmánt, Herczeg Ferencet, Kenedi Gézá: nem látnak-e itt valami összefüggést?” Ez még csak kérdés, de egy pár sorral alább, jöllehet a nevezett uraknak a Budapesti Naplóhoz semmi közük, már nagyobb bizonyossággal állít: „s ha most már Mikszáth és Herczeg is megkezdte a magyar irodalomnak a magyar erkölcs vagy a magyar fajiság vagy népiesség vagy zamatosság mértékével való osztályozását” stb. Befejezésül s elrettentésül felszólítja a nevezetteket: nézzék meg, kik követik őket „ordító elragadtatással, pecérhurokkal és kaszányapokróccal”. A hólyag most már egészen fel van fúva s pufókul lebeg a felszínen.

Ilyen egy Ignotus-féle polémia. Nesze semmi, fogd meg jól.

Tudni kell, hogy a most ismertetett cikknek van egy függeléke is. Mikszáth ui. közben nyilatkozott. Ignotus pedig, amily könnyű logikával vetette oda az imént a vádat, éppoly fesztelen lelkiismerettel húzódik most vissza, udvarias tiltakozások sorfalai között. „Finom és meleg vallomásai után” nem tekintheti sovénnek vagy nacionalistának Mikszáthot, bár ő maga annak nevezi magát. Egy néhány sornyi vallomás elég volt tehát az egész öningerlő érzékeny polémia felbillentésére. Mindamellet, nála elég gyakori logikai kétszínűséggel, az udvarias szölamok („az ő tündöklő neve” stb.) után nem várt brutalitással ugrik talpra egy sértő mondatban Ignotus felborult ingerültsége. Azt mondja: Mikszáth műveinek legfőbb bájuk, hogy „a legmagasabb hegyre is a völgy falvából néznek föl”; ez „megkötöttség” ugyan, de abból is fakadhat művészet; ő csak az ellen szól, „hogy a völgyből ne lesipuskázzuk le s ne kiáltuk ki hazátlannak a hegylakót”. „Finom és meleg vallomásai” után tehát mégiscsak lesipuskás maradt Mikszáth Kálmán. Ignotus visszahúzódott és mégis felül maradt. Nem volt igaza és mégis öneki áll feljebb.

Csekély pozitív tartalmától, melyet majd megvitatunk, egyelőre eltekintve, mi jellemzi a polémiaát? A logikai fegyelmezettség teljes hiánya; képzelődő érzékenység, s az indulatok kritikátlan szabadon eresztése. Jelekből, képzelődő rémlátással elértelmezett vagy felfújt nyilatkozatokból indul ki; erőszakkal tesz meg ellenfélnek valakit,



még olyat is, akinek az egész polémiában egyetlenegy szavára sem utal; ellenfélnek tesz meg olyat, akiről *mások* beszélnek Ignótust ingerlő módon; a porondra állított ellenfélnek ő diktál megcáfolandó tételt, ő sugalmazza ellenfelét; a sugalmazott, képzelt ellenvélemény mögött alattomos, gonosz szándékot sejt (társadalmi bojkott!); sejtett szándékot tény gyanánt ostoroz; s általában logikai félrebicsaklásokkal teszi lehetővé, hogy kérdésekben s önkényes föltevésekben tomboló ingerültsége, egy-egy gorombaság árán is, kiélhesse magát. Ignótus különben okos, művelt, sőt gondolkozó ember; s ha mégis oly kritikátlanul fölingerül, valahányszor a mai irodalom magyarsága kerül szóba, s ha a higgadt szemlélővel nem tudja ingerültsége okát hiteles adatokkal megértetni: akkor itt valami képzelődő érzékenykedéssel van dolgunk, mely magyarázatot kíván. S mihelyt a szükséges előzményeken áthaladtunk, okvetlenül meg is kell kísérelnünk a magyarázatot.

Ignótusnak valósággal kenyere a konzervatívokkal való polémia, életszükséglete az ingerültség. Az imént súlyos esetet láttunk. Nagy volt az ellenfél bűne, mert mondott valamit, ami nem egészen tetszett Ignótusnak. Mit fog azonban csinálni, ha az ellenfél olyat mond, ami neki is fölöttébb tetszik? Mi lesz akkor a polémiával? Tessék:

Berzeviczy Albert 1904-ben többek közt azt mondta Kisfaludy-Társaság-beli elnöki megnyitójában: „a népiesnek fogalma sem irodalmi, sem művészeti téren nem fődheti a nemzetinek fogalmát egészen, sőt annak egyoldalú és kizárólagos művelése és keresése szükségképp az irodalmi eszmekör és formakincs összeszűkítésére vezet”. Tudnunk kell, hogy Ignótust semmivel sem lehet jobban bosszantani, mint ha a vezetése alatt álló új magyar irodalomról azt mondjuk, hogy nem magyar, s ha kijelentjük, hogy a népiesség az egyedül üdvözítő irodalmi elv. Míg tehát az imént, azok miatt, amit *mások* mondtak Mikszáthról *ilyesmit* és egyebeket, haladéktalanul felpattant a magyarságról nevezett vesszőparipájára, a másik, a népies névre hallgató táltos most hiába nyerít és türelmetlenkedik, nincs mód és nincs ürügy nyeregbe zökkenni. Hiszen itt van a hallatlan eset: a népnemzeti hagyományok intézményes őrzőjében, a Kisfaludy-Társaságban, az elnöki székről jelentik ki, hogy az az egyoldalú népiesség nem üdvözít. Kire haragudják most Ignótus? Ki legyen most a bolond, a paraszt, a lesipuskás? Hol most a pecérhurok s hol a kaszányapokróc? Türelem! Ignótus nem tagadja meg magát. Nem mondja, hogy: íme tévedtem, mert odaát sem gondolkodnak bigottabban, mint én. Rossz újságíró, rossz pártharcos lenne, ha így beszélne. Amit 1847, sőt 1842 óta minden illetékes kritikus és elmélkedő (Arany Jánost is beleértve) olyanformán vallott, mint itt Berzeviczy, ami a konzervatív iskola minden számottevő emberének régi, higgadt felfogása: Ignótus azt nem tarthatja rendesnek és megszokottnak – hisz akkor nincs mód a polémiára, nincs lehetősége a védekező póznak. Mit tehetne más? Kivételesnek, sőt *korszakos* haladás jelének minősíti az akkor már legalább hatvanéves tanítást, s a saját malmukra lelkesedők bátor dagályával zendíti meg a lantot: „A Berzeviczy... megnyitója nem csodálatos, páratlan és soha nem hallott, hanem ennél jóval több: tudniillik becsületes és értelmes.” Minek tulajdoníthatná pedig, ha nem a legutóbbi tíz-tizenöt év hatásának (amióta ti. ő és társai az irodalomban porondra léptek) a rendkívüli haladást, hogy „az indiánus-üvöltés és

sakál-csaholás helyett, mely még röviddel ezelőtt a nemzeti irodalom kérdése körül kötelező volt, ily higgadtan s előkelően kerülnek közelebb e kérdéshez”. Ignótus fényesen oldotta meg a problémát: a konzervatív tekintéllyel való minden lelkes egyetértése ellenére is, sikerült odasóznia egy indiánus-üvöltést s egy sakál-csaholást. Aki száz év múlva véletlenül elolvassa Ignótus hozsánna szavait, megdöbbenve fogja kérdezni magától, mily képtelen mérvű lehetett Berzeviczy megnyilatkozása előtt a butaság és népies acsarkodás, ha egy elemi igazság kimondása a kitűnő Ignótust úgy megüjjongtatta.

1904-ből való, amit eddig ismertettem. De ne hivatkozzék senki az újságcikkek kérészletére, a nézetek természetes elavulására. Itt nem nézetekről van szó, hisz Ignótus nézetei a fölvetett kérdésekben ma is ugyanazok. Itt egy kritikai modorról van szó, bizonyos kritikai könnyelműségről, melyet a föntebbi taglalás eléggé jellemez, s melyet egy pár esztendei régisége éppoly kevésbé menthet, mint az, hogy újságcikkben jelentkezett.

Mi hát e polémiák tartalma? Két tiltakozás, mely lényegében egy. Ne mondják azt bizonyos irodalmi irányokra és termékekre (persze a maiakra), hogy nem magyar; vagyis: a *magyarság szempontja ne legyen irodalmi értékmérő*. Másfelől: ne kötelezzék a mai írókat arra, hogy egy korábbi korszak irodalmi formáiba erőltesse magát, s hogy népies legyen; vagyis: a *népiesség szempontja se legyen irodalmi értékmérő*. Magyarság és népiesség azonban, mint jól tudjuk, nálunk egyazon irodalmi korszak jelszavai és jellemzői: a Petőfi–Arany korszaké. Ha tehát van valaki, aki ma is magyarságot és népiességet követel, az csak a legutóbbi irodalmi korszak hagyományainak további életben maradását, fenntartását követeli. S az irodalmaknak minden higgadt ismerője azt fogja mondani, hogy nincs ennél ismertebb és természetesebb jelensége az irodalmi korszakváltások történetének. Azt is tudja mindenki, hogy oly korok után, melyek nemcsak rendkívüli fénnel, hanem bizonyos állandósággal is tették egyetemesen tiszteltté és szeretetté egy nemzet egészében a maguk irodalmiságát, minden újítás, mindenütt, idegennek, nemzetietlennek tetszik a hagyomány tisztelői, neveltjei szemében. Annál inkább s annál természetesebbül tetszhet *idegennek* az új egy oly korszak után, mely – mint a mi esetünkben – éppen a *nemzeti* jelszót írta zászlájára, s mely egy nemzetköziséggel kérkedő s a nemzetet sokszor egyenesen támadó, kigúnyoló újjal találja szemben magát.

Ignótus is okoskodhatnék így s akkor türelmesebb lenne. A mi külön viszonyaink között ui. a konzervatívok ragaszkodása a megszokotthoz sokkal indokoltabb, mint az idegen irodalmak s más korfordulatok többségében. Ha csak tisztán irodalmi szempontból nézzük is a dolgot, akkor is a magyarság vonása a mi klasszikus korunkban nem egyszerű *jellemző vonás*, melyet a kor ízlése választ s valósít meg: hanem hosszú s nehéz küzdelmek árán végre kivívott eredmény, mely mintegy végcélja volt az egész korábbi irodalmi fejlődésnek. A fordításokból, kölcsönvételekből élő hazai irodalmat ez a korszak tette először, de véglegesen és gyökeresen magyarrá; e kor nagyjai által lett nekünk első ízben igazi, minden mástól különböző, de értékre minden mással bízást versenyző saját magyar irodalmunk. Mi az irodalmi magyarságot ettől a kortól tanultuk s mind a mai napig abban ismerjük fel és élvezzük



a maga tisztaságában. S ki merné tagadni, hogy mikor *ezt* az irodalmi magyarságot becsüljük és szeretjük, egyszersem a legfelsőbb művészi értékekhez ragaszkodunk? De minálunk ezen kívül, s ezt Ignótus is tudja, az irodalmiság nem pusztán irodalom, nem pusztán művészkedés, hanem valóságos nemzeti politika is volt, már Bessenyei-től kezdve; az irodalmi emelkedés a nemzeti ügy haladásával, az irodalmi klasszicizmus a nemzeti ügy diadalával párhuzamos. Ami máshol esetleg csak irodalmi klasszicizmus-számba megy, az minálunk még azon kívül a nemzeti diadal glóriájával ragyog. Klasszikus és nemzeti, nálunk erősebben, mint bárhol másutt, a történeti fejlődés következtében egyet jelent s nem lesz könnyű feladat e kettő összetartozását a magyar felfogásban megglazítani. Aki klasszikus, az nemzeti is: aki nem klasszikus, az e felfogás szerint egyszersem nem is nemzeti. És valóban nem is az; s ha Ignótust e kerek tagadás felháborítja, csak azt árulja el, hogy egy szónak két értelmével űz öningerlő, hasztalan játékot. Hiszen ha irodalmi beszélgetésben azt mondjuk egy irányról, egy költőről, egy műről, hogy magyar vagy nemzeti: ez nem azt jelenti, hogy magyarországi, nem azt, hogy a magyar nemzet kötelékébe tartozó, nem azt, hogy magyar honpolgár, hogy magyar adófizető, nem azt, hogy „magyar nyelven ír, magyar földön él s ha feje tetejére áll, sem tud egyéb lenni, mint magyar”. Nem ezt a passzív, kényszerű magyarságot értjük, hanem azt a cselekvő, ihletett, lelkes magyarságot és nemzeti érzést, mely az egész művet, költőt, kort és irányt a legegyetemesebben, a leguralkodóbban jellemzi; azt a folyvást éber, folyvást buzogó *akaratot*, mely minden tehetséget és minden eszközt a nemzeti emelkedés szolgálatába hajt. Az a kénytelen-kelletlen, az a fanyalogva vállalt magyarság, melyből az egyik „kinőtt”, a másik kikívánczik, mindenesetre lehet magyar produktum, magyarországi specialitás, de oly értelemben magyarnak s nemzetinek, mint ahogy az imént mondtam, s ahogy irodalmi jellemzésekben azt mindenki érti, csak tréfaszámba mehet.

Így állunk a népiességgel is. Ignótus nagy fontoskodva fejt ki oly elemi igazságokat, hogy ami ma népies, ki tudja, mily idegenből került ide valamikor; hogy a népiesség követése tulajdonképp csak egy alacsonyabb fejlettségi állapothoz való leláncolása a feljebb törekvő irodalmiságnak stb. Itt is a szó miatt van a hiba, mint mindig, mikor jelszavakat támad és véd az elfogultság; mikor a konzervatívok azt mondják, hogy ők a *népies* iskola hívei, minden jóhiszemű vagy elfogulatlan tanult ember tudja, hogy nem Baczur Gázsira meg Mokány Bercire, sőt nem is szó szerint véve a népre gondolnak, hanem Petőfire meg Aranyra; s akkor aztán egy ilyen mégiscsak népértelmű jelszóba kívülről kapaszkodni bele, azt betű szerint értelmezni, a nép alantas műveltségi állapotáról s a népi sajtóságok idegen eredetéről nagy képpel értekezni, tiltakozni az ellen, hogy a maradiak a nép színvonalára akarják lesüllyeszteni az irodalmat: csak szókopáncsoló látszatpolémia.

Bármit tartsunk is a népköltészetről, melynek szelleme oly erős alakító hatással volt irodalmunk delelő korára; akár népi egyének költői szülőiteit, akár a művelt irodalomból leereszkedett s úgy népszerűvé vált alkotásokat, akár a kettő vegyületét lássuk benne: bizonyos, hogy az a költészet magyar, egyetemesen és történelmileg magyar. El sem terjedhetett volna a magyarságnak szinte egész területén, ha tartalma és alakja szerint meg nem felelt volna annak a naiv esztétikai ösztönnek, mely felfogta, s szájról



szájra adva, csiszolta és huzamos időn keresztül fenntartotta. Hogy történelmileg is magyar, kétségtelen mindenki előtt, aki tudja, mennyivel erősebben függ a népköltészet „a messze múltba visszanyúló hagyománytól” – ahogy Katona Lajos mondja, mint a műköltészet. Ez utóbbiban, szintén Katona Lajos szerint, „az egyén tudatos alakító erejének és saját személyes értelmi, erkölcsi és művészi jellemének van nagyobb érvényesülésre alkalma, mint a népköltésben, amely inkább az átlagos, a tipikus gondolat- és érzésvilágnak a hagyományos díszítőelemekkel stilizáló kifejezése”. A népies tehát korántsem valami alacsony ízlésben való gyönyörködést jelent, midőn irodalmi elvül állíttatik fel, hanem olyan ízlést, mely, mint mondtam, egyetemesen és történelmileg magyar. Erdélyi János, kinek a népköltészet napfényre hozatala oly sokat köszönhet, talán soha nem járt mélyebben a kérdés veleje körül, mint mikor egyik értekezésében ez ihletett sorokat leírta: „A költők népi hajlandóságai-ban... idők és nemzedékek rokonszenveznek egymással, s mintegy kivetik magok közül, ami e rokonszenvet zavarná, ami idők folytával, mint idegen, másunnan vett adalék tolakodott volna be közéjük. ... A népi alatt nem is az a triviális mindennapiság, mely úton-útfélen található, értetik, hanem az a mindennapiság, mely a mai napban minden napját, egész múltját, örömeivel, keserőségeivel együtt éli, a folyó percben a történetnek hozzájutott végét ragadja meg, s távolról se oly szerénytelen, hogy magán kezdené az időszámítást.” Azok, kik annyira szeretik, a történelmi múlt megtagadásával, magukon kezdeni az időszámítást, aligha méltányolják a történelmi érzékű Erdélyi idézett gondolatát. Azt azonban okosan tennék, ha a dologról egy kissé gondolkozva, megszűnnének félvállról bánni el egy jelszóval, mely önmagában véve is mást, sokkal többet és mélyebbet jelent, mint aminőnek ők csúfondáros egyoldalúsággal értelmezik; irodalomtörténeti használatban pedig a legmagasabbat jelenti, mit a magyar műköltészet mind e mai napig felmutathat.

Akár klasszicizmust, akár magyarságot, akár nemzetit, akár népiest mond: Petőfit és Arany Jánost ért a konzervatív. Ha tehát az új iránynak baja van vele, Petőfit és Aranyt próbálja meg kikezdeni, s ne a szavakat feszegetse, hol ez, hol amaz értelemre ürgetve-forgatva. Ha a magyarság szempontját irodalmi mértékül úgysem ismeri el, ne bosszankodjék hát azon, hogy őt nem tartják magyarnak. Ha meg oly szükségszerűleg magyarnak érzi magát, hogy még tótágast állva is magyar marad, akkor meg ne izgassa fel magát olyan csekélységgel, hogy némelyek a magyarság szempontját ismerik el legfőbb irodalmi mértékül, s várja nyugodtan a megméretést.

Polémiaiában a konzervatív álláspont, mint láttuk, igen gyarlón vagy sehogy sincs képviselve, s így a modern Ignóus könnyűszerrel győzi le a konzervatív strohmannt, kit önmaga állít huszárvágásai elé. A fentebbiekben csak azt akartam megvilágítani, hogy ha Ignóus tételeivel egész határozottságában állítom szembe a konzervatív tételt, vagyis ha pótolom azt, ami polémiaiában hiányzik, s magam próbállok ellenfelül állani eléje, olyan ellenfelül, aki előadhatja a maga indokait: kétségtelenül kiderül, hogy a polémikusnak nincs kellő oka az ingerültségre. Annál érthetlenebb az ingerültség, mert hiszen nemegyszer ő maga is elárulja, hogy a konzervatív álláspontot tudná menteni, ha akarná. Itt tehát, mint már megjegyeztem, valami feltűnő érzékenységnek kell lennie az egész polémia mögött, s viszont a konzervatív felfo-

gásban is kell lennie valaminek, ami ingerlőbb jellegűvé teszi. A magyarázat, ha nem csalódom, velejében ez: a polémia, az egymással való ellenkezés egyik félen sem tisztán irodalmi jellegű. Hogy milyen jellegű, az tisztán áll a mi viszonyaink ismerője előtt: tudják is nagyon sokan, csak nem szokás kimondani. Mondjuk ki, hisz a lappangó igazság csak ártani tud, mert kétszínűvé teszi a beszédet. S az ingerültség az elfojtott igazságok hasbeszéde.

A magyartalanság, idegenség vádja nem hallatlan régibb irodalmunkban sem. Az ortológusok minden újítót korcs magyarnak tartottak. A „korcs magyarok” azonban nem vették tragikusan a dolgot, mert nagyon jól tudták, hogy minden maradi zsörtölődés ellenére is ők kétségtelenül magyarok. Legfeljebb kifigurázták az ódsiságot. Kazinczy megszólaltatja Hőgyészi Hőgyész Mátét, a mátészalkait: „Magyarnak én azt ismerem, s csak azt, ... akinek szép nyelve nincsen elkeverve mással, Ki nem szorúl a vendég maszlagára. ... Nem szab törvényt és új szót nem farag, De a régít érti, s tiszteli a szokást; Úgy ír ahogy beszél – egy szóval: aki Köztünk lett, köztünk nőtt, köztünk maradt meg.” (*Köztünk*: ti. a bojtos pipaszár és sallangos kostök műveltjei közt.) A Mondolatra adott Felelet is az ósdiak beszéltetésével, mintegy lefotografálásával áll bosszút: „Mustrákká Berzsenyi lettenek és Dayka Kiket nem is nevelt talán Magyar dajka” stb. – Egy külföldi kritikus, ily régibb hazai példákra s a külföldi irodalmakban is gyakran megismétlődő hasonló esetekre hivatkozva, megnyugtató kijelentésekkel üthetné el az egész vitát. A konzervatíveknek azt mondaná: ne bosszankodjatok; magyarságot, népiességet az újak csak azért ócsárolnak, mert mást, másfélét akarnak produkálni, mint ti, s ezt a *másra* irányuló törekvést úgy tudják legelésebben, jelszórövidséggel kifejezni, ha tagadják a ti jelszavakat; de azért ne féljete: éppoly magyarok ők is, mint ti; az ő irodalmuk másféle lesz ugyan, de magyarnak az is magyar lesz kétségtelenül. A modernekhez pedig így szólna: Ugyan kérem, mit panaszkodnak? hiszen előre tudhatták volna, hogy így lesz; Magyarország sem kivétel: minden újítás kellenetlen és idegen mindenhol a világon; csak folytassák nyugodtan; ha majd, amit önök csinálnak, már nem lesz új, önöket sem tartja senki idegennek; addig pedig rá se hederítsenek a vádra, hiszen önök tudhatják legjobban, hogy éppoly magyarok, mint az öregek.

Csakhogy amit az idegen úr talán nem tud s nem ért: a mi viszonyaink különösen fájó, bántó ízt adnak a vitában forgó vádaskodásnak. Ha Adynak mondják, hogy nem magyar: vagy oda se néz neki, vagy csak azért is és még kihívóbb módon folytatja a „magyartalankodást”: „Mégiscsak száll új szárnyakon a dal / S ha elátkozsa százszor Pusztaszer, / Mégis győztes, mégis új és magyar.” Ő kétségtelenül tudja magáról, hogy magyar, sőt, ha az egész magyarság kitagadja is, mégis ő a magyar. És szidja a magyart oly bátorsággal, ahogy a rosszhiszeműség gyanúja nélkül csak magyar ember merészelheti. Vele szemben a magyartalanság vádja tisztán irodalmi ellenszenvet jelent.

De ha egy zsidó származású mai írónak vágja oda valaki, hogy nem magyar: ha e megrovás tisztára irodalmi jellegűnek volt is szánva, az, akinek szólt, tüstént faji érzékenységet érzi találva, célozva. S az ilyen vád nagyon érthetően fájhat annak, ki, ha zsidó is, a legjobb hiszemmel magyarnak tudja magát. Neki már bizonyára nagy önfegyelmelésre van szüksége, ha hallgatni akar, s ha hallgat is, belülről rága a vélt



vagy valódi sérelem. Ha pedig megszólal, nem kötekedhet az ő csakazértis-magyar-ságával, mint Ady; nem állhat bosszút a rosszhiszeműség gyanúja nélkül – a magyar-ság szidalmazásával, mint Ady; nem mondhatja, mint Ady, hogy ha nem kellet nektek, hát én vagyok a magyar, nem ti; ő, ha megszólal, hogy a vádra reflektáljon, csak annyit mondhat, csak azt bizonyíthatja, hogy „én is magyar vagyok”. Ezt teszi Ignótus is, és innen az elfojtott, de látszólag indokolatlanul ki-kitörő ingerültség, melynek valódi okát azonban a *társadalmi bojkott* vádló föltevése egymagában is érezhetően elárulja.

Ez az *is* az oka mindennek. S én – bár zsidó íróink helyzetét korántsem találom súlyosabbnak a nem zsidókénál, sőt nem egy tekintetben kedvezőbbnek ítélem, és bár tudom, hogy a faji sértékenység önük egy némely esetben csak a kritika miatti méltatlankodásnak egy szebb és könnyebben indokolható formája – szükségét látom, hogy e kérdés körül megállapítsak egyet-mást.

Mindenekelőtt tényül kell elismernünk – hiszen dicsekesznek vele, sőt a Nyugat s a radikális politikai körök filozofitái a magyarság megváltásaként üdvözlík e tényt –, hogy az utóbbi egy-két évtizedben a magyar zsidóság valószínű rohammal vonult be irodalmunkba. Hiszi-e, meri-e állítani valaki, hogy ezek nem hoztak volna semmi (akár értékes, akár kártékony) újat s most már valóban, vér szerint is *idegen* elemet a magyar irodalomba? S hogy Ignótus polémikus modorát a kérdések halmozásában én is utánozzam: nem természetes-e a konzervatív magyarság idegenkedése, vonakodása attól, hogy ezt az új elemet magyarnak érezze és nevezze? ha egyebet nem, csak hogy azt a nyelvet, melyet az újak többsége ír, a magáénak vallja? Nem természetes-e, hogy az a magyarság, melynek fajisága nehéz küzdelmek után végre teljes kifejezésre és uralomra jutott az irodalomban, nemcsak megdöbben, hanem küzd azon lehetőség ellen, hogy egy, az övétől eddig teljesen idegen fajiság szorítsa őt le irodalma kizárólagos uralmáról, vagy legjobb esetben az övébe keveredjék s azt megváltoztassa? Mert e kérdések vizsgálatában, ha nem az elfogultság tapsaira pályázunk, folyvást szem előtt kell tartanunk a valódi helyzetet. Ha majd a keveredés tényleg végbement, akkor senki sem fogja gyűlölködve elemeire bontogatni az úgy kialakulandó ízlés összetételét. Addig azonban az idegenkedés okvetlenül megmarad. Mert akár hogy szépítsük is, a zsidóság nem keveredett még össze mivelünk az életben sem egészen, s külön felismerhető az irodalomban is. Azon a szakaszán vagyunk a fejlődésnek, ahol már egy mederbe került a két különböző; de bár egymás mellett halad, bár folyton érinti, bár folyton súrolja egymást, különállása, külön színe még nagyon határozottan feltűnik. Nincs igaza annak, akit felingerel a természetes ellenállás, mely késlelteti a keveredést. A befogadó, a passzív, az ellenálló fél itt a magyar fajiság, amely meg akar maradni olyanul, amilyené nemcsak történeti véletlenek és kényszerűségek, hanem saját nemesebb akarata s legnagyobb fiai által kifejezett; kész a befogadásra, ha az önmagához idomítást jelent, de ellenáll, ahol őt idomítanák. A beáramló, az aktív, az ostromló fél a zsidó fajiság; természetesen, ez sem akar kivetkőzni a maga jellegéből, ez is meg akarja menteni a lehető legtöbbet a keveredésnél; érvényesíteni akarja a magáét a befogadóban is, a keveredés után is. Ostromló aktivitás ezen a részen, ellenszegülő, visszahárító passzivitás a másikon:



szükségszerű, szinte természeti erők. S azok az irodalomban is, nemcsak az életben. Aki az irodalomban a magyarság szempontját irodalmi mértékké emeli a mai irodalommal szemben: az maga is részese ez ellenálló törekvéseknek. Aki pedig ez ellen tiltakozik, aki a magyarság irodalmi szempontját a lomtárba akarja dobálni, az maga is részese a beolvadók ostromló aktivitásának. Része, polémiáiban, ez utóbbinak Ignotus is, ha tudtán kívül is, ha nem egyenes szándékkal is. S ha az ő kritikai felháborodásának végső gyökere ezek szerint egy faji érzékenység, akkor jogosulatlanul botránkozik meg oly jelenségeken, melyek gyökere végelemzésben ugyanaz.

A zsidóság szerepének megvilágítása irodalmunkban az ún. kényes kérdések közé tartozik. Pedig lesz idő, mikor irodalomtörténetünk ezt a tudomány higgadt őszinteségével fogja elintézni. Meg fogja állapítani azon sajátságokat, melyekkel a zsidó beolvadás tényleges megindulása színezte korunk irodalmát. Ezek megjelölése ma még lehetetlen; mert ki vagyunk téve annak, hogy minden újat egyszersmind zsidó hozománynak minősítsünk. De az irodalmi fejlődésmenetek természetéből következően, kétségtelenül el fog következni egy korszak, mely reakció lesz a mostanira, s aki azt megéri – „s megéri, megéri, aki fiatal” – e tekintetben is tisztábban láthat. Ma csak inkább külsőségeken akad meg a szemünk; ma inkább csak bizonyos tüneteket látunk, melyek a megindult folyamatot nem annyira értelmezik, mint inkább csak meglétéről tanúskodnak. S ha már Ignotus polémiái korunk irodalmának ehhez a gyökeréhez vezettek bennünket, ne sajnáljuk a szót e tünetek ismertetésétől.

A modernnek, igaz, nem mind, sőt éppen legkiválóbbjaik nem zsidók. De tény, hogy aki nem zsidó, az mind aktív módon, sőt tüntetőleg filozemita köztük. Ezeknél a filozemitaság az az aktív, tevékeny, önmagát folyvást eláruló, hangsúlyozott vonás, aminőül a „magyarság” vonását jellemeztem fentebb, a Petőfi–Arany koráról szoltomban. Ha a nyájas olvasó, ki méltán nem akarna valamely pártkritika elfogultságától félrevezettetni, az én álláspontomat szeretné határozottan érteni, mielőtt tovább követ, tudja meg, hogy nem vagyok filozemita. A filozemitaság ugyanis azt jelentené, hogy a zsidót többre becsülöm más fajnál, többre a magaménál is; hogy az ő boldogulásán, érvényesülésén különös odaadással dolgozom; s hálás vagyok neki, hogy belémolvadt és ellátott engem azon „szükséges idegenségekkel”, melyekről nemrég Ignotus oly lelkesen nyilatkozott. Azt jelentené, hogy a zsidó embert, a zsidó íróat a priori értékesnek, megbecsülendőnek tartom; azt jelentené, hogy vele szemben kíméletesebben gyakoroljam a kritikát. Sem filo-, sem antiszemita nem vagyok, s mikor az egyént megítélem, faji mivoltával egyáltalán nem törődöm.

Ady és hívei azonban szinte „eo ipso” filozemiták. Fölösleges volna idézetekkel bizonyítanom e köztudomású tény. Bizonyos, hogy a zsidóság oly szidalmazását és kicsinylését, amilyenben ők a magyar fajt szerencsétletik, szentségtörésnek minősíték. Sőt, bizonyára barbárságnak minősítik azt az egyedül helyes emberi és kritikai álláspontot is, melyet az imént magaménak vallottam. Aki nem filozemita, az nekik nem emberük, az nem modern. A filozemitaság a nyugatos irodalomban éppoly ajánló körülmény, mint a népiesség vagy nemzetiség a konzervatívok szemében. E ténynek több oldalra is szétvilágító jelentősége van. Jellemzi egyfelől magát az egész modern irodalmi csoportosulást, mint egy megindult s erősebben még csak ezután

meginduló társadalmi folyamatnak irodalmilag előlegezett megvalósulását. Az irodalom itt is előtte jár az életnek. A Nyugat: zsidó és hangsúlyozottan filozofizáló csoportosulása; kicsiben: egy zsidóbeolvadással telített magyarság; egy végbement zsidóbeolvadás. A magyar fajiság ebben a csoportosulásban elment a liberalizmus legpozitívabb végletéig; ellenállóból, passzív befogadóból előzékeny idomuló lett, s hogy a beolvadást, a keveredést megkönnyítse, elment a legszélső engedékenységre, hajlandó azonnal hasonulni az újon érkezökhöz, s a maga egyéni életében egyszerre végrehajtani azt, amit a nagy és kemény társadalom csak fokról fokra lazuló s megereszkező ellenállással fog – ha kell – végrehajtani. Nem azt mondom, hogy irodalmunk egy teljesen végbement keveredés után majd egykor ilyen lesz. Sőt, bizonyos, hogy nem ilyen lesz; bizonyos, hogy a beolvadó s nagy irodalmi múlttal bíró magyarság vonása egyre erősebben fogja visszahódítani az ideiglenesen kiengedett területeket. Csak azt mondom, hogy a nyugatosok irodalmában a zsidó beolvadásnak egy első irodalmi megvalósulását kell látnunk, Ignótusban pedig, ha öntudatlanul is, e folyamatnak egyik előharcosát.

Ugyane körülmény jellemzi ez irodalmi csoportnak a közönséghez való viszonyát is, s indokolja a közönség egy részében való gyors hódítását, a másik részében pedig elítélését.

Az a közönség, mely szinte máról holnapra elfogadta e minden porcikájában új, szokatlan irodalmi hangot, legnagyobb részében nem a régi irodalom közönségéből vált ki. Aki valamely uralmon levő irodalmi irányt gyermekségétől fogva megszokott és megszeretett, az bizonyára nem tud egycsapásra hozzápártolni a vakmerő újhoz, s még ha értékes is az új, évek hosszú sorára van szüksége, hogy hozzászokjék, összehékeltesse korábbi ízlésével és megszeresse. Az új irodalomnak a közönsége is jórészt egészen új, s a természetüknél fogva forradalmárokon és a „mindenáron haladni kell” jelszó naiv hívein kívül olyanokból alakult ki főképp, akiknek magyar irodalmuk addig nem is igen volt, mert abban, ami volt, őket kifejezőt, fajiságuknak tetszőt és hízelgőt nem találtak. Az újban azonban bizonyára magukra ismertek; megéreztek azt a titkos rokonságot, amely művet és élvező ízlést egymásnak megfelelővé avat, s amely okozza egyebek közt, hogy minden nemzet a maga klasszikusait szereti minden klasszikusok felett. A magyarországi, elmagyarosodott zsidóság most kap első ízben az ő véréből való íróktól magyar irodalmat, másfelől pedig most történik meg első ízben, hogy egy magyar irodalmi csoport, egy egész irodalmi irány, egy bizonyos ízlés egész írótábora őt szemeli ki választott közönségének, őt dédelgeti, neki hízeleg, az ő ízléséhez igazodik, az ő érdekeit, az ő ügyét szolgálja. Azelőtt az ő véréből való író is minden erejével arra törekedett, hogy egészen magyarrá, egészen nemzetivé idomuljon, az uralkodó magyar ízlést vegye föl vérebe: most megfordulni látszik az idők kereke s még a vérbeli magyar író is öneki hódol. Most jött el az ő ideje, s teljes erejéből pártolja az új irodalmat.

Pártolja pedig, ha nem is mindig éppen ízlése parancsára, pártolja elvből, szolidaritásból; pártolja, mint annak idején a „hazai ipart” volt szokás pártolni: azért, hogy legyen hazai ipar. S ezt tőle rossz néven senki sem veheti. A divatos ízlést, az „uralkodó” ízlést most ő szabja meg s nem utolsó élvezet a csendes szemlélőnek, ha



ugyanazon gyöngeségen kapja rajta e közönséget és szószóló kritikusait, aminővel ő és kritikusi vádolják közönség- és kritikus-elődeiket. Csak az az író, aki népies – kiáltotta némely vakbuzgó magyar: csak az az író, aki zsidóbarát – kiáltják a mai balekek, s ilyen kikötéssel kapnak is „írót” eleget, sőt kapnak elsőrendű udvaroncot is, ki egy újságcikket nem tud megírni anélkül, hogy nekik ne hízelegjen. Ezek láttára csöndesen forgatjuk emlékezetünkben Ignótus tiltakozását a magyarság szempontjainak irodalmi szemponttá emelése ellen, a „bolondot”, a „parasztot”, a „lesipuskást” – és csöndesen forgatjuk Hőgyészi Hőgyész Máté nagy paragrafusát: „egy szóval: a ki köztünk lett, köztünk nőtt, köztünk maradt meg”. Az irodalmi korok ízlése változik, de a „köztünk” hatalma ugyanaz marad.

A sajtó szerepére csak röviden célzok. Napilapjaink, csekély kivétellel, mint minden zsidó érdeket, a zsidó származású vagy filozemita írók érdekeit is tőlük telhetőleg istápolják. Nálunk megtörtént az a csuda, aminek a nyugati irodalmakban nem sok párja lehet, hogy a napisajtó igen rövid idő alatt s szinte a maga egészében odaállott a forradalmi új irány hívei vagy legalább terjesztői közé.

Mindezek alapján nem lehet okuk zsidó származású íróinknak a panaszra. Az ő helyzetük oly kedvező, boldogulásuk, érvényesülésük útja oly akadálytalan, amilyen magyar írócsoporté még sohasem volt. Nekik van közönségük s az ő szempontjukból csak ez lehet a fontos.

Úgy látszik, messze vetődtem Ignótustól. Pedig nem távoztam el tőle, csak alá néztem polémiáiban vitatott egy-két, nagyon általános tételének. És azt hiszem, nem tévedtem, mikor irodalmi vitái mögött egyik fő, bár rejtett mozgatóerőül a faji érzékenységre mutattam rá. S e tekintetben könyve valóban „dokumentum”. Sok mindent, ami mai irodalmi küzdelmeinkben tisztán irodalmi szempontból érthetetlennek, oktalannak, helyén nem valónak látszik, az a társadalmi folyamat magyaráz meg, amely most van igazán megindulóban, s amely amazoknak tulajdonképpeni szülőoka. Egy irodalmi fajkeveredésnek vagyunk a tanúi, s irodalmi ízlésünket, irodalmi rokon- és ellenszenveink kialakulását nemegyszer irodalom alatti erők és érzékenységek igazgatják: a faji féltékenységnek csak elvétve nyílt, többnyire azonban öntudatlan vagy magunk előtt is leplezett erői. S valami higgadt ítélkező legyen, aki ilyen körülmények közt az irodalmi értékelés tiszta szempontjait érvényesíteni tudja.

Kétségtelen, hogy az az egész harc, mely suba alatt vagy nyíltan, évek óta folyik irodalmunkban, sehogy sem a maga helyén folyik. Akkor folyna a maga helyén, ha esztétikai jellegű volna: ha a konzervatív azt bizonyíthatná, hogy amit az újak írnak, nem szép vagy esztétikailag értéktelen; ha a modern azt vitatná, hogy igenis szép, esztétikailag értékes. De az egyik csak azt veti ellene, hogy nem magyar, a másik vitatja, hogy igenis az. Magasztaló kritikát, esztétikai értékelést modern részről eleget olvashatunk: de az csak csillogó szógyűjtemény, melynek nincsen értelme. Ignótus is, mint láttuk, oldalvást csusszan el a tulajdonképpeni kérdések mellett. Mai irodalmi termék méltatását, mely meggyőzne, meghódítana az ő ízlésének, alig találni e kötetben. De nem találni az új irány semmi komoly jellemzését sem. Még csak azt sem tudjuk meg tőle, milyen hát az az újfajta költészet, melyet a hagyomány hívei nem tudnak befogadni. Sehol semmi tájékoztatás, csak azt halljuk untalan, hogy

valami perzekutor kritika üldözi őt és kedvelteit. Ha megkérdézzük tőle: mit jelent a Nyugat, mik a Nyugat körének jellemző irodalmi sajátságai, mi újat hoztak a régi után? – igen rövid választ kapunk, mely megint elsikamlík a kérdés esztétikai közepétől: „Célunk, így mondja, hozzászoktatni a közönséget ahhoz, hogy az írók olyanok, amilyenek, s amit írnak, az is olyan amilyen.” Ignotus sokszor a valami látszata alatt mond semmit, sokszor azonban, s ezúttal is, a semmi látszata alatt mond valamit. Azt akarja értetni, hogy a Nyugat célja az írói szabadság biztosítása. Csakhogy furcsa dolog jön ki a cél illetően kitűzésétől. Hisz az a cél az első perctől kezdve el volt érve, mikor a Nyugat első száma megjelenhetett. Szabadon írhatnak bele munkatársai, s a szerkesztőkön kívül bizonyára senki sem avatkozik bele, mit s hogyan írjanak. Az írói szabadság tényleg megvan. Legfeljebb sokaknak nem tetszik, amit az írók „szabadon” megírtak. Mert nyilván megvan a közönség szabadsága is, és hiába szokik hozzá, hogy az író olyan, amilyen, ahhoz soha nem fog hozzászokni, hogy az olyan amilyen író kedvelje is. Célkitűzésnek ez hát csakugyan különös. De Ignotustól szinte lehetetlen valamelyes irodalmi színvallást kicsikarni.

De jellemző az irodalmi színvallásnak ez örökös kerülése az ő egész kritikai természetére, melyet a mondottak segítségével könnyű lesz már meghatározni. „A modernség s a forradalom – így szól egy helyen – a művészetben sohasem jelenthet egyebet, mint újra meg újra biztosítani, minden politikai vagy iskolai tolatódás ellen a művész szabadságát, a művészet lehetőségeit.” Mondjuk, hogy igaz; de akkor is e meghatározás merőben formai és egyoldalú; a modernség igazi tartalma ezzel megjelölve nincs. Mindamellett ez a meghatározás az, mely megadja a nyitját és nevét Ignotus kritikusi jellegének. Minthogy ui. ő ugyanazt a célt, az írói szabadság biztosítását tűzi a Nyugat elé, amelyet egyúttal minden irodalmi modernség végcéljának tekint, s egész polémiáját ugyanezen cél érdekében vívja; minthogy egyébként e formális követelmény hangoztatásán túl a mai művészetről belső jellemzéseket és meghatározásokat nem nyújt: azt kell mondanom, hogy Ignotus kritikáinak egész értelme és jelentősége annyiból áll, hogy ma ő *az irodalmi modernség szószólója*. Csak így általában: a modernségé. S ezzel jár a dolog túlsó oldala: hogy támadója az irodalmi konzervatívságnak. De ez is csak így általában: a konzervatívságnak. A modernség tényleges *tartalmát* nem fejtegeti, nem propagálja, nem szerettet meg; a konzervatívság tényleges *tartalmát* nem gyűlöli, nem támadja. Ő csak azt az egyet hajtja fáradhatatlanul, hogy szabad modernnek lenni, s hogy átkozottak a konzervatívek, mert ezt nem hiszik el. Jelszó-kritikus; haszna s jelentősége nem is több, mint a jelszó-kritikusoké szokott lenni. Haszna annyiban lehetett, hogy tüzelte feleit. S valójában nem is ellenfeleihez, hanem híveihez szólnak az ő polémiái, s azok izgatására, ingerlésére alkalmasak is. Felháborítani ui. semmivel sem lehet jobban, mint ha elemi igazságokat híresztelünk egy ellenfél által veszélyeztetettnek, s ha az ellenfél oly együgyűnek, oly gonosznak tüntetjük fel, hogy a legemberibb, legkézzelfoghatóbb jogokat sem hajlandó elismerni. A konzervatív közönség, a konzervatív felfogás meggyűlöltetésére alkalmasak polémiái és kritikái, de meggyőzésre, felvilágosításra, tájékoztatásra egyáltalában nem. Éppen ott nem volt s nem lesz semmi haszna, ahol legszebb feladat várna a modernség szószólójára: nem tud hatni azokra,



akik legértékesebb s legállandóbb közönsége minden irodalomnak: akik nem csökönyösek, nem elfogultak, nem ostobák, nem ijedezők; akik bár ragaszkodnak ahhoz, amit megszerettek (mert nem ok nélkül, nemcsak úgy egy füttyentésre szerették meg), szívesen fogadnak minden új és igazi értéket; akik ítélni, megérteni, átlátni szeretnek minden aktualitást; akik szívesen engedélyezik a modernséget, a „művészet lehetőségeinek” kipróbálását, de arra is kíváncsiak aztán, sőt csakis arra kíváncsiak, hogy mi van hát e modernségben. Ezek semmit sem kapnak Ignotustól, mert amit ő sürget, amivel minden cikke tele van: a köntöst ők már régen engedélyezték, elannyira, hogy nem is törődnek vele. Az ilyenekre bámulatosan üres olvasmányul hatnak Ignotus Kísérletei.

Üres olvasmányul még akkor is, mikor egy meghatározott költőről, sőt egy meghatározott versről szólnak. Már-már örülnék, hogy kapunk valami komoly fejtegetést, de ő megzavar kritikai rögeszméjével, s váratlanul előugratja az írói szabadság vesszőparipáját. Ady hírhedt Fekete zongorájáról van szó egyik cikkében. Megállapítja, hogy nem érti, de azért szépnek találja. Úgy látszik, némelyek félreértették, s azt hitték, hogy Ignotus szerint nem is szabad értelmének lenni a versnek. Persze jön rá a tiltakozás. De hová vezet? Ő nem azt mondja, hogy „nem szabad” értelmének lenni, hisz ez éppoly barbárság volna, mintha azt követelné, hogy értelme legyen. Veszi észre az olvasó, hogy itt már az írói szabadság bontogatja szárnyait? „Ám ezt a világért sem muszáj; ezt is csak lehet, csak szabad.” „Nincs jogom megszabni, hogy a költőnek mi szabad, mi nem szabad” stb. „A művészetnek semmi egyéb törvénye nincs, mint ez az egy: Tudd magadat kifejezni.” Állandó óvakodás, hogy le ne találja kötni magát valamely kritikai állásponthez; a dolog érdeméhez való legparányibb hozzászólás után mindjárt kézmosás, hogy fő-fő elvében: az írói szabadság tisztelésében, vagyis – őszinterre – a modernségben fogyatékosnak ne találtsák. Abban nem is: majd egyebütt fog fogyatékosnak találatni. Okos ember; kritice megkülönböztető fogékonyság; szellemes, asszociatív terjengésű beszélgető: de gondolkodásával mintegy morális kötelezettséget, következményeiért felelősséget nem vállal. Megengedi magának a gondolkodás luxusát, de állandóan vigyáz, hogy terheit is viselni köteleességévé ne válhasson. Vigyáz a maga írói szabadságára is, nemcsak a máséra; félti nemcsak másától, hanem magától is. Nem tartozik azon sűrű vérű magyarok közé, kik nehezen, nagy kapacitálásra, de akkor aztán teljes meggyőződéssel mozdulnak meg, s ha esni indultak, fenéig esnek, nem ismerve az önmegállítást olcsó fegyelmét. Ignotust, ha fejjel lefelé repül is, nem kell féltetni; kellő pillanatban visszafordul s fejjel lefelé is azt kiáltja, hogy „ám ezt a világért sem muszáj; ezt is csak lehet, csak szabad; ez a világért sem köteleesség, a világért sem törvény”. Őt nem is fenyegetik az elavulás, a meghazudtoltatás veszedelmei. Ő védte a modernséget, tartalmával azonban, ha megfigyelt, lejegyzett is belőle egyet-mást, szolidaritást nem vállalt; támadta a konzervativizmust, mint gondolkozási formát, de a régi értékeket nem ócsárolta; egyengette a haladás útját, s ha haladásnak vélt is holmit, hasonló gondolkozásra senkit sem kötelezett. Ő szellemes volt, beszélgetett; a modernnek vezérének látszott, az írói szabadságért küzdött; ami jó a modernségből létrejön, abban hát neki is része volt; ami hiba történt, azért nem felelős. Az ő lelkiismerete tiszta, mert kritikája... üres. Vér, lélek, erkölcsi kockázat az ő kritikájával nem jár.

Ady, Babits, Kemény Simon: e háromról találni cikkeket Kísérletei között. Minden egyébe, ami e könyvben a mai irodalomról olvasható, csak általánosság. Mikor az egyesekről szól, alkalmi volna igazolni a modernséget, alkalmi volna bemutatni annak tartalmát is. Ha máskor nem, hát legalább mikor Adyról ír, ismerhetné ezt fő feladatának.

Adyról írt cikkének mintegy az a veleje, hogy Ady az értelem zeneművésze. Az értelmesség annyira fő-fő vonásul van kiemelve („a megálmodásig teljes értelmessége”; „ez a csupa értelem-ember”), hogy már-már azt hisszük, misztifikálni akar bennünket. Hiszen végre is van a szónak valami közkeletű jelentése, s az értelmességet fő jegyül egészen másfajta lelki tevékenységhez szoktuk odaképzelné, mint az Adyé. Az értelmesség logikailag jellemző fogalom; az pedig már csak világos, hogy Adyt nem logikai rendkívüliség, hanem legfőképpen pszichológiai sajátosságok jellemzik. Ignotus itt is a szóval játszik, s eléri vele azt, hogy frappánsul vet fel egy Ady-problémát: „ez a csupa értelem-ember ritkán ír olyan verset, melynek pontosan kipécézhető értelme volna”. Azt hiszem, ha egy kritikus ilyen ténybeli megállapodásra jutott el, ezen a ponton már csak meg kellene állapodnia, hogy a tételében rejlő ellentmondást tisztázza, s megmagyarázza, hogyan lehetséges az, hogy egy csupa értelem-ember beszédének nincs szabatos értelme. Efféle bökkenőn azonban ő fenn nem akad. Egyáltalán nem felel erre a kérdésre, hanem továbbhaladva új ámulatba ejt, mely hirtelenében elfeledteté azt az előbbi. „Hál’istennek – így robog tovább – nem muszáj megérteni, s nem is fontos, hogy megértsék. Ez különben is csak a tudományban fontos.” A kérdés, ugye, ez lett volna: hogyan lehet értelmetlen egy értelmes, egy különösképpen értelmes ember beszéde? A bodónéi válasz pedig imígy hangzik: hál’istennek, nem is muszáj megérteni. De halljuk tovább a szellemes merészt. „A versek értelme semmivel sem fontosabb, mint az, hogy hány ú betű fordul benne elő, s az egyes szók milyen sorrendben következnek benne egymásra”: szóval magyarázat helyett újabb paradoxon, tréfás meghökkentése a maradi olvasónak: nyilván tótágast repül; sebai! már kezd is visszafordulni: „*jobban mondva*: ez mind éppoly fontos, mint az értelem, sőt összetartozik az értelemmel, sőt néha, költője válogatja, ezeken át fejeződik ki az értelem” stb. Ez már bizonyára „*jobban van mondva*”, mint a tétel első fele volt, de jól mondva még most sincs. Azt azonban megtanulhattuk e mutatványból, hogyan tehetjük cikkünket elevenné, fordulatossá, meghökkentővé, merésszé anélkül, hogy nagyon megerőltetnők gondolkodásunkat –, hogyan szedhetjük le saját javunkra az olvasó érdeklődésének a tejfelét, anélkül, hogy következetesen végigvitt gondolattal fizetnénk érte. Ami igazság e bukfencező tétel-váltásban van, azt igen jól tudja az olvasó; tudja, hogy a vers hanganyaga, zenéje szintén ható tényező a költemény összbenyomásában. De hogy egy költemény értelmetlen lehessen, azt megengedni sohasem fogja. Ahol beszéd van, ott értelemnek is kell lenni, s ha nincs, akkor kár volt beszélni, akkor jobb lett volna szép hegedűszóhoz folyamodni. Hogy tényleg vannak értelmetlen költemények; hogy vannak korok, melyekben a nyelv zeneiségének a kultusza nagyobb, mint fogalmi értékeinek a kiaknázása: ez csak annyit jelent, hogy vannak silány költők, s hogy vannak különc-ködő, az egészséges arányokat eltorzító korok. Ha megkérdőznők, Ady maga sem



vállalná azt a közkeletű, hívei közt meg éppen törvénné avatott tételt, hogy az ő verseit nem is „muszáj” megérteni. Bizonyosan vitatná, hogy igenis van értelmük azoknak, csak tessék megkeresni. Az a tétel, hogy „hál’istennek, nem is muszáj megérteni”: csak olcsó megkerülése a nehézségeknek, s csak könnyelmű, sőt bohókás elütése lehet a szemszúrásul fölvetett nehéz problémának.

Talán hiba is, sőt bizonyosan hiba, ennyire latba vetni Ignotus kritikáinak vígan kergetőző tételeit. De rá kellett mutatnom arra a fogatkozásra, hogy mikor – szinte azt mondhatnám: élete legnagyobb kritikai feladata előtt áll, mert egész forradalmárkodó modernségét itt kellene kézzelfogható módon igazolnia: mily bohó salto mortálékkal bukfacezi körül a modernség bálványát, s babonázza meg a szórakozott, felszínes olvasót. Mindig csodálkoztam, hogy azok, akik Adyért annyira rajonganak, nem érzik erkölcsi kötelességüknek, hogy felvilágosítsák – nem az új betűk nagy számával, nem a szavak sajátos rendjével, hanem régi módon: a józan értelemmel szólva, úgyis régimódi ellenfeleiket. Ne hintsenek port azzal a szemünkbe, hogy versben úgyis fölösleges az értelem, hanem mutassák ki, hogy igenis van Adyban értelem ott is, ahol a nagy többség egykönnyen nem érti. Hogy Ignotus is, a modernség katexochén kritikusa, oly pillangós könnyűséggel intézi el Adyt, a mai modernség legmagasztaltabb, de egyszersmind magyarázatra is legtöbb igényt tartó irodalmi képviselőjét: ez az ő kritikai pályafutásának egész locsogó sekélyességére szomorú világot vet.

A modernség zászlóvivője tehát ő, a modernség jelszó-kritikusa. De a mai, a tényleges irodalmi modernség tartalmát nem ismerteti, nem fejt ki, nem magyarázza. Valami nagy kritikai jelentősége már csak ezért sem lehet. S akik őt elsőrendű kritikus tehetségnek hirdetik, nagyon csalódnak. De ők örömet csalják magukat; hisz érdekükben áll, hogy ami az ő körükből kikerül, nagy és hangos elismerésben részesüljön. Egyben e mai irodalmi kor csakugyan felülmúl minden megelőzőt: a pártszemponctoktól, pártérdekektől sugalmazott magasztalásban. Őket hallgatva, azt kellene hinnünk, hogy Ignotus előtt itt még írni sem tudtak, s azt kellene hinnünk, hogy ő a magyar kritikának a régi, legnagyobbakkal egyértékű mai képviselője. Ezzel szemben meg kell állapítanunk, hogy minden tanultsága és sokoldalú érdeklődése ellenére is újságírónál egyébnek a kritika terén nem bizonyult. Az újságíró-kritikusok között mindenesetre jelesebb hely illeti meg. De ahol a komoly, a nagyarányú, az igazi irodalmi kritika kezdődik, ott neki helyet nem fog juttatni az irodalom története.

Fogatkozásai és jelességei egyaránt az újságíróé. Többnyire csak a felszínen mozog; ügyesen, könnyedén, néha merészen és gondolatra készítőn – de csak a felszínen. Csapongva okoskodik, s nem is igen aggódik azon, hogy meg is győzzön. Kissé tüzetesebb vizsgálat furcsa ellentmondásokat, indokolatlan kapcsolatokat, pillanatnyi impresszióktól hevített túlzásokat derít ki cikkeiben. Bizonyos szökdelés, melyet ellentétek, ötletek, kifejezésbeli véletlenek rugói billegetnek ide-amoda, jellemzi fejtegetése modorát. Szellemes megjegyzéseket, futó megvilágításokat, irodalmi csevegésekkel való szórakoztatást várhatunk tőle, de megfontolást, tanulmányt, mélyre látó gondolkozást nem. Mást talán hosszas megfontolásra kényszerítene egy-egy fölmerülő fogalom tisztázása s meghatározása; balga lassúság! Ignotus egyet gondol

s odakanyarítja, hogy: zseninek pedig azt nevezzük, „aki a dolgokkal boldogulni tud”, s mire a másik felocsúdik fogalomtisztázó műveleteiből, ő már a hetedik határban jár.

Ugyanaz a könnyűvérűség ítéleteiben is. Szerinte olyan verselésre, amelyet Babits tud nyelvünkön végrehajtani, „eddig csak a görögöt s az angolt hittük alkalmasnak”. Mi az értéke egy ilyen ítélet-bombasztáknak? Bizonyára a legvalódibb semmi. Ily üres, ily könnyű, ily olcsó magasztalásban a magasztaltnak nem sok öröme telhet. Nekünk a nagy szó semmit sem jelent; nekünk csak a meghatározó, a jellemzést adó, az egyénítő magasztalás ér valamit. Újságban azonban, futva olvasókra, talán jó ilyen emlékeztetést kiáltani, legalább cseng tőle a fülök egy ideig.

Ha súlyosabb, magvasabb volna, talán nem is lett volna jó újságcikk egy-egy ignotusi kritikából. A vaskalap, a pedantéria, az újságcikkek e megölő betűje hiányzik belőle, bár stílusában néha azt affektálja. Viszont némi bátor hétköznapióság is van e stílusban, mely bizonyára sokak szemében kedvelteti: „Hogy kis költő-e vagy nagy, az a szabója dolga, aki varr rá.” „Nem csoda, hogy akiknek a lelkük atavista mélye régi nadrágokhoz húzna, mind többet vásárolnak új képeket.” És más effélék.

De itt már túlmentem célomon. *Bírálni* nem akartam Ignotus kritikáit, csak dokumentum-értéküket akartam kifejezni; de maguk az előzmények megkívántak egy kis ízelítőt a Kísérletek kritikai értékéből is. Szerzőjüknek mindamellet a szorosabb bírálat sem vitathatná el azt az érdemét, hogy az első egyike volt, kik könnyű, fordultatos, ügyes, szellemes kritikai cikkecskéiket a napi- és heti sajtó szárnyain eregetve szét, hozzájárultak valamelyes irodalmi érdeklődés felkeltéséhez az újságolvasók szélesebb közönségében is. Hogy mint kritikus is, tekintélynek örvend a túlsó oldalon, nagyon természetes, mert az ő érdeküket védi. De hogy mennyiben volna a „nyugatosok bibliája”, aminek egyszer egy fő-fő nyugatos nevezte valahol, azt már nehéz megérteni. Ebből ugyan irányadó tanokat, irodalmi elveket, célkitűzést, programot ki nem olvashatunk. Ha csak e tekintetben is „dokumentum”-nak nem vesszük a könyvet, dokumentumnak arról, hogy a nyugatos irodalom annak esztétikai elvtelenségében s harcias jelszó-modernségében saját kritikai képmására ismert.



Kabdebó Lóránt

## ADALÉKOK A DIALOGIKUS POÉTIKAI PARADIGMA ELŐTÖRTÉNETÉHEZ

(Yeats, Rilke és Pound egy-egy verse alapján)

A véletlen figyelmem körébe vont néhány verset: valamilyen kapcsolatba hozhatók a költővel, akinek pályáját követve leírhattam a dialogikus poétikai paradigma megjelenését a húszas évek végén a magyar lírában. A hangnemi egységet megkívánó, a mondat-ítélet azonosságát kétségbevonhatatlan tényként kezelő, monológ típusú, hagyomány szentesítette versbeszéd ellenében nálunk Szabó Lőrinc alkalmazza elsőként az önértelmezést körülbeszélésben megvalósító, önmagát valamely másikkal valamiről folytatott beszéddel kifejező lírai beszédmódot.<sup>1</sup>

A versek kiváltották a kérdést: ma érvényes poétikai horizontról tekintve milyen viszony tételezhető fel korábban keletkezett versek és a huszadik század (egyik) jellegzetes versbeszéde között; és egyben példázhatják: hogyan válhat fordítás vagy valamely feltűnő motívumbéli összecsengés a maga különleges (poétikai) megoldásával a szakirodalmi érvényességű értelmezés részévé – kiváltójává és akár meghatározójává is.

A kiválasztott versek eltérő kultúrkörök, különböző években keletkezett reprezentáns alkotásai, egymás közötti hasonlóságuk formálisan annyi, hogy mindegyik személyeket bemutató lírai alkotás, keletkezési idejük pedig a század első két évtizedére esik. De ha létezik és leírható váltás a 19. és 20. századi vers között, bennük és általuk a jelölhetőségnek valamifajta megjelenésére vélek felfigyelni. A tematika, az elbeszélés még a múlt századba köti a verseket (esetleg csak azzal, hogy vitakoznak vele), ugyanakkor bennük olyan motívumok jelennek meg, amelyek a szövegben kifejezetten már e századi érvényességű poétikai eseményeket váltanak ki. A lírapoétika ma autentikusnak feltűnő horizontjáról tekintve számomra ezek, a saját kultúrkörükben akkor talán véletlen, talán rejtőzködő események kapnak hangsúlyt.

---

<sup>1</sup> *Költészetbeli paradigmaváltás a húszas évek második felében*. Literatura 1991. 3. 248–272; valamint könyvemben: „A magyar költészet az én nyelvemen beszél” (*A kései Nyugat-líra összegeződése Szabó Lőrinc költészetében*). Bp. 1992.

Elsőként W. B. Yeats 1918-ban keletkezett, politikai jellegzetessége okán világismertségű versét említem: *An Irish Airman foresees his Death*<sup>2</sup>:

I know that I shall meet my fate  
Somewhere among the clouds above;  
Those that I fight I do not hate,  
Those that I guard I do not love;  
My country is Kiltartan Cross,  
My countrymen Kiltartan's poor,  
No likely end could bring them loss  
Or leave them happier than before.  
Nor law, nor duty bade me fight,  
Nor public men, nor cheering crowds,  
A lonely impulse of delight  
Drove to this tumult in the clouds;  
I balanced all, brought all to mind,  
The years to come seemed waste of breath,  
A waste of breath the years behind  
In balance with this life, this death.

<sup>2</sup> A vers Yeatsnek az 1919-ben kiadott *The Wild Swans at Coole* című kötetében jelent meg; hőse Robert Gregory ír repülőőrnagy, Lady Gregory – Yeats eszmetársa – egyetlen gyermeke, akit tévedésből egy szövetséges olasz pilóta lőtt le 1918 januárjában az itáliai front fölött. Yeats az *In Memory of Major Robert Gregory* című hosszabb versében gyászolja meg. Szabó Lőrinc a verset 1947. szeptember 14-én fordítja, Yeats néhány versének társaságában; ekkor állítja össze műfordításainak, az *Őrök barátainknak* második kötetét. Yeatsnek ez a verse, mint csepp a tenger, a *Tűcsökezene* szerkezetét revelálhatta a fordító számára: a problematikusá vált élet „kiüresedése” ellenében a műalkotásban „élvezetből” megalkotott autentikus élet, az előrefutás az elképzelt elmúláshoz, „az elképzelt halál”-al kiteljesedő élet képlete a Szabó Lőrinc-i alkotásban is jelen volt tényezők. (A magyar kiadások versszakra bontva közlik a fordítást, a két oktávát szétválasztva; a tévedés az *Őrök barátaink*-béli helykímélő egymás mellé osztott tördelésből következett.)

*Ír repülő a halálát jósolja*

Tudom, fent a felhők fölött  
egyszer elér a végzetem;  
nem bántott, akit üldözök,  
akit védek, nem szeretem;  
az én hazám: Kiltartan Cross,  
népem: földünk szegényei,  
őket a vég, ha jó, ha rossz,  
nem sujtja s nem emelheti.  
Nem törvény, szónok, taps, tömeg,  
s nem kötelesség, a szívé,  
egyszerűen az élvezet  
hozott e dült felhők közé;  
mérlegeltem, mi volt s mi lesz,  
és úgy láttam, mindegy, mi vár:  
egyensúlyban tartja üres  
életem az üres halál.



Az új- (mások szerint:) posztromantikusként, szimbolistaként, sőt realizztikusként is számon tartott költő<sup>3</sup> verse a múlt századi politikai etika kulcsszavaiból épül: fate, hate, love, my country, my contrymen, poor, law, duty, public men, cheering crowds. Poétikailag nem változtat ezen, hogy mindezek tagadott helyzetbe kerülnek a szövegben. Akár egy Thomas Moore-verset is építhetnénk a panelekből. Ebből következően a hagyományos retorikus fordulatokkal, parallel szerkezetekkel épített, érvelő jellegű, monologikus szerkesztésű költemény első tíz sorát nemcsak a talán legkitűnőbb magyar fordító, Szabó Lőrinc oldja meg sikerrel, hanem még kezdő fordító, sőt egyetemi órán gyakorló diákok is, némi fészületlenséggel, de szerencsés megoldásokkal adták vissza.<sup>4</sup> Tehették, hiszen a szabadságharcos gyászversnek nagy hagyománya, versbeszéd-modora van nemcsak az ír, de a közép-európai költészetben is.

Hogy több, hogy más is lenne ez a vers, mint egy romantikus hangszerezésű nemzeti gyászvers, az újabb poétikai szakirodalom éppúgy felhívhatta figyelmemet, mint Kurdi Mária elemzése, amelyben a záró hat sor magyar megszólaltatásában bekövetkezett fordítói kudarcokra hívta fel figyelmemet.<sup>5</sup> Szabó Lőrinc egyik sora például így hangzik: „egyszerűen az élvezet / / hozott e dült felhők közé” – nála szokatlan módszert alkalmazva. Az angol eredetiben nem szereplő „egyszerűen” kifejezés indulatszószerű beiktatása tematikai jellegű elhárító gesztussal az egész verset természetes mozdulattal egy másik horizontra emeli. Vajon van-e fedezete ennek az önkénynek az eredeti versben: a tematikailag megformált identitászavar előkészíthetett a költeményen belül valamilyen hangnembéli dialogicitást is, amely a fordítót a század közepéről visszatekintve felhatalmazhatta a magyar szövegbe bevezetett tematikai szabadosságra?

A szakirodalom – más kérdésekre válaszoltában – az általam felvetett kérdést illetően csak a mozaikokat jelzi: még az a tanulmány, amelyik leírja a költemény tematikai és poétikai reprezentációjának dialogizáltságát, az sem a poétikai szerkesztettségben megnyilvánuló paradigma jelentkezésére utal.<sup>6</sup> Így a mozaikokból kiindulva

<sup>3</sup> RÁBA György *A szép hűtlenek. (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai.)* című könyvében (Bp. 1969) „a századelő nagy újromantikusa”-ként említi (321., illetve 340.); egy, utoljára 1990-ben Londonban kiadott *Selected Poetry* élén a költő egyik monográfiája, A. Norman JEFFARES így jellemzi: „Though never abandoning symbolism, Yeats's later poetry became increasingly hard-edged and realistic.” (Pan Books in association with Macmillan.) Jahan RAMAZANI könyvében Yeats műfajelméleti vizsgálatát a romantikus angol elégiával való egybevetéssel végzi. Ő írja le a „post-Romantic” meghatározást. (*Yeats & the Poetry of Death – elegy, self-elegy, and the sublime.* Yale University Press, New Haven & London 1990.)

<sup>4</sup> A továbbiakban ezek közül a fordítások közül idézni is fogok: rendelkezésemre bocsátotta KAPPANYOS András régebbi fordításkísérletét, valamint MÉHES Károly a maga megoldását, és egyetemi műfordítói szemináriumi tanítványai gyakorlatát, amelyek közül a VARGA Éváé a legsikerültebb.

<sup>5</sup> Lásd a már idézett RAMAZANI mellett: Patrick J. KEANE: *Yeats's Interactions with Tradition.* University of Missouri Press, Columbia 1987.; Seamus DEANE: „*The Second Coming*”: *Coming Second; Coming in a Second.* Irish University Review 1992. Spring–Summer (Vol. 22. no. 1.); KURDI Mária: *Szabó Lőrinc Yeats-fordításai* (1991, kézirat; jelen dolgozat ír vonatkozású utalásaira szintén ő hívta fel figyelmemet).

<sup>6</sup> „From 1910 onwards, Yeats remained loyal to double narrative that generated conflict and regenerated energy in his poems. One was the narrative of revival, especially associated with Ireland and the occult; the other was the narrative of degeneration, especially associated with the modern world and science.” (Seamus DEANE: i. m. 99.)

kell feltennem kérdéseket, amelyek bevilágíthatnak a keresett paradigma előtörténetébe.

Kiindulásul Deane, a tematikai és poétikai reprezentáció dialogizáltságára figyelmeztető megállapítását választom; keresem azt a motívumot, amely megbonthatja a múlt századi tematika és poétika harmonizálását, nyitottá téve a verset a huszadik század problémáinak befogadására.

Azt nem gondolom, hogy a harcmodor változásával elsőként Yeatsnél versebe szervülő repülő események megjelenése bármit is változtatott a gyászselégia szerveződésén. Csak ellenpéldaként jegyzem meg, hogy Radnóti Miklós két „repülő” versében<sup>7</sup> még a *második* világháború idején is (bárha keresetten) a hagyományos (klasszicizáló, illetőleg romantikus) versbeszédet alkalmazza.

Nem hiszem azt sem, hogy a költemény tulajdonképpeni politikai aktualitása okozott volna a magyarok számára fordítói nehézséget: az idegen nemzet érdekéért harcba és halálba kényszerített ember sorsképlete. Mert ez nem ismeretlen költői-politikai képlet Közép-Európában: Yeats az angol érdekért kényszerűen harcoló *ír* embert sirató panaszával egy időben a korszak politikailag is meghatározó magyar költője, Ady Endre épp ezzel a technikával személyesíti meg verseiben a Monarchia érdekeiért pusztuló *magyar* embert.

Persze kérdés, hogy Szabó Lőrinc fordításának „elrugaszkodó” megoldása is (szinte Deane megállapítását előlegezve) nem éppen a tematikai és poétikai reprezentáció dialogizáltságát magyarázza-e. Mert elképzelhető, hogy éppen arra figyelmeztet ezzel a hangsúllyal, hogy szétvált a „közösségi” és a „személyes” ember: a hagyományos „nemzeti” témában valami más, ezúttal a személyiséget érinthető frusztráció is megjelent.

Amire a fordító megoldását építheti: „A lonely impulse of delight” nietzschei utalása kioldja a 19. századi jellegű verset a 19. századi uralkodó eszmékből. Szabó Lőrinc fordítása ezt, az ő költészetével is olyannyira rokon dialógushelyzetet emeli ki a versből: a közösségi meghatározottságból következő identitás zavart szembesíti a személyiség egyéni mérlegelésen alapuló szabadsággesztusával.

Dialógusról beszélek és *nem választásról*, mert Yeats versében a grammatikai-retorikai parallel szerkesztettség segítségével a 19. századi jelleggel definiált identitás zavar sajátosan 20. századi vesszőmentes kiegyensúlyozottságba épül; a tematikai megoldatlanság ugyanis egyfajta „személytelen”-ségbe ágyazottan jelenik meg<sup>8</sup> és ez ugyanazon tények többfajta horizontról való egyszerre megközelítését teszi lehetővé.

„Those that I fight I do not hate, / / Those that I guard I do not love”. Az angol eredeti e két sorban válik a fordításban a fordító legjellegzetesebb „saját” versévé („nem bántott, akit üldözök, / / akit védek, nem szeretem”). Mindkét szöveg, az

<sup>7</sup> *Második ecloga*. 1941. április 27.; *Nem tudhatom...* 1944. január 17.; Radnóti esetében a pilóta szintén személyes, laza baráti köréhez tartozó ismerős: Ádám László repülőstiszt (Baróti Dezső szíves közlése).

<sup>8</sup> A szót a Szabó Lőrinc-i használat értelmében véve: lásd *Személytelen* című versét.



angol és a magyar is bárha igazolhatja a bevett irodalomtörténeti sablont is, amely mindkét költőt szóhasználatára, grammatikai-retorikai fordulatai okán még múlt századi jellegűnek is érzi; de ugyanez a szöveg egyben az e századi líra talán legjellemzőbb szemléleti sajátosságát is érzékelteti: a szöveg kioldását az egyértelműségből. Az ellentmondásos politikai aktualitás hagyományos megverselése így a szemléletben egyben az ellentétek olyan kiegyensúlyozottságát hozza a versbe, amely éppen a felszakadó ellentétek dialogicitásában ölt testet. A történetben magában is benne van az ellentét, úgyhogy a hagyományos formálás is hordozza az ebből következő bizonytalanságot; de a történetből kiemelhető szöveg ezt a bizonytalanságot mint a versbeszéd *szemléleti* meghatározóját létállapotként tételtesíti fel.

Persze kérdés, a szemléletben megjelenő dialógus a versbeszédbe is szervült-e. Magam a versbeszédben *hangnembéli* különböztetésre is ráismerni vélek, amely a tizenkettedik sorral következik be: „Drove to this tumult in the clouds.” A „tumult” szó versbéli elhelyezésétől kezdődően érzem elkövetkezettnek az egész versre kisu-gárzó hangnembéli többértelműség jelenlétét. Gyanúmat erősítheti, hogy a fordítók számára is inntól válik problematikusá a vers: „egyszerűen” megkerülük a szó bevonását, pótmegoldásként tulajdonságjelzővel vélik helyettesíthetni, egyértelműsíteni, és mindezzel egyben direkt módon az „ég”, illetőleg a „felhők” kivételes állapotára is utalnak; fordítóként nem tudván mit kezdeni a szöveg dialogicitásával, körülírják az érzékelt poétikai eseményt.<sup>9</sup>

A vers a helyhatározói viszony kijelölésével a „tumult” szót egyértelműen eltávoztatja a „felhők” által megjelenített természeti környezettől: nem annak része, csak benne foglal helyet. Ellentétben e szónak a múlt század reprezentatív romantikus versében, az *Ode to the West Wind* címűben való birtokos jelzővel való mondatba építettségével („The tumult of thy mighty harmonies”).<sup>10</sup> Yeats versében kiiktatja a birtokos összekapcsoltságot: a „tumult” önállósultan, idegen elemként helyeződik el „in the clouds”.

Ez az idegen elem a lineárisan elbeszélte történet szintjén maga a felhők közt zajló ütközet, de ez egyben a vers összes ellentmondását sűrítő belső, tudati esemény jelölése is lehet: centrum, amely a cselekménynek éppúgy súlypontja, mint a versben zajló tudati eseményeknek. Ezáltal a versben a hangnembéli kettősség megjelenhet: a „tumult” egyszerre külső és belső jelenség a szó értelmezhetősége szerint – „a disorderly commotion or disturbance; tempestuous act, as an uprising” (zilált háborgás vagy zűrzavar; viharos cselekedet, mint a forradalmi felkelés), és/vagy

<sup>9</sup> SZABÓ Lőrinc fordításának az MTA Könyvtára kéziratárában őrzött fogalmazványán (Ms. 4657/473.) még birtokosjelzős megoldás is szerepel: „a felhők viharába csak // a szórakozás vágya vitt”; azután: „a tolongó felhők közé”; a végleges: „dult felhők”. KAPPANYOS Andrásnál: „Egy lobbanásnyi élvezet // Dobott e füstös égre fel;”, MÉHES Károlynál: „Csakis a pusztá élvezet // üzött e bős felhőkbe föl.”, VARGA Évánál: „Csak az élvezet magányos karja // Vitt s várt gomolygó felhők öle.”

<sup>10</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában elhagyja a szót: „roppant dallamod”-at említ csak; TÓTH Árpád hasonlóan csak „vad zenéd”-et ír.

„agitation of the mind or emotions” (szellemi vagy érzelmi felkavarodás).<sup>11</sup> Visszaülte tehát a romantikus verskezdetre, amely szerint a vers szereplője: „I shall meet my fate / / Somewhere among the clouds above”; de utalhat arra a belső „disorderly commotion or disturbance”-re is, amely a hős bensejében jelentkezik.

Ez a kettőség jelentéstani és retorikai megformáltságban a záró négy sorban teljesedik ki. Az *élet* értelmezését a vers ugyan 19. századi fogalomhasználattal adja, de a 20. századi jellemzés előérzékeltetésére is figyelhetünk. Benne van a történet-elbeszélés hagyományos minőségi különböztetése: a történésben részt-vehetés szempontjából való értékelés, amely az emberi létezést az élő és halott létformára különíti el („In balance with this life, this death”); ugyanakkor már mindkét létforma tartalma-ként a kiüresedettséget jelöli meg („waste of breath”). Belehozva ily módon a romantikus történetbe magának a *történetnek* a nullifikálását. És teszi ezt egy bibliai kifejezés ismételt alkalmazásával, amelyet mind a romantika, mind a 20. század kultivált.<sup>12</sup>

Vélelmemet erősítheti, hogy Yeatsszel szinte egy időben – természetesen nem az ír paradox helyzetből kiindulva, mégis minden (hősből áldozattá lényegtelenedő) katonára vonatkoztatható háborús történetben –, hasonló retorikus szövegkörnyezetben az ekkor még Yeats baráti köréhez számító Pound a *Maunderley*-ben hasonló versbeszéddel nullifikálja a történelem idejét múlt romantikáját:

Daring as never before, wastage as never before.  
Young blood and high blood,  
fair cheeks, and fine bodies;<sup>13</sup>

A fogalom értékű, hangsúlyos szóhasználat („waste”, „wastage”) a két, konkrét történelemmel szembesítő versben alig előzi meg a század költészetének méltán egyik reprezentánsává váló alkotását, a (poundi-) elioti *The Waste Land*-et, ahol a szóhasználat nemcsak a konkrét történelem, de a létezés egészének jellemzését is szolgálja.

A kettős értelmű fogalomhasználat a retorizált parallel szerkesztés segítségével Yeats versében azután elrendeződik a klasszikus modernség centrális elvének szellemében: „I balanced all.” Mintegy a halál előtti egybelátása ez az életnek. A hős létmódja „in balance” lesz, és ennek megfelelően a költő az életet – a jelen mint

<sup>11</sup> Az értelmezést *The Heritage Illustrated Dictionary of the English Language* (ed: William MORRIS, Boston–New York 1973.) 1381. lapjáról vettem. A „tumult” szónak *belső* „felbolydulás” és/vagy „megzavarodás” értelemben való használatát lásd Brian FRIEL ír drámaíró 1979-ben keletkezett drámájában, a *Faith Healer* (Csodadoktor) címűben, ahol egy idegileg kimerült nő mondja: „Now I want that man to come [...] and put his white hands on my face and still this tumult inside me.”

<sup>12</sup> A „waste of breath” kifejezésnek a *Prédikátor könyve*-béli „vanity of vanities” (vanitatum vanitas) kifejezéssel való összefüggését Patrick J. KEANE könyvében e vers elemzésekor veti fel: i. m. 249.

<sup>13</sup> KAPPANYOS András különben kitűnő fordítása a Pound-versből éppen ennek a szónak a bevitelét hagyja el:

Bátran, mint soha még, haltak, mint soha még.  
Ifjú vér és dicsó vér,  
kedves arcok és remek testek;



tengely körül – felosztja: „The years to come” és „the years behind”. Az élet–halál-kettősség, illetőleg az előrefutás és múltat keresés kiegyensúlyozása ismételten hangnembéli dialógust produkál: a romantikus és a 20. századi beszédmód szembesítését. Egymással felel az anafórában szerepeltetett *balance* szó kétféle használata: egyrészt a cselekvésben részt vevő hős heroikus akarati ténykedését hangsúlyozza egy etikai célzattal megírt hagyományos versben („I balanced”); másrészt egy belső, tudati „disorderly” léthelyzetet teremt, amely már huszadik századi vershelyzetek értelmében adja meg az embernek a létével való autentikus találkozás esélyét („In balance”).

Így kapcsolódik a „tumult” kétféle értelmezési lehetősége a vers zárásának hangnemi dialogicitásával. Ami a vers lineáris történetében a címben megjelölt halál romantikus történetéhez vezet, az a zárósorok szerkesztettsége révén – éppen a történetstől elválasztottan – az embernek az önmaga létezésével való találkozás felvilágosító, „gyönyörítas”<sup>14</sup> pillanatát is adhatja: „A lonely impulse of delight / / Drove to this tumult”.

A költemény tematikai felépítettsége tehát indukálhatta a Szabó Lőrinc által megérezett, és a fordítás szabadoságában jelzett hangnembéli dialógust. A vers szemléleti hálóját az ellentétbe forduló romantikus hősképzet adja. A versbeszédbe ékelődő elemek ugyanakkor a háló szövedékének „fölfeslését” eredményezik, felkészíthetnek a 20. századi létszemlélet poétikai fogadására.

Ez pedig ebben az esetben a vers műfaji sajátágaként jelentkezik. Ramazani M. H. Abrams a nagy romantikus lírikusokat leíró munkájára is visszavezethetően<sup>15</sup> műfajelméletileg elkülöníti a drámai és lírai tragédiát, az utóbbit a költői gondolkozásban a halállal való szembesülés alkalmaként definiálva;<sup>16</sup> az imígyen leírható, Yeats verseire alkalmazható lírai monológ legfényesebb példájaként éppen az ír pilóta halálát gyászoló verset idézi. Ezáltal a vers történetét a heideggeri „szemben a halállal” szemlélettel hozva párhuzamba.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> A metaforát SZABÓ LŐRINC használja egyszerre érzéki és filozófiai értelemben:

s a szerelem is csak párhuzamosság,  
testek és lelkek kettős rohanása,  
mely csak a gyönyörítas képzetben  
egyesül egy halálos végtelenben.

<sup>15</sup> M. H. ABRAMS: *The Mirror and Lamp*. Oxford University Press, 1953., valamint *Natural Supernaturalism*. New York 1971.

<sup>16</sup> „If dramatic tragedy leads characters to an encounter with the external forces that destroy them, lyric tragedy internalizes this process by leading the poetic mind to a heroic reflection on death. Empirically, there can be no such thing as internalized tragedy, since the poet does not «die» but only encounters an obstacle troped as death and then quests onward. But in their phenomenological structure, the poems of tragic joy are staged as imaginative encounters with death, meditations at the brink of catastrophe.” (JAHAN RAMAZANI: i. m. 84.)

<sup>17</sup> „A modern and unmystified Othello, the tragic speaker of the poem reviews his life from the privileged vantage point of its final moments. Heidegger's «being-towards-death» so closely approximates Yeats's understanding of the tragic here that we might say the speaker encounters his death with anticipatory resoluteness (*Entschlossenheit*) as the everyday withdraws from view, its morality and purposes reduced to anonymous crowds. The aimman affirms this intense life of death as his chosen fate and freedom.” (JAHAN RAMAZANI: i. m. 85.)

Csakhogynem ily módon Ramazani továbbra is a *monológot* hangsúlyozza, legfeljebb egy hagyományos és hasznosság elvű tematikát kicserél egy másik, a személyiségre vonatkoztatható, egzisztenciálfilozófiai koncepcióval: okfejtése a *tematikán belül* marad. A magam kérdése ezzel szemben az, hogy ez a tematikailag leírt másság megjelenik-e a vers poétikai horizontján; a monológ megmarad-e a múlt századi hagyomány értelmében alkalomnak valamely tétel végiggondolására (most mindegy: hazafias-politikai vagy filozófiai szinten), avagy a szövegben magában is megteremtődik a dialogikus poétikai helyzet.

A gyászköltemény története: egy ember monológiában összerakja egy élet töredékeiből a torzóként záruló *teljes* életet; azaz a költő a halott pilótával elmondhatja halála pillanatában személyes választásának monológját. De ha elfogadom a már megidézett Heidegger alapján, hogy „a másikat *lenni* én sohasem tudom”<sup>18</sup>, akkor a vers szövege és fiktív hőse közötti azonosság a *művön belül* megbomlik: lényegi dialógus keletkezik a hősi történet és az autentikus életről alakított meditáció beszédmódja között.

Ebben az esetben pedig a vers megteremti „azt a lehetőséget, hogy az *ittlétet létének sajátlagosságában, autenticitásában* ragadjuk meg”.<sup>19</sup> A pilóta halállal zárult, fiktív monológban előadott története egyben az idővel való autentikus találkozás eseményének poétikai alkalmá: „az ittlét önmagában hordozza azt a lehetőséget, hogy a halállal mint önmaga legvégső lehetőségével összezáruljon”, mert „az elmúláshoz való előrefutás” által „látható lesz maga az ittlét a saját mikéntjében”.<sup>20</sup>

Ugyanaz a szöveg egyszerre alkalom a visszafordíthatatlanság: a mindennapok rossz jelenének, a természeti időben bekövetkező töredékké válásnak, és a most-pontokra való egyneműsítettségnek a bemutatására; és az autentikus idő átélésére, amikor az előrefutás jövőiségében válhat az ittlét önmagává: „az ittlét [...] az előrefutásban lesz láthatóvá saját egyedüli sorsának egyedüli egyszerűségéeként, itt és most-jaként, a maga egyedüli elmúlásának lehetőségében”. Ebben a „delightful” pillanatban mentesülhet a történetben, a rossz jelenben szereplő az identitászavart megteremtő helyzetektől: „Összeomlik minden fecsegés, s mindaz, ami körül a fecsegés forog; összeomlik minden nyughatatlanság és serénykedés, minden lárma és lőtás-futás.”<sup>21</sup> A versben a címben is kiemelt halállal való szembesülés individualizációja kétarcú: a monológ pilótája, éppen a romantikus identitászavar következtében „kivételes” sorsú; míg történetének a versbe emelése egyben „úgy individualizál, hogy mindenkit egyenlővé tesz”. Azaz a halált felfoghatom, mint a körülmények közül való „ki-válás” esetlegességét, de a vers grammatikailag és hangnemileg megformált szövegét olvashatom úgy is, mint amelyben „a halállal összefüggésben mindenki a mikéntbe vitetik, melyet mindenki egyforma módon létezhet: olyan lehetőségbe,

<sup>18</sup> Martin HEIDEGGER: *Der Begriff der Zeit*. 1924. Ford. FEHÉR M. István: *Az idő fogalma*. Bp. 1992. 38.; a továbbiakban ezt a fordítást idézem.

<sup>19</sup> I. m. 37.

<sup>20</sup> I. m. 38., 40.

<sup>21</sup> I. m. 50., 41.



mely alól nincs ki-vétel vagy ki-tüntetés – a mikéntbe, melyben minden, ami és micsoda porrá lesz.”<sup>22</sup>

A tragikus beszédmód önmagából kiváltja a katartikust: ezáltal felfoghatom a verset mint ki-válást az időből, de úgy is, mint amelyben (már a heideggeri értelemben) a legmegfelelőbb lehet hozzáférni az időhöz; a vers poétikai dialogicitásában egymást ellentételez-kiegészíti a történelmi és a filozófiai horizont. Olvasat kérdése, hogy melyik szöveget emelem ki, pontosabban: éppen ezt a többszölamúságot érzem a vers jellemzőjének.

A másik költemény Rainer Maria Rilke *Orpheus. Eurydike. Hermes* című verse. A valószínűleg 1904 őszén Rómában, egy háromalakos relief inspirációjára (adatait Ovidius és Vergilius feldolgozásaiból merítve) készített<sup>23</sup>, a *Neue Gedichte* 1907–1908-ban publikált kettős kötetében megjelentetett, parnaszistának is nevezhető vers fordítását Szabó Lőrinc (saját dátumozása szerint) 1953. február 6. és június 14. között készíti, miután túljutott öngyilkos kedvesét gyászoló-sírató szonettjeinek sorozatán, és amikor ugyanez év kezdetével, egy új kapcsolat ihletében élete utolsó nagy alkotói korszakába lépett. Monográfiámban a fordítói kapcsolódást tematikai okkal véltem magyarázhatni: *A huszonhatodik év* szemléleti meghaladására tett kísérletként, amely épp a halál sorsszerűségét, a szétváló életek szétválasztottságát, különbségét hangsúlyozza.<sup>24</sup> Ezt látszana igazolni a Rilke-alkotás utóbbi néhány megközelítése is; az interpretációk a szövegből az élő és a halott különböztetését hangsúlyozzák, Eurydike bemutatásának elkülönbözését: „non-individualized” (Charles Segal), „Unpersönlichkeit” (Hans Jürgen Tschiedel).<sup>25</sup>

Lehetséges tehát, hogy az önéletrajzi ihletettségű gyász leküzdésére erősítőül választotta volna a magyar költő ezt a műalkotásokat ihlette parnaszista alkotói helyzetben született verset, amely egyfajta beletörődést is sugall a természet hagyományos rendjébe: hiába lázad az ember, sem Isten, sem a költő nem tehet ellene semmit?

Csak hogy *A huszonhatodik év* kései darabjai és az 1953 őszén keletkezett, a halott emlékéhez is kötődő újabb szerelmes szonettek<sup>26</sup> másfajta kérdéseket is feszegetnek:

<sup>22</sup> I. m. 50.

<sup>23</sup> A vers keletkezésének adatait összegezi Hans Jürgen TSCHIEDEL: *Orpheus und Euridice. Ein Beitrag zum Thema: Rilke und die Antike*. In: Rüdiger GÖRNER (Hrsg.): *Rainer Maria Rilke*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987. 285–318.

<sup>24</sup> Az összegezés ideje. Szépirodalmi, Bp. 1980. 424. A fordítás feltehetően nem megrendelésre készült: 1953-ban, a fennállott kultúrpolitikai viszonyok következtében nem gondolhattak Rilke-kötet megjelentetésére, az egyetemi *Világirodalmi Antológia* (amelynek kötetei számára ekkoriban fordít – néha előre is – verseket Szabó Lőrinc) jóval később megjelent 20. századi kötetében pedig ez a költemény nem szerepel; a később megjelent, 1961-es Rilke *Válogatott versei* számára Rab Zsuzsával fordítatják le a szerkesztők a verset. De már ekkor ismert Somlyó György 1946-ban készült fordítása, tehát Szabó Lőrinc vállalkozása nem hiányt pótló. Az ekkor csak fordításokból élő, első infarktusa után még erősen betegeskedő költő tehát csak lényegi alkotói okból vállalkozhatott az általa nem is igen kedvelt költő hosszú költeményének több napos fordítói munkájára.

<sup>25</sup> Charles SEGAL: *Rilke's Sonnets to Orpheus and the Orphic Tradition*. Literatur in Wissenschaft und Unterricht Band XV. Heft 4. Dec. 1982. 367–380.; Hans Jürgen TSCHIEDEL: i. m.

<sup>26</sup> A *Vers és valóság* (Magvető, Bp. 1990.) 2. kötetében *Kiadatlan verssorozat (1953–1956)* címmel közölt versek.

mennyiben lehet részese a halott a túlélés rendjének; illetőleg a „dal”, a műalkotás mennyiben válhat a halottság létformájává; sőt a költő és a dal egymástól való szétváltsága is megjelenik, mint poétikai probléma.

Annál is inkább nyithatom efelé a műfordítás által irányított figyelmemet, mert az élő és halott léttartomány Eurydike bemutatásával nyilvánvalóvá váló szétválasztottságának a grammatikai-beszédmódbeli különbözését is érzékelő elemzésével nemrégiben Kulcsár Szabó Ernő is efelé tágítja a vers értelmezési horizontját.<sup>27</sup> Amennyiben nem tematikai, hanem beszédmódbeli kérdés az élő és halott léttartomány különböztetése, a vers elmozdul az élet–halál biográfiai jellegű problematikájától: a versbeszéd dialogicitása, a költő és a dal viszonya kerülhet az értelmezés centrumába. A jelzett tanulmány a grammatikai-versbeszédbeli vizsgálat szempontjából egyetlen versszakmondatot választott ki, az Eurydike különböző létállapotait tematikailag is kiemelten szembesítő versrészletet:

Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,  
die in des Dichters Liedern manchmal anklang,  
nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland  
und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.<sup>28</sup>

A részletben a János evangéliumának bevezetőjéből ismert, jellegzetes kiemelő, úgynevezett „okeanoszi” felépítésű mondat típus jelenik meg: a „nicht mehr” háromszoros ismétlődésével válik kiemelkedő „kis szigetté”, amely körül az Eurydikét jellemző mondatóceán szövege hullámoz.

Igen ám, de Rilke van olyan tudatos szövegszerkesztő, hogy ha egy mondat típust bevezet a versébe, és ugyanabba a mondatba beleépíti a mondat típus stilisztikai leírhatóságának egyik kulcsszavát („kis sziget” – „Eiland”), akkor ezzel különleges jelölőnivalója is van. Ezt feltételezve vélhetem, hogy éppen a mondat tagadó jellege okán kettős pólus jön létre: ha grammatikailag a „nicht mehr” a „kis sziget” („Eiland”), poétikailag maga a szó szerint is szereplő, a mondat típust jelző szó, az „Eiland” éppannyira kiemelendő. A tagadás tényét a mondaton belül ezáltal poétikailag a tagadott ellensúlyozhatja. Formaalkotó elvként éppen a kettő közötti feszültséget hangsúlyoznám – most már a vers egészére vonatkoztatva: a cselekmény tényszerű leírásának jelenbelisége és a cselekvők hasonlatokkal való szecessziós jellegű díszletezése közötti különböztetést. Mert *cselekvésüket* tekintve Eurydike, Orpheus és Hermes léttartománya ugyan egymástól kommunikációképtelenséggel elválasztott

<sup>27</sup> KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Mérték és hangzás. Az orfikus tárgyiasság Rilke kései lírájában*. Orpheus 1991. 2–3. 152–169.

<sup>28</sup> SZABÓ LŐRINC fordításában:

Nem a szóke nő volt már, aki néha  
megzendült a Költő dalaiban,  
nem a bő ággy illata, szigete  
s nem ama férfi tulajdona többé.



(ezt jelzi a cselemény jelenére utaló címben a három szereplő neve között a megszakító pont, valamint a versben a szereplők valóban reliefszerű, egymással semmilyen hagyományos jellegű kapcsolatot nem tartó dramaturgiája); ugyanakkor a versben valóságosnak elfogadott fizikai és metafizikai léttartományok jellemzésére felvonultatott, különböző idősíkokban érvényes természeti *hasonlatok* a nyelv örökidejűsége által szuggerált időtlenségben a létezés egységes rendjét feltételezik. Vizsgáljam meg tehát a vers időszerkezete és díszletező leírásmódja közötti dialógus jellegét.

A vers jelen ideje, a benne leírt cselekmény a szereplők szereptelenségének bemutatása egyben. Mert a szerepek csakis más-más idősíkokban érvényesek.

Eurydike a jelenben már csak mint *sie* szerepel;<sup>29</sup> „blonde Frau”-ként jellemezhető létformája akkor volt érvényes, amikor még „in des Dichters Liedern manchmal anklang”. Erről a „blonde Frau”-létről kétszer is, de a „Dichter”-létről úgyszintén kimondja az elbeszélő jelen: „nicht mehr”.

Egy *másik* múlt idősíokban ugyanakkor Orpheus még szerepelhet költőként érvényesen, bárha lefokozottan, és már Eurydike nélkül: a halott hitvesről már nem a társ, a „Dichter” zengi a dalt, egyfajta köztes megoldást jelez a szöveg, már nem a „Dichter”, de még nem is maga, a cselekményt elbeszélő vers szólal meg: „aus einer Leier / /mehr Klage kam als je aus Klagefrauen”<sup>30</sup>. Ekkor még maga a dal is köztes minőség lehet; témája már nem a „blonde Frau”, de még nem is a kommunikációképtelen másság: „eine Welt aus Klage”.<sup>31</sup>

A *költő* a régebbi múltban versebe fogta az élő nőt, egy másik múltban *lantja* elsiratta a halottat, teremtve ezzel egy evilági „Klage-Welt”-et. Feltehetően (a vers erről nem beszél) a költő ezzel a siratódallal harcolta ki, hogy egyezkedhessen az istenekkel. Ennek eredménye a jelen: a halott létformájú „sie”, az előttünk izgatottan haladó ember („der schlanke Mann im blauen Mantel”<sup>32</sup>), akinek szinte nyomorékságát jelenti már csak hangszere. Ez már nem a Dichter, hanem annak nyomorúságos emléke:

seine Hände hingen  
schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten  
und wußten nicht mehr von der leichten Leier,  
die in die Linke eingewachsen war  
wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> Erre hívja fel Hans Jürgen TSCHIEDEL tanulmányában a figyelmet.

<sup>30</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában: „Érte többet / /sirt a lantja, mint száz siratóasszony”.

<sup>31</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában: „világ lett a jajából”.

<sup>32</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában: „Elöl kék köpenyben a karcsu férfi”.

<sup>33</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában:

keze súlyosan  
s csukva csüngött a ráncos tunikából,  
és nem tudott többé a könnyű lantról,  
mely a baljába már úgy belenőtt,  
mint olaj-ágba a rózsakacsok.

Sőt a cselekvés során még tovább tart lefokozódása, hiszen „wie ein Hund”<sup>34</sup> figyel a mögöttes neszekre. Minél jobban belemerül a cselekvésbe, annál lefokozottabban jelenik meg a bemutatásban. Végül pedig ez a cselekvő Orpheus már – paradox módon – a cselekvésre is képtelen: a szöveg nem ad hírt elhatározásról, a megfordulás *akarásáról*, csak regisztrálódik a tény a szemlélő Isten szavával („der Gott [...] sprach: Er hat sich umgewendet”).<sup>35</sup>

Orpheus a hölderlini hagyomány szerint azok közé tartozna, „Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht”.<sup>36</sup> Neki megadatott volna a sikernek Hölderlin által a költőkre osztott esélye:

Nemlich es reichen  
Die Sterblichen eh' in den Abgrund. Also wendet es sich  
Mit diesen. Lang ist  
Die Zeit, es ereignet sich aber  
Das Wahre.<sup>37</sup>

Ebbe a körbe kapcsolva Rilke versét, felfoghatom, mint a hölderlini himnuszokban megfogalmazott költő-képzet ellentettjét, amely pozíció átmeneti helyet foglalhat el Hölderlin és az őt – éppen Rilke-évfordulón – értelmező Heidegger között.<sup>38</sup> Rilke ekkor még csak kételyt fogalmazza meg, Heidegger majd magát a kérdést is („...und wozu Dichter in dürrer Zeit?”<sup>39</sup>) értelmetlennek érzi. Így az orpheusi visszafordulás Rilkénél nem a romantikus hős szabadon választott tragikus vétsége, hanem a sorssal szemben tehetetlenné vált ember beletörődő elégikus gesztusa.

Hermes sem azonos a jelen történetben az alkuban részt vevő istenek társával: *együttérző* megfigyelőként követi a történetet. Mintha Hölderlin szavát illusztrálná: „[...] Nicht vermögen / / Die Himmlischen alles.”<sup>40</sup> Érzelmet nyilvánít a versben, de anélkül, hogy elnyerné a német (és a magyar fordító által is utóbb átvett<sup>41</sup>) nagybetűs főnévi írásmód megadta újabb lehetőséget, *az Isten* mindenhatóságát: „der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf / / die Worte sprach: Er hat sich umgewendet –”,<sup>42</sup>

<sup>34</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában: „kutyaként”.

<sup>35</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában: „Azt mondta az Isten, hogy »Hátranézett!« –”

<sup>36</sup> SZABÓ Csaba fordításában: „akik a tájon át vonultak a szent éjszakában”.

<sup>37</sup> SZABÓ Csaba fordításában: „Ugyanis előbb nyúlnak a halandók a feneketlen mélységbe. Eképpen eljön a fordulat számukra. Hosszú az idő, megtörténik mégis az igaz.”

<sup>38</sup> MARTIN HEIDEGGER: *Wozu Dichter?* Az előadás 1946. december 29-én, Rilke halálának évfordulóján szűk körben hangzhatott el; publikálva a *Holtwege* című kötetben, 1950-ben. A tanulmány részletét fordította SZABÓ Csaba: *Mire vannak a költők?* Határ 1992. március; 21–26.

<sup>39</sup> SZABÓ Csaba fordításában: „...és mire vannak a költők inséges időkben?”

<sup>40</sup> A *Mnemoszüné* című befejezetlen himnuszából; SZABÓ Csaba fordításában: „nem képesek az égiek mindenre”.

<sup>41</sup> A Szabó Lőrinc autográf javításait tartalmazó gépiraton még kisbetűvel szerepel (MTA Könyvtára kéziratára, Ms. 46586/60/IV.); az *Örök barátaink* posztumusz gyűjteményében már nagybetűvel találjuk.

<sup>42</sup> Szabó Lőrinc fordításában, még inkább hangsúlyozva az érzelmileg átélte csalódottságot: „megállította s felsíró / / szavával / / azt mondta az Isten, hogy: »Hátranéz« .”



Egyfajta fájdalom, zavarodottság jelenik meg Hermes szerepében: nem a kialakított-előírt szabályok szerint zajlik az akció. Mintha annak a természettudósnak a fájdalma jelenne meg a versben, aki felfedezése által a világ tényeinek korábban érvényes klasszikus leírhatóságát látja veszélyeztetve. Planck dilemmája időben is egyeztethető Rilke Hermes-rajzolatának formába öntésével: „Planck fia később elmondotta, hogy még mint gyermeknek, egy grunewaldi séta alkalmával beszélt neki apja új elgondolásairól. Kifejtette, hogy érzése szerint vagy olyan jelentőségű felfedezést tett, amely talán Newton felfedezéseivel hasonlítható össze, vagy alapvetően téved. Planck tehát már ebben az időben tisztában volt azzal, hogy képlete a természetleírást alapjaiban megrendíti, hogy ezek az alapok egy napon megmozdulnak és jelenlegi, a hagyomány által meghatározott helyükről új és az idő szerint még teljesen ismeretlen egyensúlyi helyzetbe kerülnek. Planck, aki egész felfogásában konzervatív szellemű volt, cseppet sem örült ezeknek a következtetéseknek. 1900 decemberében azonban nyilvánosságra hozta kvantumelméletét.”<sup>43</sup>

Hogy ez a hermesi–plancki fájdalom miknek az előérzetét foglalta magában, arra szintén Heisenberg adhatja meg a választ: „A klasszikus fizika azon a feltevésen – vagy mondjuk azon az illúzión – nyugodott, hogy a világot vagy legalább a világ egy részét leírhatjuk anélkül, hogy saját magunkról beszélnénk.” Ezt kimondva felteszi a kérdést: „Mennyire jutottunk tehát végül a világ, különösen pedig az atomi folyamatok objektív leírásában?” A valószínűségi függvény bevezetésével a világot tárgyra és a világ többi részére osztjuk fel, ahol „a megfigyelésnek döntő szerepe van a folyamatban és a valóság attól függően más és más, hogy mi megfigyeljük-e vagy sem”. Összegezően pedig ezt írja: „Valóságos helyzetünk az atomfolyamat vizsgálatánál rendszerint a következő: egy bizonyos jelenséget meg akarunk érteni, meg akarunk ismerni, miként következik ez a jelenség az általános természettörvényekből. Ezért az anyagnak vagy a sugárzásnak az a része lesz az elméleti tárgyalás természetes »tárgya«, amely részt vesz a jelenségben, és ilyen szempontból el kell választani az eszközöktől, amelyeket a jelenség tanulmányozására használunk. Ezzel ismét egy szubjektív elem lép előtérbe az atomfolyamatok leírásában, mert a mérőberendezést a megfigyelő szerkesztette; és nem szabad megelégednünk arról, hogy az, amit megfigyelünk, nem maga a természet, hanem a kérdésfeltevésünknek alávetett természet. Tudományos munkánk a fizikában abban áll, hogy kérdéseket teszünk fel a természetről olyan nyelven, amellyel rendelkezünk és megkíséreljük, hogy a kérdésekre választ kapjunk a rendelkezésünkre álló eszközökkel végzett kísérletek útján. Ily módon a kvantumelmélet, mint Bohr kifejezte, arra emlékeztet bennünket, hogy az élet harmóniájának keresése közben sohase felejtjük el: az élet színjátékában nézők és ugyanakkor szereplők is vagyunk.”<sup>44</sup>

A kvantumelmélet koppenhágai értelmezése majd 1927 tavaszára alakul ki és az év őszén állja ki a tűzpróbát, ez pedig időben egybeesik Heidegger főművének

<sup>43</sup> Werner HEISENBERG: *Physik und Philosophie*. Magyarul: *Fizika és filozófia*. In: *Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Bp. 1967. Ford. Kis István. 75.

<sup>44</sup> I. m. 99., 96., 101–102.

publikálásával és a századunkbéli dialogikus poétikai paradigma megjelenésével. A Rilkei Hermes-rajzolatban még nem az elnyert módszer öröme, inkább még csak a módszert bevezető késztetések tudomásulvételének fájdalma fogalmazódik meg. A Hermest formázó Rilke fájdalmával azt éli át, amit a valószínűségi relációnak a reagálásaként Einstein híres mondása rögzít: „Gott würfelt nicht.” De Rilke is – mint Planck – közzéteszi a megdöbbenő-előkészítő tapasztalatot. Enélkül a felfedezés nélkül nem juthatna ő maga sem az Orpheus-szonettek harmonikus versszemléletéhez, az aktor és a néző egybeérzékeléséhez.

Rilke *történetében* kikapcsolja az Istent, a költőt, mint szereplehetőségeket, két izgatott, most-pontokra egyneműsített „játékost” mutat be, akik külön-külön a jelenben képtelenek cél-okságú cselekvést végrehajtani. Megvalósítani a nagy művet: a halotti és az élő létezés mód közötti kommunikációt megteremtteni.

(wäre das Zurückschaun  
nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes,  
das erst vollbracht wird)<sup>45</sup>

Így, zárójelbe téve van jelen a mondat a szövegben. Ezáltal a cél-okság már nem vonatkoztatható a „Dichter”-re, illetőleg ha vonatkoztatható – akkor a „nicht mehr” értelmében. Ezzel a szöveg megszünteti végérvényesen a „Dichter” romantikus hatáskörét, helyette *az ember* lehetőségére kérdez rá a vers; Hölderlin az Isten kompetenciáját a „Dichter”-re testálta, Rilke ezt az emberre vetítve vizsgálja ebben a versben, keresve az átjárást a fizikai és a metafizikai létezés mód között.

Végül is ez a kérdésfelvetés váltja ki a szöveg már jelzett kettős artikuláltságát: a lineáris történetben a tények a fizikai és a metafizikai világ kommunikációképtelenségét mutatják be (az élő: „Er stand und sah”; a halott: „Sie war in sich”, „Und ihr Gestorbensein erfüllte sie wie Fülle.” „Sie war in einem neuen Mädchentum / / und unberührbar” és „sie nichts begriff”<sup>46</sup>); a hasonlatok a lexikálisan és grammatikailag csak egyféle módon leírható, változtathatatlan természet képein keresztül ugyanakkor a különböző létmódok egymásban jelenlétéről adnak jelzést. „Alkotóelemei és rétegei a [goethei] *Gleichnis* jegyében szerveződnek önelvű egységgé, stílusszerkezetté, műalkotássá” – mint ezt a magyar líra Rilkéhez is kapcsolódó jelenségcsoportjáról Németh G. Béla megfigyelte.<sup>47</sup>

A történet arról szól: az istenek és a hősök (köztük a költők) érvényessége a múlttal megszünt („nicht mehr”), a jelen a beteljesíthetetlen emberi cselekvések

<sup>45</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában:

(s ha nem rontaná le  
ezzel az egész művét, amelyet  
most hoz létre)

<sup>46</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában: „Állt, és nézte”; „Magába merült”, „És az, hogy halott, teljesen telítette.” „Uj lányságban volt, és érinthetetlen;”, „nem foghatta föl.”

<sup>47</sup> NÉMETH G. Béla: *Hasonlóság, hasonlat, példázat*. Kritika 1968. In: *11 vers*. Bp. 1977. 189–210.



színhelye (a játszás és a halott lété) – ugyanakkor a *szöveg* a nyelv örök érvényessége által emlékezik a múltakra és kiteljesíti a jelent: a cselekményben zárójelbe tett „*ganzen Werkes*” a nyelv által a szövegben valósulhat meg.

És mindezt Rilke önmagára, mint ennek a versnek az alkotójára is vonatkoztatja. A parnasszista versformálás lehetőséget adna ugyan, hogy a vers különböztessen a „Dichter”-szerep és a vers alkotója között, és a költő, mint elbeszélő megigényelje jelenlétét a versben; de a vers tanulsága konzekvensen visszahat magára az alkotói jelenletre is: ahogy a szerep lehetetlenedik a történetben, a *szöveg* is úgy teljesedik ki, hogy benne nem maradhat semmiféle hely a versalkotó számára. Ez a vers sem a „Dichter” szerzeménye, sem nem a „Leir” dalolja ki. Mint ahogy egy magyar költő, Babits Mihály írja később: „Nem az énekes szüli a dalt: / / a dal szüli énekesét.”<sup>48</sup>

Rilke versének a szövege is egyszerre érezteti az életnek a visszafordíthatatlanságát (a természeti időben, a tény-létben, a mindennapok rossz jelenében való megszakítottóságát, a most-pontokra való egyneműsítetttségét) és az autentikus időt reprezentáló műalkotásban való megalkothatóságát, miközben (a versből magából eltűnően a mindentudó és elfogult versmondó maga) a szerkesztés és szövegalkotás által értelmezett mítosz önmagát szólaltatja meg: a perszonák problématisztázása és az idősíkok elkülönítése a mítoszban magában megjelenő horizontok különböző versebeszédét artikulálja és dialogikus helyzetbe hozza.<sup>49</sup>

Annak a poétikai paradigmaváltásnak, amelynek előtörténetét keresem, azt hiszem éppen Ezra Pound *Hugh Selwyn Mauberley (Life and Contacts)*<sup>50</sup> címet viselő versciklusában találhatom meg az előhangját. Az 1920-ra véglegesített kompozíció akár egyetlen sorához is többféle, a század költői tendenciáit reprezentáló eseményt asszociálhatok: „Caliban casts out Ariel.”<sup>51</sup>

Pound a tízes évek utolsó harmadában úgy tér vissza a szabad verstől megcsömörölt Eliot társaságában a legszigorúbban kötött formájú flaubert-i stilsztikához és a gautier-i versszerkesztéshez, hogy közben az ítéletek viszonylagossá tételét is beprogramozza a szövegbe. Ezáltal a visszatérés poétikai újdonság kivitelezését váltja ki: a

<sup>48</sup> BABITS Mihály: *Mint forró csontok a máglyán*. Megjelent a Pesti Napló 1932. december 25-i számában, majd a *Versenyt az esztendőekkel!* című kötetben (1933).

<sup>49</sup> Talán ezáltal kapok választ a műfordítás kiváltódására. A műalkotás horizontjainak a perszonákkal jellemző versbeszéde adja *A huszonhatodik év* poétikai formáltságát is: a vesztés férfi Orpheusként leírja-elpanaszolja a változathatatlan, de elégikus történetet; a költő megteremt az autentikus ideális tér-időt, amelyben átrendezi a múlt tényeit; a játékos eljuttatja Hermes szerepét, remélve „Hátha van az Itt és Ott közt mégis út?” (61. *Az álom gyanui*); végül a ciklus záródarabjaiban öntudatra ébred, szereplővé válik *a költő*, aki egysúlyozva a különböző horizontok között létrehozta a műalkotást, és most annak sorsát mérlegeli. És ez a pillanat, ami összeköti a ciklust a Rilke-művel: ekkor válik a perszonákkal (köztük *a költővel* is) szemben a műalkotás *a létezővé*: „s te *aere perennius*, / / versem, aki csillagfénykoszorús / / gyászodban már-már mosolyogni tudsz, / / túléléd őt!” (120. „*Ércnél maradandóbb*”) Szabó Lőrinc a fordítás címében éppen ezért a szétválasztottságot, de az egymás mellé rendeltséget hangsúlyozza: a perszonák neveit nem ponttal választja szét – mint azt Rilke tette –, hanem vesszővel.

<sup>50</sup> Ezra POUND művét Kappanyos András fordította az *Ezra Pound versei* című kötet (Európa, Bp. 1991.) számára.

<sup>51</sup> KAPPANYOS András fordításában: „Arielt nyomja Kalibán.”

mondat-ítélet-azonosság megbontását. És hogy poétikai törekvésük nemcsak Pound és Eliot önmagukra méretezett vállalkozása, elég, ha a költészetét tőlük függetlenül alakító Kavafisz kortársi megoldásaira is tekintünk.

Ha pedig így nézem, a *Mauberley* egyidejűleg többféle eddigi irodalomtörténeti előfeltevés érvényességi körét megkérdőjelezteti: egyrészt kétséggé teszi az avantgarde húszas évek közepéig feltételezett dominanciájának érvényességét – bárha a kötött vershez való visszatérés még nem jelenti egyben az avantgarde-dal való szakítást is; legfeljebb – másrészt – újragondoltatja az avantgarde és a korabeli szabad vers azonosításának doktrínáját.

Ez pedig éppen azokra az irodalmakra vonatkoztatva hozhat jelentős nézetváltást, amelyekben a kötött formák hangsúlyos, a harmincas évekre korszerűvé váló klasszicizálást megelőlegező vállalása az irodalomtörténeti értékelésben a „provinciális lemaradás” elítélő címkéjét vonta maga után. Mint például a magyar líra esetében, ahol az avantgardista Kassák a fiatal József Attilát lesöpörő megjegyzését, miszerint a rímes vers anakronizmus a húszas években, az irodalomtörténet-írás utóbb sokszor abszolút értékítéletté emelte, és a meglévő értékek ellenében az elsatnyult vagy nem is létező avantgarde nyomokat kutatta, illetőleg hiányukat magyarázta. Pedig a magyar lírában a klasszikus modernség a századelőn felfutó első hullámához (főként a húszas évekre meghatározóvá váló babitsi műhelyhez) társulva az újabb nemzedék legtöbb jelentős tagja már a *húszas* évektől a kötött forma mellett kötelezi el magát. Ha mármost tudatosítjuk az európai lírában is az avantgarde feltételezett abszolút uralma idején egy másfajta versbeszéd hangsúlyos jelenlétét, mint teszi ezt éppen legújabb Kassák-dolgozatában Ferenczi László,<sup>52</sup> akkor a magam részéről meg merem kockáztatni azt a feltevést, amely korábban provinciálisnak és anakronisztikusnak föltüntetett pályakezdéseket az Eliot–Pound–Kavafisz-i nyitás horizontjára emelhet. Gondolok itt a legmeghatározottabb magyar népnemzeti versidomban a népi zenei és kultúrhagyományt is versbe emelő (Erdélyi József), illetőleg a klasszicizálás poétikai-retorikai hagyományaihoz látványosan, de még inkább rejtve kötődő verselésű (Szabó Lőrinc), tematikailag kultúrkritikai iróniájú és a személyiség belső ellentéteit a versbeszéd különböztetésével érzékeltető megszólalásokra már 1920-tól.<sup>53</sup>

A *Mauberley* kiemelt sora – túl a versegész poétikai szuggesztíóján – a kultúrszimbólumok történetében bekövetkezett változást is rögzít: a benne foglalt tényközlés a mese szabályai szerinti korábbi preferencia megváltozását jelenti, egy fokozatosan zajló folyamat végállomásaként. Európában, sőt Amerikában is, az iskolai színjátszást is belevonva a Jóisten–Prospero alakot régen kiszorította az Ariel–Caliban rivalitás,

<sup>52</sup> FERENCZI László: *Világirodalmi párbeszéd vagy belső monológ – Kassák Lajos egy évtizede két nézőpontból*. Akadémiai nagydoktori értekezés (1992. kézirat).

<sup>53</sup> Különbözést persze abban a *tematikai* jelentésű tényben látok, hogy ez a visszaihatódás az egyik ágon (Erdélyi) inkább csak történelmi-szociológiai következmény, amely hamar ki is fullad, poétikai ihletőként ugyanakkor továbbbadott sok mindent, ami azt jelzi, hogy ez a típusú fellépés is csatlakoztatható a világlírában ekkor megjelenő versbeszédhez; a másik ágon (Szabó Lőrinc) a világirodalmi kontroll állandóan jelen van, és mindinkább poétikai megfontolások szerint kibontakozik a húszas évek végére minden irodalompolitikai és történelmi-szociológiai hálóból.



amelyben mindinkább Caliban kerül az érdeklődés előterébe.<sup>54</sup> Browning *Caliban upon Setebos* című monológja,<sup>55</sup> Renan filozófiai drámája<sup>56</sup> előzi meg Pound verssorát, de Caliban szava ott visszhangzik Joyce *Exiles* című drámájában is,<sup>57</sup> ahol a főszereplő, Rowen, az író „önarcképe” idézi fel, allúzióként az ír szigetre is vonatkoztatva Caliban szavait. Már régóta, amikor Caliban beszél, a kisemmizettet és a lázadót vélik megfogalmazni, illetőleg hallani. Ugyanakkor ez a Caliban magán viseli mindvégig a Shakespeare meghatározta tulajdonságjegyeket is.

Pound versében a nézőpontváltás tudatosítása kétféle szöveggörnyezettel szembe-sítve jelenik meg. Egyrészt a történelem hagyományos dialektikájába vonja bele a költő:

All things are a flowing,  
Sage Heracleitus says;<sup>58</sup>

Ez csak a változást nyilvánítja ki, minden értékelés nélkül – tényt közöl. Ugyanakkor a bejelentést keretező, egymást magyarázó-kiegészítő megállapítások már az értékviszonyban bekövetkezett bizonytalanságot jelzik. Először egy grammatikai „atonalitás-sal” „lebegtetve”, a mondat-ítélet azonosságot eloldva: „Christ follows Dionysus, / / Phallic and ambrosial / / Made way for macerations;”<sup>59</sup> – utóbb az értékcsökkenés horizontjainak kemény fogalmazású leírásaival jelezve a jelen értékszintjének bizonytalanságát:

Even the Christian beauty  
Defects – after Samothrace;  
We see το καλον  
Decreed in the market place.<sup>60</sup>

A *Maberley* szövegalkotására az értékszintet és értékkülönbözést egyszerre érzékel-tető beleprogramozás a jellemző: ez értelmezteti a Caliban–Ariel preferenciális hatalmi és/vagy értékváltás jellegét is a hagyományos kultúrszimbólumban.

Ugyanez, ugyanezzel a magyar irodalomban két költő (mester és tanítvány) költészetében szétválva és egymás ellen fordítva, monologikus jelleggel, hangnemi reprezentáció kíséretével jelentkezik.

<sup>54</sup> Lásd ORSZÁGH László jegyzetét Shakespeare *Összes drámái* 1955-ös magyar kiadásában. IV. k. 991.

<sup>55</sup> A drámai monológ 1860 körül keletkezett, 1864-ben publikálta a költő.

<sup>56</sup> Ernest RENAN: *Caliban, suite de La Tempête* (1878), *L'Eau de Jouvence, suite de Caliban* (1880).

<sup>57</sup> „The isle is full of voices”. James JOYCE drámája 1918-ban jelenik meg, magyar színpadon *Számki-vetettek* címen szerepel; az idézet *A vihar* 3. felvonásának 2. színében szerepel, BABITS Mihály fordításában: „e sziget telisteli hanggal”.

<sup>58</sup> KAPPANYOS András fordításában: „Minden folyik – a bölcs / / Hérakleitosz e mondat”.

<sup>59</sup> KAPPANYOS András fordításában: „Ambróziás és fallikus: / / Krisztus Dionüszosz nyomán / / A böjtölésnek tört utat”.

<sup>60</sup> KAPPANYOS András fordításában: „Szamothraké után már / / Keresztény szépség sincsen itt / / láthatjuk ahogy / / Piactereken hirdetik.”

A klasszikus modernségű költő, Babits Mihály 1916-ban háborúellenes gesztusként lefordítja a kultúrszimbólum eredetijét, Shakespeare *A vihar* című mesejátékát, értelmezése középpontjában a békehozó és kiegyensúlyozó Prosperóval. Ez a történelmi aktualitással is hangsúlyossá tett indítás a magyar irodalomban azután Babits tekintélyétől támogatva egyfajta humanista pátoszt indukál végig a század irodalmában, Prospero–Ariel preferenciával.<sup>61</sup>

Ennek a hagyománynak a megzavarása okán hangosodhatott fel Szabó Lőrinc *Kalibán*-versének az értelmezése: nemzedéki lázadás, egy nagytehetségű költő alkati és utóbb politikai jellemképe egyként kiolvashatónak vélődhetett a versből, amely indíttatását tekintve valójában egy szuggesztív színpadi Caliban-megjelenítés és Renan drámájának kettős ihletését hordja magán.<sup>62</sup>

Kölcsönös félreértésben leledzett az épp ekkor egymástól elszakadóban lévő mester és tanítvány. Babits rögzíteni akar egy hagyományos értelmezést, amikor a történelmi megrázkódtatások a kultúrszimbólumok hagyományos rendjét a világ-irodalomban alapvetően megrendítették. Szabó Lőrinc pedig e változást látva, annak elkerülhetetlenségét mutatja be. De mindketten kétségbeesve állnak az európai vers poétikai kiszolgáltatottságának tényével szemben.<sup>63</sup>

Babits azért, mert látja, hogy az általa is képviselt klasszikus modernség poétikailag nem rezisztens a Caliban-szindrómával jelezhető politikai és jelentéstani befolyásoltsággal szemben. Hiszen még az övéhez oly igen hasonlatos poétikai szerkezetű költészetet megvalósító Stefan George is (a vers címével magával is ráutalva) *A háború* idején egyfajta „Neue Reich”-ért való küzdelem meghirdetésében látja a „Sänger” feladatát, és a címével a hölderlini kérdéshez kapcsolódó másik „háborús” verse pedig (*Der Dichter in Zeiten der Wirren*)<sup>64</sup> éppen azt jelentheti, hogy a klasszikus modernség első hullámának tematikus üzenetébe beleférfhet különböző, antihumanista messianisztikus közösségi eszmény preferálása. Legfeljebb a költő ízlése (mint a száműzetésbe menekülő George végső gesztusa), vagy morális ítélkezése (mint Babits példává emelkedő magatartása), tehát *poétikán kívüli* tényező választ-hatja el a költőket a versbe építhető nyílt politikai azonosulások elfogadásától.

<sup>61</sup> BABITS Mihály fordítását 1916-ban a háború alatt a Shakespeare-tricentenáriumon előadta a Nemzeti Színház, külön könyvben is megjelent. TÓTH Árpád a Nyugat 1917-es évfolyamában ír Babits fordításáról, majd 1921. február 16-i keltezéssel írja versét Egy Babits-ünnepély prologusa alcímmel (Lásd: TÓTH Árpád *Összes művei 1. Költemények*. Sajtó alá rendezte KOCZTUR Gizella közreműködésével KARDOS László. 162. sz., valamint 583–588.). Jellemző, hogy éppen a Prospero alakjához kötődő kultúrszimbólum okán választhatta KARDOS László 1946-ban a SZERB Antal rövidebb írásait egybegyűjtő posztumusz kötet patetikus címéül *A vihar*ról készült cikkekcske címét: *A varázsló eltört pálcaját*; úgyszintén BODNÁR György, amikor 1961-ben gondozta a bővített kiadást.

<sup>62</sup> Lásd SZABÓ Lőrinc emlékezését a *Vers és valóság*ban. 1. k. 54–55.

<sup>63</sup> Visszatekintve már belső dialógusként is olvasható a kettejük különbözőzését kifejtő *Tücsökzene*-vers, a *Babits* című.

<sup>64</sup> Stefan GEORGE *Der Krieg* című versét a háború után SZABÓ Lőrinc „a költő engedélyével” lefordítja és megjelenteti a Nyugathán *A háború* címmel; utóbb a *Der Dichter in Zeiten der Wirren* címűt is lefordítja *A költő a zűrzavar korában* címmel.



Szabó Lőrinc 1923-as *Kalibán*-verse beletartozik abba a versalakító folyamatba, amely 1920 és 1928 között jellemezte a fiatal költőt: egyszerre George, a *Menscheits-dämmerung* avantgarde-ja és a görög kardalok hatására egyfajta monológverset alakít, amelyben a szociális feszültséget és a korszak kulturális züllését feloldandó egybefogja a Führer és a Dichter alakját, mint azt éppen a George-kör ideológiusa, Kommerell mutatja be a Hölderlinnel záruló klasszikus német költészetre hivatkozva.<sup>65</sup> A „Legyen a költő hasznos akarát” ars poeticával eljut a „Kellenek a Gonosz fegyverei!” (1926)<sup>66</sup> szélsőségig: versében perverz gondolati ellenkezéssel – borzadva, de hódolva is – idézi Calibant (1923), a könyvégető modern technikust, és vele mondja, egyes szám első személyben a Vezérrel (egy általános Vezér-képlettel) a világhatalmi programot (1928).

A *Mauberley*ben már megszűnt e két szélsőség hangnemi reprezentációval megjelenő monologikus lehetősége: a versbeszéd atonalitása egyben a hagyományos jellegű versbeszéd poétikai kiszolgáltatottságának tudatosítása. Eszerint nem a hatalmi és/vagy értékbeli preferenciaváltás tartalmi jellege és mikéntje adja a problémát, tehát nem az, hogy „Caliban casts out Ariel”, hanem, hogy mindig valaki *casts out* valakit. Addig nem születhetett meg új poétikai paradigma, amíg a vers (legyen az akár hagyományos, akár klasszikus modernségű, akár avantgarde) a hasznosságelv értelmében egyfajta teleológiát képviselt.

Amit a *Mauberley* kiemelt mondata a különböző horizontú szöveggörnyezete révén mint igényt bejelent, ugyanazt a német gondolkozásban Tönnies vezeti végig, amikor is gondolatmenetében a „Kürwille” megszünteti önmagát, mint homogén gondolati konstrukciót. Tudomásul veszi, hogy „szembelép vele az ugyanarra törekvő, a hozzá *hasonlító* választó-akarat szubjektuma, a *másik*, aki a *maga* eszközeivel és céljaival csatlakozik hozzá és áll vele szemben, aki tehát az ő kárán nyer és törekszik nyerni. Vagy el kell egymást kerülniük, vagy meg kell egyezniük, hogy választó-akarat szubjektumokként egymás mellett fennmaradjanak; mert ha egyik a másiktól elvesz valamit vagy kényszeríti valamire, akkor mindketten magányosan akarnak és cselekszenek a kényszer mértéke szerint, ami viszont az alkalmazott eszközök és szerszámok minőségétől függ. Ha ezek az eszközök nem örömteliek sem az ő számára, sem az én számomra (vagyis amennyiben nem örömteliek mindkettőnk számára), akkor nem cselekszem vele *jót*; nem azt adom neki, amit ő kíván. Ő viszont vagy egyáltalán nem cselekszik, vagy pedig kényszerítve cselekszik, vagyis nem saját akaratából, nem a maga kedvéért; cselekvése nem választó-akaratának megvalósulása. Amit pedig előfeltételeznünk kell. Ez annyit tesz: az absztrakt személy tiszta fogalma önmagából létrehozza a maga dialektikus ellentétét”.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> MAX KOMMERELL: *Der Dichter als Führer in der deutscher Klassik*. Bondi, Berlin 1928.

<sup>66</sup> „Legyen a költő hasznos akarát.” *A Költő és a Földiek* című vers egyik ismétlődő sora; „Kellenek a Gonosz fegyverei!” a *Késő bánat* című vers eredeti címe *A Sátán Műremekei* kötetből.

<sup>67</sup> FERDINANT TÖNNIES: *Gemeinschaft und Gesellschaft*. 1887. Magyarul: *Közösség és társadalom*. Gondolat, Bp. 1983. Az idézet TATÁR György fordítása. 177.

Szabó Lőrinc az apolitikus magánember utóbb – ha hihetünk elfogult kortársi pletykáknak – figyelhetett akár szimpátiával is Hitler alakját, mint ahogy Pound politikus magánemberként valóban támogatta Mussolinét – költészetükben ugyanakkor olyan dialogikus poétikai paradigmát tremtettek, amely ellene mond minden hasznosságelvű, a messianisztikus történelmi tendenciák által felhasználható monologikus poétikai megoldásnak.

A modernség a húszas években azután elindul a második hulláma végül is a kultúrszimbólumok hagyományos viszonyrendszerét felbontva a mítoszok irodalmi feldolgozásának új nyelvezetén szólal meg, kiváltva a poétikabéli paradigmaváltást.

Ennek eredményeként, záró példaképpen Szabó Lőrinc egy balladisztikus keretbe foglalt versét idézem, a harmincas évek közepéről, a *Szun Vu Kung lázadása* címűt. Szun Vu Kung, a világhatalomra törő majomkirály és a békét biztosító Buddha kultúrszimbólumát szembesíti a vers. Az előadás szinte gyermekszobába illő elbeszélése ellenére nem találunk a versben Caliban–Ariel-szerű vagylagosságot. A lineáris történetben Buddha „casts out” ugyan Szun Vu Kungot, hangnemét tekintve ugyanakkor éppen a dialogikus megjelenítés a vers jellemzője. A dialógus természetesen nem a szereplők között van (az csak rejtett monológga csúsztatná a verset), de a szereplőkön belül. Szun Vu Kung világvégi utazása nemcsak a hagyományos eszmények hatalomvágyó kifordítása, hanem – hasonlóan az *Irish Airman*hez – „A lonely impulse of delight / / Drove to tumult in the clouds”; aki hasonló megdöbbenéssel fogadja a világ végén megjelenő „waste”-et a maga belső „tumult”-jában; izgatott, célratörő ténykedése nemcsak pusztítás, de hasonlatos Orpheusnak, a „ganzen Werkes”-t befejezni akaró igyekezetével. Buddha pedig nemcsak a megváltó jóság, de „kíméletes”-en kegyetlen büntető tevékenységével egyben maga a mindenkori korlátozás.

A kultúrszimbólum ebben a versben átváltozik mítosszá, amely kizár minden dekódolható egyértelmű üzenetközvetítést: labirintusba jutunk általa, ahol minden „egyszerre mindenféle”.<sup>68</sup>

De ezzel végére is értünk az előtörténetnek, eljuthattam a modernség második hullámának versbeszédéhez, a dialogikus poétikai paradigmához – ez már a húszas évek közepe-vége és a harmincasok eleje: Yeats mítosz- és filozófiai verseinek, Rilke Orpheus-szonettjeinek és Pound Cantóinak korszaka. És természetesen a *Te meg a világ* keletkezéseideje.

<sup>68</sup> Az idézet SZABÓ LŐRINC: *Egyszerre mindenféle* című verséből, megjelent a Pesti Napló 1931. május 17-i számában, majd az 1932-es *Te meg a világ* kötetben.



Jankovits László

ÉLETRAJZ, MŰFAJI KOMPOZÍCIÓ, KÖLTŐI UTÁNZÁS ÉS VERSENGÉS JANUS  
PANNONIUS VÁRAD-VERSEBEN

*Abiens valere iubet sanctos reges, Waradini*<sup>1</sup>  
Omnis sub nive dum latet profunda  
Tellus, et foliis modo superbum  
Canæ dum nemus ingravant pruinæ,  
Pulchrum linquere Chrysium iubemur,  
Ac longe dominum volare ad Istrum,  
Quam primum, o comites, viam voremus.  
Non nos flumina, nec tenent paludes,  
Totis stat solidum gelu lacunis.  
Qua nuper timidam subegit alnum,  
Nunc audax pede contumelioso,  
Insultat rigidis colonus undis.  
Quam primum, o comites, viam voremus.  
Non tam gurgite molliter secundo,  
Lembus remigio fugit volucris,  
Nec quando Zephyrus levi suburgens,  
Crispum flamine purpuravit æquor,  
Quam manni rapiunt traham volantem.  
Quam primum, o comites, viam voremus.  
Ergo vos calidi, valete fontes,  
Quos non sulfurei gravant odores,  
Sed mixtum nitidis alumen undis,  
Visum luminibus salubriorem,  
Offensa sine narium ministrat.  
Quam primum, o comites, viam voremus.  
Ac tu, bibliotheca, iam valeto,  
Tot claris veterum referta libris,  
Quam Phœbus Patara colit relictæ,

---

<sup>1</sup> Iani Pannonii poemata... omnia. Pars prima. Szerk. TELEKI Sámuel, gond. KOVÁSZNAY Sándor. Traiecti ad Rhenum. 1784. Epigrammatum lib. II. No. 5. (a továbbiakban: TK1, ep2). E kiadás nehezen elérhető, ezért mindig megadjuk a következő viszonylag legteljesebb kiadásban található versszámozást is: *Jani Pannonii opera omnia – Janus Pannonius összes munkái*. Kiad. V. Kovács Sándor. Bp. 1987. Elégiák No. 21. – a továbbiakban az előző rövidítés után zárójelben: (e121). A prózafordítást lásd a Függelékben.

Nec plus Castalios amant recessus,  
 Vatum Numina, Mnemonis puellæ.  
 Quam primum, o comites, viam voremus.  
 Aurati pariter valete reges,  
 Quos nec sacrilegus perussit ignis,  
 Diræ nec tetigit fragor rutinæ,  
 Flammis cum dominantibus per arcem,  
 Obscura latuit polus favilla;  
 Quam primum, o comites, viam voremus.  
 At tu, qui rutilus eques sub armis  
 Dextra belligeram levas securim,  
 Cuius splendida marmorum columnis  
 Sudarunt liquidum sepulcra nectar,  
 Nostrum rite favens iter secunda,  
 Quam primum, o comites, viam voremus.

Örvendetesen nehéz feladat újat mondani Janus e verséről. Párhuzamos szöveghe-lyeivel számos kiváló tanulmány foglalkozik, értelmezéseket olvashatunk róla Huszti József nagymonográfiájától kezdve az iskolai tankönyvekig.<sup>2</sup>

A Várad-versről szólva tehát jórészt eddig kigondoltakat próbálok továbbgondolni. Értelmezésemet egy olyan nagyobb dolgozat részének szánom, amely az i. e. 2–3. századi retorikák, a késő antik auktorkommentárok, valamint azok 15. századi humanista recepciója alapján értelmezi Janus Pannonius műfaji kompozíciójának, költői programjának elveit.

A vers hagyományos értelmezésének egyik fontos típusa Janus életrajzára, élmény-világára hivatkozik. Ilyen válaszra példa a Kortárs nevezetes, Janus-fordításokban és -kommentárokból bővelkedő számában a poéta-fordító Benjámin László<sup>3</sup> és Csorba Győző álláspontja – mivel az utóbbi szerző értelmezése tömörebb, szövegközelibb, más értelmezési lehetőséget el nem ítél, hadd idézzük őt: „A refrén nem csupán vershelyzetet konstatál, hanem... lélektani állapotot is jelöl, folytonos ismétlődésével

<sup>2</sup> Az általam használt tanulmányok: Huszti József: *Janus Pannonius*. Janus Pannonius Társaság, Pécs 1933. 189–190. Horváth János: *Az irodalmi műveltség megoszlása. Magyar humanizmus*. Magyar Szemle Társaság, Budapest 1944. 89–90.; *A magyar irodalom története*. 1. Szerk. Klaniczay Tibor. Akadémiai, Budapest 1964. 238–239.; Kortárs 1972. március. *Janus Pannonius búcsúverse huszonkilenc magyar fordításban*. Szerk.: Kovács Sándor Iván. Pannónia, Pécs 1987. (Recenziói: Boda Miklós, Jelenkor 23. (1989) 757–760. Geréb György, Janus VI. 2. 77.); Kovács Sándor Iván: *Várad – Velence – Medvevár. Janus Pannonius búcsúversének világa és rokonsága*. In: Uő: *Pannóniából Európába. Tanulmányok a régi magyar irodalomról*. Gondolat, Budapest 1975. 11–22.; Török László: *Catullus-batások Janus Pannonius költészetében*. Itk 110 (1986) 627–630.; Vadász Géza: *Janus Pannonius Abiens valere iúbet sanctos reges című verse az antik auktorok tükrében*. Itk 111–112. (1987–1988) 103–110.; Kovács Sándor Iván: *Szakács-mesterségnek és utazásnak könyvecskéi*. Szépirodalmi, Budapest 1988. 137–142. *Magyar utazási irodalom*. 15–18. század. Vál. utószó Kovács Sándor Iván, gond. jegyz. Monok István. Szépirodalmi, Budapest 1990. 57., 993–994.

<sup>3</sup> Kortárs 1972. március 440.



mintegy azt is dokumentálja, hogy az erre-arra röpködő fantáziát a makacsul létező és érvényesülő lelkiállapot minduntalan vissza-visszarántja magához.”<sup>4</sup>

A válaszadók egy másik csoportja a klasszikus minták kutatására koncentrált. Alapvető itt Török László és Vadász Géza munkája. Ezek a dolgozatok céljukból következően nem foglalkoznak az életrajzi kérdéssel – de mindenképpen meg kell állapítani, hogy nem ítélik el azt. A Kortárs fordítói közül Somlyó György és Takács Gyula tulajdonít fontos szerepet a latin költők hatásának. „Janus nem lop, hanem hódít, felhasznál, beépít, idéz, rezonanciát teremt, mégpedig tudatosan és nyíltan” – így ír Somlyó György; Takács Gyula pedig így: „Latin verseivel színezte Pannónia arcát és tudatát.”

A két értelmezés néhol szembekerül egymással, néhol – a számomra rokonszenvesebb esetekben – kiegészíti egymást. De együttes felhasználásuk történeti indoklását, úgy gondolom, még nem olvashattuk: nem tudni, mit tanulhatott Janus arról, hogyan kell egy poétának saját életét költői programmá alkotni, a régieket követve vagy velük versengve.

Mindenképpen szeretném leszögezni: az előző két értelmezéstípus értelmes voltát eszemben sincs kétségbe vonni. Egy olyan harmadik lehetőséget idézek a következőkben, amely az életrajzi háttérrel és a mesterségbeli hagyományt egyaránt elismeri és felhasználja.

Ez az értelmezés az antik auktorkommentárok Janus által bizonyosan ismert munkáiban található meg. A Vergilius-kommentárok és -életrajzok, főként a Servius néven ismert szerző munkáiról van szó.

A római szerzők közül a késő antikvitásban Vergilius életműve kapja a legtöbb kommentárt. A két legnagyobb korpuszt a Quattrocento humanistái Tiberius Claudius Donatus és Maurus Servius Honoratus neve alatt ismerték. A 19. századra a filológia mindkét műcsoport egységét és mindkét szerzői egyéniséget megkérdőjelezte, de ezzel nekünk most nem kell törődnünk. „Servius” műveinek a továbbiakban azokat a kommentárokat tartjuk, amelyek a Bucolicát, a Georgicát és az *Æneis* kommentálják, és ma részint *Ælius* Donatus, részint Servius művének számítanak.<sup>5</sup>

A serviusi Bucolica-kommentár elején található bevezetés az *accessus ad auctores* (közelítés a szerzőkhöz), egy már a középkorban igen népszerű kommentártípus egyik legfontosabb mintája. Az *accessus* elemei a következők: *poetæ vita*; *titulus operis*; *qualitas carminis*; *scribentis intentio*; *numerus librorum*; *ordo librorum*; *explanatio* (a költő élete, a mű címe, az ének beszédneme, az író szándéka, a részek

<sup>4</sup> Uo. 443; SOMLYÓ ÉS TAKÁCS ezután idézendő véleményét lásd 449., 472..

<sup>5</sup> Erről lásd ANNABEL M. PATTERSON: *Pastoral and ideology: Virgil to Valéry*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1987. 30. kk. Donatus műveinek Janus korában a Suetoniusból merítő *Ælius* Donatusnak tulajdonított Vergilius-életrajzot (annak is egy későbbi, a hagyomány által kibővített változatát, az ún. Donatus auctust) és a ma Tiberius Claudius Donatusnak tulajdonított *Æneis*-kommentárt tartották. A kiadások: *Die Vitæ Vergilianæ und Ihre Antike Quellen*. Hrsg. Ernst DIEHL. Marcus u. Weber, Bonn, 1911. *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii*. Rec. Georgius THILO. Teubner, Lipsiæ, 1887.

száma, elrendezése, magyarázat). Servius az eclogák vizsgálata során ezeken kívül még a „causa” (indok) fogalmát is használja.

A továbbiakban először a causa és az intentio szerepével foglalkozunk, aztán az idézés serviusi megítélésével.

Serviusnál a causa az az esemény Vergilius életében, amely a versek keletkezését kiváltja. Az intentio pedig az a célkitűzés, amelyet a költő versével el akar érni. Vergilius életében a causa az, hogy birtokát Augustus egy veteránja elfoglalta, s a költő hasztalan törekedett visszaszerezni azt. A causa és az intentio nem mindig tartalmaz hasonló dolgokat: az életrajz és a szándék néhol egészen más (a 12–14. századi Ovidius-accessusokban erre is van példa).<sup>6</sup> De Vergilius eclogáiban van ilyen azonos-ság: itt az intentio – Theokritos utánzása mellett – tartalmazza a hálaadást is: Vergilius hálát ad Augustusnak és azon előkelőknek, akiknek a segítségével visszakapta elvesztett birtokát. Az eclogákban ezzel kapcsolatban megjeleníti a *causát* a birtok és a szabadság elvesztését, s az abból fakadó kényszerű cselekedeteket is. A megjelenítés nem mindig közvetlen – néhol allegorikus. Az allegória nem szövi át az egész kompozíciót, el kell tehát választani a szövegben az allegorikusan értelmezhető részeket az egyszerűen olvashatóktól. Servius az allegorikus olvasat lehetőségét azokra a részekre korlátozza, amelyekben az allegória az elvesztett birtokkal s az azzal kapcsolatos kényszerű cselekedetekkel, valamint a hálaadással kapcsolatos.

A Servius-kommentár másik fontos megállapítása az idézéssel kapcsolatos: „[Vergilius]... a szükségétől kényszerítve néhány helyen szóképeket is beilleszt; ezeket többnyire Theocritus-sorokból is alkotja ügyesen, olyanokból, amelyekről nyilvánvaló, hogy amannál egyszerűen szólnak. Ez persze költői kifinomultsággal történik, ahogy Juvenalisnál »az auruncus Actor zsákmánya« – ő ugyanis Vergiliusnak a dárdáról szóló verssorát képes beszédben a tükörré alkalmazza.”<sup>7</sup> Az idézett Juvenalis-helyen<sup>8</sup> az idézéssel a Vergilius megénekelte hősi kor és a Juvenalis gúnyolta elpuhult, önimádó jelen kerül szembe. Azt a számunkra iskolás tételt, hogy az idézés nem feltétlenül szolgai követés, hanem állásfoglalás és kreatív változtatás, Janus is tanulhatta az iskolában.

<sup>6</sup> Fausto GHISALBERTI: *Mediaeval Biographies of Ovid*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 9 (1946) 10–51.

<sup>7</sup> hic necessitate compulsus aliquibus locis miscet figuras, quas perite plerumque etiam ex Theocriti versibus facit, quos ab illo dictos constat esse simpliciter. hoc autem fit poetica urbanitate: sic Juvenalis (II 100) Actoris Aurunci spoliū, nam Vergilii versum de hasta dictum figurate ad speculum transtulit.

<sup>8</sup> Szövegkörnyezetben idézve: IVV. 2, 99–103. ille tenet speculum, pathici gestamen Othonis, / Actoris Aurunci spoliū, quo se ille videbat / armatum, cum iam tolli vexilla iuberet, / res memoranda novis annalibus atque recenti / historia, speculum civilis sarcina belli! (MURAKÖZY Gyula fordításában: Tükört tart az, illet tartott régen buja Otho, / „zsákmányát auruncai Actortól”; hadi díszben / ebben nézte magát, ha csatára adott ki parancsot. / Méltán írhat az új évkönyv s történelem erről, / polgárháborúban hadikellék lett a tükörből!) A Vergilius-hely (itt Turnusról van szó): VERG. xen. 12, 93–95. ædibus adstabat, validam vi corripit hastam, / Actoris Aurunci spoliū, quassatque trementem / vociferans (LAKATOS Imre fordításában: Auruncus-vér Actortól zsákmányul elorzott / Szörnyű gerelyt veszi fel szilajon s ezt mondja, kezével / Rázva...)



Az eddigieket összefoglalva és Janus versére alkalmazva feltesszük tehát, hogy ha Janus Várad-versében a régi poétákat akarta felhasználni, akkor a tőlük vett idézeteket valamilyen intentio szerint kell átértelmeznünk. És ha a vers egy életrajzi eseményhez kapcsolódik, és az esemény az intentio része, akkor a versnek ama részeit lehet allegorikusan olvasni, amelyek az eseménnyel kapcsolatosak.

Kérdés persze, hogy történetileg helytálló-e a serviusi eljárás alkalmazása a Várad-versre, hogy olyan auktor-e Janus, akit ily módon lehet megközelíteni.

Vélekedésünket főként azzal a bőven dokumentált, itt nem részletezendő ténnyel tudjuk alátámasztani, hogy Servius értelmezése igen nagy szerepet játszott a kora reneszánszban.<sup>9</sup> Nem tartjuk hát elképzelhetetlennek, hogy a kor poétái saját verseikre nézve is érvényesnek tarthatták a causa és az intentio szerinti olvasatot.

Janus versét itt nem egy kötetkompozíció részeként elemezzük, mint Servius az eclogákat. Tehetjük ezt, mert van rá példa: Ovidius accessus típusú kommentárjai sem csupán ciklusokra, kötetekre, hanem kisebb terjedelmű egyes művekre is vonatkoznak.

Tudjuk persze, hogy Servius körülbelül négyszáz évvel élt Vergilius után, bennünket viszont több, mint hatszáz év választ el Janus halálától. Tudjuk, hogy egészen más intézmények más elvek alapján dolgozó jeles kutatói szolgáltatják azokat az életrajzi adatokat, amelyeket ismerve megadunk egy causát és egy intentiót. Aggódunk kell azért is, nehogy kevés forrásunk birtokában, meglevő tudásunkban bízva, félreértések láncolatát követve értelmezzük a hajdani kommentátor, Servius módszerét. Mindezeket az elháríthatatlan aggodalmakat most félretesszük, bízva abban, hogy a módszer így is ad alkalmat a leleményre.

Három pontban sajnos eleve nem felelhetünk meg a serviusi kommentár formai követelményeinek: egyrészt nem tudjuk az elemzés valamennyi szempontját tárgyalni (nem foglalkozunk például a címmel, holott fontos volna); másrészt nem tudjuk minden ismert kommentátor véleményét elsorolni; harmadrészt nem tudjuk a verset sorról sorra kommentálni, ahogy Servius tette. Dolgozatunk tehát legfeljebb kommentár-töredék lehet.

A szakirodalmi hagyomány a Várad-vers keletkezését több időponthoz köti: 1451 elejéhez, amikor Janus hazalátogat Magyarországra, 1459-hez, amikor mint újonnan kinevezett pécsi püspök megválk kanonoki stallumától, vagy 1465-höz, amikor Janus patrónusát kinevezik esztergomi érsekké (s ez esetben nem Janus, hanem Vitéz János megválásáról lenne szó).<sup>10</sup>

A mi választásunk az 1459-es keletkezésre esik, valamint arra, hogy Janus önmagáról ír a versben. Ha Vergilius nem is magáról írta volna pásztori verseit, a kommentár-irodalom, amely a nagy szerző életéhez köti a verseket, mindenképpen így tett

<sup>9</sup> Craig KALLENDORF: *In Praise of Aeneas. Virgil and Epideictic Rhetoric in the Early Italian Renaissance*. Hannover & London, U. Pr. of New England, 1989. Főleg Petrarccal kapcsolatban: PATTERSON: i. m. 19–62.

<sup>10</sup> A vélemények összefoglalását lásd: KOVÁCS Sándor Iván. 1987. 39–41., valamint vö. 1990. 993–994.

volna az eclogákkal is. Mi sem teszünk másként Janusszal kapcsolatban.<sup>11</sup> A dátum pontosabban 1458–59 tele. A causa a következő lehet: Janus hazatér Magyarországra, ahol életének új, nagy reményekkel kecsegtető korszaka elé néz: mindazt, amit Itáliában tanult, most bemutathatja a magyar közönség előtt is, méghozzá egy igen méltóságteljes pozícióban, a püspökében és a vezető diplomataéban: megmutathatja költői tehetségét a magyar, és Pannónia szépségét az itáliai közönség számára.<sup>12</sup> Az intentióban, úgy gondoljuk, megjelenik a causa, ezért a szöveg olvasásában fűrkésszük az olyan allegorézis lehetőségét, amely a vállalkozáson, a tehetség bizonyításán alapul. Az intentio költői mesterségbeli része egy antik műfaj meghonosítása: ahogy Vergilius elhozta pásztoraikat a Mincius partjára, úgy Janus az antik város és vidék méltóságát az Ister mellé.

Ebbe az értelmezésbe, reméljük, belefér például Csorba Győző már idézett magyarázata, de nem fér bele a latin tudóskodást kárhóztató Benjámin-magyarázat. Belefér Vadász Géza szinte valamennyi megállapítása, de ott, ahol ő az audax jelzőben a sztoikus filozófia hatását látja, mi meghátrálunk: az általunk feltételezett intentióba a filozófus nem, csak a poéta fér bele. És nem használhatjuk fel a pannon tél halált jósóló sivárságába kivacogó lírai én popularizálódott magyarázatát sem: az ilyenfajta intentio a későbbi korszak verseihez sorolható, ha sorolható.

A továbbiakban először az intentio költői részével foglalkozunk, valamint azzal, hogy mi a vers műfaja, s milyen költők lehetnek a források. Ezután befejezésül az életprogram alakulásáról szólunk.

A vers műfajának kérdését a műfaji források, azaz a Janus tanulmányaiban megjelenő retorikák alapján újra kell vizsgálnunk.

Ezek a retorikák a következők: Cicero művei, beleértve a korban neki tulajdonított *Rhetorica ad Herenniumot*, Quintilianus, Hermogenész (valószínűleg a Priscianus készítette fordításban), s két értekezés *A bemutató beszédéről*.<sup>13</sup> Az utóbbi műveket a reneszánsz hagyomány Menandroznak tulajdonította, ezért a továbbiakban az ő nevén említjük.

Kovács Sándor Iván Várad-tanulmánya óta a verset a szakirodalmi hagyomány „a *búcsúvers*, a hellenisztikus eredetű *propemptikon*”<sup>14</sup> műfajába sorolja.

<sup>11</sup> Az életműben tudommal csak egy olyan eset van, hogy Janus nagyobb kompozíciót nem a maga, hanem egy kortársa nevében ír: az a válasz, amelyet Mátyás nevében küld Antonius Constantinus itáliai költőnek. A helyettesítés indokai itt sokkal nyilvánvalóbbak, mint a Várad-vers esetében.

<sup>12</sup> PIRNÁT Antal találóan a „prospektus” műfaj-megnevezéssel élt.

<sup>13</sup> M. Tvllii Ciceronis *rhetorica*. I–II. Ed. A. S. WILKINS, Clarendon Press, Oxford 1903., Cornificius: *A C. Herenniiusnak ajánlott retorika*. Latinul és magyarul. Ford. bev. jegyz. ADAMIK Tamás. Akadémiai, Budapest 1987. Quintilianus: *Institutiones oratoirae*. Ed. Ludwig RADERMACHIER. COIT. VINZENZ. BVCHHEIT, Teubner Lipsiae, 1959. Magyar fordítása: *M. Fabius Quintilianus szónoklattana tizenkét könyvben. I–II*. Ford. PRÁCSEK Albert. Franklin, Budapest 1921. (A továbbiakban QVINT. inst.) Hermogenes: *Progymnasmata*. In: *Rhetores Graeci*. 1–9. Ed. WALZ. 3. 1–54. PRISCIANUS fordítása in: *Grammatici Latini* rec. Heinrich KEIL. Vol. 3. 430–440. Teubner, Lipsiae: 1859. Menander Rhetor. (a továbbiakban: MEN. RHET.) Ed. transl. D. A. RUSSEL and N. G. WILSON. Clarendon Press, Oxford 1981.

<sup>14</sup> KOVÁCS Sándor Iván. 1975. 11.



A propemptikonról először Menandrosnál olvashatunk,<sup>15</sup> a bemutató beszéd-  
nemről írott második értekezésben. Menandros szerint a logos *propemptikost* nem a  
búcsúzó mondja, hanem éppen hozzá intézi a szónok, aki búcsúztatja.<sup>16</sup> A búcsúzó,  
a valahonnan megváló szónok beszéde, a búcsúbeszéd a *syntaktikon*<sup>17</sup> műfajába  
tartozik. Ha tehát Menandrosra, a két műfaj legrégebbi ismert forrására támaszkodunk,  
inkább a propemptikon e párdarabját kell használnunk műfaji megnevezésként.<sup>18</sup>

Honnan s miként ismerhette meg Janus a syntaktikon műfaját? Csak bizonytalan  
választ tudunk adni. A rétor Menandrost Janus sehol sem említi: tanítómestere,  
Guarinus Veronensis levelezésében sem szerepel, s nem találhatjuk meg a mester fia,  
Baptista Guarinus pedagógiai értekezésében sem.<sup>19</sup> De talán feltételezhetjük, hogy az  
idősebb mester tanulmányai során szerzett Menandrosra visszavezethető műveltsé-  
get. Guarinus konstantinápolyi tanulmányai során, Manuél Khrysoloras iskolájában  
találkozhatott a syntaktikonnal, nem feltétlenül Menandros, hanem Homéros tanul-  
mányozása, Homéros alapján megadott beszédgyakorlatok során. Menandros ugyan-  
is a syntaktikon mintáját, mint más műfajokét is, Homérosnál találja meg, ez esetben  
a phaiákoktól búcsúzó Odysseusnak a phaiák királyhoz és királynőhöz mondott  
beszédeiben.<sup>20</sup> Homéros, vagy egy más auctor olvasása kapcsán megtörténhetett,  
hogy a tanítómester Menandros vagy egy hozzá visszavezethető hagyomány alapján  
gyakoroltatta a búcsúbeszéd műfaját tanítványaival.

A további kutatásnak mindenesetre érdemes számolni Menandros jelzett részével  
mint ősforrással, és a műfajt érdemesebb a syntaktikon néven neveznünk.<sup>21</sup>

Játsszunk el hát a gondolattal: miként értelmezhető Janus verse a menandrosi  
syntaktikon szabályai szerint?

Syntaktikon Menandros szerint a következőképpen alkotható:

Idegen föld elhagyása esetén a szónok nyilván szomorú a távozás miatt; ha nem  
is az, valamilyen módon mutassa ki szeretetét azok iránt, akiket elhagy. Adja elő az  
eltávozás indokait, majd dicsérje az elhagyott várost, úgy, hogy közben szője bele a

<sup>15</sup> MEN, RHET. 393. 31–394.; 12. 430. 9–434.; 9.

<sup>16</sup> Propemptikon elemeit tartalmazza például a Scientában nyaraló társakhoz és a táborozó Balázshoz  
írott vers.

<sup>17</sup> MEN, RHET. 393, 31. – 394, 12. 430., 9–434, 9.

<sup>18</sup> Meg kell jegyeznünk, hogy a syntaktikon és a propemptikon műfaji elemei már az antik költészetben  
elegyednek. Erről lásd Francis CAIRNS: *Generic Composition in Greek and Latin Poetry*. University Press,  
Edinburgh 1972. 164–165., ahol a szerző Sappho fr. 94-re hivatkozik.

<sup>19</sup> Baptista Guarinus ad Maffaeum Gambaram... de ordine docendi ac studendi. A HUSZTI József által is  
használt 1459-es veronai kiadás mikrofilmjéért (jelzete: M 1143/90) az Österreichische Nationalbibliothek-  
nak tartozom köszönettel.

<sup>20</sup> MEN, RHET. 430, 12–30. hivatkozik HOM. Od. 13. 59–62. 38–41.

<sup>21</sup> Általam nem kutatott hagyományozás útján a syntaktikonról szóló rész feltehetően hozzájárult annak  
a Kovács Sándor Ivánnál párhuzamként többször szereplő, Nathan Chytræus készítette 16. századi táblá-  
zatnak a kialakításához, amely az utazás során megsemmisített dolgokat foglalja össze. Lásd: például *Janus  
Pannonius búcsúverse huszonkilenc magyar fordításban*. 173–174.; *Magyar utazási irodalom. 15–18.  
század*. 993–994.

dicséretbe a szomorúság kifejezését amiatt, hogy mind e szép dolgokat el kell hagynia. Ha ezt nem tenné, pusztán egy dicsőítő beszédet mondana.

Illendő elsősorban azt a várost dicsőíteni, amelyet a szónok elhagy, de azután idézze fel azokat a helyeket is, amelyek felé elindul; ha ezek ismeretlenek, mutassa ki aggodalmát, ha hazájába készül, mondjon újabb városdicséretet arról, a távozás indoklásaként.

A búcsúzó végül imádkozik az otthagyottakért, valamint szerencsés hajózásért és visszatérésért, kiválasztva a legszebb imákat a költőktől, és fogadalmat tesz, hogy visszatér, és hogy gyerekeit a városba küldi majd tanulni.

A szülőháza elhagyása esetén hasonló a beszéd szerkezete. Inkább arányeltolódások láthatók: a szónok többet foglalkozik a távozás indokaival, a szülőföld dicséretével, a visszatérés és a majdani szolgálatok ígéretével, és kevesebbet annak a helynek a dicsőítésével, amely felé utazik.

A következő válogatás azokat a toposzokat tartalmazza, amelyeket Menandros szerint fel lehet használni az otthagyott vagy az úticélnak kiválasztott város dicsőítésében.

Nos, a szónok dicsérhet bármit, ami alkalmat adhat a dicséretre: hogy mennyi a bámulni való az ottani régiségekben, az éghajlatban, a táj képében, mennyi az oszlopcsarnokokban, a kikötőkben, a fellegrvárban, valamint a nagyszerű templomokban és szobrokban. Ezeken túl dicsérheti az ottani ünnepeket, a Múzsáknak szentelt helyeket, a színházakat és a versenyküzdelmeket: dicsérheti az embereket is, mint például a papokat, ha vannak, a fákhordókat és a misztériumok papjait, az emberek szokásait, azt, hogy műveltek és vendégszeretőek. A barátoktól is búcsút vehet, és kimutathatja, hogy szenved és könnyezik az elválás miatt. A beszéd második részében dicsérheti a várost, amely felé igyekszik, annak dicsőségét és jó hírét, azt, hogy meggyőződése szerint a város hatalmas és csodálatos, hogy hallomása szerint a tanulmányok és a Múzsák otthona: igazából ott laknak a Píeriszek, ott van a Helikon. Ékítse fel a beszédet képekkel, történetekkel, példázatokkal s másféle díszítésekkel és leírásokkal: ezekben a várost, az oszlopcsarnokokat, a kikötőket, a folyókat, a forrásokat és a ligeteket dicsőítheti.

Ilyen toposzokat persze más olyan szónoklattani előírásokból is adathatunk, amelyek a városok dicsőítéséről szólnak.<sup>22</sup> Maga a dicsőítés a klasszikus retorikai tanítás szerint a természeti adottság (physis) és az ember teremtette helyzet (thesis) két csoportja szerint osztható fel.<sup>23</sup> Ehhez hasonló felosztást ad meg Quintilianus is a

<sup>22</sup> E toposzok a középkori városdicséretnek gyakorlatában is folyamatosan jelen vannak. Erről lásd Paul Gerhardt SCHMIDT: *Mittelalterliches und humanistisches Städtelob*. In: *Die Rezeption der Antike. Zum Problem der Kontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance*. Vorträge gehalten anlässlich des ersten Kongresses des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 2. bis 5. September 1978. Hrsg. August BECK Dr. Ernst Hauswedell & Co., Hamburg 1981. 119–128.

<sup>23</sup> A neki tulajdonított másik könyvben. MEN. RHET. 346, 26–351.; 19. Ez a rész hasonló toposzokat tartalmaz, sokkal részletesebben, s nem a búcsúbeszéd keretében. Mivel a felosztás általános, ez esetben igen kevés okunk van kifejezetten Menandros hatására gondolni.



városcsicsérettel foglalkozó utasításaiban.<sup>24</sup> Az általa javasolt toposzok közül azonban csak három olyan van, amit Janus mintájának tarthatunk: a templom és az erődítés, a vidék egészséges voltának dicsérete. Ha Hermogenész–Priscianus előgyakorlatait tekintjük, a dicsérő beszédet tárgyaló fejezetben szintén csak általánosságban olvashatunk a városcsicséretekről.<sup>25</sup>

A Menandros javasolta toposzok viszont egyrészt részletesebbek, másrészt a többi forráshoz képest igen sokat megtalálhatunk közülük a Várad-versben: az éghajlat, a folyó, a források, a Múzsák szállása, a szobrok, a templom és a fellegvár toposzákat egyaránt. Tehát nemcsak a szerkezet, hanem az abba illeszkedő elemek is nagyon sok hasonlóságot mutatnak a Menandros kínálta választékkal. Janus verse másrészt megfelel azoknak a fentebb ismertetett menandrosi tételnek, amely a búcsúzó verset a városcsicsérettől megkülönbözteti: Janus a dicsérő toposzok mellett folyamatosan visszatér a megválás gesztusaihoz – gondoljunk „vale” búcsúszó, valamint a refrén ismétlődésére. A vers imazárata szintén megfelel a szintaktikon kereteinek. Menandros szerint, láthattuk, elsősorban azt a várost kell dicsőíteni, amelyet a szónok elhagy – ilyen szempontból Janus verse nem hagy kifogást, a többi részhez képest igen nagy az ilyen városcsicséret aránya. Az argumentáció és az ima röviden jelenik meg a vers elején és a végén. Az elutazás indoklása és az úticél megjelölése csupán két sorban történik. A többi a természetes adottságok, és az emberi alkotások dicsérete. A természetes alkotások dicsérete viszont nem az otthagyt városhoz, hanem az úthoz kapcsolódik, s ennyiben eltér a szintaktikon szabályaitól.

Vannak ugyanakkor olyan szintaktikon-toposzok, amelyek Janusnál nem találhatók meg: nem beszél az otthagyt város híres embereiről, az otthagyt barátokról, nem dicséri azt a helyet, amely felé tart, és nem ígéri meg, hogy visszautazik. Ezeket a „hiányosságokat” azzal magyarázhatjuk, hogy a Menandros megadta keretek igye-

<sup>24</sup> QVINT. inst. 3, 7, 26–27. Laudantur autem urbes similiter atque homines. nam pro parente est conditor, et multum auctoritatis adfert vetustas... et virtutes ac vitia circa res gestas eadem quæ in singulis: illa propria, quæ ex loci positione ac munitione sunt, cives illis ut hominibus liberi sunt decori. est laus et *operum*: in quibus honor, utilitas, pulchritudo, auctor spectari solet, honor in templis, utilitas in muris, pulchritudo vel auctor utrobique. est et *locorum*... in quibus similiter speciem et utilitatem intuemur, speciem maritimis, planis, amœnis, utilitatem salubribus, fertilibus. – (PRÆSER Albert fordításában: Lehet dicsérni éppúgy egész városokat, mint egyes embereket. Mert a szülőt ott az alapító helyettesíti s nagyban emeli a tekintélyt a régiség... tetteikben is ugyanazon erényeket és bűnöket látjuk, mint egyes emberekből, csak földrajzi fekvés és erődítés tekintetében van meg mindegyiknek a maga sajátos jellege. Éppúgy büszkék a kiváló polgáraikra, mint a szülők gyermekeikre. *Műveket* is lehet dicsérni s itt azt szoktuk nézni, minő tisztelet illeti meg, milyen hasznos, milyen szép és ki az alkotója. A tisztelet szerepel például templomoknál, a hasznosság a városfalaknál, a szépség és az alkotó mindkettőnél. Néha valamely szép *vidéket* is lehet dicsérni... itt is a szépségre és a hasznosságra szoktunk ügyelni; szép például a tengerparti fekvés, síkság, a regényes táj, hasznos az egészséges és termékeny vidék.)

<sup>25</sup> A Priscianus-fordítás szerint (PRISC. præex. 7, 21. dices... de genere, quod indigenæ, et de victu, quod a deis nutriti, et de eruditione, quod a deis eruditi sunt, tractes vero, quomodo de homine, qualis sit structura, quibus professionibus est usa, quid gesserit? (elmondod [a város] lakóiról, hogy ott honosak, a megélhetésről, hogy az istenek táplálják őket, a műveltségéről, hogy az istenek tanították őket. Tárgyalod azután, ahogy az emberről tetted, hogy milyen a felépítése, milyen foglalkozásokat gyakorol, milyen tetteket hajtott végre.)

keznek minél több lehetséges toposzt magukba foglalni, de a szerző nem követeli meg valamennyi lehetőség kihasználását, sőt buzdít az intentio szerinti válogatásra.

A fent megadott intentio szerint nem meglepő, hogy Janus nem az otthagytakkal foglalkozik: az itáliai normák szerint vajmi kevésbé híresek azok a személyek, akiket dicsőíthet – az egyetlen lehetséges kivétel, Vitéz János ekkor már a kancellária vezetője, s többet tartózkodik az úr Isternél, mint az aranylő Körösnél. Az otthagytott város nem jelenthet sem baráti társaságot, sem közönséget az Itáliából hazatérő, s Váradhoz inkább csak jövedelme miatt kötődő Janusnak. Ez indokolhatja a visszatérés ígéretének hiányát is. Az utazás célja általános: talán a bizonytalanság indokolja ezt, de inkább az, hogy a vers ne csak egyes helyeket foglaljon magába, hanem az egész pannóniai világot.

Az intentio költői mesterséghez tartozó részének másik forrása a régi poéták költészet-e. Ők kínálnak mintákat saját syntaktikonjaikban, s az ékesszólásnak, a méltó kifejezéseknek is tőlük kell erednie. A humanista dicsőítő költészet a humanista társaság számára éppen akkor érdekes, ha a költő tárgyát a hagyományból vett, elismert toposzok felhasználásával írja le. Várad nevezetességei önmagukban nem számíthatnak érdeklődésre: helyet kell találni nekik az antik költészet oikumenéjában.

Ez a hely a régiek számára vajmi kevésbé dicsérendő: az egyetlen – kényszerű – ittlakó, Ovidius szavával élve, a világ legvégső vidékének szomszédsága, egy olyan nép – a szkíták – hazája, amelyet emberek és istenek egyaránt kerülnek. Ovidiussal ide menekülnek a Múzsák – ahogy a *Keservek*ben írja:

iure deas igitur veneror mala nostra levantes,  
sollicitæ comites ex Helicone fugæ,  
et partim pelago, partim vestigia terra  
vel rate dignatas vel pede nostra sequi.<sup>26</sup>

Janus híres sorai, amelyek hasonló cselekedettel büszkélkednek, nem a *Keservek* hangján szólnak. Az ő Múzsái kényszer és bánat nélkül jönnek az az északi tájat önként választó költővel az Isterhez:

Hic situs est Ianus, patrium qui primus ad Histrum  
duxit laurigeras ex Helicone deas.<sup>27</sup>

Ha valamiben első a Várad-vers szerzője, az egy barbárok lakta északi táj dicsőítő leírása a görög és latin kultúra nyelvén. Janus célja nem utánzás, hanem vetélkedés, æmulatio: az antik poéták által oly sokszor kárhoztatott északi tél világának dicsérete. Ez a dicsőítés tüntető szakítás a hagyománnyal. Janus gesztusa hasonló Berzsenyié-

<sup>26</sup> OV. trist. 4, 1, 49–52. Joggal tisztelem hát az istennőket, bajaim megkönnyítőit, a Helikonról jött társaimat az aggodalmas menekülésben, akik méltónak tartottak arra, hogy hol a tengeren, hol a szárazföldön, hajón, vagy gyalog kövessenek útjaimon.

<sup>27</sup> TK1, 9 (e128), 127–128. Itt nyugszik Janus, aki először vezette a Helikonról a babért viselő istennőket az ősi Isterhez.



hez, aki témáját ironikusan így indokolja meg a mezőt Horáccal festő Vitkovics Mihályhoz írt városdicsérő episztolájában:

...de minthogy minden verselők  
Homér atyántól fogva ekkorig  
Falut dicsértek, engedd meg nekem,  
Hogy én Budáról s Pestről énekeljek.

Janus a vers első három versszakában az észak világát, a telet dicsőíti. A kezdősorokban dérbe takart liget – a költők konvencionálisan kedvelt helye – akár a költő új tárgyának metaforája is lehet. A hasonló hagyományból merítő Berzsenyire megint hivatkozhatunk: az ő hervadó ligete is egy költői program jelképeként értelmezhető.<sup>28</sup>

A további részek elemzésénél az eddigieknél is inkább indokolt a többes szám első személy: a „minden verselők” műveinek Janus versével kapcsolatba hozható részeit a „minden kommentátorok” műveinek gazdag tárházából vehetjük. Ezeket az eredményeket mind újra elősorolni fölösleges. A következőkben ezért csak olyan részeket idézünk, amelyek Janus variációs technikáját a legjobban illusztrálják, illetve olyanokat, amelyek eddig talán ismeretlenek voltak.

Ismeretes, hogy Janus a refrénben és a búcsúzás indoklásában catullusi frázisokkal él: Catullus 35. verséből veszi a *viam vorare* (emészteni az utat), a 46. búcsúversből a repülés metaforáját, s nem véletlen a társak felemlítése sem.<sup>29</sup> Ha azonban azt tekintjük, milyen toposzokat tartalmaz a két vers, Janusnál mindenhol változtatást találhatunk. Catullus elválik társaitól, Janus velük együtt tart. Catullus az úticélt, az attikai városokat dicséri, s főként saját izgatott boldogságát írja le. Janus azokkal a helyekkel foglalkozik, amelyeket elhagy. Catullus a nicæai mezők forróságát hagyja ott, a Zephyrus szelétől hajtva, Janus viszont akkor indul útnak, mikor mindent hó takar.

A hagyománnyal való versengés mások módja a régiek – Janus itáliai társaságában bizonyára közismert – télgyalázó sorainak ellenkező értelmű felhasználása. A Vergilius *Georgicá*jában leírt szkíta tél így válik a gyors utazás elősegítőjévé, éppen az antik poéta számára oly borzasztó jégpáncélja révén. Ez a szöveghely azért is érdekes, mert épp azt a sorát, amely a befagyott vízen megjelenő szekerekről szól, már a késő antikvitásban felhasználták iskolás témaként. Az úgynevezett tizenkét bölcselő különböző, néha Vergiliustól és Ovidiustól származó sorokra írott parafrázisairól szóló énekei között olvashatunk olyan, a befagyott vízről szóló distichonokat, amelyek éppen az említett leírás nyomán készültek.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Ezt az értelmezést KISBALI Lászlótól tanultam.

<sup>29</sup> CAT. 35, 7. *Quare si sapiet, viam vorabit.* (DEVECSERI Gábor fordításában: Tehát, ha bölcs lesz, / falni fogja az utat...) 46, 6. *ad claras Asiæ volemus urbes.* (Ázsia híres városaiba repülünk) 9. *o dulces comitum, valetæ coetus* (DEVECSERI Gábor fordításában: Hát isten veletek, ti drága társak)

<sup>30</sup> *Poetæ Latini Minores.* Rec. et emend. Æmiliius BÆRENS Vol. IV. Teubner, Lipsiæ, 1882. IV. [135] *de glaciali aqua.* A feladott téma: VERG. *georg.* 3, 362. *Puppibus illa prius patulis nunc hospita plaustris* (LAKATOS István fordításában: íme, ahol sajkák, széles szekerek sora száguld). A parafrázisok és Janus versei között nem találtam jelentékeny frazeológiai párhuzamokat.

Ezt a Vergilius-sort Janus idézi korábbi munkájában, *A szelek versenyében* is. Ám ott korántsem önállóan, még kevésbé versengve. Tanulságos feltüntetni a két sort, megjelölve az egyezéseket:

Vergilius:  
*Concrescunt subitæ currenti in flumine crustæ*  
*Undaque jam tergo ferratos sustinet orbes,*  
*Puppibus illa prius patulis nunc hospita plaustris.*  
*Aeraque dissiliunt vulgo,*  
 (georg. 3,360–363.)

Janus:  
*Asstringunt subitæ, currentia flumina, crustæ,*  
*Concreta glacie cursus frenantur aquarum.*  
*Et jam ferratos plaustrorum sustinet orbes,*  
*Qui ratibus longis fuerat prius hospitis humor.*  
*Dissilit æs glacie, riget omnis frigore tellus.*  
 (Eranemos 243–247.)

A verset arra a korra datálhatjuk, amikor Janusnak még nincsen önálló témái – olyan időpontra, amely nem eshet messze Várad 1541-es meglátogatásától. A két Vergilius-utalás különbsége újabb érv az 1459-es datálás mellett.

A következő versszak, amely a hajóúttal veti össze a száguldó lovak gyorsaságát, Vadász Géza szerint „túlságosan kiragyog, megbontja a vers fátyolos hangulati és színtónusát, harmóniáját”. Janus versének erényeként értelmezhetjük, hogy egy impresszionista olvasat is szépségeket tárhat fel benne, s e szempontból a harmadik versszak valóban „ragyog”. De kommentárunkban helyet kell találnunk neki: ha valamelyik rész tömörebb, mint a többi, akkor retorikai mintát kell találni hozzá. A harmadik versszakhoz találhatunk: Vergiliusra, közvetve Homérosra utal vissza. Az Aeneisben az ötödik ének hajóversenyének leírása során Vergilius a következő comparatióval él.

*Non tam præcipites bijugo certamine campum*  
*corripuere ruuntque effusi carcere currus*  
*nec sic immissis aurigæ undantia lora*  
*concussere iugis pronique in verbera pendent.*  
 VERG. Aen. 5. 144–147.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> LAKATOS István fordításában: Nem tör a kétfogatú kocsí sem, ha kinyílik a korbát, / így vetekedve a versenyeken, vágatva a pályán, / S nem hullámszik a gyeplő sem így, nem pattog az ostor, / Hogyha előrehajol, fogatát kibocsátva, a küzdő. A leírást lásd még: georg. 3, 104. kk.



Ezzel a megoldással Vergilius nemcsak összefoglalja a kocsiverseny jellemző jegyeit – legalább olyan zsúfoltan, mint Janus – hanem egyszersmind összeveti a maga hajóversenyének leírását azzal a kocsiversennyel, amelyet Homérosznál olvashatni az *Íliás* 23. énekében.<sup>32</sup>

Janus tanulóútasa és mesterének fia, Baptista Guarinus sokat idézett tankönyvében a Vergilius- és a Homérosz-tanulmányokat a következőképpen fogja össze: „Hinc erit illa animi iocunditas ut Virgilii imitationem conteplari queant, qui tanquam in speculo Aeneida ad illius opera confirmavit adeo ut ferme nihil in Virgilio comperiat quod idem apud Homerum non sit.”<sup>33</sup> Janus ezt a hagyományt folytatja, amikor Vergiliussal versengve megalkot egy hasonlóan tömör, színpompás hajóleírást –, amelynek ere nye, Vergiliushoz hasonlóan, éppen a tömörítés.

A vergiliusi hajóverseny súlyos evezőjű<sup>34</sup> hajói persze ugyanúgy eltérnek Janus szárnyas evezőjű „csinos kis csolnakjától”,<sup>35</sup> mint a gall lovacsák a kocsiverseny lovaitól. A vergiliusi keretben azt a nyelvet fedezzük fel Török László és Vadász Géza nyomán, amellyel – szintén hasonlatban – Catullus írja le a hajnali tengert, amelyhez Péleus és Thetis lakodalmáról elvonuló vendégeket hasonlítja.<sup>36</sup>

Ezzel a versszakkal kapcsolatban ki kell egészíteni Vadász Géza fontos felfedezését. A „purpurat” igét ő így fordítja: bíbor színűre fest. Ismerteti Gellius *Attikai éjszakáiból* azt a fejezetet, amikor a grammatikus Cæsellius Vindex a költő Furius Antiast megrója a következő vessorért: „Spiritus Eurotum viridis cum *purpurat* undas” (Vadász: míg Eurus fűvása a zöld habokat bíborszínűre festi). Gellius megmagyarázza az ige jelentését: ventus mare cærum *crispicans* nitefacit (Vadász: a szél a sötétkék tengert fodrozva csillogóvá teszi). A magyarázat Vadász szerint: a két szín egymásmellettsége a színhatás élénkségét fejezi ki. Szerintünk a magyarázat a görögös szóhasználatban rejlik. A bíbor görögül porphyros – etimológiájában a phyró (kavar) ige reduplicatiójához jutunk. Ez a reduplikált alak található meg a latin purpuro igében. A görögösen értelmezett *purpuro* ige jelentése Gelliusnál: felkavar, fodroz stb. Esetleg, a kettős jelentést érzékeltetendő, mondhatjuk azt: a széltől „bíborog” a tenger.

<sup>32</sup> HOM IL. 23, 316–318., 362–379. Az idézett Vergilius-helyen Donatus és Servius Vergilius-kommentárjában nem találtam összehasonlítást Homérosszal. De a 16. század végéről tudunk idézni humanista példát: Jacobus Pontanus *Symbolarum Virgilianarum*... című munkája (Augsburg 1599) az adott helyhez adott kommentárjában már megadja az *Íliást* (és érvel amellett, hogy Vergilius nagyobb szakértelemmel írja le a kocsiversenyt, mint Homéros).

<sup>33</sup> Innen származik a léleknek az a vigassága, hogy szemlélhetik, miként utánoz Virgilius, aki az *Aeneid* mintegy tükörben, a másik munkához mérve erősítette meg, olyannyira, hogy szinte semmi olyat nem ismerünk meg Vergiliusban, ami nincs meg ugyanúgy Homerusban. In: *De ordine docendi ac studendi*.

<sup>34</sup> VERG. æn. 5, 114.

<sup>35</sup> FINÁLY Henrik: *A latin nyelv szótára*. Franklin, Budapest, 1884. lebus címszó. A szó Vergilius-párhuzamát már VADÁSZ megadta (georg. 1, 201.) A Vergilius-hely magyarázóit közül Fulgentius a legérdekesebb a mi szempontunkból: FVLG. serm. ant. 30. genus navicellæ Velocissimæ, quod dromones dicimus (igen gyors csónakfajta, amelyet mi dromonnak nevezünk).

<sup>36</sup> Tőlük (lásd az idézett műveket) tudjuk, hogy ez a leírás Catullus más helyeiről is idéz.

De fontosabb, hogy ennél a résznél kiegészíthetjük az intentio meghatározását is: a rész arról is informál, hogy Janus Pannoniában nem nagyszabású carmen heroicumokkal, hanem kisebb terjedelmű, nem magasztos témájú énekekkel akart sikert aratni – a költői versenyen nem durva, nagy fogatokkal, hanem kis, kecses hintón indul el.

Horatius és Ovidius több helyen dicsér valamely tájat annak egészséges forrásokban való gazdagsága miatt. Janus őket követi a 4. versszakban. Szent László sírjának csodáit szintén meg lehet találni az antikvitásban.<sup>37</sup> De az aranyba vont királyok megmenekülése a tűzvészből olyan csoda, amelyre csak egykori forrásunk van, antik példát a szakirodalom idáig nem idézett. Ezen a helyen magunk is tanácstalanok vagyunk. De talán van egy – nem költői – minta: Janus Pannonius iskolai olvasmánya, Valerius Maximus egy helye. A beszédek ékítésére való példákat az erények szerint rendezve elsősoroló mű, az *Emlékezetes mondások és tettek kilenc könyve* 9. könyve első fejezete a csodákról szól. Innen idézünk egy szöveghelyet:

Possunt et illa miraculorum loco poni: quod deusto sacrario Saliorum, nihil in eo præter lituum Romuli integrum repertum est: quod Servii Tullii statua, cum ædes Fortunæ conflagrasset, inviolata permansit: quod Q. Claudiae statua in vestibulo templi Matris deum posita, bis es æde incendio consumpta, prius P. Nasica Scipione et L. Bestia. item M. Servilio et. L. Lamia coss., in sua basi flammis intacta stetit.<sup>38</sup>

Vadász Géza idézésre méltó megfogalmazása szerint a verset Apollón és a Múzsák „isteni præsentíája ragyogja be”.<sup>39</sup> Ez a ragyogás talán már a Chrysius névben megjelenik. A latinos alak görög értelme (aiol χρυσιος attikai χρυσους) aranyló, aranyos – ez Apollón megjelenésének jelzője a görög mitológiában. Nemcsak az istennév mellett, hanem kultuszhelyének és papjainak nevében is megjelenik. Gondoljunk Khrysé papjára, Khrysésre, akinek lányát, Khryséist a védelmező Apollón bosszulja meg az akhájokra küldött dögvésszel. Apollón, mint a Nap is, arany sugárzásban jelenik meg; születésekor Délos aranyba borul.

A Chrysius név, ha nem is Janus találmánya, a vers szövegösszefüggésében többletjelentést kap.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Erről lásd VADÁSZ. 1987–88. 106.

<sup>38</sup> Valerius Maximus: *Dictorum factorumque memorabilium libri IX.* 1, 8 [De miraculis – Csodákról]: A csodák közé számítanak a következők is: miután a Saliusok szentélye leégett, Romulus pálcáin kívül semmit sem találtak meg épségben; Servius Tullius szobra, mikor Fortuna épülete lángba borult, sértetlenül megmaradt; Q. Claudia szobra, amely az Istenek Anyjának templomában volt elhelyezve, mikor ezt az épületet kétszer is megemésztette a tűzvész, először P. Nasica Scipio és L. Bestia, majd M. Servilius és L. Lamia konzulsgága alatt, sértetlenül maradt állva talapzatán.

<sup>39</sup> VADÁSZ. 1987–88. 106.

<sup>40</sup> A mai ismeretek szerint a Körös neve – miként egyik mellékágának neve mutatja – eredetileg „fekete” jelentésű. A név magyar okiratban először a 11–12. században fordul elő crys alakban. 6. századi latin előfordulása Grisia, 950 körül görögül κριτος, lásd KNEZSA István: *Erdélyvíznevei*. Kolozsvár 1942. Általam ismert humanista forrás BONFINIUS, aki így ír: Varadinum Chrisus fluvius interfuit, a Carpathiis montibus dimissus, qui quum ramenta aurea deducat, ab auro nomen accepit. (Váradon keresztfolyóik a Chrisus folyó, amely a Kárpátok hegyeiből ered; ez, mivel aranytörmelékét sodor le, az aranyról kapta nevét.)



Ez a praesentia ugyanakkor magyarázatra szorul. Egy kisázsiai város könnyen állíthatja magáról Apollón jelenlétét – annál nehezebb ezt elhiteni a szkíták földjéről. Márpedig Janus a költészet istenét a váradi könyvtárban üdvözölheti. Milyen alapon? Bármely tudós hallgató rákérdezhet: mit keres Phoebus Váradon?

Ott a helye, válaszolhatunk. A déloszi Phoebus-mítoszok szerint az isten a szigetről, ahol született, évente Patarába távozik, onnan indul a hyperboreosok népéhez. A delphoi Phoebus-mítosz szerint Phoebus egyenesen a hyperboreosok földjén született, ezért tér telente vissza.<sup>41</sup>

Kik ezek a hyperboreosok? Bizonyra a világ legboldogabb népe, akik ezer évig élnek, s csak unalmukban vetik magukat a tengerbe. A humanisták által ismert etimológa szerint az északi hegyekből eredő szél, a Boreas fölött laknak a Ripaios-hegy vidékén. Az északi hegyet, amelyet Ripaios-hegynek neveznek, és ahonnan a legnagyobb folyók erednek, az antik geográfusokra a mitológia hagyta rá mint problémát: hiszen a „nagy északi hegy” típusú meghatározásokkal vajmi nehezen lehet boldogulni egy szisztematikus világleírásban. Ezért a Pireneusoktól a Kaukázusig minden nagy, az adott nézőpontból északra eső heggyel azonosították. A tippek között természetesen a Kárpátok hegylánca is szerepel, például Statiusnál. A hyperboreosok a hagyomány szerint a szkíták mellett laknak. Ez nem egészen lényegtelen egy költő számára, aki olyan történeti hagyományban gondolkodik, amely szerint a magyarok a szkíták utódai. Alkalom kínálkozik akár a két nép hallgatolagos azonosítására is, például Vergilius a Georgica Szkítia-leírásában.<sup>42</sup> Nos, emlékezzünk arra, hogyan nevezi Janus a Szelek versenyében a győztes északi szelet;

Postquam pacatas vidit rex Aeolus iras,  
Dat Scythico palmam Boreæ...<sup>43</sup>  
Így miután a király elnyomta dühük kitörését,  
Szólt s Boreasnak, a szittyának, nyújtotta a pálmát...

vagy arra, honnan küldi később – egészen más felhanggal – Galeottónak verseit:

Hæc tibi Pannonicis, epigrammata mittit, ab oris,  
Inter Hyperboreas, maximus Ister, aquas.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> PAULY-WISSOWA: *Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*. 9. Band. Metzler, Stuttgart 1916. Hyperboreer címszó: 258–279.

<sup>42</sup> VERG. georg. 349–356. 381–383. Szkítiának a hyperboreusok földjével való azonosítása a 381. sorban olvasható.

<sup>43</sup> TK1, 6 (hk1), 335–6. BERCZELI ANZELM Károly fordításában:

<sup>44</sup> TK1, 35 (ep458), 1–2. (Magyarul: ezeket az epigrammákat pannóniai partjairól küldi neked az Ister, a legnagyobb a hyperboreus vizek között. Csorba Győző fordításában a számunkra fontos hyperboreus szót északinak fordítja, s ezzel leszűkíti az értelmezés lehetőségeit.

Az utóbbi idézet már korántsem dicsérő folytatású: ez az a vers, amely szerint ezen a barbár tájon Cicero és Vergilius sem tudna igazán alkotni. Hol vagyunk a Múzsákkal gazdag váradi könyvtártól...

A megváltozott élethelyzet, a causa átalakítja az intentiót is: Pannonia életre alkalmatlansága, az ingenium otthontalansága, a lélek testbe zártsága válik a magyarországi versek kompozíciós alapjává.

De ezek a változások az ide sorolható, a költőről magáról szóló versek értékét nem érintik: dicsőítve vagy kárhoztatva a hyperboreos tájat, Janus az antik retorika és poézis nyújtotta lehetőségek gazdag tárából példaadó erudícióval és invencióval olyan lehetőségeket választott ki a régiek kultúrájából, amelyek segítségével a régi poétákhoz méltóan tudta kárhoztatni vagy dicsérni a hegyen túli tájat, ahova sorsa kötötte. Hegyen túli humanistaként az elsők között tette ezt, ha ugyan nem először.

### Függelék

A távozó üdvözli a szent királyokat Váradon

1. Míg egészen hó alatt rejtőzik a föld, és fehérlő dér súlyosodik a nemrég lombjára büszke ligetre, el kell hagynunk a szép Chrysiust, és repülnünk messze az úr Isterhez. Minél előbb, ó társak, emésszük az utat.

2. Nem tartanak fel a folyók, sem a mocsarak; minden tócsán szilárd jég áll. Ahol tegnap félénk csónakját hajtotta, most merészen, gyalázkodó lábbal szökdel a dermedt hullámokon a földműves. Minél előbb, ó társak, emésszük az utat.

3. Nem szalad a hajócska a repülő evezőktől hajtva oly könnyedén a kedvező áramlatokon, akkor sem, mikor Zephyrus, míg könnyed fuvalatával hajtja, a kondor hullámokat fodrozza, mint ahogyan a lovacsákák ragadják magukkal a repülő szánt. Minél előbb, ó társak, emésszük az utat.

4. Üdv nektek hát, hőforrások, kiket nem nehezítenek kénes bűzök, de a csillámló hullámokba vegyülő timsó, anélkül, hogy az orrot facsarná, egészségesebb látást ad. Minél előbb, ó társak, emésszük az utat.

5. Üdvöz légy te is, könyvtár, ki a régiek annyi híres könyvével vagy teljes, akit Phoebus Patarát elhagyva óv, és ahonnan a költők istenségei, Mnémé lányai sem kívánnak Castaliába visszatérni. Minél előbb, ó társak, emésszük az utat.

6. Aranyba vont királyok, üdvöz legyetek ti is, akiket nem égetett meg a szentségtörő tűz sem, s az iszonyú omlás robaja sem érintett, mikor a váron elúrhodó lángok hamuja mögé rejtőzött az ég. Minél előbb, ó társak, emésszük az utat.

7. Te pedig, fegyverzet borította aranyló lovag, ki jobb kezeden harchozó bárdot emelsz magasba, kinek márványoszlopos, ragyogó sírja tiszta nektárt verejtékezett, utunkat, szokásod szerint segítve, tedd szerencsésé. Minél előbb, ó társak, emésszük az utat.



Kicsi Sándor András

## A VIETNAMEI SZÓTAGHANGLEJTÉSES VERSRŐL

– A luc-bat és a song-that-luc-bat –

Az alábbiakban két vietnami versformát mutatok be, amelyek metrikájukat és rímelésüket tekintve is különlegesek. Bár mindkettő a vietnami vers reprezentatív formái közé tartozik és rajtuk írt műveket számos nyelvre, így magyarra is lefordítottak, magának a verselésnek még a világnyelveken is alig-alig van szakirodalma.<sup>1</sup> Ez valamelyest magyarázhatja azt a tényt, hogy bemutatásukhoz kitérők szükségesek. Így kitérek a vietnami fonológia, a szótaghanglejtés és a kínai szótaghanglejtéses verselés főbb kérdéseire.

A vietnami irodalom két komponense a népi, szóbeli irodalom és az írott, úgynevezett tudós irodalom. Az utóbbi – bár tetemes része (így a címbeli *luc-bat* is) leszivárgott, sőt széles körben népszerű is lett – tulajdonképpen a 20. század második feléig, sőt talán a legutóbbi időkig az írni-olvasni tudó szűk elit irodalma volt. A vietnamit – így az idézendő verseket is – évszázadokon át a kínaiból adaptált úgynevezett *chu-nom* írással, ennek is több változatával írták. Ezek használatához ismerni kellett a nagy fáradtsággal elsajátítható kínai írást, így az írott irodalom csak kevesek kiváltsága maradt. A latin betűs vietnami ortográfiát a 17. század első felében portugál misszionáriusok alkották meg igen leleményesen. Például Alexandre de Rhodes vietnami–portugál–latin szótára (*Dictionarium Annamiticum Lusitanum et Latinum*, 1651) a szótaghanglejtés tanulmányozása kezdeteinek értékes dokumentuma.<sup>2</sup> A *chu-nom* a 20. századig volt az irodalom reprezentatív hordozója, és a rajta írt szövegeket csak utólag írták át latin betűs ábécére.

A tekintélyes mennyiségű magyar verstani szakirodalomból kiemelkedik Szepes Erika és Szerdahelyi István *Verstana*<sup>3</sup> – mivel alapállásukat illetően világviszonylatban is a legkielégítőbb általános metrikát nyújtják és a számukra jól hozzáférhető anyagot – ami még mindig óriási mennyiség – el is helyezik ezen az alapon. Több távolabbi verselés tárgyalásába azonban kisebb-nagyobb hibák csúsztak, néhányról pedig teljesen megfeledkeztek. Átfogó és általában egyéb tekintetben megbízható verstanuk leggyengébb pontja minden bizonnyal a szótaghanglejtéses verselés,<sup>4</sup> amely egyébként is talán a legproblematisabb.

<sup>1</sup> Kivétel például: N. I. NIKULIN: *O stixie v'jetnamskoj poem XVIII-načala XIX. v.* In: I. S. BRAGINSKIJ (szerk.) *Problemy vostočnogo stixosloenija*. Sbornik statej. Moskva 1973. 174–182.

<sup>2</sup> ALFONS WEIDERT: *Tonologie. Ergebnisse, Analysen, Vermutungen*. Tübingen 1981. 8–9.

<sup>3</sup> SZEPES ERIKA–SZERDAHELYI ISTVÁN: *Verstan*. Bp. 1981.

<sup>4</sup> I. m. 16., 25., 75., 493–499.

Szepes és Szerdahelyi<sup>5</sup> is azt a metrumtipológiát vették át, amelyet már Roman Jakobson (1923) és Lotz János<sup>6</sup> is képviselt. Jakobsonhoz, illetve Lotzhoz képest legfőbb eltérésük, ami alighanem javítás, hogy a cseh, illetve a magyar nemzeti versidomot (ennek típusát) nem szótagszámlálónak, hanem hangsúlyosnak, mégpedig ütemhangsúlyosnak tekintették. Metrumtipológiájuk szerint a beszéd négy jellemzőjének – (1) időtartam, (2) hangmagasság vagy tonalitás, (3) hangsúly és (4) hangszín-szótagolhatóság – megfelelően négy versrendszer létezik: (1) időmértékes, (2) szótaghanglejtéses, (3) hangsúlyos és (4) szótagszámláló. Az időmértékes verselésben a hang három prozódiai (vagy szupraszegmentális) tulajdonsága (1–3) közül az időtartam játszik kizárólagos vagy uralkodó szerepet, hasonló a hangsúly szerepe a hangsúlyos verselésben és a szótaghanglejtése a szótaghanglejtésesben. A szótagszámláló verselésben a ritmust a szünetek, rímek határjelzéseivel tagolt, meghatározott szótagszámú szövegegységek váltakozása adja. A versrendszerekben sem a szótagszám, sem a három prozódiai tulajdonság valamelyike nem kizárólagos ritmustényező – mindegyikben számos más mozzanat nyomatékosíthatja a ritmust (rím, alliteráció, szünet stb.), ráadásul a négy versrendszer határain keresztezett, ötvöztött formák (szimultánok) is találhatók, egyes nyelveken – így a magyaron – pedig több verselés is megvalósítható. Tulajdonképp a szótagszámláló verselés az egyetlen, amelyik – legalábbis elvben, ideálisan – minden nyelven létezhet. A fenti négyes felosztás tulajdonképpen általánosan elfogadható lehetne, de a 20. század talán legnagyobb költészetteoretikusa, Roman Jakobson egy eredetileg 1958 áprilisában felolvasott tanulmányában erőteljesen érvelt a szótaghanglejtéses verselés feltételezése ellen.<sup>7</sup> Ehhez képest éppen Jakobson volt a fenti négyes felosztás egyik – ha nem az – első kidolgozója 1923-ban.

A továbbiakban valamelyest a kínai és főleg a vietnami szótaghanglejtéses verseléssel foglalkozom, különösen az utóbbi két reprezentatív formájával. A szótaghanglejtéses verselésben a sorok szótagrendjét a különböző tonémacsoportba tartozó szótagok – kínaiul *ping* vagy *ze*, vietnamiul *bang* vagy *trac* – többé-kevésbé kötött helyzete, egymásutánja határozza meg. E verselésben a *ping*, *bang* „egyeses”, a *ze*, *trac* „lejtő” hanglejtésű szótag, Jakobson szerint viszont inkább „hosszú” (*ping*) és „rövid” (*ze*) a helyes értelmezésük. A metrikai elemzés a szűkebb értelemben vett nyelvi elemzésre épülhet: a ritmus versbeli szerepét úgy érthetjük meg, ha tisztában vagyunk nyelvi közege relevánsnak bizonyulható tulajdonságaival. Emellett azonban a versritmust nem lehet egy az egyben megfeleltetni konkrét fizikai tulajdonságokkal. A szótagok metrikai értelemben vett hangsúlyos vagy hangsúlytalan, hosszú vagy rövid, *ping* vagy *ze* volta legfeljebb közelít élőbeszédbeli megfelelőikhez.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> I. m. 16.

<sup>6</sup> Roman JAKOBSON: *O ščešskoj stixie prejimušestvenno v sopostavlenije s russkim*. (Sborniki po teoriji poetičeskogo jazyka V.) Berlin–Moskva 1923. Providence, R. I. Brown University Press 1969. (Brown University Press Slavic Reprints VI.) LOTZ JÁNOS: *Metrika*. Ford. TAKÁCS Ferenc. Helikon 19 (1973) 1. 137–158.

<sup>7</sup> R. JAKOBSON: *Hang – jel – vers*. Ford. BARCZÁN Endre. Bp. 1972.<sup>2</sup> 246–247.

<sup>8</sup> SZEPE-SZERDAHELYI: *Verstan*. 108.



Szótaghanglejtéses verselés csak úgynevezett tonális (és ezen belül alighanem csak lejtő tonális) nyelveken valósítható meg, és általában Délkelet-Ázsiából szokás példákat hozni rá. A rá felhozott afrikai – elsősorban Nigéria vidékéről való – példák minden bizonnyal hangsúlyos verselésűek.<sup>9</sup> A thai nyelvek egy részében (thai, lao, lü, san) – népköltészetük mellett – időmértékes indiai versformák honosodtak meg úgy, hogy e nyelvek szótagstruktúrája révén egyes vonásaikban szótaghanglejtésesként is értelmezhetők.<sup>10</sup> Az ugyancsak indiai mintára kialakult birmán vers szótag-számláló, de a rímelésben (csak azonos tonémájú szótagok rímelhetnek) fontos szerepe van a szótaghanglejtésnek.<sup>11</sup> A tibeti vers szintén szótagszámláló. Talán egyedül a vietnami verselés egyes vonásai szólhatnak – a kínain kívül, de ahhoz hasonló módon – a szótaghanglejtéses verselés léte mellett. Nem kizárt azonban, hogy a térség tonális (thai, miao-jao, sino-tibeti) nyelveinek legalábbis némelyikén létezik szótaghanglejtéses vers, ha más nem, népköltészet.

A világ nyelveiben a hangmagasság különbségei, változásai jelentésmegkülönböztető szerepet játszanak, mégpedig általában két alapvetően különböző módon. Minden nyelvben van valamiféle mondathanglejtés, intonáció. Például a magyarban a *megetted a kenyeret* hangsor különböző hanglejtéssel (kijelentő, tudakozó-kérdő, fenyegető-kérdő, csodálkozó stb.) ejthető és így különböző mondatfajtákban, megnyilatkozástípusokban szerepelhet. Ez esetben – bár különböző mondatokat hallunk – a mondatokat alkotó szokat azonosnak észleljük. Hasonló a helyzet egyszavas, sőt egyszótagú mondatok, például a magyarban névmások (*én, ez* stb.), módosítószók (*nem* stb.), indulatszók (*na* stb.) esetében is. Szótaghanglejtésről akkor beszélhetünk, ha a hangmagasság különböző változatai lexikai egységek megkülönböztetésére szolgálnak. A tonális vagy politon nyelvekben (szemben a monoton nyelvekkel, amilyen a magyar is) ideálisan minden szótagra jelentésmegkülönböztető, kontrasztív hanglejtés esik,<sup>12</sup> avagy népszerűbb és lényegesen enyhébb megfogalmazásban: egy tonális nyelvben legalább egy (de esetleg az összes) morféma fonémákból és tonémákból áll. Ezen enyhe kritérium alapján egyébként elhangzott olyan vélemény is, mégpedig egy orosz nyelvészről, hogy a magyar tonális nyelv, mert az illető hanglejtésbeli különbségeket vélt kihallani az ég „Himmel / sky” és az ég „brennen / burn” homonimák között.<sup>13</sup> Mindenesetre egyes nyelvekben a tonémák mindössze néhány morféma megkülönböztetésére szolgálnak, és akadnak olyan nyelveleírások is, amelyek tisztán ornamentális – funkció nélküli – politóniáról számolnak be. A szótaghanglejtés szabályai – talán a tonémahasonulás számos esetének kivételével – a szavakon belül működő úgynevezett lexikális szabályok közé tartoz-

<sup>9</sup> R. JAKOBSON: *Hang – jel – vers*. 247.

<sup>10</sup> P. SCHWEISGUTH: *Étude sur la littérature siamoise*. Paris 1951. 18.; Klaus WENK: *Die Metrik in der thailändischen Dichtung*. Hamburg 1961.

<sup>11</sup> V. G. ZLATOVERKHOVA: *Metričeskaja sistema birmanskoj klassičeskoj pozijii*. In: *Problemy vostočnogo...* 142–159.

<sup>12</sup> Kenneth L. PIKE: *Tone Languages*. Ann Arbor 1948. 3.

<sup>13</sup> Je. XELIMSKIJ: *Tonal'nyje oppsziciji v ural'skix jazykax*. Nyelvtudományi Közlemények 79. (1977) 3–55.; TALOS Endre – aki a vietnami fonológiában is segített – szíves közlése.

nak, a mondathanglejtés viszont a fonológia posztlexikális komponenséhez tartozik. Az azonban vitatott, hogy a tonémákat szótagcsúcsokhoz (magánhangzókhoz, szótagképző mássalhangzókhoz) vagy egész szótagokhoz, esetleg morféma-khoz, szavakhoz rendeljük-e hozzá.

A tonális nyelvek általában nagy áréakban, nyelvsvövetségekben (de nem okvetlenül közös nyelvcsaládokban) jelentkeznek.<sup>14</sup> Ilyen nyelvsvövetségek találhatók Délkelet-Ázsiában, Mexikó térségében és Afrikában (különösen Nigéria vidékén, de másutt is). Ugyanakkor elszigetelt, tisztázatlan rokonságú nyelvek is lehetnek tonálisak, mint például a burusaszki (Pakisztán, a Karakorum és a Hindukus találkozásának vidékén), valamint a ket és közeli rokona (egyesekek szerint nyelvjárása), a jug (Krasnojarszk térségében, a Jenyiszej partvidékén). A világ talán legtonálisabb nyelvét, a trikét (oto-mangue nyelvcsalád) a mexikói Oaxaca tartomány elzárt hegyvidékein beszélik.<sup>15</sup>

A tonális nyelvek jelentős része – így a kínai és a vietnami – az úgynevezett monoszillabikus nyelvek közé tartozik, amelyekben ideálisan egy-egy morféma (de nem okvetlenül egy-egy szó!) egy-egy szótagból áll. Az afrikai és mexikói tonális nyelvekben viszont a morféma-k általában két- vagy többszótagúak, és mivel e nyelveknek – ellentétben a kínaival és a vietnamival – általában kiterjedt a morfológiája, a szótaghanglejtésnek nemcsak lexikai, hanem kimondottan grammatikai szerepe is van. (Például kifejezhet igeidőt, birtoklást, sőt tagadást is.) Az afrikai dob-, mexikói füttynyelvek és más hasonló parazita beszédpótlékok („speech surrogates”) többsége a beszélt nyelv alapjain jött létre, és általában az illető nyelv hanglejtését követik.<sup>16</sup>

Röviden érdemes kitérni két, egymást gyakran keresztező szupraszegmentális (prozódiai) jelenség, a hangsúly és a hanglejtés összefüggésére. A hangsúlyt rendszerint – az illető nyelv típusától függően különböző jellegű – hanglejtés kíséri, amely akár a kiemelés fő eszköze is lehet, miként a hangerő (például a magyarban) vagy a hosszúság (például az oroszban). A hangsúlynak a magyarban, ahol a szó első szótagjára esik, elsősorban elhatároló funkciója van. Az oroszban viszont, ahol a hangsúly elvileg akármelyik szótagon állhat, fonémikus, jelentésmegkülönböztető szerepe is lehet (például *múka* „kín”, *muká* „liszt”). Hasonló jelentésmegkülönböztető szerepet játszik a hanglejtés az olyan poliszillabikus, dallamhangsúlyos („pitch-accent” vagy „word-tone”), marginálisan tonális nyelvekben, mint a svéd, a norvég, a szerbhorvát és a japán.<sup>17</sup> Míg a hangsúlyos nyelvekben egy szónak csak egy szótagja hangsúlyos (legalábbis főhangsúlyos), a tonális nyelvekben általában a szó bármely szótagjára eshet valamilyen tonéma.

<sup>14</sup> R. JAKOBSON: *Hang – jel – vers*. 66–73.

<sup>15</sup> Claude HAGÈGE–André HAUDRICOURT: *La phonologie panchronique*. Paris 1978. 61–62.; A. WEIDERT: *Tonologie*. 278–280.

<sup>16</sup> K. L. PIKE: *Tone Languages*. 36.; R. JAKOBSON: *Hang – jel – vers*. 32.; A. WEIDERT: *Tonologie*. 154.

<sup>17</sup> K. L. PIKE: *Tone Languages*. 14.; Je. D. POLIVANOV: *Stat'ji po obščemu jazykoznaniju*. Moskva 1968. 146–155., 243–245.; C. HAGÈGE–A. HAUDRICOURT: *La phonologie...* 30., 90.; A. WEIDERT: *Tonologie*. 13–17., 226–239.



A szótaghanglejtéses verselés metrikája szempontjából is döntő jelentősége van kétféle tonématípus, mégpedig az egyenes és a lejtő megkülönböztetésének. E különbségtétel Kenneth L. Pike amerikai nyelvésztől származik, aki tisztán nyelvtudományi alapon vezette be a két fogalmat, láthatóan mit sem sejtve metrikai jelentőségükről. Pike szerint<sup>18</sup> kétféle tonéma van: egyenes („level”, a csak ilyenl rendelkező tonális nyelv jelzője „register”) és lejtő („gliding”, szó szerint „sikló”, az ilyenl is rendelkező tonális nyelv „contour”). Pike meghatározásában az egyenes tonéma képzésekor az illető szótag hangmagassága nem változik („one in which, within the limits of perception, the pitch of a syllable does not rise or fall during the perception”). Mivel azonban beszéd közben a hangmagasság ténylegesen állandóan változik (variációk adódhatnak a szomszédos tonémákból, mondathanglejtésből stb.), helyesebb úgy definiálni, hogy az egyenes tonémának egy egyenletes hangmagasság elfogadható variánsa (allotonja). A lejtő tonémájú szótagok ejtésekor emelkedés, esés, illetve ezek kombinációja (például emelkedés-esés) hallható („one in which during the pronunciation of the syllable on which it occurs there is a perceptible rise or fall, or some combination of rise and fall, such as rising-falling or falling-rising”).

Ez a két tonématípus áll szemben a kínai és vietnami szótaghanglejtéses verselésben – ilyen értelemben tehát az afrikai és mexikói tonális nyelvek tetemes részében nem is létezhet szótaghanglejtéses verselés. A tisztán egyenes („register”) tonális nyelvekben – amilyenek általában az afrikaiak – a tonális kontrasztot a hangmagasság különböző, de egyenletes szintjei adják. A lejtő („contour”) nyelvekben – amilyenek általában a délkelet-ázsiaiak – a tonémák hangmagassága nemcsak egyenletes, hanem emelkedő, eső, ugráló.

Az egyenes és lejtő tonémák viszonyáról időközben számos – némiképp vitatható érvényű – nyelvi univerzáliát is megfogalmaztak.<sup>19</sup> Ezek közül a legfontosabb az, hogy nincs olyan lejtő tonális nyelv, amelyben legalább egy egyenes tonéma ne lenne. Egy másik fontos univerzália szerint pedig kétirányú (bidirekcionális) lejtő (emelkedő-eső) tonéma csak akkor van egy nyelvben, ha egyirányú (emelkedő és/vagy eső) is van. Kimondottan metrikai szempontból érdekes viszont, hogy míg a hangsúlyos és hosszú szótagok megjelöltek a hangsúlyos és rövid szótagokhoz képest, addig az egyenletes tonémájúak jelöletlenek a lejtőkhöz képest. A megjelölt vs. jelöletlen ellentétpár egyébként meglehetősen problematikus néhány vonatkozásban, például hogy a vers tekinthető-e megjelöltnek a prózához képest vagy sem.<sup>20</sup>

A szótaghanglejtéses verselés alapjául szolgáló *ping* vs. *ze* különbség lényegében azonos az egyenes és lejtő tonémák Pike adta megkülönböztetésével. A Tang-kori kínaiakban, amelyen a szótaghanglejtéses verselés kialakult és a mai, pekingin alapuló

<sup>18</sup> K. L. PIKE: *Tone Languages*. 5.; idézi A. WEIDERT is: *Tonologie*. 30–31.

<sup>19</sup> A. WEIDERT: *Tonologie*. 139–141.

<sup>20</sup> LOTZ János: *Metrika*. 137–138.

észak-kínai köznyelvben egyaránt – bár a kettő egészen más rendszer, mivel a szótag-struktúra is átrendeződött és ráadásul a mai kínai nyelvjárásokon (nyelveken) nem is szokás szótaghanglejtéses verset írni – a négy tonéma közül három lejtő; a vietnamiban pedig két egyenes és négy lejtő tonéma van. Mint említettem, a tonális nyelvek szótagjai szegmentális fonémákból és szupraszegmentális tonémákból állnak. A mai kínaiában körülbelül négyszáz különböző szegmentális szótag van, amelyek a négy tonémával körülbelül ezerháromszáz szótagot adnak – tudniillik nem mindegyik szegmentális szótaghoz járulhat valamennyi tonéma. A mai vietnamiban, mégpedig az észak-vietnami nyelvjárásban (Hanoi) – Eugénie J. A. Henderson listái<sup>21</sup> nyomán végzett számításaim szerint – mintegy kétezer-kétszáznegyven szegmentális szótag van, amelyek negyede csak egy, másik negyede csak két tonémával járulhat, mindössze százötz mind a hattal. Az észak-vietnami szótagok száma így közel hatezer-kétszáz, bár a legnagyobb szótárakban – nyelvjárási és archaikus anyaggal kiegészülve – közel nyolcezer különböző szótag szerepel.<sup>22</sup> A Tang-kori kínai – a rímszótárak és más nyelvtörténeti források tanúsága szerint – félúton áll a mai kínai köznyelv és a vietnami között: mintegy ezerkétszáz-ezeröttszáz szegmentális szótagja lehetett.

A kínai tonológia kezdetei legalább az 5. századig visszavezethetők. A hagyomány szerint Zhou Yong (?–485) és Shen Yue (441–513) már megkülönböztették nyelvük négy tonémáját (*si-sheng*): 1. *ping* „egyenest”, 2. *shang* „emelkedő”, 3. *qu* „elmenő” (azaz „eső”) és 4. *ru* „belépő”. *Ping*, *shang* és *qu* nyílt vagy nazálisra végződő (-*m*, -*n*, -*ng*) szótagokra esett, a *ru-sheng* zárt (-*p*, -*t*, -*k* végződésű) szótagokra. Később a *ping* tonémát (1.) a *ze* tonémacsoporttal (2–4.) állították szembe. A tonémák hangtani jellemzése – erre a későbbiekben még röviden kitérek – meglehetősen problematikus, annyi bizonyos, hogy a *ping* egyenes tonéma volt, a *zék* pedig lejtők és a két típus váltakozására épült a kínai szótaghanglejtéses verselés.

A vietnami tonémák viszont – a nyelvjárási variációkkal együtt – részletesen jellemezhetők.<sup>23</sup> A vietnami szegmentális szótag struktúrája – amelyhez a tonémák járulnak – a következő:

(C<sub>1</sub>) (w) V<sub>1</sub> (V<sub>2</sub>) (C<sub>2</sub>)

ahol V magánhangzó, C mássalhangzó, w félmagánhangzó (jelölése általában *u*, illetve *a*, *ă* és *e* előtt *o*). C<sub>2</sub> csak okkluzíva (vagyis implozív, -*p*, -*t*, -*k*) vagy nazális (-*m*, -*n*, -*ng*) lehet. A latin betűs -*nh* és -*ch* végződés is kiejtve általában -*ng* és -*k*, csak néhány északi és közép-vietnami nyelvjárásban -*ny* és -*ty*, néhány déli nyelvjárásban pedig -*n* és -*t*.

<sup>21</sup> Eugénie J. A. HENDERSON: *Towards a Prosodic Statement of Vietnamese Syllable Structure*. In: C. E. Bazell (ed.) *In Memory of J. R. Firth*. London 1966. 168–173.

<sup>22</sup> I. S. BYSTROV–M. V. GORDINA: *Nekotoryje statističeskie zakonomernosti raspredelenija v'jetnamskix tonov*. In: *V'jetnamskij lingvističeskij sbornik*. Moskva 1976. 16.

<sup>23</sup> M. V. GORDINA–I. S. BYSTROV: *Fonetičeskij stroj v'jetnamskogo jazyka*. Moskva 1984. 20–45.



A vietnami tonémák és megkülönböztető jegyeik a következők:

|                     | ngang | huyen | hoi | nga | sác | nang |
|---------------------|-------|-------|-----|-----|-----|------|
| jele                | x (ø) | x     | x   | x   | x   | x    |
| magas (vs. mély)    | +     | –     | –   | +   | +   | –    |
| lejtő (vs. egyenes) | –     | –     | +   | +   | +   | +    |
| laringalizált       | –     | –     | –   | –   | +   | +    |

A megkülönböztető jegyeket lényegében úgy adtam meg, mint M. V. Gordina és I. S. Bystrov, bár további, alternatív kijelölések is léteznek.<sup>24</sup> A *ngang* „egyeses” (vagy *khong* „üres”) a szűkebb értelemben vett *bang* „egyeses” tonéma. A *huyen* „lógó” egy kissé (körülbelül egy terccel vagy kvinttel) mélyebb fekvésben szintén egyenletes, enyhén ereszkedő. A *hoi* „kérdő”, a *nga* „eső”, tulajdonképpen inkább „ugró”, a dán megtört hanglejtéshez (*stød*) hasonló. A *sac* „éles”, tulajdonképpen „emelkedő”, a *nang* „lökő” vagy „mankó” mély fekvésben torokhang. Alternatív jegy lehet például a „laringalizált” helyett a „bidirekcionális”: míg a *sc* emelkedő és a *nang* eső, a *hoi* ereszkedő-emelkedő, a *ngã* pedig (sok variánssal) emelkedő-zuhanó-emelkedő. Példák: *bao* „doboz, csomag, zacskó, zsák”; *bào* „gyalul”; *bao* „mond, szól, tanácsol, figyelmeztet”; *bão* „vihar, zivatar”, *báo* „újság; hírt ad, tájékoztat, értesít”, *bao* „mer; bátor”. A szótagstruktúrából a szótagzáró okkluzíva csak *sac* (5.) és *nang* (6.) tonémával fordul elő, ilyenkor a szótag rövid.<sup>25</sup>

Csak az észak-vietnami (központja: Hanoi) nyelvjárásban különböztetik meg mind a hat tonémát, a többiben több variációval összevonások léteznek, amelyek azonban nem érintik sem az első tonémát, sem az egyenes vs. lejtő jegyeit. (A többi jegy tehát látnivalóan labilisabb.) A déli nyelvjárásokban (Huétól délre, központjuk Saigon) a *hoi* és *nga* tonéma egyformán hangzik (1, 2, 3/4, 5, 6), a közép-vietnami nyelvjárásokban (Huétól északra) pedig többféle összevonás létezik, némelyik nyelvjárásban csak négy tonéma van (1, 2, 3, 4/5, 6; 1, 2, 3/5, 4/6; 1, 2, 3/4/5, 6).<sup>26</sup> A vietnami tonémák egyébként merész, olykor megalapozatlannak tűnő és egymásnak ellentmondó spekulációk tárgyai.<sup>27</sup>

A *luc-bat* és a *song-that-luc-bat* bevezetéseképpen röviden bemutatom a mintáikul szolgáló kínai úgynevezett *jin-ti-shit*, az „új stílusú verset”. (Ezzel szembeállítva szokott szerepelni a korábbirol ismeretes szótagszámláló *gu-ti-shi*, a „régí stílusú vers”). A *jin-ti-shi* döntően fontos szerepet játszott a Tang-kor (618–906) felsőbb

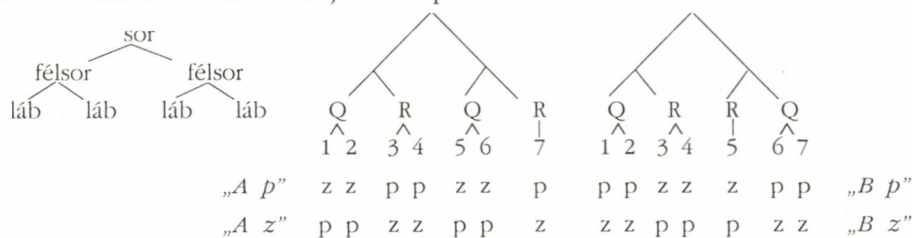
<sup>24</sup> I. m. 45.; HOANG Tue–HOANG Min: *Remarks On the Phonological Structure of Vietnamese*. Vietnamese Studies 40. Linguistic Essays. Hanoi 1975. 70.; V’ac. Vs. IVANOV: *K sinxronoj i diaxroniceskoj tipologiji prosodiceskix sistem s laringalizovannymi i faringalizovannymi tonemami*. In: *Očerki po fonologiji vostočnyx jazykov*. Moskva 1975. 15.

<sup>25</sup> HOANG Tue–HOANG Min: *Remarks...* 71.; C. HAGÈGE–A. HAUDRICOURT: *La phonologie...* 205.

<sup>26</sup> M. V. GORDINA–I. S. BYSTROV: *Foneticeskij stroj...* 31.

<sup>27</sup> C. HAGÈGE–A. HAUDRICOURT: *La phonologie...* 95.; A. WEIDERT: *Tonologie*. 111.

A *jin-ti-shi* metrikája fő egységének („the highest metrical unit”) – Jakobson véleményével<sup>29</sup> ellentétben – nem a sorpár, hanem a négysoros strofa tekinthető. A sor az egész versen át öt- vagy hétszótagos. (Történetileg az ötszótagos alakulhatott ki a hétszótagosból, annak első lábának, azaz első két szótagjának elhagyásával.) A sor felbontásának kétféle módja a két típus esetében a következő:



<sup>29</sup> R. JAKOBSON: *The Modular Design of Chinese Regulated Verse*. In: Jean POUILLON-Pierre MARANDA (eds.) *Échanges et communications*. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60ème anniversaire. The Hague-Paris 1970. 597.



A sorban a főcezára az utolsó három szótag előtt, két-két láb között van; a hétszótagos sorban mellékezára van még az első két szótag, azaz az első láb után. A láb egy vagy két szótagból áll. A fenti ábrán a Q és R elütő tonémátípusokat jelölnek: ha Q *ping*, akkor R *ze*; ha Q *ze*, akkor R *ping*. A sorpár egy összetett mondatnak, a sor egy egyszerű mondatnak felel meg. A metrikai rendszerek jelentős részében a láb mondattani megfelelője a szó. A monoszillabikus nyelvekben, amilyen a kínai (különösen a Tang-kori) és a vietnami, a kétszótagú lábak többnyire szintagmáknak, olykor szóknak felelnek meg.

A fenti ábra alján szereplő négy sortípus – öt- és hétszótagos változatokban – képezi a *jin-ti-shi* építőelemeit. A kanonikus strófák a következő sorokból állnak.<sup>30</sup>

| A strófa rímélése | X <i>ze</i> -kezdetű | Y <i>ping</i> -kezdetű |
|-------------------|----------------------|------------------------|
| (1) z (p)(z)(p)   | Bz, Bp, Az, Ap       | Az, Ap, Bz, Bp         |
| (2) (p)(p) z (p)  | Ap, Bp, Az, Ap       | Bp, Ap, Bz, Bp         |
| (3) (z)(z) p (z)  | Bz, Az, Bp, Bz       | Az, Bz, Ap, Az         |

A rímek bekarikázva. Az (1) és a (2) típus csak az első sorban tér el. A *lü-shik* két strófából állnak, mégpedig a következőképpen: 1X + 1X, 2X + 1X, 1Y + 1Y, 2Y + 1Y. A (3) típus ritka, és alkalmilag, főleg ötszótagos *jue-juk*ben jelentkezett.

A kínai versek legalább a *Shi-jing* („Dalok könyve”, Kr. e. 6. század) antológiától kezdődően rímelenek. A 4–5. századtól kezdve, ahogy a versszerzés része lett a mandarinvizsgáknak, a rímeket rím��tárak rögzítették. A *ping-ze* váltakozást mutató versek a Hat Dinasztia Korától (420–588) elterjedtek és ugyanekkortól szisztematikusan csak a *ping* szótagok rímelték, a *ze* rímek ritkák. Szótaghanglejtéses verselés tehát valószínűleg az 5–6. század fordulójától létezik, eredete pedig részben – egyelőre homályos, de a tonogenezissel összefüggő – nyelvtörténeti okokkal is magyarázható.<sup>31</sup> A *jin-ti-shi* rímelésének típusa – mint általában a *gu-ti-shi*é is – az úgynevezett félrím (xaxa), illetve az úgynevezett visszatérő rím (aaxa).<sup>32</sup> Bonyolultabb rímképletek a *ci* formától kezdve jelentkeztek. A kínai (és vietnami) ríméléstől eltér a birmáné, ahol nemcsak azonos tonémacsoportba (*ping* vagy *ze*) kell tartozniuk a rímelő szótagoknak, hanem azonos tonémájúaknak is kell lenniük (négy tonéma van).<sup>33</sup>

A fenti négy sor- és hat strófatípus képezi a *jin-ti-shi* kanonikus formáit. Végű soron – mivel a szabályokat a Tang-korban csak szórványosan fogalmazgatták meg – meglehetősen nehéz megadni azokat a kritériumokat, ami szerint *jin-ti-shi*nek számít-e egy vers vagy sem. Sérthetetlen például – a *gu-ti-shi* hagyományához méltóan – a szótagszám, szabálytalan tonémátípus azonban a sorban gyakorlatilag bárhol előfordulhat, kivéve a rímelő szótagot. Jakobson az – egyébként sem könnyen

<sup>30</sup> G. B. DOWNER–A. C. GRAHAM: *Tone Patterns in Chinese Poetry*. Bulletin of the School of Oriental and African Studies 26/1963. 145–146.

<sup>31</sup> M. YIP: *The Development*... 356–357.

<sup>32</sup> SZEPES-SZERDAHELYI: *Verstan*. 95.

<sup>33</sup> V. G. ZLATOVERKOVA: *Metričeskaja*...

definiálható – ideáltól való eltérés mérhetőségéről nagyon óvatosan nyilatkozott: „a költői művek olvasója nyilvánvalóan képtelen számszerű gyakoriságot hozzákapcsolni a metrum összetevőéhez, de ha megérzi a versformát, öntudatlanul is megsejti annak nagyságrendjét”.<sup>34</sup> Szepes és Szerdahelyi viszont – már-már univerzálának megfogalmazva – imponáló magabiztossággal fejtik ki, hogy a versszöveg csak akkor tekinthető valamely metrum (versképlet) ritmikai megvalósításának, ha ritmusegységeinek minimálisan 70–75 százaléka pontosan követi az adott metrikai képletet, 25–30 százaléknál nagyobb eltérés esetén a szöveg nem értelmezhető e metrummal.<sup>35</sup>

A versek tehát valamilyen mértékben megközelítettek egy kanonikus (de nem kanonizált) ideált, meg kellett felelniük bizonyos – szigorúnak tűnő – szabályoknak, és ezekről – viszonylag csekélynek tűnő mértékben – el is térhettek. A *jin-ti-shi* egyik legfontosabb licenciája az először a Yuan-korból dokumentálható *yi-san-wu-bu-lun* („egy-három-öt-nem-meghatározott”), ami szerint az 1., 3. és 5. szótagok szabadok, a 2., 4. és 6. szótagon viszont már anomáliának számít az eltérés.<sup>36</sup> Az *yi-san-wu-bu-lun* licenciaszabálynál lényegesen finomabbak és kevésbé erőteljesen megfogalmazottak is léteznek, például, hogy eltérések általában a sor eleje felé és általában a nem rímelő páratlan sorokban vannak. Egy további és másféle megkötés szerint ugyanaz az írásjegy (legalábbis amelyik nem grammatikai funkciójú morfémat jelöl) nem szerepelhet kétszer a versben.

A versnek természetesen nemcsak a hangzására, hanem a szemantikai struktúrájára is léteznek szabályok, a *jin-ti-shi*ben – mint sok más versformában – látványos paralelizmusok érvényesülnek.<sup>37</sup> Például az antitézis (*dui-zhang*) elve szerint a *lü-shi* négy középső sora jelentés és hangzás szempontjából egyaránt antitetikus sorpárok-ból áll. Egy antitetikus sorpárban az első sor minden szótagja kontrasztban áll a következő sor megfelelő szótagjával. Ugyanakkor e szók azonos szófajúak, sőt egyforma típusú dolgokat jelölnek.

A fentebb vázolt „négy sor, hat strófa” kanonizálás legszerencsésebb alternatívája Downer és Graham frappáns versképlete, amely az egész strófát megadja, és amelynek kezdetlegesebb változatai és gyengébb alternatívái<sup>38</sup> máshonnan is ismeretesek:

|   |   |   |   |                                        |   |                                        |
|---|---|---|---|----------------------------------------|---|----------------------------------------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5                                      | 6 | 7                                      |
| . | Q | . | R | $\begin{Bmatrix} y \\ x \end{Bmatrix}$ | Q | $\begin{Bmatrix} x \\ y \end{Bmatrix}$ |
| . | R | . | Q | y                                      | R | x                                      |
| . | R | . | Q | x                                      | R | y                                      |
| . | Q | . | R | y                                      | Q | x                                      |

<sup>34</sup> R. JAKOBSON: *Hang – jel – vers*. 248.

<sup>35</sup> SZEPES–SZERDAHELYI: *Verstan*. 155–157., 377.

<sup>36</sup> G. B. DOWNER–A. C. GRAHAM: *Tone Patterns*... 146.

<sup>37</sup> SZEPES–SZERDAHELYI: *Verstan*. 107., 485.

<sup>38</sup> R. JAKOBSON: *O češkom stixe*...; K. L. PIKE: *Tone Languages*. 35.; LOTZ J.: *Metrika*. 144.; MORRIS HALLE: *On Meter and Prosody*. In: Manfred BIERWISCH–Karl Erich HEIDOLPH (eds.) *Progress in Linguistics*. The Hague–Paris 1970. 77–78.; R. JAKOBSON: *The Modular Design*...



ahol . tetszőleges szótag; Q és R, illetve x és y páronként egymást kizáró tonémacsoportok. Q és R, illetve x és y négy lehetséges kombinációja közül mind megvalósulhat a strófában – ezen alternatíva szerint ezek számítanak kanonikusnak. Az első sor két variánsa közül a rímelő a 4. sorral azonos, ez esetben Q és x egyaránt vagy *ping*, vagy *ze*; a nem rímelő variánsban Q lehet *ping* is, *ze* is, de az y csak *ze*, az x csak *ping*. Az 1. és 3. szótag az őket követő szótagok tonématípusába tartozik, de mivel ezek a licenciára leghajlamosabb pozíciók, kiiktathatók. Downer és Graham versképlete sem tud számot adni azonban olyan finom szabályokról, mint például a *gu-ping*: az „Ap” sortípusban csak az 1. és 5. szótagban lehet licencia, mivel csak egy „árva” (*gu*) *ping* maradna a sor közepén (a rímszótagon kívül). A *gu-ping* tehát csak a *pingre* végződő sorokban tilos, a *zére* végződőkben megengedett.

A *jin-ti-shi* illusztrálására egy rövid, de metrumát illetően alighanem tanulságos verset választottam. Az ötszótagos *jue-ju* egyik prototípusa egy nyugaton kevésbé ismert költő, Wang Zhi-huan (688–742 körül) *Deng guan-que lou* (Felmegyek a gólyatoronyba) című darabja. A vers a „négy sor, hat strófa” kanonizálás szerint 1Y típusú, azaz „Az, Ap, Bz, Bp” sorokból áll, a 3. és 4. sor első szótagjában – e kanonizálás szerint – licenciával, talán a szimmetria kedvéért. (Downer és Graham versképlete szerint viszont kifogástalan a metruma.)

王之渙

登鶴鵲樓

|   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|
| 欲 | 白 | 日 | 依 | 盡 |
| 更 | 窮 | 黃 | 河 | 入 |
| 上 | 千 | 里 | 目 | 海 |
| 一 | 層 | 樓 | 流 |   |

A korabeli ejtés hozzávetőleges  
rekonstrukciója magyaros átírásban:

bak<sup>4</sup> nyiet<sup>4</sup> iöi<sup>1</sup> san<sup>1</sup> dzien<sup>2</sup>  
huang<sup>1</sup> ha<sup>1</sup> nyiöp<sup>4</sup> hai<sup>2</sup> liu<sup>1</sup>  
iok<sup>4</sup> giung<sup>1</sup> chen<sup>1</sup> liö<sup>2</sup> miuk<sup>4</sup>  
kang<sup>1</sup> zsiang<sup>2</sup> it<sup>4</sup> dzöng<sup>1</sup> lu<sup>1</sup>

Mai ejtése *pin-yin* átírásban:

bai ri yi shan jin  
huang he ru hai liu  
yu qiong qian li mu  
geng shang yi ceng lou

Szó szerinti fordítása (a feltűnőbb antitézisek kiemelve):

*fehér* Nap közeledik *hegy* teljesen  
*sárga* folyó belép *tenger* folyik  
vágycik kimerül (kimerülésig) *ezer* mérföld szem (néz)  
csérél (inkább) felmegy *egy* emelet torony.

A címbeli „gólyatorony” nevét onnan kapta, hogy gólyák fészkeltek a tetején. A mai Shanxi tartomány területén állt: előszeretettel megverselt híres kilátó volt, ahonnan állítólag el lehetett látni a Sárga-folyó torkolatáig.

Wang Zhi-huan versének metrumához (szimmetriája „bdpq”) hasonló a kompozíciós elve az Arnold Schönberg osztrák zeneszerző és iskolája által az 1920-as évek legelejétől kidolgozott meglehetősen spekulatív szeriális-dodekafón zenének. Itt a 12 „hangkvalitásból” álló alapsor („b”) a kompozíció alapelvei szerint rákmenetben („d”), tükörmegfordításban („p”) és a tükörmegfordítás rákmenetében („q”) ismétlődik. A különböző művészetek és tudományok rejtett összefüggései iránt megkülönböztetett érdeklődést mutató Jakobson is megemlékezett e szimmetriatípusról, sőt – az igényesebb középiskolai matekszakkörök stílusában – még Tsung-Dao Lee és Chen-Ning Yang kínai származású Nobel-díjas amerikai fizikusoknak a szimmetriával kapcsolatos felfedezéseivel is kapcsolatba hozta.<sup>39</sup> A szimmetria egyébként nemcsak a *jin-ti-shi* alapvető rendező elve, hanem fontos szerepe volt például a 9–10. századi perzsa költészetben is, az időmérték és a szemantikai paralelizmusok kialakításában egyaránt.<sup>40</sup> John Robert Ross megfigyelése szerint<sup>41</sup> különleges szimmetria kapcsol össze két nevezetes aiol sortípust, a szapphói és alkaiozsi tizenegyet:

szapphói —U—|U—UU—U—U  
alkaiozsi U—U—|U|—UU—U—

Egyrészt, ha a közömbös szótagot is rövidnek számítjuk, a két sor egymásnak tükörképe, középen a bekeretezett U. Ráadásul alkaiozsi sort kapunk, ha a szapphói

<sup>39</sup> R. JAKOBSON: *The Modular Design*... 602. Jakobson hasonló módon igyekezett rámutatni Jost Winteler svájci német nyelvjáráskutatónak, a fonológia előfutárának Albert Einstein szemléletére gyakorolt hatására is.

<sup>40</sup> M.–N. O. OSMANOV: *Stil' persidsko-tadzikskoj poeziji IX–X vv.* Moskva 1974. 77–78.

<sup>41</sup> Idézi M. HALLE: *On Meter and Prosody*. 77.



sor utolsó szótagját a sor elejére toljuk – avagy fordítva (szapphóit nyerünk az alkaioisi első szótagjának a végére helyezésével), hiszen kettejük között a prioritás vitatható. A *jin-ti-shi*ben a négy alapvető sortípus nemcsak páronként tükörképei egymásnak („Ap” és „Az”, illetve „Bp” és „Bz”), hanem hasonló sortranszformációk kapcsolják össze az ötszótagos „Ap” és „Bz”, illetve „Az” és „Bp” típusokat.

Az ilyen jellegű, viszonylag egyszerű szimmetriáknak és sor-transzformációknak valószínűleg univerzális jelentőségük van az úgynevezett aperiodikus metrumok kialakításában. A periodikus és aperiodikus metrumok megkülönböztetését Morris Halle vezette be a metrikába, az eredeti megfogalmazáshoz<sup>42</sup> képest azonban talán másképp definiálhatók. Talán legszerencsésebb az adott metrumot a periodicitás különböző fokozataival jellemezni, aszerint, hogy milyen nagyságú azonosnak tekinthető ritmusegységek ismétlődnek benne. A periodicitás fogalma így sem egészen tisztázott, de néhány ad hoc megjegyzést megérdemel. Például nagyon periodikusak a soronként végig azonos szótagszámú szótagszámláló formák, ezekhez képest kevésbé periodikus a vietnami *luc-bat* később említendő, szintén szótagszámláló változata, amelyben sorpárok ismétlődnek. A hangsúlyos és időmértékes versformák különböző mértékben periodikusak (az időmértékes esetében például a lábversek periodikusabbak, mint a kólonversek)<sup>43</sup>, a kínai szótaghanglejtéses formák talán a valaha létezett legkevésbé periodikusak,<sup>44</sup> valamivel periodikusabbak az ismertetendő vietnamiak. Szórványosan ismereteseek a kínai szótaghanglejtéses verselésnek is periodikusabb formái. Például Szipes és Szerdahelyi – mintha a *Madarak* című fejezetben a denevért mutatnák be – a *jin-ti-shi* Wang Wei (701 körül–761) egy tulajdonképpen szótaghanglejtéses versével illusztrálják,<sup>45</sup> amely két „p z z p p/ p p z p z” sorpárból áll és – miként a szerző néhány más, formateremtő szándékkal írt verse – meglehetősen eltér a *jin-ti-shi* kanonikus formáitól.

Miként minden más versformának, a *jin-ti-shi*nek is az alapegysége a szótag, amely kétféle lehet: *ping* vagy *ze*. A szótaghanglejtéses verselés létét is megkérdőjelezve történtek kísérletek arra, hogy a *jin-ti-shi* beolvasszák az időmértékes verselésbe, mégpedig kétféleképpen. Az egyik – egészen valószínűtlen – elképzelés szerint a *jin-ti-shi* valamennyi (!) sora az alábbi időmértékes képlet szerint épül fel: U – | U – | U U –. (Hasonló típusú kísérletek még hangsúlyosnak is minősítették!) A másik, összehasonlíthatatlanul komolyabb, de szintén alapvetően téves elképzelés két legnevesebb szószólója Je. D. Polivanov és Roman Jakobson, a költői nyelvet kutató legendás Opojaz társaság (Szentpétervár, 1915–1919) két tagja. Polivanov egy először 1924-ben megjelent cikkében<sup>46</sup> úgy vélte, hogy a *jin-ti-*

<sup>42</sup> „Periodic meters consist of repetitions of relatively simple subsequences, traditionally called FEET”. M. HALLE: *On Meter and Prosody*. 75.

<sup>43</sup> SZEPES-SZERDAHELYI: *Verstan*. 194.

<sup>44</sup> M. HALLE: *On Meter and Prosody*. 77.

<sup>45</sup> SZEPES-SZERDAHELYI: *Verstan*. 496–497.

<sup>46</sup> Je. D. POLIVANOV: *Stat'ji...* 310–313.

*shi* időmértékes, mert az 1. *ping* és 3. *qu* tonéma hosszú, a 2. *shang* és 4. *ru* rövid szótagra esik; ráadásul szerinte 1. és 3. *ping*, 2. és 4. *ze*, amely utóbbi nézetét semmilyen más általam elérhető szakirodalmi forrás nem támogatja, és ráadásul elméleti megfontolásból is nagyon valószínűtlennek tűnik. Az orientalisztikában, különösen a japán filológiában máig megfellebbezhetetlen tekintélynek számító Polivanov e tanulmányát – általában nem az eredetiből, hanem Jakobson nyomán – újabban is szokás idézni, meg sem említik azonban (minthogy Jakobson is elmulasztotta megemlíteni), hogy a *qu* tonémát ő eléggé heterodox módon a *ping* tonémacsoportba sorolta. Kivételes álláspontot foglalt el Morris Halle is, aki – nyilván szintén Polivanov nyomán – ugyancsak két *ping* és két *ze* tonémát említett, de a verselés időmértékes vagy szótaghanglejtéses jellegét illetően nem foglalt állást.

Tanítványa, Moira Yip, a Halle-Festschriftben már a bevett egy *ping*, három *ze* felfogást képviselte. Polivanov nézetét, mely szerint tehát a *jin-ti-shi*, sőt az egész *ping-ze* váltakozásra épülő kínai időmértékes – mit sem törődve a *qu-sheng* különös besorolásával –, Jakobson reklámozta nyugaton<sup>47</sup>, és végső soron saját korábbi nézeteivel (1923) szemben Polivanov véleményére alapozta a szótaghanglejtéses verselés teoretikus beolvasztását az időmértékesbe. Időközben a hagyományos kínai filológiában is felmerült annak a lehetősége, hogy a *ping* hosszú, a *ze* rövid szótagra esett. Jakobson<sup>48</sup> hivatkozik Zhou Fa-gao munkáira, amelyek számomra elérhetetlennek bizonyultak. Zhou Fa-gao egyik tanulmányában például érvként hozta fel – bár ez sem perdöntő –, hogy a hagyományos kínai nyelvészetben a szanszkrit hosszú és rövid magánhangzók terminusainként is szerepelt a *ping* és a *ze*. Mindenesetre az utóbbi időkben is szokás felvetni, hogy a *ping* vs. *ze* oppozíció nem az egyenes vs. lejtő tonématípust képviseli, hanem a hosszú vs. rövid szótagot.<sup>49</sup> E nézet vitalitása az egyébként megalapozott tekintélyek ezúttal mérlegelendő súlyának köszönhető: Polivanovnak barátja volt Jakobson, Jakobsonnak tanítványa Halle, Halle tanítványa Yip.

Mint említettem, a tonémák jellemzése elég problematikus. Annyiban Polivanovnak van igaza, hogy a *ping* és *qu* tonémák valószínűleg hosszúak, a *shang* és *ru* tonémák rövidek voltak, de a verselés alapjául nem ez a különbség szolgált. A Tang-kori kínai tonémák a következő jegyekkel jellemezhetők:

|               | <i>ping</i> | <i>shang</i> | <i>qu</i> | <i>ru</i> |
|---------------|-------------|--------------|-----------|-----------|
| lejtő         | –           | +            | +         | +         |
| hosszú        | +           | –            | +         | –         |
| zárt szótagos | –           | –            | –         | +         |

A „zárt szótagos” jegy a nem nazális (*-p*, *-t*, *-k*) végződésre utal. A jegyek kijelölése ad hoc alapon történt, hiszen négy tonémát ideálisan két jeggyel is meg lehet különböz-

<sup>47</sup> M. HALLE: *On Meter and Prosody*. 77.; M. YIP: *The Development...* 357.; R. JAKOBSON: *Hang – jel – vers*. 246–247.; R. JAKOBSON: *The Modular Design...* 599.

<sup>48</sup> R. JAKOBSON: *The Modular Design...* 599.

<sup>49</sup> M. YIP: *The Development...* 357.



tetni (például „hosszú” vs. „rövid” és „magas” vs. „mély”). Mindenesetre Lotz, majd az ő nyomán Szepes és Szerdahelyi<sup>50</sup> – elegendő alap nélkül ugyan, de jó érzékkel – elutasították a *ping* vs. *ze* oppozíció azonosítását a hosszú vs. rövid különbséggel. A mai kínai nyelvjárások – tulajdonképpen önálló nyelvek – tonémarendszere az eltelt idők folyamán alaposan megváltozott, és egymástól is – még a szótagstruktúra tekintetében is – lényegesen különböznek. A tonémák száma északról délre („a vietnami felé”) nő: a dungánban és Gansu tartomány dialektusaiban csak három van, a kantoniban hat-kilenc.<sup>51</sup>

A *luc-bat* („hat-nyolc”) a vietnami költészetben a *ca* („dal”) egyik fő változata, és egyben a verses regény (*truyen*) reprezentatív versformája. Mivel a kínai irodalom általában döntően nagy hatással volt a vietnamira (például vietnamiul is írtak több-kevesebb licenciával *jin-ti-shit*, mégpedig évszázadokon át), valószínű, hogy a *luc-bat* a *jin-ti-shi* mintájára jött létre. Legfontosabb közös vonásaik, hogy a szótaghang-lejtés szempontjából a páros szótagok a fontosak és csak a *ping* szótagok rímelnék. (A vietnami egyenes *bang*, 1–2. tonémák a *ping*, a lejtő *trac* tonémák, 3–6. a *ze* megfelelői.) A *luc-bat* egysége a sorpár (a *song-that-luc-bat*é a négysoros strófa), a rímelés viszont összeköti az előző és következő egységgel. *Luc-batok* a 17. század óta ismereteseek, bár a forma – vietnami filológusok valószínűleg helytálló feltételezése szerint – akár évszázadokkal korábban is keletkezhetett.<sup>52</sup> Miként a kínai verselésben is a szótagszám (soronként öt vagy hét) szigorú tartását (*gu-ti-shi*) szigorították tovább a Tang-korra kialakult szótaghanglejtéses képletek (*jin-ti-shi*), a vietnamiban a népköltészet szótagszámláló „hatos-nyolcas” formáira épült – minden bizonnyal kínai hatásra – „nemzeti versidomuk”, a *luc-bat*. A *Thien Nam ngu luc* (Az isteni Dél krónikája) című Vietnamot (földjét, népét, szokásait, legendáit és történelmét) leíró, ismeretlen szerzőjű, több, mint 8 ezer soros *luc-bat*, amely egyben a *chu-nom* írásbeliség legerjedelmesebb darabja, a 17. század végéről való. *Luc-bat*-ban íródott a vietnami szótárirodalom több darabja is. A 17. század közepéről való *Chi nam ngoc am giai nghia* (Útmutató a helyes olvasáshoz és a jelentések magyarázatához) című kínai–vietnami szótár, de még a 20. század elején is adtak ki *luc-bat*-ban írt francia–vietnami és angol–vietnami szótárakat.<sup>53</sup> E műfajban a legismertebb mű Nguyen Du (1767–1820) *Truyen Kieu* (vagy *Kim Van Kieu*) című 3254 soros verses regénye, amely a vietnami irodalom talán legjelentősebb alkotásának számít. E mű elejét Szegő László fordította magyarra prózában, kommentárokkal.<sup>54</sup> Az egészet Truong Dang Dong nyersfordítása nyomán Tandori Dezső szedte versebe, 10 és 12 szótagos sorokba, *Kieu története* címen.<sup>55</sup> Nevezetes *luc-bat*-ban írt regény még

<sup>50</sup> LOTZ J.: *Metrika* 153.; SZEPES–SZERDAHELYI: *Verstan*. 498.

<sup>51</sup> C. HAGÈGE–A. HAUDRICOURT: *La phonologie*... 102., 129.

<sup>52</sup> N. I. NIKULIN: *O stix*... 174.

<sup>53</sup> N. V. STANKEVIC: *Chi nam ngoc am giai nghia – Pam’atnik drevnej v’jetnamskoj laksikografiji*. In: *Istorija lingvisticeskix uenij*. Srednevekovij Vostok. Leningrad 1981. 248–257.

<sup>54</sup> Kelet-Kutatás 1976/77. Bp. 1977. 35–42.

<sup>55</sup> Bp. 1984.

Nguyen Dinh Chieu (1822–1888) *Truyen Luc Van Tien* (Luc Van Tien története, 1850 és 1860 között) című önéletrajzi műve. Ho Chi Minh is írt ebben a formában, s a *luc-bat* napjainkban is népszerű.

A *luc-bat*-ban hat- és nyolcszótagos verssorok váltakoznak az alábbi képlet szerint, Nikulin, valamint Ivanov<sup>56</sup> nyomán, aki Nguyen Hai Duong elemzését vette át:

. p . z . a  
 . p . z . a . b  
 . p . z . b  
 . p . z . b . c stb.

ahol *p* *ping*, *z* *ze* . tetszőleges szótag; *a*, *b*, *c* rímek, amelyek mindig *ping* tonémájúak. A *luc-bat*-nak más változatai is léteznek, így *ze* rímelésű – a *jin-ti-shi*-hez hasonlóan viszonylag ritka – tükörképe:

. z . p . a  
 . z . p . a . b stb.

ahol *a* és *b* *ze* tonémájú rímek.<sup>57</sup> A *luc-bat* változatai közé szokás sorolni a tulajdonképpen egyszerűen szótagszámláló

. . . . . a  
 . . . a . . . b stb.

típusú népdalokat is,<sup>58</sup> amely forma alighanem a *luc-bat* prototípusa lehetett. Ezt egészíthette ki a *jin-ti-shi* mintájára szervezett szótaghanglejtéses metrum, amelyben az *yi-san-wu-bu-lun*-elv maradéktalanul érvényesül.

Nguyen Du említett műve végig a fenti *ping*-rímelésű alapképlet szerint íródott, minimális licenciával. Licencia – miként a *jin-ti-shi*-ben is inkább a sor elején fordul elő – itt is olykor a 2. szótagra esik (amelyik tehát néha *ze*). Rímelni csak a *ping* (vagy egyes, ritka változatokban csak a *ze*) szótagok rímelhetnek – ehhez képest a vietnámban az első két tonémára (ami *ping*) esik a szótagoknak szótárban mintegy 35 százaléka, szövegben 40 százaléka.<sup>59</sup> Egyébként nagyjából hasonló lehetett a *ping* és *ze* szótagok aránya a Tang-kori kínaiban is. A *luc-bat* rímelése az úgynevezett fonatos rím egy változata, hasonló rímelésű változatai vannak például a hétszótagos thai *khlong* versformának is.<sup>60</sup>

<sup>56</sup> N. I. NIKULIN: *O stixie...* 176.; V'ac. Vs. IVANOV: *K sinxronnoj...* 14–15.

<sup>57</sup> N. I. NIKULIN: i. m. 176.

<sup>58</sup> N. V. STANKEVIC: *Chi nam...* 251.

<sup>59</sup> I. S. BYSTROV–M. V. GORDINA: *Nekotoryje...* 16–17.

<sup>60</sup> SZEPEŠ-SZERDAHELYI: *Verstan.* 93–94.; P. SCHWEISGUTH: *Étude sur la littérature siamoise.* 22–23.; K. WENK: *Die Metrik...* 49–83.



A *Truyen Kieu* 39–42. sora a következő:

Ngày xuân con én dua thoi,  
Thieu quang chín chục da ngoài sáu muoi.  
Co non xanh tận chân trời,  
Cành lê trang diễm một vài bông hoa.

Szó szerint (minden szótagot egy-egy szóval fordítok, ahol két szótagot fordítok egy szóval, azt külön jelzem):

Nap tavasz fecske (*con én*) versenyez csónak,  
Tavasz (*thieu quang*) kilencven (*chín chục*) befejez kívül hatvan (*sáu muoi*).  
Fű fiatal zöld befejez horizont (*chân trời*),  
Ág körtefa fehér pont egy-két (*môt-vài*) virág (*bông hoa*).

A *con* általában élőlényeket (például *én* „fecske”) vagy annak számító dolgokat (például *dao* „kés”) jelölő szók előtti prefixum. A fecske (*con én*) és a csónak (*thoi*) – ez utóbbi akárcsak a magyarban – egyaránt a szövőszék ilyen alakú tartozékai (tulajdonképpen vetélők), amelyekkel a keresztszálakat a hosszanti szálak alá vezetik. A *thieu quang* szó szerint „gyönyörű fény”. A számnevek közül *môt* 1, *sáu* 6, *chín* 9, *chục* és *muoi* 10, *vài* „néhány”, „2 vagy 3”. A horizontot jelölő kifejezés szó szerint „az ég lába” (*chân* „láb”, *trời* „ég”). A *bông hoa* két „virág” jelentésű tagból összeállt szinoníma-összetétel. E pár sort is átjárják a párhuzamok, antitézisek, például a színnevek és számnevek esetében. Szegő László (nem kifogástalan) fordítása így szól:

„A tavaszi napokon a fecskék és a lepkék úgy röpdöstek,  
mint a csónak a szövőszéken,  
S a tavaszi színek jelezték, hogy a (tavasz) kilencven napjából  
beléptünk a harmadik hónapba.  
A friss fű a láthatárig fodrozódott,  
A körtefák ágain fehér bimbók sarjadzottak.”

Tandori Dezső műfordítása:

Tavasz-napot szó orsózva fecske,  
Három hónap fényezgetve két harmadát.  
A zsenge zöld fű ég-hajlatba vált.  
A körte-ág épp pár virág fehér foltja.

Kuriózumképpen pedig egy részlet egy verses francia–vietnámi szótárból:<sup>61</sup>

<sup>61</sup> N. V. STANKEVIC: *Chi nam...* 251.

Boeuf bò, su tu lion,  
Cheval con ngựa, mouton con cừu.

A részlet négy szó („szarvasmarha”, „oroszlán”, „ló”, „juh”) jelentését adja meg. A metrum kialakításában olyasféle lehetőségek segítettek, hogy például a *bò* „szarvasmarha (tehén, bika, ökör)” elé kerülhet is, előle el is hagyható a *con* prefixum. Az összehasonlító filológia alighanem sok hasonló példával szolgálhat arra, hogy milyen sokféle típusú szöveg megszervezéséhez voltak (és vannak) használatban metrikai eszközök (például európai klauzúlánk).<sup>62</sup>

Míg a vietnami verses regény (*truyen*) tipikus formája a *luc-bát*, a panaszdalé (*ngam*) a *song-that-luc-bat* („pár-hét-hat-nyolc”), amelynek egysége a négysoros strófa:<sup>63</sup>

. . z . p . a  
. . p . a p b  
. p . z . b  
. p . z . b . p

ahol . tetszőleges, *pping*, *z ze* szótag, *a ze* rím, *bping* rím. Ráadásul a strófa 4. sorának 8. szótagjára rímel a következő strófa első sorának 5. szótagja. A strófa két sorpárra bontható: az egyik hétszótagos sorokból áll, a másik *luc-bat* sorpár. A *song-that-luc-bat* a *luc-bat*nál változatosabb, annak bizonyos értelemben (például a rímek tekintetében) vett monotoniját maradéktalanul kiiktató, egészen különleges versforma. Minden bizonnyal a *luc-bat* után, annak kifinomult korrelációjaképpen keletkezett, első darabjának a 312 soros *Chinh phu ngam* (A katonafeleség siralmai) számít. E mű szerzőjének a hagyomány Doan Thi Diem (1705–1748) költőnőt tartja, aki 1741 után írhatta egy kínai nyelvű, Vietnamban készült mű adaptációjaképpen. A mű eredete azonban vitatott, akadnak filológusok, akik szerint szerzője Phan Huy Ich (1750–1822). A másik legismertebb *song-that-luc-bat* Nguyen Gia Thieu (1741–1799) 356 soros *Cung oan ngam khuc* (Egy udvarhölgy sirámai) című műve. E mű a király egykor kedvenc feleségének ura iránti sóvárgását írja le, például a 269–272. sorban:

Khi trận gió lung lay cảnh bích,  
Nghe ri rầm tiếng mách ngoài xa.  
Mo hồ nghĩ tiếng xe ra,  
Đôt phong hương ha mà ho áo tàn.

<sup>62</sup> R. Jakobson: *Hang – jel – vers*. 243.; Lotz J.: *Metrika*. 141.

<sup>63</sup> N. I. NIKULIN: *O stixce...* 181.



Szó szerint:

Amikor roham szél ráz szár kukorica,  
Hall susog (*ri râm*) hang elvisz belül távol,  
Homályos (*mo hô*) gondol hang hintó megjelenik,  
Gyújt tekercs tömjén szagtalanít és melegít ruha romlott.

A *bích* „zöld jáspis, smaragd”, de a kommentárok szerint itt jelentése „kukorica”. E sorokban arról van tehát szó, hogy amikor szélroham rázza a kukorica szárát és a hősnő ennek távoli susogását hallja, azt reméli, hogy a király látogatja meg hintóján háremében, ezért – neki kedveskedve – tömjént gyújt, hogy régi ruháit rendberakja. A *Cung oan ngam khuc* leggyakoribb licenciája, hogy az első sor 3. szótagja néha *ping*.

A *luc-bat* és a *song-that-luc-bat* feltűnő vonása, hogy a szótaghelyek fele közömbös – ezért aztán alig akad bennük (legalábbis a sikerültebb darabokban) licencia. A legtöbb versrendszer metrumaiban vannak olyan képletek, amelyekben közömbös szótaghelyek akár hosszabb sorozatai is találhatók, de ezek helye és szótagszáma mindig kötött.<sup>64</sup> Szepes és Szerdahelyi találó megállapítása szerint „a kötött és kötetlen egységek szabályozott váltakozása is egyfajta ritmus”,<sup>65</sup> ami különösen a *luc-bat* esetében nyilvánvaló, ahol a páratlan szótagok közömbösek. A vietnami szótaghang-lejtéses metrika tehát alapvetően háromféle szótagot ismer, amely lehet közömbös vagy meghatározott, ez utóbbi csoporton belül pedig *ping* vagy *ze*.

A szótaghanglejtéses metrumon, a közömbös szótaghelyek és a sorok szótagszámának váltakozásán túl a *song-that-luc-bat* legfőbb érdekessége rímélése. A *ping* és *ze* fonatos rímek ilyen fokon rafinált halmozásához fogható aligha akad más versrendszerben. A *ping* és *ze* rímek szétválasztásához valamelyest hasonlóan az európai hagyomány lejtésük szerint a rímeknek két fajtáját különbözteti meg: a jambikus hímrímet (U –) és a trochaikus nőrímet (– U), a hívó és felelő rímek azonos lejtését pedig számos versforma előírta. Például a magyar rímszabály szerint – mind az időmértékes, mind a hangsúlyos versben – hímrímre csak hímrím, nőrímrre csak nőrím felelhet. Némiképp a *song-that-luc-bat* rímeléséhez hasonlít a francia verselésben – a középkortól Paul Valéry költészetéig – az *alternance des rimes* (rímek váltakozása) szabálya, amely a két rímtípus váltakozását írta elő.<sup>66</sup> Kuriózumképpen érdemes megemlíteni, hogy a vietnami szomszédságában a thai és a birmán verselés ismer többféle rafinált, úgynevezett kúszórímféleséget.<sup>67</sup>

<sup>64</sup> SZEPES-SZERDAHELYI: *Verstan* 65., 158.

<sup>65</sup> I. m. 158.

<sup>66</sup> NICOLAS RUWET: *Blancs, rimes et raisons. Typographie, rimes et structures linguistiques en poésie. Rhétoriques, sémiotiques. Revue d'Esthétique* 1979. 1–2. 397–426.; SZEPES-SZERDAHELYI: *Verstan*. 85.

<sup>67</sup> P. SCHWEISGUTH: *Étude sur la littérature siamoise*. 19–24.; K. WENK: *Die Metrik...*; V. G. ZLATOVERKHOVA: *Metriceskaja...*; SZEPES-SZERDAHELYI: *Verstan*. 94.

Elvileg minden lejtő tonális nyelv alkalmas a szótaghanglejtéses verselésre, mivel feltehetően – az említett univerzália szerint – „nincs olyan lejtő tonális nyelv, amelyben legalább egy egyenes tonéma ne lenne”. Lejtő tonális nyelv Délkelet-Ázsián kívül is számos akad (Amerikában, Afrikában), a szótaghanglejtéses verselés azonban a versrendszerek közül alighanem a legritkább, legelszigeteltbb.

A legfontosabb metrikai univerzália talán az úgynevezett kéttagú oppozíció elve:<sup>68</sup> a szótagszámláló verselésben a szótagcsúcsok állnak szemben a szótag marginális részeivel, az időmértékesben a hosszú és a rövid, a hangsúlyosban a hangsúlyos és hangsúlytalan, a szótaghanglejtésesben az egyenes és lejtő szótagok állnak szemben. Ivanov Polivanov munkáinak gyűjteményes kiadásához írt jegyzeteiben idézi Nguyen Hai Duong megállapítását: „a két tonémacsoport bináris oppozíciója a nyelvben a fonetikai szimmetria, a költészetben a paralelizmus törvényének alapjára épül”.<sup>69</sup> Roman Jakobson munkásságában a komparatív metrika megalapozása (1923) után következtek a 20. század nyelvészetét forradalmasító tanulmányai a kéttagú oppozíció elvének, a Paul Verrier verstanából vett megjelölt vs. jelöletlen fogalompárnak és a megkülönböztető jegyeknek következetes alkalmazásával. Jőmagam is ezen princípiumok alapján igyekeztem bemutatni a fenti versformákat.

---

<sup>68</sup> R. JAKOBSON: *Hang – jel – vers*. 76–77.; LOTZ J.: *Metrika*. 154.; SZEPES-SZERDAHELYI: *Verstan*. 122–123.

<sup>69</sup> JE. D. POLIVANOV: *Stat'ji...* 351.



Odorics Ferenc

## A KONSTRUKTIVISTA IRODALOMTUDOMÁNY VÁZLATA

Konstruktivista irodalomtudomány több mint egy évtizede létezik – álnéven. Hívják empirikus irodalomtudománynak, az empirikus irodalomtudomány NIKOL (azaz nem-konzervatív) koncepciójának, konstruktivista-empirikus irodalomtudománynak stb.

Az itt következő dolgozat egyrészt arra vállalkozik, hogy összegyűjtse a fent említett („prekonstruktivista”) elméletekben, elmélettörredékekben mindazt, ami konstruktivistának tekinthető, másrészt arra, hogy ott is éljen a prekonstruktivista elméletek konstruktivista lehetőségeivel, ahol azok ezt nem tették meg. A dolgozat az ismeretelméleti (ezt megelőzően a neurofiziológiai), a kommunikációelméleti és a nyelvelméleti alapok elhelyezése után ismerteti az irodalomtudomány konzervatív és nem-konzervatív koncepcióját, bevezeti az irodalom-rendszer fogalmát, végül módszertani kísérletet tesz konstruktivista irodalomtörténet-írásra.

Így kirajzolódhatnak egy lehetséges – konstruktivista – irodalomtudományi elképzelés körvonalai.

### 1. Az autopoietikus rendszerek elmélete

Az autopoietikus rendszerek elméletét Humberto Maturana, chilei filozófus, neurofiziológus dolgozta ki.<sup>1</sup> Az autopoietikus (önépítő) rendszerek elmélete az élet, az *élő szervezetek* működési elveinek elmélete.

Az élő szervezetek olyan szervezetek, amelyek önmagukat egyedül a létezés segítségével őrzik meg: a folyamatos önépítés és önmaguk folyamatos reprodukciója folyamatában. Ezek a folyamatok azonban csak akkor lehetségesek, ha az élő rendszerek az alábbi *organizációs és strukturális jellegzetességeket* mutatják. Ezek vendők számba az alábbiakban.

#### (i) ciklikus szervezethez

Az autopoietikus rendszerek komponensei interakciójának eredménye épp a komponensek interakciója: az élet folyamata egyben saját eszköze és eredménye. Az élő rendszerek számára nincs több és nincs más, mint interakció.

---

<sup>1</sup> Vö. H. R. MATURANA: *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*. Braunschweig – Wiesbaden, 1980.

(ii) *operacionális zárttság*

Az autopoietikus rendszerek önreferenciális módon működnek: az úgynevezett külvilág ingereire nem képesek referálni még akkor sem, ha a külvilág objektumaival való interakciókként írják le viselkedésüket. A *megismerés folyamata az élő rendszerek belsejében folyó orientációs interakciók által neurológiailag nyújtott jelek interpretációjának*<sup>2</sup> tekintendő. A külvilág ingerei az élő rendszerek strukturális feltételei és a szocializáció komplex folyamatának eredménye (konvenciórendszerek) függvényében egy interpretációsoron haladnak át úgy, hogy idegrendszerünk kizárólag a neurológikus jelek *létéről* informál bennünket, nem pedig azok külső vagy belső minőségeiről. A *szervezet nem érzékelhet semmi mást, csak saját szenzorikus jeleit*. Amit a megismerés során tapasztalunk, az a perceptuális funkciók kimenetének halmaza, s nincs módunk kideríteni, hogy mi is a bemenet igazi természete.

Az *absztrakt gondolkodás* így az idegrendszer rekurzív interakciójának egy fajtája, melyet saját belső állapotaival folytat.

A *tárgyak* a szervezetünk által létrehozott szenzo-motorikus jelek koordinációjának eredménye. Ezért képünk a világról egy *állalunk konstruált modell*. Ebben a felfogásban nincs dichotómia az észlelés és az interpretálás között: az észlelés aktusa egyben az interpretálás aktusa. A megismerés során a megismerő szubjektum elvégzi a külvilág ingereinek interpretációját: észlel, azaz invarianciát konstruál – felépít egy *kognitív struktúrát*. Ennek a struktúrának az elemeire az autopoietikus rendszer különböző deskripciókat jelöl ki:

a rendszeren *belül* létező (ez az *én*) és

a rendszeren *kívül* létező (ez a *világ*).

(iii) *strukturális plasztikusság*

Az autopoietikus rendszerek képesek változtatni és módosítani struktúrájukat: növekednek, tanulnak, szabályozzák fizikai kiterjedésüket stb., de előidézhetnek strukturálisan inherens változásokat is: mint például a halál.

(iv) *strukturális kapcsolat a környezetükben élő egységekkel*

Az autopoietikus rendszerek viselkedése és a környezetbeli események között nincs determinisztikus kapcsolat; a környezet csupán *szelektálja* a rendszer-inherens lehetőségeket a reakció számára, de nem specifikálja és *nem determinálja* ezeket a lehetőségeket.

(v) *homeosztatikusság*

Az autopoietikus rendszerek képesek környezetükhöz való alkalmazkodásra és szervezetük fenntartására.

(vi) *az idegrendszeri koordináló funkció*

Az autopoietikus rendszerek idegrendszerének funkciója a rendszer szenzorikus és értelmi tevékenységeinek koordinálásában áll. Az idegrendszer kiterjeszti kognitív területét a tiszta relációk belső interakcióinak halmazára (például a szenzorikus cellák tevékenységében levő különbségekre). Amikor az élő rendszerek interakcióba lép-

<sup>2</sup> Vö. G. RUSCH: *History, literary history and historiography*. Poetics 1985. (14) 257–278.



nek tárgyakkal, eseményekkel és folyamatokkal, ekkor aktuálisan *nem az entitásokkal* vannak kapcsolatban, hanem az *idegrendszer magasabb központjai és az érzékszerveiken belüli idegcellák* tevékenységében létrejövő változások, különbségek és tevékenységek állapotaival *folytatnak interakciót*.

(vii) *megfigyelői státusz*

Az autopoietikus rendszerek a fentiekben jellemzett idegrendszer önleírása, azaz a saját állapotaikkal történő interakciók által válnak megfigyelővé. Az autopoietikus rendszerek *világ-megfigyelők*, amennyiben rendszeren kívül létezőket írnak le, *ön-megfigyelők*, amennyiben rendszeren belüli létezőket írnak le.

(viii) *tudatosság*

Az autopoietikus rendszerek interakcióban állnak saját magukkal, saját deskripcióik leírása által, ezáltal képesek a „tudatosság” és az „öntudatosság” kiépítésére.

(ix) *strukturális meghatározottság és állapotdetermináltság*

Az autopoietikus rendszerek saját aktuális állapotaiktól függően generálják állapotaikat és mindig induktív módon működnek.

(x) *interakció más rendszerekkel*

Az autopoietikus rendszerek „interakcióba” léphetnek más élő rendszerekkel oly módon, ahogy azok a megismerő szubjektum kognitív területén megjelennek. Sőt, paralelizmusok segítségével képesek konszenzuális területek kiépítésére is.

## 2. A radikális konstruktivizmus

2.0. A radikális konstruktivizmus ismeretelméletének (melynek fiziológiai alapjait – lásd fentebb – Humberto Maturana, pszichológiai fundamentumát *Ernst von Glasersfeld*<sup>3</sup> alkotta meg) fő tétele: *a megismerési folyamat során nem a valóságot építjük fel a tudatunkban – mintegy „visszatükrözve” azt –, hanem a külvilág ingerei alapján ún. „világmodelleket” konstruálunk*. Mivel az élő rendszerek, így az ember is mint élő rendszer, operacionálisan zárt rendszerek, azaz a külső világ hatásai csak interpretációk sorozatán keresztül jutnak el a megismerő tudatba, ezért a megismerés során képződő minden világmodell attól függően jön létre, hogy milyen interpretációsoron halad át. Ezt az interpretációsort a megismerő szubjektum fiziológiai felszereltsége és szocializációtörténete határozza meg, tehát végtelen számú világmodell jöhet létre. Azonban – mint ahogy az *evolúciós episztemológia*<sup>4</sup> hívei vallják – csak azok a világmodellek számítnak társadalmilag érvényes modelleknek, melyek az adott társadalom filo- és ontogenezise során kiválasztódtak, azaz életképeseknek bizonyul-

<sup>3</sup> Vö. E. VON GLASERSFELD, *Einführung in den Radikalen Konstruktivismus*. In: P. Watzlawick: *Die erfundene Wirklichkeit*. München–Zürich. 1981. 16–38.; E. VON GLASERSFELD: *On the Concept of Interpretation*. Poetics 1983/2–3. 207–218.; E. VON GLASERSFELD: *Konstruktivistische Diskurs*. Lumis-Schriften 2. 1984.; E. VON GLASERSFELD: *Wissen, Sprache und Wirklichkeit. Arbeiten zum radikalen Konstruktivismus*. Braunschweig–Wiesbaden, 1987.

<sup>4</sup> Vö. R. RIEDL: *Biologie der Erkenntnis*. Berlin–Hamburg, 1980.

tak. A radikális konstruktivizmus megszünteti a megismerő szubjektum és a megismerendő objektum különállását, a valóságot a megismerendő konstruktumának tekinteti: lényegében negligálja a hagyományos értelemben vett ontológiát. Mint ahogy S. J. Schmidt írja: „Az olyan fogalmak, mint az abszolút tudás, abszolút igazság, objektív valóság, végső alapok vagy abszolút értékek, összeegyeztethetetlenek ezzel a megközelítéssel. Csakis szubjektumtól függő tudás létezik...”<sup>5</sup>

Tehát azoknak a kérdéseknek, hogy „Kinek van igaza?” „Mi az igazság?”, „Melyik az igazi, az adekvát?” a radikális konstruktivizmus elméleti keretén belül nincs érvénye: értelmetlennek bizonyul. *A valóság nem rekonstruálható*, így az elméletek érvényességét nem a valósággal összevetve szerezhetjük meg, hanem a megismerő tudományos közösség hagyományai alapján létrejött *világmodellek életképességének* bizonyítékai által: a *problémamegoldás hatékonysága* segítségével. Így a tudományoknak nem a valóság rekonstrukcióját kell programhirdető zászlajukra tűzniük, hanem az elméletek működőképességét és használhatóságát.

## 2.1. A konstruktivista kommunikációelmélet

A radikális konstruktivizmus tételei kommunikációelméleti konzekvenciákat is tartalmaznak. Ugyanis, ha az élő rendszerek operacionálisan zárt rendszerek, akkor az egymással állandó kommunikációban lévő emberek mint zárt rendszerek miképpen képesek egymással belső, mentális tartalmaikat, a gondolatot közölni? Ha csak interpretációk sorozatán keresztül jutnak el hozzánk az úgynevezett valóság ingerei, akkor miképpen tudhatjuk meg, hogy beszélgetőpartnerünk mit kíván közölni velünk?

Mivel a konstruktivizmus úgy tartja, hogy a valóság felől érkező ingeregyüttes és a modellalkotó tudományos közösség kreatív ereje együttesen határozza meg a világmodelleket, így a kommunikáció folyamatának leírása során is úgy foglal állást, hogy:

(i) a közölni óhajtó kommunikációs személy ugyan szöveggé kódolja a gondolatot – a mentális tartalmat, azonban a gondolat nem kerül a szövegbe, a szöveg csupán – megfelelő értelmezési szabályok alkalmazása esetén – lehetőséget teremt arra, hogy a befogadó valamiféle gondolati tartalmat építsen fel a kérdéses szövegstruktúrára,

(ii) a kommunikáció *paralel struktúrák felépítésének próbálkozásorozata*<sup>6</sup>, mely során a befogadó a saját kommunikációs szabályrendszere segítségével megkísérli azt a mentális struktúrát felépíteni a saját tudatában, mely a szövegalkotó partner tudatában áll fenn,

(iii) mivel csak interpretációk sorozatán át lehetséges hozzájutnunk beszélgetőtársunk gondolati tartalmaihoz, így azt sohasem lehetséges megtudnunk, hogy *valójá-*

<sup>5</sup> S. J. SCHMIDT: *The Empirical Science of Literature ESL: a New Paradigma*. Poetics 1983. (12) 19–34.

<sup>6</sup> S. J. SCHMIDT: *Text, Subjekt und Gesellschaft. Aspekte einer konstruktivistischen Semantik*. In: M. Faust. ed. *Allgemeine Sprachwissenschaft, Sprachtypologie und Textlinguistik*. Festschrift für P. Hartmann. Tübingen 1983. 55–72.



*ban* „mire is gondol”; azonban kommunikációs rutinjaink, kulturális szokásaink és interpretációs képességünk segítségével elérhető a kommunikációnak egy olyan állapota, melyre a beszélő és a hallgató egyaránt azt mondja: értjük egymást.

Ezzel a *kommunikáció sikeressége* nem a veszteség nélküli információ-átvitelben határozható meg, hanem a kommunikáció résztvevőinek megegyezése alapján: *konvencionálisan*.

A konstruktivista kommunikációelmélet alapterminusai a kommunikátbázis és a kommunikát.

A *kommunikátbázis* olyan materiális (érzékiileg elérhető) kommunikációs eszköz, melyet az egyik kommunikáló fél produkál, és amelyet a másik kommunikáló fél érzékelő apparátusa és szabálykövető, illetve konvencionálizált műveletek alkalmazása segítségével olyan fennállóként ismer el, melyhez *jelentést* rendel, és melynek következtében bizonyos *cselekvéseket* mint következményeket hajt végre.

A *kommunikát* a kommunikáció résztvevőjének olyan mentális struktúrája, mely egy kommunikációs helyzetben észlelhetően és dekódolhatóan megjelenő kommunikátbázis következményeként jön létre, s minek eredményeként valamilyen kommunikációs cselekvést hajthat végre. Hasonló mondható el a kódoló kommunikációs résztvevő oldaláról is.

## 2.2. A konstruktivista nyelvelmélet

A konstruktivista nyelvelmélet egyrészt a referenciaszemantika ellenében, másrészt az instrukciós szemantika explikációjaként jött létre a hetvenes évek végén.

A *referenciaszemantika* jellemzői (Siegfried J. Schmidt nyomán<sup>7</sup>):

- (i) a nyelv jelrendszer;
- (ii) a nyelv elsősorban denotatív-referenciálisan működik, konnotatív aspektusai másodlagosak;
- (iii) a nyelvet konvencionális szabályok szerint alkalmazzuk;
- (iv) a nyelv a kommunikációs folyamatokban az információcserét, illetve az információátvitelt szolgálja.

Az *instrukciós szemantika* jellemzői (Siegfried J. Schmidt nyomán):

- (i) a nyelv nem írható le a jelölők és jelöltek modelljében;
- (ii) a nyelv sokkal inkább dinamikus eszköznek tekinthető, mely segítségével a kommunikáció egyik résztvevője a másikat arra *készítheti*, hogy bizonyos műveleteket nyelvi, kognitív, affektív, motorikus stb. módon hajtson végre.

A természetes nyelvekkel történő kommunikáció közvetítő eszköze, a nyelvi kommunikátbázis: a *text nem rendelkezik szemantikai tartalommal*. „Mi tartozik egy nyelvi kommunikáthoz? Először is előfeltételként egy text és egy cselekvő. A cselekvő hozzárendel a texthez egy nyelvi jelentést, azaz egy emocionálisan terhelt kognitív reprezentációt, mely hozzárendelés során – hogy még egyszer *hangsúlyoz-*

<sup>7</sup> Uo.

zuk – a text jelentése mindig csak a kommunikátban, nem pedig a textben magában található.”<sup>8</sup>

A konstruktivista nyelvelmélet a jelentést radikálisan leválasztotta a szövegről. A jelentés semmi módon nem tartozéka a szövegnek.

Akkor mi alapján lehetséges kommunikálnunk szövegekkel? Miképpen vagyunk képesek – úgy-ahogy – megérteni egymást, ha a kommunikáció eszköze, a szöveg üres, jelentés nélküli? A konstruktivista válasz egyszerű: a text magát a jelentést nem, csupán a jelentés *lehetőségét* hordozza.

Miként hordozza a text a jelentés lehetőségét, s egyáltalán mi alapján tekinthető egy akusztikai vagy vizuális együttes textnek?

Mindkét kérdésre azonos a válasz:

(i) az ún. *szövegfeltételek* teszik lehetővé a jelentés hozzárendelését a texthez;

(ii) az ún. *szövegfeltételek* teljesülése esetén nevezhető valamely akusztikus vagy vizuális együttes textnek.

Mik azok a szövegfeltételek?

(a) Írott szöveg esetén a vizuális konvenciók által irányított grafematikai, mondott szöveg esetén az akusztikus konvenciók által irányított fonematikai feltétel veendő számba.

A *grafematikai feltétel* azt a vizuális konvenciót foglalja magában, mely lehetővé teszi a nyelvhasználónak, hogy a számára elsődlegesen kulturálisan adott vizuális együttesekről képes legyen eldönteni, hogy azok az adott nyelv betűi vagy sem.

A *fonematikai feltétel* azt az akusztikus konvenciót foglalja magában, mely lehetővé teszi a nyelvhasználónak, hogy a számára elsődlegesen kulturálisan adott akusztikus együttesekről képes legyen eldönteni, hogy azok az adott nyelv hangjai vagy sem.

A grafematikai/fonematikai feltétel a grafémák/fonémák azonosítására szolgál.

(b) A *lexikai feltétel* azt a nyelvi konvenciót foglalja magában, mely lehetővé teszi a nyelvhasználó számára, hogy a grafémákként/fonémákként azonosított ingeregységek relációiról, soráról eldöntse, hogy azok az adott nyelv lexémái vagy sem.

A lexikai feltétel a lexémák azonosítására szolgál.

(c) A *szintaktikai feltétel* azt a nyelvi konvenciót foglalja magában, mely lehetővé teszi a nyelvhasználó számára, hogy a lexémákként azonosított grafémák/fonémák együtteseinek relációról, sorsáról eldöntse, hogy azok az adott nyelv mondatai vagy sem.

A szintaktikai feltétel a mondatok azonosítására szolgál.

<sup>8</sup> ...Was gehört zum einem sprachlichem Kommunikat? Zunächst einmal als Voraussetzung ein Text un ein Aktant. Der Aktant ordnet dabei dem Text eine sprachliche Bedeutung zu, d. h. eine emotional besetzte kognitive Repräsentation, wobei – um es noch einmal zu betonen – die Bedeutung der Texte immer nur im Kommunikat, nicht im Text selbst liegen kann.” H. HAUPTMEIER & S. J. SCHMIDT: *Einführung in die empirische Literaturwissenschaft*. Braunschweig–Wiesbaden, 1985. 74–75.



### 3. Az irodalomtudomány konzervatív és nem-konzervatív felfogása

3.1. Az irodalomtudomány konzervatív koncepciói (KOL: KOnservative Literaturwissenschaft) közé sorolhatók mindazon irodalomtudományos elképzelések, melyek eleget tesznek az alábbi feltételeknek.

(i) A tudományos tevékenységet irányító feltételek  $K$  konstituáló rendszere leírható egy konzervatív formájú rendszer segítségével.

Egy  $R_1$  rendszer akkor konzervatív, ha létezik egy  $R_i$  rendszer, melynek az  $R_j$  rendszer konzervatív változata. Akkor beszélünk konzervatív változatról, ha

(a) a két rendszer ( $R_j$ ,  $R_p$ ) axiomatikus bázisa megegyezik;

(b) a két rendszer ( $R_j$ ,  $R_p$ ) állításai levezethetők mindkét rendszerben, azaz  $R_j$  összes állítása levezethető  $R_j$ -ben. Intuitíve azt mondhatjuk, hogy az  $R_j$  és az  $R_i$  rendszer egyrészt nem mond ellent egymásnak, másrészt az  $R_j$  nem tartalmaz semmi újat  $R_i$ -hez képest.<sup>9</sup>

(ii) A  $K$  által meghatározott irodalomfogalom definíciója a textualitást lényeges jellemzőként tartalmazza. (Ez annyit tesz, hogy az irodalmat szövegosztályként határozza meg.)

A KOL-ban dolgozó irodalomtudósok problémalátása az irodalmi szövegek interpretációját foglalja magában: a konzervatív irodalomtudományi koncepciót elfogadó irodalomtudósok alapvető, lényeges és tipikus tevékenysége az irodalmi szövegek értelmezésében áll. „Klasszikus” esetben (ez az ún. erős rekonstruktív szemlélethez kötődik) az irodalom tudósa a szöveg adekvát jelentésének felfedezője, „liberalizált” esetben (ez az ún. gyenge rekonstruktív szemlélethez kötődik) pedig szövegjátékos, aki a szöveg *lehetséges* jelentését, esetleg jelentéseit hozza létre.

Például a lingvisztikai irodalomtudománynak az a kijelentése, hogy „Az irodalmi szöveg legjobb jelentése megfelelő szövegértelmező módszerekkel-eszközökkel előállítható” - levezethető az analitikus irodalomtudományban is. Ugyanis az analitikus irodalomtudomány az analitikus tudományelméletre épül, melynek ismeretelméleti látásmódja a megismerendőt mint objektíve adottat tételezi, így a szöveg jelentését is adottként fogja föl. A lingvisztikai irodalomtudomány pedig nem ismerve el a különböző értelmezői közösségek interpretációs egyenrangúságát, hierarchikus rendbe helyezi az ugyanazon irodalmi szöveg eltérő jelentéseit. Tehát a lingvisztikai irodalomtudomány az analitikus irodalomtudományhoz képest formailag, rendszerelméletileg konzervatív koncepciót képvisel, irodalomfogalmát és problémalátást tekintve is konzervatívnak tekintendő.

#### 3.1.1. Az intencionalitás-anomália megjelenése a konzervatív felfogásokban

Amennyiben a konzervatív irodalomtudományi felfogás tárgyszemléletét konstruktivista ismeretelméleti keretben vesszük vizsgálat alá, az alábbi megállapításokkal kell számot vetnünk.

<sup>9</sup> Vö. P. FINKE: *Konstruktiver Funktionalismus. Die wissenschaftliche Basis einer empirischen Theorie der Literatur.* (Konzeption Empirische Literaturwissenschaft Bd. II.) Braunschweig–Wiesbaden 1982. 26–27.

(i) A konzervatív irodalomtudomány vizsgálati tárgyául az irodalmi szövegek osztályát tette meg. Ez a tárgy konstruktivista terminológiával a text.

(ii) Irodalmi szövegről csak akkor beszélhetünk, ha a szöveg fogalmába a szöveg jelentését is beleértjük. Így irodalmi entitásnak csak a kommunikáttal ellátott text tekinthető.

(iii) Konstruktivista nézőpontból a konzervatív irodalomtudomány vizsgálati tárgya nem lehet más, mint a text és a kommunikát együttese, azaz a szöveg és a szöveget értelmező cselekvő (olvasó, itt: konzervatív irodalomtudós).

(iv) Tehát a konzervatív irodalomtudós alapvető tudományos tevékenysége (a szöveginterpretáció, kommunikátképzés) során maga is részévé válik vizsgálati tárgyának. Hiszen a kommunikát megalkotása közben létrejött intencionális viszony egyik eleme a text, a másik pedig a szövegértelmező, s ebből az intencionális viszonyból a konzervatív felfogást elismerő irodalomtudós nem képes kilépni. Ezen a ponton jelent meg az *intencionalitás-anomália*.

3.2. Az irodalomtudomány nem-konzervatív koncepciói (NIKOL: Nicht-Konservative Literaturwissenschaft) az alábbi feltételekkel rendelkeznek.

(i) A tudományos tevékenységet irányító feltételek *FE* konstituáló rendszere leírható egy nem-konzervatív formájú rendszer segítségével.

Egy  $R_f$  rendszer akkor nem-konzervatív, ha létezik egy  $R_i$  rendszer, melynek az  $R_f$  rendszer nem-konzervatív változata. Akkor beszélünk nem-konzervatív változatról, ha

(a) a két rendszer ( $R_f$ ,  $R_i$ ) axiomatikus bázisa nem egyezik meg;

(b) Az  $R_f$  rendszernek van legalább egy olyan állítása, mely az  $R_i$  rendszerben nem vezethető le. Intuitíve itt az mondható el, hogy az  $R_f$  nem egyeztethető össze  $R_i$ -vel, másrészt  $R_i$ -nek van valamiféle *újdomsága*  $R_f$ -hez képest.<sup>10</sup>

(ii) Az *FE* által meghatározott irodalomfogalom definíciója a textualitást nem tartalmazza lényeges jellemzőként. (Ez annyit tesz, hogy az irodalmat nem szöveg-osztályként határozza meg.)

(iii) A NIKOL-ban dolgozó irodalomtudósok problémalátása nem az irodalmi szövegek interpretációját foglalja magában.

Például a strukturalizmus az irodalmi szövegek polivalenciájának problémáját nem tudja kezelni saját elméleti keretén belül. Az empirikus irodalomtudomány mint a strukturalizmushoz képest nem-konzervatív elmélet ( $R_f$ ) azt állítja, hogy „Ugyanahhoz a szöveghez egyidejűleg több, elméletileg azonos értékű jelentés kapcsolható”.

Ez a kijelentés a strukturalizmuson ( $R_i$ ) belül nem vezethető le, mivel a strukturalizmus nem rendelkezik azokkal az explicit fogalmakkal, (például kontextus, értelmezői stratégiák, cselekvésszituáció stb.), melyekkel ez megtehető lenne.

<sup>10</sup> Uo. 30.



### 3.2.1. Az irodalom-rendszer és az intencionalitás-anomália

Az intencionalitás-anomália kiküszöbölhető a NIKOL elméleti kerete segítségével. A nem-konzervatív felfogásokban dolgozó irodalomtudósok – mivel tárgyszemléletük nem tartalmazza a textualitást – nem vesznek részt a kommunikátképzés során létrejövő intencionális viszonyban, hiszen ők nem interpretátorok, nem szövegértelmezők. Ennek az intuíciónak ad az empirikus irodalomtudomány teoretikus explikációt.

#### 3.2.1.1. Az irodalom-rendszer

Az empirikus irodalomtudomány az *IRODALOM*-rendszert a *TÁRSADALOM*-rendszer részrendszereként határozza meg, melyben a cselekvők bizonyos szerepek (Handlungsrollen) szerint irodalmi cselekvéseket hajtanak végre. A *TÁRSADALOM*-rendszer „*mint társadalmi cselekvések rendszereinek, mint a politikának, gazdaságnak, valóságnak, oktatásnak stb. rendszere*”<sup>11</sup> fogható fel. „Mint rendszer, a társadalom elhatárolódik egyéb jelenségektől (például természet), részrendszerei relációinak megfelelően strukturálódik, és végül tagjai számára egy nem-összegezhető funkcióként adott (például reprodukálás vagy gondolkodás). Ismeretelméleti nézőpontból a társadalmak allopoietikus rendszerek, melyek autopoietikus rendszerekből állnak, megszervezve ezeknek a konstitutív rendszereknek individuális viselkedését. A társadalmakban kifejlődött kultúrák úgy írhatók le, mint olyan fejlesztő, kombináló és értékelő módszerek specifikus módjai, melyek valóságmodellek konstruálására szolgálnak; azaz különböző kultúrák nem csupán az »egyes-egyedüli«, »objektív valóság« feldolgozásának különböző formái, hanem végtére is a valóság, a tapasztalat és az értékek konstruáló modelljeinek egymással összevethetetlen formái. Az irodalmat az irodalmi cselekvés modelljében (nem az irodalmi szövegek modelljében!) reprezentáljuk. Egy egyén irodalmi cselekvést hajt végre, ha létrehoz egy olyan szöveget, vagy interakcióban van egy olyan szöveggel, amelyet poétikai hite alapján irodalmi szövegnek tekint. Az irodalmi cselekvésre vonatkozó alapvető empirikus hipotézis általánosságban a következő: társadalmunkban létezik egy rendszer, amely leírható mint egy irodalmi cselekvésrendszer. Ez a rendszer része a *MŰVÉSZET* társadalmi rendszerének. Az *IRODALOM*-rendszer olyan szövegekre irányuló cselekvések halma, amelyeket cselekvő egyének irodalmi szövegeknek tekintenek és tartanak. (*IRODALOM*-rendszer.) Az *IRODALOM*-rendszer struktúrája leírható a cselekvés olyan típusai közti időbeli és oksági relációk terminusaiban, amely cselekvéseket a szövegeket irodalmi szövegeknek tekintő egyének hajtják végre: azaz az »irodalmi szövegek« alkotása, közvetítése, befogadása és feldolgozása:

$$\text{Irodalom} = \text{def } \text{IA} \leftrightarrow \text{IK} \leftrightarrow \text{IB} \leftrightarrow \text{F}^{\text{m}} \text{ } ^{12}$$

<sup>11</sup> S. J. SCHMIDT: *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft. Bd. 1.: Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*. Braunschweig–Wiesbaden. 1980.

Az *irodalmi létrehozás* (Produktion literarischer Texte oder Literatur-Produktion) *cselekvése* az a cselekvés, melynek során az irodalmi alkotó egy olyan szöveget (nyelvi kommunikábázist) rendel saját kommunikátjához, melyet irodalminak tekint.<sup>13</sup>

Az irodalmi létrehozás cselekvését az ún. *írói kódok* irányítják. Az írói kód (*Íkód*) működése során az irodalmi alkotó a  $K_I$  kommunikáthoz rendeli a  $T_I$  textet.

$$\text{Íkód } (K_I - T_I)$$

Az *irodalmi közvetítés* (Vermittlung literarischer Texte oder Literatur-Vermittlung) *cselekvése* az a cselekvés, amely során egy irodalmi közvetítő (gépíró, szerkesztő, lektor, cenzor, nyomdász stb.) egy irodalminak tekintett szöveget (nyelvi kommunikábázist) egy tőle vizuálisan általában eltérő, konvencionálisan azonban általában el nem térő szövegre (kommunikábázisra) visz át, és ezt az irodalmi kommunikáció valamely más résztvevőjének rendelkezésére bocsátja, vagy megakadályozza, hogy ez a szöveg bekerüljön az irodalom-rendszerbe.<sup>14</sup>

A *vizuálisan általában eltérő* azt jelenti, hogy az az irodalminak tekintett szöveg, amit az olvasó a kezébe kap, általában – mint reális tárgy – nem azonos az író kézírasszövegével.

A *konvencionálisan általában el nem térő* azt jelenti, hogy az irodalmi közvetítő a közvetítés cselekvése során általában nem sérti meg az adott szöveg 2.2-ben kifejtett szövegfeltételeit. Például a gépíró és a nyomdász szerepe ezt nem is teszi lehetővé. Ellenben a szerkesztőnek, a cenzornak módjában áll konvencionálisan átalakítani a szöveget.

Az irodalmi közvetítés cselekvését az ún. *cenzori kódok* irányítják. A cenzori kód (*Ckód*) működése során az irodalmi közvetítő a  $T_I$  texthez rendeli a  $T_2$  textet. (Itt természetesen számolhatunk  $T_3$ ,  $T_4$ ,  $T_5$  stb. textekkel is attól függően, hogy mennyire bonyolult irodalom-rendszerrel állunk szemben.) A cenzori kódot két alkód alkotja: a politikai és a poétikai cenzori alkód.

A *politikai cenzori alkód* politikai normák és értékek alapján avatkozik be a  $T_I$  text konvencionális struktúrájába. Ez a beavatkozás természetesen a szöveg nyilvánosságra kerülésének megakadályozásáig terjedhet. A politikai cenzori alkód sajátos esete, amikor az író az irodalmi létrehozó és az irodalmi közvetítő szerepét egyszerre tölti be: ez az *öncenzúra* jelensége.

A *poétikai cenzori alkód* poétikai normák és értékek alapján avatkozik be a  $T_I$  text konvencionális struktúrájába. Ez a beavatkozás természetesen ez esetben is a szöveg nyilvánosságra kerülésének megakadályozásáig terjedhet.

$$\text{Ckód } (T_I - T_2)$$

<sup>12</sup> Vö. uo.

<sup>13</sup> Vö. uo.

<sup>14</sup> Vö. uo.



Megjegyzésként még annyit, hogy azok a cselekvések, melyek ugyan „kapcsolatosak” irodalminak tekintett szövegekkel (például a könyvszállító teherautó vezetője vagy a könyveket rakodó munkások cselekvései), de nem avatkoznak be az irodalminak tekintett szövegek vizuális vagy konvencionális struktúrájába, általában nem tekintendők irodalmi cselekvéseknek. Ellenben irodalmi közvetítő cselekvésnek minősíthetők azok a politikai vagy poétikai indíttatású cselekvések, melyek akadályozzák az irodalom-rendszer zavartalan működését.

Az *irodalmi befogadás* (Rezeption literarischer Texte oder Literatur-Rezeption) *cselekvése* az a cselekvés, mely során az irodalmi befogadó egy olyan kommunikátort rendel az irodalmi közvetítő által rendelkezésére bocsátott, irodalminak tekintett texthez, melyet irodalminak tekint.<sup>15</sup>

Az irodalmi befogadás cselekvését az ún. *olvasói kódok* irányítják. Az olvasói kód (*Okód*) működése során az irodalmi befogadó a  $T_2$  texthez rendeli a  $K_2$  kommunikátort.

### *Okód ( $T_2$ – $K_2$ )*

Az *irodalmi feldolgozás* (Verarbeitung literarischer Texte oder Literatur-Verarbeitung) *cselekvése* az a cselekvés, mely során az irodalmi feldolgozó (kritikus, irodalomtörténész, irodalomtanár stb.) az általa irodalminak tekintett és befogadott texthez rendelt kommunikáthoz egy újabb textet rendel. Például kritikát ír, egy interpretációt ad elő stb.<sup>16</sup>

Az irodalmi feldolgozás cselekvését az ún. *kritikusi kódok* irányítják. A kritikusi kód (*Kkód*) működése során az irodalmi feldolgozó a  $K_2$  kommunikáthoz rendeli a  $T_3$  textet.

Látható, hogy az irodalmi befogadás és az irodalmi feldolgozás közötti különbség a nyilvánosság segítségével mutatható meg. Az irodalmi befogadás az olvasó magánügye, hiszen az általa létrehozott kommunikáthoz (jelentéshez, interpretációhoz) nem rendel újabb textet, azaz nem beszél róla. Az irodalmi feldolgozás viszont már nyilvános, hiszen az irodalmi feldolgozó beszél arról, hogy az irodalminak tekintett szöveg mit váltott ki belőle: beszámol irodalmi kommunikációjáról egy újabb text segítségével.

### *Kkód ( $K_2$ – $T_3$ )*

Az *IRODALOM*-rendszer elmélete a *TÁRSADALOM*-rendszer elméletében  
 a cselekvés elmélete  
 a kommunikáció elmélete  
 az esztétikai kommunikáció elmélete  
 az irodalmi kommunikáció elmélete

<sup>15</sup> Vö. uo.

<sup>16</sup> Vö. uo.

Végül is mi az, amit a nem-konzervatív irodalomtudomány képviselői vizsgálnak? Az ún. irodalmi cselekvések komplex vizsgálatával nyilvánvalóan nem törődhetnek, hiszen a genetikától kezdve az antropológián át egészen a szociológiáig néhány tucat tudományágnak vennék el a kenyerét. Mi az, ami specifikusan irodalminak tekinthető egy irodalmi cselekvésben? Azok a mentális tartalmak (konvenciók, értékek, normák, szabályok stb.), melyek egyrészt irányítják és meghatározzák ezeket a cselekvéseket, másrészt irodalmivá teszik őket. Tehát a NIKOL az *IRODALOM*-rendszer működtető ún. *irodalmi kódokat* veszi vizsgálat alá.

A *NIKOL az IRODALOM-rendszer elméletének* tekintendő, mely a következő rész-elméleteket foglalja magába:

(i) Az *irodalmi alkotó cselekvés elmélete*, mely az irodalmi szövegeket eredményező cselekvések szabályrendszerét hivatott leírni: az *írói kódokat*.

(ii) Az *irodalmi közvetítés cselekvésének elmélete*, tárgya: a *cenzori kódok*.

(iii) Az *irodalmi befogadás cselekvésének elmélete*, tárgya: az *olvasói kódok*.

(iv) Az *irodalmi feldolgozás cselekvésének elmélete*, tárgya: a *kritikusi kódok*.

Az alábbiakban az irodalmi alkotás elméletének logikai struktúráját ismertetem S. J. Schmidt nyomán.

„Az *irodalmi alkotás elméletének logikai struktúrája (IAE)*

Az IAE szándékolt alkalmazásainak területe (I) olyan lingvisztikai kommunikátokat eredményező cselekvésekként (magukban foglalva kontextusaikat) reprezentálhatók, amelyeket szerzőik irodalmi kommunikátoknak tekintenek és akként kezelik őket.

Az IAE részleges lehetséges modelljei (Mpp) azok a cselekvések (magukban foglalva kontextusaikat), amelyek a mindennapi nyelvben vagy az irodalmi vizsgálódások a-terminologikus tradicionális terminusaiban leíródnak vagy leíródtak mint olyan szövegeket eredményező cselekvések, amelyeket szerzőik irodalmi kommunikátnak tekintenek.

Annak érdekében, hogy az IAE Mpp-jét a lehetséges modellekbe (Mp) transzformáljuk, a következő IAE-teoretikus terminusokat vezetjük be:

Irodalmi (rövidítve: I) alkotó;

az I-alkotók előfeltételezéseinek I-rendszere,

I-produkció szituáció;

I-produkció stratégia;

I-produkció cselekvés;

I-produkció eredmény.

Az IAE modelljei (M) olyan cselekvésekként (magukban foglalva kontextusaikat) reprezentálhatók, amelyek az IAE-teoretikus apparátus eszközeivel »irodalmi produkció cselekvésekként« azonosíthatók; például *F. Kafka* Das Urteil *produkciója*, *R. Musil* Der Mann ohne Eigenschaften *produkciója* vagy *J. Joyce* Dubliners *produkciója*.

Az IAE-teoretikus terminusok definíciójának konstrukciójára alkalmazott alapvető törvények megegyeznek az irodalmi kommunikatív interakció elméletének (IKIE) törvényeivel; ezek a törvények (azaz az esztétikai és a polivalencia konvenciók) összekapcsolják az IAE-t és az IKIE-t egymással.



A legfontosabb általános korlátozás ( $C_1$ ) az, hogy kizárólag azokat az alkotó cselekvéseket határozzuk meg irodalmi alkotó cselekvésekként, ahol az ágens alkotása eredményét irodalmi kommunikájaként mutatja be. Az IAE második általános korlátozása ( $C_2$ ) az, hogy kizárólag azok az alkotó cselekvések vizsgálандók irodalmi alkotó cselekvésekként, ahol a cselekvés eredményeként az ágens ténylegesen egy szöveget hoz létre.

Az IAE központi halmazelméleti predikátuma a következőképp fogalmazható meg: A mint alkotó cselekszik az irodalomrendszerben, vagy A mint alkotó vesz részt az irodalmi kommunikációban.<sup>17</sup>

### 3.3 Történelem-modellek és a történetiség-anomália

3.3.1. Gebhard Rusch *Von einem konstruktivistischen Standpunkt* című könyvében<sup>18</sup> általában a történetírás kutatási helyzetét – összevetve a nem-történetírói tudományokkal – négy szempontból veszi vizsgálat alá.

(i) A történetírói és a nem-történetírói tudományok *tárgyterületük* szerint alapvetően abban különböznek egymástól, hogy a nem-történetírói tudományok olyan jelenségterületeket próbálnak meg lefedni, melyek konstans tárgyak vagy permanens folyamatok formájában lényegében bármikor (időről időre) a megfigyelő számára *hozzáférhetők* vagy általa reprodukálhatók is. Azonban a történetírói tudományok – mivel tárgyuk a múlt – olyan jelenségeket kísérelnek meg leírni, melyek már nem lehetnek megfigyelés tárgyai. „És ebben az értelemben a történetírói tudományok tárgyterülete végül is fogalmi természetű. Nincs az a történész, akinek esélye lenne arra, hogy annak az időnek saját maga legyen szemtanúja, amellyel foglalkozik.”<sup>19</sup>

(ii) A történetírói és a nem-történetírói tudományok különbözősége a kutatók *tapasztalati területei* szempontjából a következő. A nem-történetírói tudományok azt a jelenvaló tapasztalati valóságot írják le, melyre elméleteiket vonatkoztatni óhajtják. Míg a történetírók – mivelhogy ők is csak a jelenben léteznek, s így tapasztalatokat is csak jelenvaló tárgyokról és folyamatokról szerezhetnek – nem azt a tapasztalati valóságot írják le, melyre elméleteiket vonatkoztatni óhajtják: „...nem az a terület a történetírói tevékenység tárgyterülete, amelyre ez a tevékenység vonatkozik, hanem a (mindenkori) tapasztalati valóság”.<sup>20</sup>

(iii) A történetírói és a nem-történetírói tudományok különbözősége a tárgyterületekre vonatkoztatott *állítások természetének* szempontjából az alábbiakban adható meg. A nem-történetírói tudományokban tett kijelentések a mindenkori tapasztalati valóság részleteinek adott állapotára vonatkoznak. A történetírók állításaikkal a múlt eseményeire utalnak. „De ténylegesen nem a múlt leírásával szolgálnak, hanem olyan

<sup>17</sup> G. RUSCH & S. J. SCHMIDT: *Georg Trakl – de melyik?* Helikon 1989/1. 17.

<sup>18</sup> G. RUSCH: *Von einem konstruktivistischen Standpunkt – Erkenntnistheorie, Geschichte und Diachronie in der Empirischen Literaturwissenschaft*. Braunschweig–Wiesbaden 1987.

<sup>19</sup> G. RUSCH & S. J. SCHMIDT: *Georg Trakl – de melyik?* 117.

<sup>20</sup> Uo. 118.

eseményeket, eseményláncokat és eseményfolyamatokat képzelnek el, amelyek összeegyeztethetők tapasztalati valóságuk oly tárgyaival, amelyeket a múltbeli események maradványainak, nyomainak vagy forrásainak neveznek. De az, hogy mi minősül maradványnak, nyomnak vagy forrásnak, nem a múltban dől el, hanem attól a képességtől függ, hogy a jelen tárgyaiban folyamatok és cselekvések eredményeit, cselekvésszisztemekben használt eszközöket ismerünk fel. A tárgyak (adatok) ezen fajtájából kiindulva általános és speciális világtudásuk (mindennapi tudás, elméleti tudás) alapján a történészek olyan eseményeket, folyamatokat és történeteket találnak ki, melyekbe beilleszkednek az adatok. Kitalálnak történeteket és azt posztulálják, hogy a történetekben elképzelt folyamatok pontosan megegyeznek a múlt eseményeivel.”<sup>21</sup>

(iv) A tudományos *kijelentések bizonyosságának* szempontjából is lényeges különbség mutatkozik a történetírói és a nem-történetírói tudományok között. A megismerő mint élő rendszer számára az általa létrehozott fogalmi rendszerek helytállóságának ellenőrzésére egyetlen lehetőség adott: jelenvaló vagy jövőbeli tényállások alapján szerzett tapasztalatai. A nem-történetírói tudományok esetében mód van ezen ellenőrzési lehetőség kihasználására. A történetírói tudományok esetén a kutató számára *nincs mód* erre. Ugyanis egy múltbeli eseményre vonatkozó deskripció esetén csak egy múltbeli időpontban szerzett tapasztalat lehet ellenőrzési alap. Ez az időpont a jelenben kutató és a jelenben tapasztalatot szerző történész számára nem elérhető.

3.3.2. „Ezekből a megfontolásokból miféle konzekvenciák adódnak az irodalomtörténet-írás számára?

(1) A múltról alkotott elképzeléseink bizonytalanok. A történelmet illetően nem szerezhetünk semmiféle olyan bizonyosságot, mely ahhoz a bizonyossághoz lenne fogható, amellyel a permanens tárgyak és folyamatok vagy az ismétlődő események minőségét és működési módját illetően rendelkezhetünk.

(2) Azon tárgyak alapján, amelyeket múltbeli események maradványainak, nyomainak vagy forrásainak tekintünk, általános világtudásunk, tapasztalatunk segítségével és a mindenkor megfelelőnek tartott elméletek kereteiben előállíthatjuk múltira vonatkozó elképzeléseinket, melyek plauzibilitása függ:

(a) attól a mértéktől, amelyben a lehető legtöbb maradványt, nyomot és forrást sikerül egy koherens történet-összefüggésbe integrálni;

(b) a koherens történet-összefüggés létrehozásához felhasznált tudás-, tapasztalat- és elméletkészletek ismertségétől, bizonyosságától és plauzibilitásától.

(3) Minél kisebb a történetösszefüggések konstrukciójához rendelkezésre álló maradvány, nyom és forrás mennyisége, annál nagyobb lesz azoknak a történet-összefüggéseknek a száma, melyekben ezek az adatok koherensen integrálhatók.

(4) Az adatok ugyanazon mennyisége esetén különböző tudás- és tapasztalatkészletek alkalmazásától és különböző elméletektől függően különböző történet-összefüggéseket állíthatunk elő.

<sup>21</sup> Uo. 119.



(5) A történetírás empirikus munkálatai a következő területekre korlátozódnak:

(a) azon tárgyak felkutatására és azonosítására, amelyeket múltbeli események maradványainak, nyomainak vagy forrásainak tekintünk;

(b) a maradványként, nyomként és forrásként tekintett tárgyak halmazáról szóló történetírási hipotézisek kezelésére.

(6) Ez a történetírás számára a következők szükségességét jelenti:

(a) a történetírási hipotéziseket explikálni kell;

(b) a magyarázatokhoz felhasznált elméleteket be kell mutatni és ki kell fejteni;

(c) azt az adathalmazt, mellyel dolgozunk, expliciten meg kell adni;

(d) úgy kell a kifejtést és az érvelést megformálni, hogy interszjektíve megismételhető legyen.

(7) Ha belátjuk, hogy a történetírói munka során nincs közeledés a múlthoz, ha belátjuk, hogy a történelem az a mód, amelyben a múlt az emberi tudat számára jelenvaló; és ha felismerjük, hogy múltra vonatkozó elképzeléseink különböző történelmek sokaságára hullanak szét, akkor világossá válik, hogy a történetírás nem a múltat mutatja be rekonstruktíven, hanem a múlt modelljeit vagy elképzeléseit hozza létre.”<sup>22</sup>

### 3.3.3. *A radikális konstruktivizmus az alábbi kijelentéseket ajánlja megfontolásra az irodalomtörténet-íróknak.*

(i) A valóság nem, így a múlt sem rekonstruálható: történelmi vizsgálódásaink során ún. *történelem-modelleket* konstruálunk.

(ii) A különböző történelem-modellek egymástól eltérő volta a modellalkotó történet-írói tudományos közösségek eltérő fiziológiai és kulturális meghatározottságával magyarázható.

(iii) Az ugyanazon irodalomtörténeti ingeregyüttesre (nem-konstruktivista, így rekonstruktivista szóhasználatban: irodalomtörténeti jelenségre) létrehozott különböző irodalomtörténeti ténymegállapítások, interpretációk és értékelések a különböző irodalomtörténetírói közösségek egymástól eltérő sajátosságaival magyarázhatók.

### 3.3.4. *Irodalomtörténet-írás nem-konzervatív módon*

Amennyiben elfogadjuk a nem-konzervatív irodalomtudomány tárgyszemléletét és problémalátását, azaz ha az irodalomtudomány tárgyaként az *IRODALOM*-rendszert, alapvetően megoldandó problémájaként pedig az *IRODALOM*-rendszer magyarázatát adjuk meg, akkor az alábbi kijelentések érvényessé válásával kell számolnunk.

(i) Az irodalom története nem az időben egymást követően létrejött irodalmi művek jelentéseinek temporális sorrendje, ugyanis ebben az esetben az irodalomtörténet esztétörténetet, erkölcsörténetet, ideológiatörténetet, rosszabb esetben politikatörténetet, hatalmi legitimációt-önigazolást elősegítő propagandát stb. jelent: *az irodalomtörténet nem szövegek, de nem is műértelmek története.*

<sup>22</sup> Uo. 120–121.

(ii) Az irodalomtörténet-író mégis jól kamatoztathatja interpretációs képességét, ugyanis műértelmezései során különféle írói-olvasói kódokat próbálhat ki, ellenőrizheti működőképességüket, s ezzel együtt új irodalmi kódokat ismerhet fel, pontosabban konstruálhat; így a műértelmezés mint tevékenység új irodalmi kódokkal gyarápíthatja az irodalomtörténész interpretációs tárát; a műértelmezés mint vizsgálati terep pedig betekintést enged az olvasói és kritikus kódok világába, így esélyt ad azok leírására.

A nem-konzervatív irodalomtörténet-írás alapvető feladata az *IRODALOM-rendszer időbeli változásainak vizsgálata*: az *irodalmi kódok* állapotainak és változásainak leírása és magyarázata, specifikusabban: az *írói kódok*, a *cenzori kódok*, az *olvasói kódok* és a *kritikus kódok* történeti vizsgálata.

Az írói kódok történeti vizsgálata során az irodalomtörténész azokat a szabályrendszereket kísérli meg leírni, melyek az ún. szerzői intenció (konstruktivista szóhasználat: az irodalmi alkotó kognitív struktúrája – irodalmi kommunikátja) és az irodalmi mű (irodalminak tekintett text) közötti cselekvéssort irányítja. Számba veendők az író (irodalmi alkotó) attitűdje, irodalmi és egyéb normái, konvenciói, alkotói stratégiák, poétikai minták stb. A NIKOL-os szemléletű irodalomtörténet-írás során lehetséges az írói szerepek, minták, az írói intenciók és a társadalmi és irodalmi (cenzori, olvasói, kritikus elvárások) változásainak szisztematikus vizsgálata.

A cenzori kódok történeti leírása lehetővé teszi az ún. *irodalmi szűrő* intézménye időbeli változásainak tárgyalását. Itt számba veendők azon irodalmi és nem-irodalmi tényezők, melyek szerepet játszanak abban a szelektív mechanizmusban, mely egyrészt dönt arról, hogy mely irodalmi szövegek kerülnek be az *IRODALOM-rendszerbe*, másrészt arról, hogy ha bekerülnek, miféleké lehetnek. A cenzori kódok reprezentálják leginkább az adott kornak (*TÁRSADALOM-rendszernek*) az irodalmi szövegekkel szembeni elvárásait. Mindazon konvenció-, norma- és szabályrendszerek alkotóját a vizsgálat területét, melyek az irodalmi alkotó által létrehozott  $T_1$  és az olvasók (az irodalmi befogadók) rendelkezésére bocsátott  $T_2$ -re irányuló cselekvéssort irányítják.

Az olvasói kódok időbeli deskripciói az adott kor olvasói attitűdjei, olvasói szerepei, értelmezési stratégiái vizsgálatára alkalmasak. Itt – mint az irodalomrendszer ismertetése során már utaltam rá – az irodalmi szűrőn átjutott  $T_2$  irodalmi szöveg és az olvasóban létrejött  $K_2$  kommunikát közötti cselekvéssort irányító szabályrendszerek összehasonlító tárgyalása lehetséges.

A kritikus kódok történeti leírása a profi olvasók (az irodalomtudósok) mentális világának, ezzel az irodalomtudomány intézményrendszerének, a profi olvasó által az irodalmi szövegre létrehozott  $K_2$  kommunikát (jelentés, interpretáció stb.) és a  $T_3$  szöveg (kritika, recenzió, műelemzés stb.) közötti cselekvéssort irányító szabályrendszernek időbeli tárgyalását teszi lehetővé.

Végül választ kell adni még egy kérdésre. Miként jellemezhető az az eset, mikor az irodalomtörténet-író saját műértelmezéseiből óhajtja felépíteni – mondjuk – a magyar irodalom történetét? Mi történik ekkor? Nevezett irodalmár a saját olvasói-kritikus kódrendszere működtetésével értelmezi az éppen szóba jöhető műveket. Mivel a jelentést az értelmező szubjektum fiziológiai, szocializációs és kulturális előfeltételei



jelentősen meghatározzák, így talán kimondható, hogy az értelmező nem csupán a szövegről, de saját magáról is beszél, sőt: a szöveg *űrügyén* beszámol belső, mentális állapotairól. Így az irodalomtörténész írásműve nem a magyar irodalom egymást követő állapotait fogja rögzíteni, hanem az időben egymást követően létrejött művek által az irodalmárban képződött mentális struktúrák egymásutániségéről fog számot adni: azaz *magán-irodalomtörténetet* konstruál.

# ItK

Irodalomtörténeti Közlemények  
az MTA Irodalomtudományi Intézetének folyóirata

Az 1993. évi 1. szám tartalmából:

*Madas Edit*: A XIII–XIV. századi magyarországi ferences  
prédikáció forrásvidéke

*Tarnai Andor*: Egy magyarországi tudós külföldön  
(Czvittinger és a *Specimen*)

*Csaplár Ferenc*: Kassák és Kosztolányi

Kisebb közlemények

*Klaniczay Tibor*: A valódi és az ál Piso-versek

Műelemzés

*Szilágyi Márton*: A *Fanni hagyományai* értelmezéséhez

Vita

*Sárközy Péter*: Miért fáj nagyon az ismeretlen  
József Attila?

Szemle

Tankönyvháború (*Lőrinczy Huba*)

Magyar színháztörténet 1790–1873 (*Nagy Imre*)

Batta András: Álom, álom, édes álom...

(*Kerényi Ferenc*)

Fábri Anna: Jókai – Magyarország (*Szilasi László*)

Deréký Pál: A vasbetontorony költői (*Ferenczi László*)

Die *Gesta Hungarorum* des anonymen Notars

(*Kulcsár Péter*)



A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója  
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó  
Budapest, 1993  
Műszaki szerkesztés/tipográfia: Ruttkay Helga  
Megjelent XX A/5 ív terjedelemben  
HU ISSN 0133-2368  
Nyomta a Jahn Ferenc Dél-pesti Kórház nyomdaüzeme  
Felelős vezető: Hujder Zoltán  
Munkaszám: 387/93







Megjelenik negyedévenként.

Terjeszti a Magyar Posta.

Előfizethető bármely hírlapkézbесítő postahivatalnál,  
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál  
(1134 Budapest, Lehel utca 10/A.) közvetlenül vagy postautalványon,  
valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó

*Stúdium* (1052 Budapest, Váci utca 22., telefon: 118 58 81)

és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., telefon: 138 24 40)

könyvesboltjaiban, továbbá

a Balassi Kiadó könyvesboltjában (1023 Budapest, Margit u. 1., telefon: 116 28 58)

és az *Írók Boltjában* (1061 Budapest, Andrássy út 45., telefon: 122 16 45).

Előfizetési díj egy évre 240 Ft; egy szám ára 96 Ft.

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat

(H-1389 Budapest, Postafiók 149., telefon: 201 44 11).

# Literatura

Ebben a számban:

*Horváth János*

Kiadatlan írások a *Két korszak határán*  
című kötetből

*Kabdebó Lóránt*

Adalékok a dialogikus poétikai paradigma  
előtörténetéhez

*Jankovits László*

Életrajz, műfaji kompozíció, költői utánzás  
és versengés Janus Pannonius Várad-versében

*Kicsi Sándor András*

A vietnami szótaghanglejtésű versről

*Odorics Ferenc*

A konstruktivista irodalomtudomány vázlata



Szili József  
Pozsvai Györgyi  
Orbán Jolán  
Ferenczi László  
Mekis D. János

1993-2



רדענאסעלעס

A Magyar Tudományos Akadémia  
Irodalomtudományi Intézetének  
folyóirata

Főszerkesztő

POMOGÁTS BÉLA

Felelős szerkesztő

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Szerkesztő

RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottsági tagok

BODNÁR GYÖRGY

BONYHAI GÁBOR

KÁLMÁN C. GYÖRGY

NYÍRÓ LAJOS

SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség

1118 Budapest

Ménesi út 11–13.

Telefon: 166 72 71

---

# Literatura

---

Tartalom

1993/2.

---

SZILI JÓZSEF

Háromműneműség és interkulturális poétika 101

POZSVAI GYÖRGYI

Nézőpont és közlésmód 130

ORBÁN JOLÁN

In-differencia etika

– A dekonstrukció etikája – 149

FERENCZI LÁSZLÓ

Kosztolányi és a *Modern költők* 164

MEKIS D. JÁNOS

A „regényes önéletrajz”

– Márai Sándor: *Egy polgár vallomásai* – 181

---





# HÁROMMŰNEMŰSÉG ÉS INTERKULTURÁLIS POÉTIKA

Kelet és Nyugat összemérésének számos példáját idézhetnénk fel. Többnyire a nyugati haladás vélt vagy valódi csúcsairól vették szemügyre vagy képzeltek el a távoli tájakat. Korábban *Az irodalomfogalmak rendszere* egyik – A keleti és a nyugati irodalmiság című – fejezetében már idéztem Babits Mihály és Lukács György különböző alapú és távlatú, de egyaránt Európa-centrikus nézeteit, melyek poétikai ítéletekként is felfoghatók.<sup>1</sup> Az ilyen felfogásokat az Európa-centrikus szocializációkban gyökerező „evidenciaélmények” támasztják alá. Az elméleti alapjukul szolgáló történetfilozófiai előfeltevések ugyanennek az evidenciaképző, földrajzilag és történetileg korlátozott szocializációnak a termékei. Babits csakis az európai fejlődésben látja a világirodalmiság modelljét.<sup>2</sup> Lukács György esztétikai rendszere szintén egy nyugati típusú világgtörténelmi fejlődést idealizál. Ennek függvénye egyetemes művészet- és ízléstörténeti koncepciója: *a mimézis-elv immanens kiélése felé* irányuló (pozitív) fejlődés Nyugaton, szemben a keleti művészetet szerinte egyetemesen jellemző (negatív értékű) *allegorizmus*ssal.<sup>3</sup>

A világirodalom nem Európa-centrikus leíró számbavételére irányuló törekvések centruma szintén Európa (például a *Pléiade* világirodalom-története); legalábbis a hasonló keleti kísérletek még nem konfrontálódtak az európai irodalomtudattal. Az irodalomelméleti bázis – mind az irodalmi, mind a szakirodalmi korpusz tekintetében – par excellence nyugati típusú. Vannak jelentős kivételek is, ahol legalább az irodalmi korpusz számbavétele egyetemes igényű. (Ide sorolom Lotz János kezdeményeit is az egyetemes verstan megalapozása érdekében).<sup>4</sup>

Earl Miner *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature* című műve globális érdeklődésű: nemcsak a keleti, mindenekelőtt a japán irodalomból veszi példaanyagát, hanem kitekintése van az afrikai és a dél-amerikai irodalmakra is, nem beszélve az európai és észak-amerikai irodalmi és elméleti háttérrel. Az alcímben az *esszé* szó utal rá, hogy ez a mű egy olyan egységes, következetes és ökonomikus elméleti rendszer megalkotásának kísérlete, amely az irodalom és irodalomtudat fejlődésének egészét értelmezi. Új és fontos ebben a

<sup>1</sup> Vö. SZILI JÓZSEF: *A keleti és a nyugati irodalmiság*. Új Írás 1989/5. 78–94.

<sup>2</sup> BABITS MIHÁLY: *Az európai irodalom története*. Bp. 1957. 7–13.

<sup>3</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *Az esztétikum sajátossága*. Ford. EÖRSI ISTVÁN. Bp. 1965. II. 685.

<sup>4</sup> Vö. LOTZ JÁNOS: *Általános metrika*. In: uő: *Szonettkoszorú a nyelvről*. Bp. 1976. 215–236.

kísérletben, hogy az európai típusú kultúrákat azonos mércével méri anélkül, hogy különösségüket eltüntetné.

A nem európai anyag az egyik meghatározó tényezője ennek az irodalomelméleti rendszernek, és ez új jelenség. A szerző maga is megjegyzi, hogy az olyan újabb műfajelméleti szintézisek, mint Paul Hernadié (*Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, 1972) és Alastair Fowleré (*Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres*, 1982) bizonyító anyaga nem interkulturális.<sup>5</sup> Izgalmas élmény bepillantást nyerni az elmélet által mozgásba hozott irodalmi anyag viselkedésébe, de tárgyi bizonyító erejének megítélése jórészt a keleti irodalmak szakértőire tartozik. Nem kevésbé izgalmas azonban az a kérdés sem, hogyan „viselkedik” (él, mozog, jellemzi magát) a Miner-féle koncepció *irodalomelméleti* anyaga, megalapozása és bizonyossága.

Miner kiinduló evidenciája poétikai: a műnemi hármasság. Tudja, hogy a költészet, illetve az irodalom felosztása epikára, drámára és lírára meglehetősen kései, Irene Behrensre (*Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert*; Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen, M. Niemeyer, Halle/Saale, 1940) utalva jelzi, hogy az irodalomelméleti gondolkodásban csak a 16–17. századtól kezdett gyökeret verni, s hogy abszolutizálni értelmetlen dolog. Mindazonáltal használhatónak tartja abból a célból, hogy a műnemiség tapasztalati úton felfogható, a hagyomány által elevenen tartott *megkülönböztető vonásait* és a poétikai tárgynak így lehetséges *teljes felosztását* tehesse koncepciója poétikai alapjává. Persze koncepciójának részletes kiépítése, bizonyítása visszahat a műfaji hármasság eszméjére: nem egyszerűen igazolja vagy cáfolja, hanem olyan történeti, fejlődéseméleti és rendszertani problémákra világít rá, amelyek ez ideig többé-kevésbé homályban maradtak. Amikor fény vetült rájuk, úgy jelentek meg, mint a műnemi hármasság elvetését indokoló elméleti vagy történeti tényállások. A teoretikusok, rendszerint tapasztalati indoklással, egy negyedik műnemet felvéve megszüntették ezt az anomáliát, de ezzel ki is léptek magából abból a közös alapú, poétikai tárgyat saját határainál körülfogó rendszerből, amelyet korrigálni óhajtottak, és egy másikkal cserélték fel. E kilépés lényege nem a hármas vagy négyes felosztás, hanem a közös alap feladása. A negyedik műnem nyitottságot preponált, s a következménye is nyitottság volt. Nem a körköröség, a – legalábbis látszólagos – *petitio principii* a döntő mozzanat, hanem az, hogy mind a hármas, mind a négyes (illetve akárhányas) felosztásrendszerek mint poétikai rendszerek egymástól tökéletes függetlenségben létezhetnek. Vagyis nem úgy, mint az euklidészi és a riemann geometria, hanem mint olyan geometriák, amelyek között nincs meghatározott logikai (és geometriai) összefüggés, illetve csak tetszőleges kapcsolódás lehetséges. Miner bűvárkodása olyan belső összefüggések körében megy végbe, amelyek e három, négy vagy  $n$  dimenziójú műfajelméleti geometriák szerves

<sup>5</sup> Earl MINER: *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton 1990. 212.



viszonyát érintik. Ezért eredményei rendkívül mélyrehatóak a poétika belső rendeződését illetően.

Miner könyvének poétika-fejlődéstani alapelvét már világos formában tüntette föl 1978–1979-ben megjelent tanulmánya az irodalomrendszerek geneziséről és fejlődéséről.<sup>6</sup>

A tanulmány Claudio Guillén javaslata alapján különböztette meg az *irodalomrendszereket* és a *kritikarendszereket*. Ez lényegében az irodalom és az irodalmi tudat közötti megkülönböztetés azzal a kikötéssel, hogy mindkét irányban rendszerszerű poétikai vonatkozásokat vesz figyelembe. Miner úgy látta, hogy a világ-irodalom történelme során két nagy kritikarendszer jött létre. A nyugati kritikarendszert a *dráma* alapozta meg. Annak köszönhetően, hogy az antik Görögországban a dráma magas színvonalat ért el és nagy közösségi jelentőséggel bírt, Platón és Arisztotelész befolyásos kritikarendszert alapozhatott rá: „Minthogy Platón és Arisztotelész a drámát tekintette normának, az utánzásban látták az irodalom lényegi vonását. S mivel így az imitáció vált a normájukká, képtelenek voltak megkülönböztetni a lírát az elbeszéléstől. Mi több, még azokról a lírai darabokról sem tudtak számot adni, amelyek akkoriban a görög tragédia nagy részét alkották. És utánzáskonceptiójuk arra kényszerítette őket, hogy a két homéroszi költeményt úgy jellemezzék, mint félig drámai, félig elbeszélő alkotásokat. Ez Arisztotelészt, úgy látszik, zseniározta is, olyannyira, hogy hangsúlyozta, Homérosz volt az egyetlen kivétel. Mindenesetre az egyes kultúrákban ugyanolyan módon jelenik meg a rendszeres poétika, amennyiben erőteljes kritikai elmék szembesülnek a létező legmagasabbra értékelt műfajjal. Mint látni fogjuk, csak a műnem triadikus felfogása felel meg a világ irodalmaiban föllelhető evidenciának, tanúbizonyságnak...”<sup>7</sup>

A keleti kritikarendszer prototípusaként Ki no Tsurayukinak a *Kokinshū*-hoz írott bevezetését idézi s így kommentálja: „Nehéz volna olyan kritikát elképzelni, amely ennél jobban különböznék a görög akadémiától, amelyet a filozofikus és absztrakt jelleg jellemzett. Tsurayukié képszerű, tulajdonképpen lírai. Ha tüzetesen megvizsgáljuk, mondataiból az affektív-expresszív pólusokra érezhetünk rá” [...] „Tsurayuki affektív-expresszív poétikája ily módon a lírával való szembesüléséből származik és meglehetősen jellemző módon illik ehhez az, hogy központi fogalma a *kokoro* (szív, lélek, elme) és *kotoba* (kifejező szavak és más elemek). Ehhez hasonló feltételezések jelentkeztek a kínai kritikában és az ok pontosan ugyanez volt: a lírával való szembesülés.”<sup>8</sup> Miner kétrészes nagy tanulmányában részletesen foglalkozott a japán, a kínai és az indiai poétikákkal, hogy meg tudja mutatni, egyáltalán nem egyoldalú, monolitikus poétikák ezek. Mégis a köztük fennálló különbségek kisebbek, mint a tipológiai hasonlóságok, vagy mint a különbség az ő affektív-expresszív polarításra

<sup>6</sup> Earl MINER: *On the Genesis and Development of Literary Systems*. Critical Inquiry 1979 (V.) 339–353., 553–568.

<sup>7</sup> I. m. 350.

<sup>8</sup> I. m. 351.

alapozott elvük és a nyugati, a drámára és az utánzásra alapozott rendszer között. Miner figyelembe veszi az eltérő tényezőket a nyugati kritika történetében is. Például azt, hogy Platón igen fogékony volt a görögök „eleven affektív érzéke” iránt, s hogy Horatius *Ars Poeticája* „szisztematikus irodalmi affektívizmust” iktatott be a nyugati poétikatörténetbe. Csakhogy – jegyzi meg – Platón affektívizmusa „egyaránt jellemzi a költőket, a szofistákat vagy a szónokokat – és a filozófusokat. Ezért nem lehetett az irodalom *differentia specificája*, hanem csak egy olyan tulajdonság, amelyen egymással versengő megnyilvánulásfajták osztoztak”.<sup>9</sup> Horatius esetében „a már létező mimetikus hagyomány, amelyhez Horatius talán harmadkézből jutott Arisztotelésztől és más forrásoktól, kizárta a rendszerben az affektív tényező teljes érvényesülését. Mert az tény, hogy maga az arisztotelészi *Poétika* még a görög korszak egy korai időpontjában eltűnt és csak a középkorban került elő”.<sup>10</sup> Úgy látja, igen tanulságos, milyen módon fogták fel a *Poétikát* arab fordítói és közvetítői. Ők ugyanis nem ismerték a drámát, s ezért egy lényegében lírai affektív rendszerhez kellett idomítaniuk: „A középkor szimpatikusnak tartotta ezt a verziót, mert az utolsó periódust leszámítva neki sem volt drámája. A középkori irodalom általában az első két műnemből, a lírából és az elbeszélésből tevődött össze, és a »tragédia« ebben egy *de casibus* típusú elbeszélés volt. Minthogy színház nem volt, a »dráma« a prózai elbeszélést jelentette a bizánci kritikusok számára, míg ugyanakkor nyugaton a filozófiai dialógusra vonatkozott.”<sup>11</sup>

Miner szerint tehát „a világ kritikarendszereinek többsége a líra alapján meghatározott irodalomról származik. A görögök rendszere kivételes, talán egyedülálló abban, hogy a drámával kezdték. Ami azonban minden magyarázattal dacolni látszik, az az, hogy hiányzik az olyan kritikarendszer, amelyet az elbeszélés határoz meg. Az efféle rendszer után nyomozó kutató, legalábbis ez a kutató, egyáltalán nem talál rá példát (még az afrikai irodalmak körében végzett próbálkozások után sem)”.<sup>12</sup>

Miner hipotézise, saját premisszái alapján bírálva, a saját várakozásainak megfelelően igen ökonomikus és adekvát volt. További kiegészítésekkel, a *mód*, a *maga-tartás* és a *stílus* mint poétikai kategóriák beiktatásával, úgy látta, alkalmazható a világirodalom történetének poétikai problémáira, mégpedig ugyanolyan ökonomikus és adekvát érvénnyel, mint e „funkciók” alapja, a műnemelméleti koncepció.

Természetesen elejétől kezdve arra kell gondolnunk, hogy ez az elmélet leíró és nem normatív jellegű. S bár felhasználható heurisztikus eszközként a világ irodalmának kutatásában, nem határozza meg a fejlődés útjait, formáit és normáit – ebben a tekintetben nem tartalmaz prekoncepciót. Bár nyilvánvalóvá teszi, hogy a nyugati poétikai gondolkodás központi kategóriája az „utánzás”, ebből semmiféle történeti vagy fejlődéstani norma nem következik. Rendszerének másik nagy érdeme, hogy

<sup>9</sup> I. m. 352.

<sup>10</sup> Uo.

<sup>11</sup> I. m. 353.

<sup>12</sup> Uo.



*immanens* abban az értelemben, hogy a rendszerben működő műnemi különbségek inherensek a poétikai forma pusztá létezésében. Persze éppen a koncepció alapja, a háromműneműség, nagyon is vitatható. Annak idején magam is ebből a szempontból vitatkoztam vele, s az volt az álláspontom, hogy a koncepció jó, megáll a maga lábán, olyannyira, hogy nincs is szüksége a triadikus műnemi alapzatra.

### *Kritikarendszer az elbeszélés alapján*

Az volt a benyomásom, hogy a vitatható euklidészi posztulátum Miner rendszerében az *epika/elbeszélés* műnem tételezése. Miner elnézett valamit: nem vette észre, hogy egyenlőségelet tett, nyilván akaratlanul, az *elbeszélés* és az eposzi hagyományból kiinduló *epika* közé. Ez annál is furcsább volt, mivel Miner azt is kifejtette tanulmányában, hogy az arisztotelianus, Európa-centrikus kritikarendszer az eposzt a drámából vezeti le. Mint tudjuk, a *Poétika* XXIII–XXIV. fejezetében Arisztotelész leszögezi, hogy az eposzt a dráma módján, egyetlen egységes és teljes cselekmény köré kell felépíteni. A különbség a tragédia és a jó eposz között mindössze a terjedelemben és a versmértékben mutatkozik meg. Az egy központi hősre vagy az egyetlen nagyobb történelmi eseményre alapozott történés még nem elégíti ki az egységes cselekmény követelményeit. Úgy látta, némely régi eposz túl sok tragédiát (a *Kis Iliász* legalább nyolcat) tartalmaz. Az epizódok száma sem szaporítható a szükséges mértéken felül. Mármost mi marad, ha az eposzból elhagyjuk a drámai kompozíciót? Csak az epizódok időbeli egymásutánja, amelyet legfeljebb a főhős személyének azonossága vagy más külsőséges elem tart össze, s nélkülözi a már ismertre alapozott továbbhaladás, a szükségszerűsége és valószínűsége alapuló cselekményszerkesztés kohézióját... Mint a IX. fejezetben írja: „Az egyszerű történetek és cselekmények közt a legrosszabbak azok, amelyek epizódokkal vannak túlzásúfolva. Epizódokkal túlzásúfoltnak nevezem azt a történetet, amelyben az egymás utáni epizódok nem a valószínűség és nem a szükségszerűség alapján következnek be. Ilyeneket a rossz költők azért csinálnak, mert rossz költők, a jók viszont a versenybírák kedvéért; ha ugyanis versenyre szánt darabokat írnak, és ezért a lehetőségen túl nyújtják a történetet, sokszor kényszerülnek eltérni a helyes sorrendtől.”<sup>13</sup> A rossz tragédiákról van itt szó, de ugyanez a mércéje a történetmondásnak is.

Az arisztotelészi értelemben tehát a kompozíció csakis a tragédia cselekményszervezéséből vezethető le, az eposznak is ez a mintája jó esetben, hiszen egyébként szó sem lehet kompozícióról, egységről, teljességről, megfelelő tagolásról és valószínűsége vagy szükségszerűsége alapuló kohézióról és hihetőségről. Következésképp az a kutatás, amely az elbeszélésből eredő kritikarendszer föllelésére irányul, aligha lesz eredményes, ha a drámai kompozícióhoz hasonló felépítés szabályait keresi. Esetleg

<sup>13</sup> ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. Ford. SARKADY János. Bp. 1963. 27.



egyáltalán nem látszik jól komponálnak egy-egy olyan szöveg, amely a maga módján az elbeszélésre alapozott kritikarendszer ismérveinek és normáinak felel meg. Hiszen, ha a nyugati kritikarendszer velejét a drámai kompozíció elvében kell látnunk, s ha el kell ismernünk, hogy ez a kritikai magatartás nemcsak a tétéles poétikákban, hanem általában a nyugati ízlésben is jelen van, nem szabad csodálkoznunk, hogy a szerint az ízlés szerint a szanszkrit epikus művek csupán elnyújtott lírai költemények, a drámák pedig csak események és epizódok füzerei. Earl Miner felismerése, hogy a keleti kritikarendszert a líra határozza meg, részben már magában is foglalja a magyarázatát annak, miért hiányzik az ökonomikus drámai szerkesztés elve. A kompozíció lírai módja alighanem természeténél fogva csak nagyon kis terjedelmű szövegekre érvényes. Az ilyen megnyilatkozások terjedelmesebb szekvenciáját drámai vagy retorikai kompozíciós elvek rendezhetik célszerűen, de sor kerülhet arra is, hogy különböző „külsőleges” szabályozó eszközök lépnek működésbe, bizonyos ritmusképletek, vagy a variáció kumulatív hatásai. A specifikusan lírai kompozíciós elv, úgy látszik, az atomizálás felé hat, az építkezés sejtyszerű vagy molekuláris formákra hajlamos.

Ugyanakkor az elbeszélés lelke a határtalan lineáris kiterjedés, a mind újabb események, epizódok, kalandok, bonyodalmak, krízisek, mind újabb tájak és emberek egyre növekvő sorozata. A feszültség nem szűnik meg egy egyetlen központi kritikus pillanat elmúltával. A lírai és a narratív építkezésben az egyesítő alakító tényezők „külsőségesnek” tetszenek az arisztotelészi értelemben vett drámai kompozíció „szükségszerű” és „valószínű” alakításához képest. Kompozíciós tényezőkkel válhatnak a számszerű rendezés szabályai (szótagok száma, szavak, verssorok, versszakok és énekek száma; epizódok, bonyodalmak, kalandok száma, a cselekmények száma attól függően, hány fia van a szegény embernek, a királynak stb.) és a végtelen, csak önkényesen abbahagyható katalógus- és variációs formák.

Mindebből arra a következtetésre jutottam, hogy az elbeszélés elsődleges és elemi formája a lineáris (időbeli) *eseménykatalógus* (például az *Annales*) formája. Másfelől a *katalógus* (nem időbeli kiterjedésben) a deskriptív noetikus formáknak is többszöröse – az olyan formáknak, mint az esszé, az értekezés, a kommentár. S ezen a ponton a költői műfajok triadikus felfogásában egy olyan műnemet posztulálunk, mondjuk az „elbeszélést”, amely a kategóriát kiterjeszti, túl azon a szférán, amelyet szokás szerint ezzel a szóval jelölünk. Viszont felöleli például azokat a nagy, enciklopédikus jellegű művelődéstörténeti értékeket, amelyekben, mint például a *Bibliában*, elválaszthatatlan egymástól történet és katalógus, dráma és kommentár.

Az elbeszélésen alapuló kritikarendszer „láthatatlan” marad, mivel „akritikus” (nem értékelő, nem normatív jellegű) a kritika két másik rendszerével összevetve. Semlegességének egyik oka az, hogy poétikája egyaránt jelen van a prózai világ és a költői világ megnyilatkozásaiban. Egy másik oka az, hogy annyira mélyen egybefonódik a nyelvi megnyilatkozások lineáris szekvencialitásával, hogy egyaránt jelen van az epika, a dráma és a líra lineáris szövegépítkezésében.

Ez tehát, elemzésem szerint, az az *euklideszi posztulátuma a műnemi triásznak*, ahol a hármas és nem hármas felosztású poétikák közös origója van. Nem a drámai

elvekkel meghatározott *eposz* vonásait kiterjesztő „epika” vagy a vele egyenlővé tett „elbeszélés” („narratio”) helye a harmadik hely a műnemi szentháromságban, hanem a határtalan lineáris kiterjedést, tovahaladást, a „szóhordák szabadon eresztését”,<sup>14</sup> a nyelvi művészet időbeli lefolyásának kényszerűségét erénnyé, szabadsággá avató katalóguselv. Ebben mint csíraformában egyesül, illetve még egyként van jelen elbeszélés és értekezés.

Miközben én ilyenféleképpen próbáltam meg továbbgondolni Miner tanulmányát, ő is továbbgondolta. A *Comparative Poetics* már nem ismétli meg az epika és az elbeszélés egyenlősítését. Ellenben leszögezi, hogy az elbeszélés (*narrative*) *radikálisan szekvenciális*: „a szekvencialitás szükséges a bonyodalom számára, de a bonyodalom nem a szekvencia számára”, és ezért „a szekvencialitás a logikailag elsődleges elv”, vagyis „e logikai prioritás alapján inkább a szekvencia, mint a bonyodalom a narratív kontinuitás gyökere”.<sup>15</sup>

Azzal, hogy elismeri a tiszta narráció elsődlegesen bonyodalomtól mentes formáját mint alapformát, Earl Miner nagyon közel került ahhoz a hipotézisemhez, amely arra vonatkozik, hogy miért nincs olyan szisztematikus kritikai elmélet, amely a tiszta narráció végső értékein alapul. Ezek ugyanazok az értékek, mint amelyek „a narratív kontinuitás velejét” alkotják, vagyis a tiszta szekvencialitást. Ugyanazok az értékek, mint amelyeket a „puszta elbeszélés” képvisel Dryden szavaiban. Miner idézi könyvében a *Plutarchos életéből* ezeket a sorokat: „A kommentárok, illetve az annales (így is hívhatom őket) csupasztörténetírás; avagy tiszta tényközlés az időbeli szukcesszió szerint, minden egyéb ékítménytől megfosztva... Röviden, a puszta elbeszélés a feladata.”<sup>16</sup>

Úgy látszik, a „puszta elbeszélés” elve próbál érvényesülni akkor, amikor Miner, az arisztotelészi *teljesség* hatására, „valamiféle integráció” szükségességét próbálja belevinni a tisztán szekvenciális narrációba. Úgy látja, hogy a szekvenciális elbeszélés „belső céljának eléréséhez a rendezés nem elegendő: valamiféle integrációra van szükség, mely beteljesített kontinuumot nyújt”.<sup>17</sup> Szerinte ez érzékelhető a szanszkrit narrációban: „olyan, mint a világ – végtelen, de teljes”.<sup>18</sup> Ezt a buddhista „megvilágosodáskeresés” példázza: nem a cél elérése fontos, hanem az, hogy *az úton* legyünk. Itt azonban megtorpan, nem próbálja meg kideríteni, milyen kompozíciós lehetőségek kötőd(het)nek a tiszta narratív formához, a szekvenciához. Ha vannak ilyen kompozíciós formák, és ha van kritikai reflexiójuk, akkor megdől Minernek az a tétele, amelyet a *Comparative Poetics* lapjain is újra meg újra hangsúlyoz, hogy ti. „*nincs elbeszélésre alapozott poétika*”<sup>19</sup> s hogy erre nincs magyarázat: „Furcsának

<sup>14</sup> „Widsið maðolade, wordhord onleac” (Widsið szólt, szó-tárházát kitárta). – „...Widsið elhanyagolható, mint költészet, nagy része alig több, mint híres nevek katalógusa.” David M. ZESMER: *Guide to English Literature from Beowulf through Chaucer and Medieval Drama*. New York 1961 25.

<sup>15</sup> MINER: *Comparative Poetics*. 147.

<sup>16</sup> I. m. 160.

<sup>17</sup> I. m. 172.

<sup>18</sup> I. m. 141.

<sup>19</sup> I. m. 129.



tetszik, hogy nem alapul alkotó jellegű poétika az elbeszélésen”;<sup>20</sup> „Valóságos rejtély az, hogy az elbeszélés miért nem szolgál bázisműnemül”.<sup>21</sup>

Azt hiszem, a válasz ott van magában Miner könyvében, amely gondosan megkülönbözteti az elbeszélést az epikától és leszögezi, hogy az elbeszélés specifikuma a szekvencialitás. Ezt követően azt kell belátni, hogy az elbeszélés, a maga pusztja tőformájában, az emberi élet esztétikai és gyakorlati hatékonyságának olyan természetes forrásait képviseli, mint amilyenek a dolgokról és eseményekről szóló közlés szükségessége és hasznossága, az a képesség, hogy a szekvencialitást állandóan megújított feszültségkel-téssel és kielégülésnyújtással tartsuk fenn, a kiterjeszkedés mágiája, a tisztán időbeli következés jelentéssel bíró artikulációja. A nyelvi megnyilatkozás számára a közös terminus alighanem a *katalógus*, de nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy a szekvencialitás, a variáció, az időbeli rákövetkezés manipulálása a zene számára szintén alapvető. Azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy nemcsak irodalmi vetülete van mindennek. A legkorábbi írásos emlékekről, a sumér agyagtáblák üzenetéről írja Komoróczy Géza: „az elmúlt években előbbre jutott a legkorábbi, az i. e. 4. évezred végéről és a 4–3. évezred fordulójáról való írásos emlékek megfejtése. Felismerhető volt, hogy ezeken a táblácskákon nemcsak gazdasági tartalmú iratok, könyvelési okmányok vannak, hanem szójegyzékek is; a korai írásbeliség tehát már eleve kiterjedt az írásbeliség fenntartását szolgáló ismeretekre, az írni tudományra is”.<sup>22</sup> Tárgy- és szókatalógus, s az utóbbi mint a filológiai tudományok kezdete.

Annak a rejtélynek, hogy az elbeszélés miért nem alapoz meg poétikát, illetve kritikarendszert, alighanem az is megoldása, hogy a szekvenciális formákat a nyugati érzék nem érzékeli úgy „belső formának”, poétikai szükségyszerűség kifejeződésének, mint a drámai formákat. Persze ne feledkezzünk el azokról a technikákról és azokról az elméletekről sem, amelyek a cselekményes, a drámaian megkomponált regény „felbomlását”, a regény „lírizálását”, a *Finnegans Wake* kompozíciós elveinek kodifikálását hozták magukkal. Northrop Frye szerint az *elbeszélés* és a *jelentés* alkotják „az irodalom hipotetikus magvát” és ezek legvilágosabban a líra műnemében jelennek meg, mégpedig „literális, betű szerinti aspektusukban, mint szórend és szóalakzat”.<sup>23</sup> Eszerint az elbeszélés mint az irodalom hipotetikus magva priméren *szórendként*, a szavak (s szótagok) egymásutániságának kötött rendjeként a lírával esik egybe. Az egymásutániság pusztán elbeszélés-típusú elvén alapuló hipotetikus mag révén (mint katalógus, mint esemény-, ismeret-, tárgy- és szójegyzék) a költői műfajokon kívül a nem költői műfajokkal, noetikus műfaji tényezőkkel, a könyvműveltséget, betű által szerzett-mívelt tanultságot összefoglaló széles értelmű irodalom-fogalom, a *litterae* alkotóelemeivel is egybeesik. Valahogyan úgy, ahogyan a reneszánsz humanisták érzékelték, vagy ahogyan a *wen* jelöli az irodalmat az ősi kínai poétikákban. (Ahol is

<sup>20</sup> I. m. 9.

<sup>21</sup> I. m. 127.

<sup>22</sup> KOMORÓCZY Géza: „Fénylő ölednek édes örömeiben...” A sumer irodalom kistükré. Bp. 1970. 18.

<sup>23</sup> Northrop FRYE: *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New York 1966. 271.



a krónika, az esszé, a levél, a szónoklat, a császárhoz írott folyamodvány éppúgy *wen*, mint a lírai darabok, az elégiák, a dalok, a siratók.)

Noha Earl Miner könyve még felépítésében is követi a műnemi hármasságot, jelentősége nem az, hogy igazolja a hármasság „evidenciáját”, hanem az, hogy következetes bizonyító eljárásánál fogva tartalmazza saját falszifikációjának feltételeit. S mivel teljeskörűen, ezért egyúttal egy átfogóbb evidencia csíraformáját is.

### *A linerális szekvencialitás formái*

Az elbeszélés lineáris szekvencialítására alapozott kompozíciós formák alapja tehát a nyelvi közlés kényszerű linearitása, amely visszavezethető egészen az egyes fonémák szóalkotó sorrendiségéig, majd az ismétlődésükben, ritmikájukban jelentkező formaképző tényezőkhöz. Természetesen ez a linearitás nemcsak a fonológiai szinten vált át (az emlékezet és az emberi érzékelés sajátosságainak megfelelően) az egyetlen dimenzióból más képzetes (imaginárius) dimenzió(k)ba s épít „térbeli” alakzatokat, hanem a szójelentés szintjén is, sőt az így képződő jelentéslinearitás (amely már igen széles „sávban” és igen összetett formában képződik) újlag interakcióba kerül a linearitás fonológiai szintjeivel. A *betű szerint betű szerinti* linearitás formái (*absztrakt formák*, mint a versformák, illetve *konkrét formák*, mint az a mód, ahogyan alliteráció, rím, ritmus, eufonikus vagy kakofonikus hatáselemek egy szövegben jelentőséget nyerne) némely műfajokra különösen jellemzőek. Nemcsak a lírára, hiszen némely „hosszúvers” vagy némely Shakespeare-dráma nyelvezete ezen a sávon is rendkívül telített. Még ha a narratív linearitást elsősorban a közölt események egymásutániségében látjuk is, akkor sem hanyagolható el egészen a fonológiai sáv. A szintagmatikus és a paradigmikus tengely megkülönböztetésére épül az elbeszélés lineáris, és a líra nem lineáris jellegének megkülönböztetése. Thomas G. Winner az abszolút megkülönböztetés lehetetlenségét emeli ki: „Az epikus elbeszélés elsődlegesen lineáris és szekvenciális, a szintagmatikus tengelyen van a hangsúly. A tipikus epikus cselekmény új elemekkel gazdagodva mozdul tovább. Ugyanakkor a lírai szöveg a paradigmikus tengelyre fekteti a hangsúlyt és ennek a predomanciáján alapul. De ennek a két műnemi formának a határai megkülönböztethetetlenek. Nem létezhetik tisztán szekvenciális szöveg, hiszen a narráció aktivizálja a memóriát, s ennél fogva a kifejlődő jelentés oda-vissza mozog, a lineáris percepció folyamatában korábbi anyagokat újonnan hozzáadott anyagokkal kombinálva jut mind újabb jelentésekhez. S természetesen, mivel verbális szerkezet, minden lírai szöveg szekvenciálisan és lineáris módon épül fel. Ezért sohasem beszélhetünk abszolút értelemben epikus vagy lírai szövegről, hanem csak predomanciáról.”<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Thomas G. WINNER: *The Poetry of Chekhov's Prose: Lyrical Structures in The Lady with the Dog*. In: Benjamin A. STOLZ, I. R. TITUNIK, Lubomír DOLEŽEL (szerk.): *Department of Slavic Languages and Literatures*. Ann Arbor, Michigan 1984. 609.

Nézzünk meg két tisztán felsorolásból álló szöveget, mind a kettő elvileg *végtelen* katalógus. Íme a *Loretoi litánia* definíciói:

Sancta Maria, / Sancta Dei genitrix, / Sancta virgo virginum, / Mater Chisti, / Mater divinae gratiae, / Mater purissima, / Mater castissima, / Mater inviolata, / Mater intemerata, / Mater amabilis, / Mater admirabilis, / Mater boni consilii, / Mater Creatoris, / Mater Salvatoris, / Virgo prudentissima, / Virgo veneranda, / Virgo praedicanda, / Virgo potens, / Virgo clemens, / Virgo fidelis, / Speculum iustitiae, / Sedes sapientiae, / Causa nostrae laetitiae, / Vas spiritalia, / Vas honorabile, / Vas insigne devotionis, / Rosa mystica, / Turris Davidica, / Turris eburnea, / Domus aurea, / Foederis arca, / Janus coeli, / Stella matutina, / Salus infirmorum, / Refugium peccatorum, / Consolatrix afflictorum, / Auxilium Christianorum, / Regina angelorum, / Regina patriarcharum, / Regina prophetarum, / Regina apostolorum, / Regina martyrum, / Regina confessorum, / Regina virginum, / Regina sanctorum omnium, / Regina sine labe originali concepta, / Regina sacratissimi rosarii, / Regina pacis, / Patrona Hungariae...<sup>25</sup>

A katalógusjelleg szembeötlő. Egyazon megnevezett neveit sorolja fel a litánia. Az imakönyv szerint az együttes könyörgés („Ora pro nobis!”) a „Sancta Maria”, „Mater Chisti”, „Domus aurea” elhangzása után javallt. Első ízben maga a köztiszteletű név, másodízben a legismertebb körülírások sora jelöli ki a közös könyörgés helyét. Kívülük még több olyan körülírás van a felsorolásban, amely egy meghatározott kultúrkörben magyarázat nélkül ugyanazt a személyt jelöli (a „virgo” a „purissima, castissima, inviolata” jelzőkkel, a „Mater Creatoris”, illetve „Mater Salvatoris” vagy a „Regina angelorum”, illetve Regina virginum” stb. kifejezések). A kultusz belsőbb ismeretköréhez tartoznak az olyan metaforák, mint „rosa mystica”, „turris Davidica”, „turris eburnea”, „domus aurea”, „stella matutina”. A „regina sacratissimi rosarii” magának a litániának mint beszédaktusnak szorosabb rítusfajtáját (rózsafüzér-ima) használja fel a megjelölés eszközeként. Általa ez a szöveg mintegy önmagára mutat. A többi kifejezés hozzájárul a misztikus értelmezés változatosságához. Metaforikus nyitottságuknál fogva ezek a kifejezések a misztikum tárgyában való további elmélyülésre nyújtanak alkalmat.

Kiderül, hogy ez a teljességgel csak tautológiára épülő felsorolás megszünteti magát mint pusztá felsorolást. A tautológia sem marad csupán magáért való azonosság: állandóan gazdagodó, színnel, élettellel, titkokkal teli azonossággá változik. A pusztá katalógus jelzőnként, metaforánként meditációkat, lelki elkalandozásokat vált ki: a rózsamisztérium, „hajnali szép csillag” vagy az „elefántcsonttorony” a rituális felsorolást költeménnyé változtatja.

<sup>25</sup> Sik Sándor, SCHÜTZ Antal (szerk.): *Imádságoskönyv egyszersmind Kalauz a lelki életre a tanulóifjúság számára*. Bp. 1925. 428–430.



Egyes nagyobb szakaszok szabályozott és értelmezhető egymásutániségben fordulnak elő. Rendszeresség észlelhető morfológiai, verbális, figurális egyezések (például a metaforák együttese a „Vas spirituale”-tól a „domus aurea”-ig, illetve a „stella matutina”-ig), a megszólítókat a megszólítottal birtokos viszonyba hozó kifejezések (a „salus infirmorum”-tól az „auxilium Chirstianorum”-ig) csoportosulásában. A „salus infirmorum” kezdetű sor után megjelenik a *küzdő egyház*, majd a *dicsőséges egyház* a „regina” kezdetű sorokkal. Az elemzés folytatható a fonológiai sávban is, hiszen az azonos morfológiai szerkezetek többnyire rímszerű végződésekben is megnyilvánulnak.

Tűnődni lehet azon, vajon teljesen egyenrangú megszólításokból áll-e a litánia, vagy az egész felsorolás felfogható az első jelzős szerkezet („Sancta Maria”) értelmezőinek. Gondolhatunk-e arra, hogy amikor a „causa nostrae laetitiae” szavak az imádkozókra (nostrae) mutatnak, nyugvópontra ér a szöveg, hiszen ez a bensőség a benne megnyilvánulóé, az okozat, amelynek *oka* idáig soroltatott. Ezek a sorrendet jelentéssé változtató ambiguitások poétikai eszközökkel játszanak rá a szöveg misztikus értelmezésére. Ugyanakkor a szöveg „végtelen”. Nemcsak azért, mert a felsorolás kifogyhatatlan változatossága egy ponton túl mérhetetlen gazdagodáskészséget sejtet, hanem azért is, mert akadálytalanul folytatható. Például a magyar változat hozzáiktatja a „Patrona Hungariae” kifejezést.

Noha eseményeket időrendben említ, nem tekinthető történetmondásnak a *Litánia Jézus legszentebb nevéről* látszólag életrajzi szakasza:

Szent megtestesülésed titka által,  
Születésed által,  
Gyermekséged által,  
Isteni életed által,  
Fáradalmaid által,  
Haláltusád és szenvedésed által,  
Kereszted és elhagyatottságod által,  
Ellankadásod által.  
Haláloed és temetésed által,  
Föltámadásod által,  
Mennybemeneteled által...<sup>26</sup>

Ezzel szemben tételesen történetmondás kezdődik a *Hiszekegyben*:

„...a mi Urunkban, ki fogantaték Szentlélektől, születék szűz Máriától, kínzaték Poncius Pilátus alatt...”<sup>27</sup> Ugyanakkor a „keret”, az *imádság maga* a hittételek felsorolása. S noha formálisan az idézett vonatkozó mellékmondatokkal kezdődő sorozat történetmondás, rá is kiterjed a statikus katalógus hatálya. Olyan ikon, ahol Krisztus körvonalain belül képsorozat emlékeztet az Üdvözítő életstációira mint hittételekre.

<sup>26</sup> I. m. 503.

<sup>27</sup> I. m. 7–8.



Vagyis van a katalógusformában egy olyan határeset, ahol a statikus leírás vagy jellemzés formálisan egybeesik az események felsorolásával, a történetmondás primer formájával.

### *A katalógus mint formanyelv*

A katalógus formanyelvként „tematizálva” is megjelenik, azaz a nyelvi közlés kényszerű szukcesszivitása elkülönült alakot ölt, nyelvi formává, mintává válik. A folklorisztika ezekkel a közléstípusokkal mint műformákkal külön foglalkozik, osztályozza őket. Narratológiai, szövegelméleti becsüket kezdettől fogva érzékelt, utóbb részletes tanulmányozás tárgyává tette. Az irodalmi műformák tanulmányozása közben viszont többnyire számon kívül maradnak, még primér műformaként sem nagyon veszik őket figyelembe. Az ilyen absztrakt formákról, „formulákról”, rendszerint csak a nagy műfaji formák összetevői vagy előzményei között – például az eposzsköltészet történeti és formai genezisével kapcsolatban – esik szó. Ezek a formák primér, logikai és genetikailag elsődleges formáknak számítanak. Feltűnően egyszerűek, mereven formalizáltak.

Egy részüknek az elnevezésében is benne van a „formula” szó (Formula Tales – formula mesék) – leginkább a *halmozó* és a *láncmesék*. Ezeknek a szövegeknek a progresszív konstrukciója annyira kötött, szabályozott, hogy felírható egyszerű képletük (algoritmusuk) és így a láncolat vég nélkül generálható. A mesék egyik további típusát a *befejezetlenség* („ha x be nem következett volna, az én mesém is tovább tartott volna” típusú formulával zárják le), illetve a *végtelenség* vagy *körköröség* (újrakezdés) jellemzi. De a befejezetlenség, az elvileg végtelen folytathatóság valamennyi típust belsőleg jellemzi. Az algoritmussal csak a folytathatóság szabályrendszere írható le, olyan elv nem, amely a variációk elfogyását vagy törvényszerű lezárását indikálná.

A láncmesék szöveggrammatikai elemzésével foglalkozik Hoppál Mihály tanulmánya. Jogosan nagy jelentőséget tulajdonít a „fordulópontnak”, amely *A kóro és a kismadár* című mesében azt jelenti, hogy

- „1. utána az egyes mondatok alanyaiból a következő mondatban tárgy lett;
2. a tagadó értelmű igék állítóra váltanak;
3. a felszólító módból kijelentő lesz;
4. az elvégzendő cselekményből elvégzett lesz;
5. az állandóan növekvő szöveg hirtelen leépi, elfogy;

6. a mese elején jelzett hiány vagy konfliktus megoldódik.”<sup>28</sup> Csakhogy az algoritmus a fordulópont helyét nem tudja kijelölni: saját építkezési törvényszerűségei szerint a sor végtelenül folytatódna, nem jutna fordulóra.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> HOPPÁL Mihály: *Az „első” mese. Az ismétlés szerkezete a folklórban*. In: HORVÁTH Iván, VERES András (szerk.): *Ismétlődés a művészetben*. Bp. 1980. 255.

<sup>29</sup> „...ezt a szabályt a mesélő annyiszor alkalmazza, ahányszor akarja és tudja –, illetve általában *bétszer* (nyolc, kilenc vagy tizenegy alkalommal ismétlik) alkalmazza.” I. m. 250.

Hoppál Mihály megjegyzi, hogy a *Jakab és a zab* című mese a *Jakab meg az apja* címűnél „annyival bonyolultabb ’felépítésű’, hogy ebben az egyszerű felsoroláson túl már nemcsak visszautalás történt a korábbi feladatok meg nem oldásának tényére, de elő is lett sorolva mindegyik újra meg újra. Így az egyes összefüggő szövegrészek egyre *növekvő hosszúságúak* – mintha az ember egy olyan lépcsőn haladna felfelé, ahol az egymás után következő lépcsőfokok egyre magasabbak”,<sup>30</sup> s jegyzetben hozzáfűzi: „A mese első részét generáló képlet itt bonyolultabb lesz, mert magába kell foglalnia az egyre növekvő szövegrészek létrehozásának szabályát.”<sup>31</sup> A láncmesébe tehát bekapcsolódik a kumulatív mesének a generáló elve. Mint Kovács Ágnes írja a halmozó meséről, „a mese hőse vándorítja során minden állomásnál elismétli elejétől kezdve teljes mondókáját”.<sup>32</sup> Itt is ez történik, s ez a „bonyodalom” is a formulák szintjén bonyodalom.

A formulák szintjén támad az a „bonyodalom” is a *Jakab és a zab* című mesében, hogy a megoldáshoz *lehetetlen állítások* sora vezet:

mészáros levágta a bikát,  
a bika megitta a vizet,  
a víz eloltotta a tüzet,  
tűz megégette a botot,  
bot megütötte a kiskutyát,  
kiskutya megharapta Jakabot.  
Jakab learatta a zabot, haza is ment...

Így a formula egyfajta „csali mese” formulája is lehet, s mintegy a formula öniróniája: ebben a sorrendiségben ellenőrizetlenül, ellenőrizhetetlenül valószínűtlen, nem szükségszerű, sőt a szükségszerűségnek ellentmondó események is követhetik egymást. A valószínűséget a formula bizonyossága helyettesíti, s ironikusan a *post hoc ergo propter hoc* paralogizmoszának korlátlan érvényesülése.

A szereplők és az epizódok száma és e szám növekedése között közvetlen összefüggés van: minden epizód új szereplőhöz kapcsolódik egészen a „fordulatig”. A történetmondás így mindig egy történet (aktus) hozzáadását jelenti az előzőhöz. A történetnek ez a láncolata végig a főhőshöz kapcsolódik, de csak közvetve: tőle indul ki, közbenjöttével (újabb felszólításaival stb.) folytatódik szekvenciáról szekvenciára, de személyes sorsként csak a végén tér vissza hozzá, hogy a mese elején megkezdett cselekvés befejeződjék.

Ily módon azonban csak a kismadár a főhőse a maga történetének, s a cselekményhez hozzátartozik az ő vándorútja is, s annak stációi a kérések a mind újabb szereplőkhöz. A Jakab-mesékben Jakab apja, illetve a gazda és Jakab szembenállásából fakad a történet valamennyi epizódja, az apa, illetve a gazda a műveltető ágens, Jakab passzív figura.

<sup>30</sup> I. m. 252–253.

<sup>31</sup> I. m. 253.

<sup>32</sup> KOVÁCS Ágnes, BENEDEK Katalin (szerk.): *A magyar formulamesék katalógusa*. Bp. 1990. 12.

Vannak fordulópont nélküli, egy irányban lefutó láncmesék, s vannak számokra vagy tárgyakra alkalmazott láncmesék is, döntőek mindenkor „az ismétlés fonológiai, szintaktikai, szemantikai, pragmatikai alakzatai”.<sup>33</sup>

Egyszerre számokra és tárgyakra alkalmazott az egyszerű mese a kéz öt ujjáról: Ez elment vadászni / Ez meglőtte / Ez hazavitte / Ez megsütötte / Ez a kicsi mind megette.

Az öt szereplő drámai módon megjelenítve képviseli a vadásztörténet szegmentumait, teljes a munkamegosztás, teljes a progresszió valószínű, sőt szükségszerű cselekményszukcesszió szerint. (A sorrend felcserélhetetlen.) Még valami faramuci morálféle is körüllegi a konklúziót, amely ezúttal szintén szükségszerű: itt, ennél a számosságnál és ezzel a cselekedettel kell lezárulnia a történetnek.

A kevésbé merev formulamese olyan is lehet, mint a farkas és a bárány szópárbaja a patak mentén, amely már valódi „tragédia”.

Maradjunk meg azonban a szigorúan formulaszerű láncmese körében.

Hoppál Mihály a láncmese típusának régiségét, bizonyos értelmű *eredetiségét* feltételezi. Mellette szól a Katona Imrétől idézett mondat: „Régies állapotokat őriztek meg a strófátlan, csak a népdalfejlődés küszöbéig eljutott ún. láncversek (a prózában pedig a láncmesék), melyekben a többé-kevésbé cselekményes előrehaladás gyarapodó, esetleg visszatérő *ismétléssel* párosul.”<sup>34</sup> Megemlíti párhuzamosságát bizonyos ráolvasástípusokkal: „A mese első része negatív cselekvések sorozata, a második részben pedig a *fordított* sorrend pozitív eredményt hoz. (Egyes ráolvasásokban az elgondolás ugyanez, és a *visszafelé számlálás* pozitív eredményt hoz – talán az ilyen, ez a mágikus jelleg is a struktúra régisége mellett bizonyít!).”<sup>35</sup>

Pontosabban: a visszaszámlálás negatív eredményt hoz (analógiás mágiával) – a baj csökken, semmivé foszlik, mint az angol ráolvasásban:

Kelés, kelés, kelevény,  
távozz tőlünk, nálunk ne tanyázz  
[.....]  
Akként apadjál, mint szén a kandallóban,  
akként szűnjél, mint szenny a falon,  
akként fogyjál, mint víz a vederből.  
Legyél oly apró, akár a lenmag,  
bajt hozó bogárnál is sokkal apróbb, és  
sorvadj úgy össze, hogy sorvadj semmivé.<sup>36</sup>  
(Képes Júlia fordítása)

<sup>33</sup> I. m. 9.

<sup>34</sup> HOPPÁL: i. m. 260.

<sup>35</sup> I. m. 263.

<sup>36</sup> VAJDA Miklós (szerk.): *Klasszikus angol költők*. Bp. 1986. I. 37.



Mint Pócs Éva írja: „A Számlálás egyik alapelve az ismétlés mágikus eszköze: állítások, parancsok vagy óhajtások olyan sorozata, amely egyre kisebb mennyiségek felsorolásával a jelenlegi állapottól a kívánt állapot végpontjáig jut el. A csökkenő számsor egyúttal az analógiás mágiát – egy, a számlálás gyakorlatából készen kapott eszköz segítségével – kifejező eszköz is: abból a célból mondják el, hogy valami úgy múljék el, ahogy a számok csökkennek. Ennek megfelelően gyakran hasonlatba is foglalják, párhuzamba állítva az óhajt kifejező kívánsággal. Eredetileg feltehetően 'leszámlalható' dolgokat számoltak meg ilyen módon (ahogy a közelmúltban is tették a 'nyű-kiszámoló' vagy 'szemölcs-leolvasó' szövegekkel), de az elvont formáknak is igen régi múltjuk van. Elvont – megszemélyesített betegségdémonokat megszámloló – forma a legkorábbi európai szövegemlékünk, az 5. századi latin receptkönyvben fennmaradt, 'kilenc mirigynővérre' utaló ráolvasás is.”<sup>37</sup>

A számlálás ezekben a ráolvasásokban elvezet a „fordulópontig”, illetve a nyugvópontig, a semmiig, mely e kisedd katalógus és az analógiával megszüntetendő baj végét jelenti. A számolás egy másik „egyszerű forma” zártságát is elősegíti: a *kiolvasó*, *kiszámoló* formáét. Itt is meghatározott számig folyik a számolás, kilencig, tízig, húszig, de rendszerint a holdhónap napjainak a számáig, huszonnyolcig. Még abban a modern kiszámolóban is, amely a számjegyek rövidített kiejtésével jut el (ez csakis magyarul lehetséges) a „hunyo” szóig.

A „máshova küldés” típusú ráolvasás is kapcsolódik számoláshoz:

Egy igen, / kettő nem, / három igen, / négy nem, / öt igen, / hat nem, / hét igen, / nyolc nem, / kilenc igen, / tíz nem. / Az igazet honnan jött / oda menjen. / Senkinek se ártson, / csak a kutyáknak.

(Gyimesfelsőlok, Csík m.)<sup>38</sup>

Az elküldés azonban *szanaszét* is történhet. Egy bolgár ráolvasás kilenc tengerre és kilencvenkilenc kősziklára küldi el az igézetet. A csíkszentdomokosi jégesőűző felszólítása:

Térj meg, te záporoső,  
szakadozzál el hetvenhétfelé,  
hetvenhét kősziklába rejtőzzél belé,  
hol vakarú kalácsot nem sütnék,  
s a kakasszó sem hallatódik!<sup>39</sup>

A „digitális” és az „analóg” elküldésrendszer eredménye ugyanaz: a baj szétszabdálása, megsemmisülése. Az egyik elküldés:

<sup>37</sup> Pócs Éva (szerk.): *Szem meglátott, szív megvert. Magyar ráolvasások*. Bp. 1986. 259.

<sup>38</sup> I. m. 45–46.

<sup>39</sup> I. m. 80.

Vidd el a magas hegyekre,  
fáknak ága-bogaira,  
taszítsd az örök kárhozatra<sup>40</sup>

– a másik megmagyarázza az „ága-boga” analóg értelmét:

Mennyi erdőnek ága-boga,  
annyifelé oszlojjék el.<sup>41</sup>

Arra kell gondolnunk, hogy a viszonylag tisztán katalóguselvű szövegépítkezésben a végtelen sort a csökkenés vagy szétterjedés folytán a *megsemmisülés* állíthatja le a szöveg tartalmának belső törvénye szerint. Ez számlálásban is kifejezésre juthat, s a szövegekben a számlálás és a kiterjedés egyenrangúak módján társul egymással, vagy helyettesítődik. Persze a végtelen sor bármikor, indokolás nélkül is abbahagyható, fordulóponthoz vihető. Ez is ugyanúgy jellemzi a katalóguselvű szövegépítkezést, mint a negatív teljességig, a semmiig vezetés. Van a felsorolásnak egy másik teljesség-elve is: az *egész*hez vagy a *teljes* sorhoz közelítés. A szemmel verésről szóló szöveg ezt ki is mondja:

Kék szem, / zöld szem, / tarka szem, / mindenfajta szem ígizte.<sup>42</sup>

A másik a felsorolás relatív teljességével érzékelteti:

Kék szem, / zöld szem, / fekete szem, / sárig szem, / farkas szem, / férfiú szem, / fehérnép szem, ami megnezte.<sup>43</sup>

A „kilencvenkilenc”, a „hetvenhét” vagy a „hetven” szintén valamilyen teljességet („minden”, „valamennyi”), felülmúlhatatlan sokaságot próbál reprezentálni. A felsorolás (elszámlálás, elolvasás = visszaolvasás, visszaszámlálás) ilyen teljes betegségozstálya utal:

Én elolvasom Annának a nyakátó / hetvenhétféle gilját, /hetvenhétféle torokgyéket,  
/ brenkát, / szokát, / csumát, / hollerát, / dagadást, / ángyinát. / Tik hetvenheten  
vattok, / hétről maradjon hatra stb.

(Lészped, Moldva)<sup>44</sup>

<sup>40</sup> I. m. 71.

<sup>41</sup> I. m. 50.

<sup>42</sup> Uo.

<sup>43</sup> I. m. 70–71.

<sup>44</sup> I. m. 62.

Ez a teljesség a számot és a felsorolt tagokat tekintve csak hozzávetőleges, de az érzékeltetéshez elegendő. Ilyen virtuális teljességet ér el a láncmese a fordulópontig: mintegy jelzi, hogy a képlet szerint a végtelenségig fokozhatná a sort, növelhetné a terjedelmet, s mikor erről bizonyosságot tett, abbahagyja. A visszafele útnak már megvan a határa, mintegy a bumeráng mozgása szerint fordul vissza az eseménysor az elindítóhoz, illetve ahhoz, akire vonatkoztatva elindította egy másik személy az eseményeket.

Az ún. *epikus ráolvasásokban* gyakori az olyan oda-vissza út, s a vele járó halmozás, mint amilyen a láncmesék formai leleménye. Az 1578-as szövegből való „Az menyelésről” (ló ficamának gyógyítására) szóló ráolvasás, amelyben az „Urunk Úristen” szent szamarának

lába megbotlék, / lába megcsökék, / csont mene ki helyéről, / velő mene ki helyéről,  
/ vér mene ki helyéről, / ér mene ki helyéről...

A csont-velő-vér-ér tagokból álló felsorolás háromszor ismétlődik. Másodszor, amikor „Urunk Úristen” elmondja az esetet szent anyjának, Máriának, harmadszor, amikor Mária a „szent ígét” reá mondja (bonctani teljességgel):

csont megyen csonthoz, / velő megyen velőhöz, / ér megyen érhez, / ín megyen ínhöz, / vér megyen vérhöz.<sup>45</sup>

Ezzel a történet kikerekedik (a számár meggyógyul).

Nem egyszerűen az ősiség, régiség, eredetiség miatt próbálkozom ezekből a szövegekből levonni a primér elbeszélésforma elveire vonatkozó tanulságokat. Mint Pócs Éva megjegyzi: „A ráolvasások legegyszerűbbjei ismét tágabb horizontra nyílnak: ezek azok a szövegek, amelyeknek – mondhatni – a Föld minden népénél megtaláljuk párhuzaimit. A betegség elmúltát kívánó óhaj, a betegséget távozásra felszólító parancs, vagy az analógiás – hasonlósági – mágiát legegyszerűbben és legcélszerűbben kifejező hasonlatok a világ minden táján egyformán hangozhattak. Azt a 'magyar' ráolvasást, hogy *’Úgy müljön el a betegség, ahogy a víz elfolyik’*, a Föld bármely népe is kitalálhatta, mert mind a mágikus gyakorlat alapelvei, mind a kimondott szó varázserejébe vetett hit az emberi gondolkodás egyetemes sajátsága volt.”<sup>46</sup> Nos, azt hiszem, az effajta általánosság-egyetemesség érvényes a bennük föllelhető egyszerű formákra is, a felsorolás és a számlálás egymást erősítő, egymást helyettesítő funkciójára, a teljesség, a lezárás, a fordulópont velejáró egyszerű eseteire. A katalógusformának az állandó jelenléte, az aritmetikai és grammatikai képletszerűsége (számolás és felsorolás egyenrangúsága), a líra, az epika és a dráma (megszólítás, dialógus) és a pusztá tárgyleltározás egyazon formában való csíraszerű rejtőzése jellemzi ezeket a ráolvasásokat, az „egyszerűbbeket” is, és az összetetteket is.

<sup>45</sup> I. m. 161–162.

<sup>46</sup> I. m. 240.



Figyeljük meg, egy-egy „elküldésben” milyen epikai távlatok rejlenek: (pokolvarról)

..... megfoglak,  
s éppen a havasba viszlek.  
Ott vannak a pakulárok a juhokkal,  
a kutyák ugatnak,  
a farkasok ordítanak,  
tégedet szerte-széjjel tépnek.  
Ott van egy lány,  
aki soha a haját bé nem fonta,  
soha kenyeret nem kezdett,  
piros bort nem ivott...<sup>47</sup>

Az orbánc gyógyítására szolgáló szövegben Szűz Mária küldi el a „három fehér asszonyt”:

Térjete meg,  
Térjete meg,  
te három fehér asszony.  
Menjétek ki a határba,  
az odvas fába,  
az odvát egyétek,  
az ágit hasogassátok,  
s az életjít elfogyassátok.  
Ott sem lesz nyugodalmatok.  
Menjete be a Veres-tengerbe,  
kő legyen párnátok,  
ott legyen nyugodalmatok.  
(Lábnik, Moldva)<sup>48</sup>

S persze a katalógus lehet tettek felsorolása is, mint az árpa elleni ráolvasásban:

Béfogom az ökröket, / eléveszem az ekét, / elmenyek a földre, / leszántom, / akkor  
az árpát kiveszem, / elboronálom, / elvetem. / Beboronálom, / s ha megnő, learatom.  
/ Kévébe rakom, / kalangyába rakom, / akkor a szekervel béviszem a csűrbe / s  
kicsépelem, / kiszórom, / elviszem a malomba, / ott megőrletem / s hazaviszem, /  
megsütöm / s megegyük. / Semmivé válik, / kiszarjuk, / s a tyúkok megeszik, elvájják.  
(Gyimesfelsőlok, Csík m.)<sup>49</sup>

<sup>47</sup> I. m. 38–39.

<sup>48</sup> I. m. 177.

<sup>49</sup> I. m. 20.

Ezt az elbeszélő kedvű, a munkafázisokban stb. járatos extenzív teljességet egy másik szöveg, funkcionálisan egyenlő érvénnyel, így tömöríti:

„Kinyitott bicskával a szem előtt köröznék, így beszélve a beteggel:

– Árpát aratok!

– Szart aratsz!

(Csákánydoroszló, Vas m.)<sup>50</sup>

Látnunk kell tehát, hogy nem a ráolvasások műfaji tulajdonságait tanulmányozzuk, hanem

a) a katalógus átmenetét a tiszta absztrakció számsorába, tárgyak elsorolásába, események, cselekedetek felsorolásába, továbbá eseményképletek szukcessziójába (láncmese);

b) a kompozíciós forma lehetőségeit a primér lineáris szekvencialitás körülményei között. (Teljesség van, de közép nincs.)<sup>51</sup>

Maguk a ráolvasások lehetnek egy mondatból álló felszólítások stb. is, tehát nem igényelnek sajátos kompozíciós formát. Amikor azonban nem egyetlen hasonlításban nyilvánul meg az analogikus mágia elve, hanem felsorolásban, akkor a tematikus irány (növekedés, csökkenés, illetve szét- vagy elküldés) kompozíciós formát alkot: olyan egészet, amelynek kezdete és vége van. Kérdés, eshetik-e „közép”-ről szó, az arisztotelészi értelemben. Csakis ott, ahol a felsorolás összetett, ahol „fordulópont” van. Ez viszont precíz, mechanikus, „mértani” szimmetriához vezet. A tisztán felsoroló „epikus” ráolvasás, amilyen az imént idézett gyimesfelsőlóki példa, nem tartalmaz fordulópontot, s nincs benne közép sem, jóllehet, jelképesen és valóságosan, az árpa (a gabona) teljes életciklusát leírja.

Noha mint nyelvi megnyilatkozásnak a felsorolásnak van kezdete és vége, a köztes rész nyitott – akárhány eleme lehet. Igaz, a számolás visszafelé gyakran csak tízzel kezdődik, de kezdődhet hetvenhéttel is, s onnan leugorhat hetvenre és akár hétre is, mintegy csak jelezve az egyenként való visszaszámlálás elvét. Ugyanígy a hetvenhét sziklára küldés értelme a végtelenül, megszámlálhatatlanul sokfelé szétszórás. A közbülső számokat nem is szükséges említeni. Sőt, a sziklák száma is elhanyagolható: sok hasonló szövegű ráolvasásban nincs szó a sziklák számáról. Ez a határozatlanság a tárgy- vagy eseménysorra is kiterjed. Ezért állhat a csákánydoroszlói árpaellenes ráolvasás egy tagból, a gyimesfelsőlóki pedig több mint húszból.

<sup>50</sup> I. m. 17.

<sup>51</sup> A *Poétika* szerint teljes az, aminek kezdete, közepe és vége van (ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. 21). A *Metafizika* V. könyvének első fejezete foglalkozik a „kezdet”, illetve „elv” (arkhé, principium) kérdésével, jelzi, hogy sok jelentésű a szó. Ugyancsak felhívja a figyelmet a „teljes” („tökéletes” – teleion) szó többértelműségére a „teljes” fogalmával foglalkozó tizenhatodik fejezetben. A huszonhatodik fejezet szól az „egész”, „minden”, „valamennyi” és a huszonhetedik a „csonkaság” fogalmáról. – „...arra a mennyiségre, aminek van kezdete, közepe és vége, a 'minden' szót használjuk, ha a részek helyzete nem tesz benne különbséget; ha ellenben különbséget tesz benne, akkor 'egész'-nek mondjuk.” ARISTOTELES: *Metafizika*. Ford. HALASY-NAGY József. Budapest 1936. 156. (1024a).

A lineárisan szekvenciális narrációnak ez a határozatlansága fennáll a viszonylag szilárd kezdő és végponttal bíró elbeszélések esetében is. A kezdet és a befejezés közötti események száma, terjedelme meghatározatlan. S rendszerint a kezdet és a vég is csak *külsőlegesen* meghatározott. Olyannyira, hogy az sem feltűnő, ha a befejezés nem a szövegjelentés logikáját követi. Például a gyímesfelsőloki ráolvasás az ökrök befogásával („Ádámmal és Évával”) kezdődik és a tyúkokkal végződik, azaz mind a két irányban túlszalad a „cselekmény” szükségszerű határán. Viszont megjelenik benne az epizódok önállósulásának a csírája, s vele az additív elv, mely az előre-hátra továbbtoldást magyarázza, indokolja, illetve a részletezés, az adott határon belüli növekedés elve.

Az *annales* lineáris szekvencialitását külsőlegesen rendezi az egymást követő évek számozása, illetve a szukcesszív időrend egyéb módon való érzékeltetése. Az olyan történetekben, amelyekben egyenrangú epizódok fordulnak elő, az epizódok elvileg végtelen sorban követhetik egymást. A kalandok számát nem is szokás számon tartani. Gyakran azonban számszerű viszonyok rendezik az epizódokat, illetve kalandokat. Például a szegény embernek vagy a királynak három fia van, mindegyik fiú párhuzamos epizódokban szerepel, egyenértékű rejtvényeket kell megoldaniuk stb. Ilyen a legrégibb szanszkrit „regény”, a *Tíz herceg története* (6–7. század). Az elbeszélés ciklusok számszerű elrendezése alighanem a Kelet hozzájárulása az irodalmi hagyományhoz. Például a *Vetalapanchavinshatib* a hulladémonnak huszonöt történet elmondásába kerül, hogy megmentse az életét. Az *Ezeregyéjszaka meséiben* a kerettörténet szabja meg a mesék számát. Ilyen katalogizáló gyűjtőformát alkalmaz a *Dekameron*, a *Canterbury mesék* vagy Navarrai Margit *Heptameronja*.

A lineáris szekvencialitáson alapuló elbeszélés gyakran útítörténet vagy napló. Egy hajóút állomásait fűzi egyszerű történeté a *Tosai napló* (Tosa nikki), ez a 936-ból való japán elbeszélés, amelyben minden állomás fénypontja az, hogy a helyzetet egy költeményben örökíti meg valamelyik utas, a kapitány vagy a kormányos. Az epizódok, kalandok lineáris szekvencialitásának kontinuumma a központi hős azonosságán nyugszik, mint a picaro-regényben vagy azokban a régi eposzokban, amelyekről Arisztotelész éppen emiatt szól némileg elítélő hangon. Mindenesetre érdekes, hogy Bahtyin lehetségesnek tartja a regényműfaj válfajainak osztályozását elsődlegesen „a főhős ábrázolásának szerkezeti elvei szerint: utazási regény, próbatételes regény, életrajzi (önéletrajzi) regény, nevelési regény. Noha egyetlen konkrét történeti válfaj sem hordozza tiszta formában alapelvét, mégis jellemezhető a hősformálás valamely elvének túlsúlyával”.<sup>52</sup>

A lineáris szekvencialitás logikái elsődlegessége a „bonyodalom” („plot”) elvének megfelelő cselekménnyel szemben megnyilvánul abban is, hogy például a láncmesék még Miner minimális bonyodalom-meghatározását is alig-alig képesek kielégíteni: „egy embercsoport kontinuitása helyszíneken és időpontokban”.<sup>53</sup> Nem az *embercso-*

<sup>52</sup> Mihail Mihajlovics BAHITYIN: *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*. Ford. OROSZ István, KÖNCZÖL Csaba. Bp. 1986. 421.

<sup>53</sup> MINER: i. m. 148.



port a probléma (állatok, tárgyak emberként beszélnek, illetve cselekszenek), hanem a kontinuitás: rendszerint csak egyetlen személy van jelen kontinuuusan a történetekben. S persze gyakran a regényben is. Amely persze – Arisztotelész elveinek megfelelően – több bonyodalmat, több „tragédiát”, illetve drámát tartalmaz. Az *egy bonyodalom* Miner kevésbé minimális meghatározása szerint „tartós embercsoportosulás szekvenciális kontinuitása helyszíneken és időpontokban fejlődés, okozatiság és esetlegesség révén”.<sup>54</sup>

*A narráció expanzív erői*

1990 februárjában Birendra Kumar Bhattacharyya az indiai Sahitya Akadémia narratológiai szemináriumán tartott előadásában egy asszámi láncmesét idézett:

- Virág, virág, miért nem virágozol?
- A tehén lerágta a bimbómat, hogyan is virágoznék?
- Tehén, tehén, miért rágod le a bimbót?
- Nem vigyáz rám a pásztor, hogyne rágnám le.
- Pásztor, pásztor, miért nem vigyázol a tehenre?
- Nem ad rizst a szakács, miért is vigyáznék?
- Szakács, szakács, miért nem főzöl rizst a pásztornak?
- A favágó nem vág fát, hogyan is főznék?
- Favágó, favágó, miért nem vágysz fát?
- A kovács nem csinál baltát, hogyan is vágnék?

A kovács a tűzoltót okolja, a tűzoltó a felhőket, mert nincs eső, a felhők a békát, mert nem akar brekegni. Bhattacharyya megjegyezte, hogy a néphit szerint a békabrekegés az *oka* az esőnek. S amikor a béka brekegni kezd, a negatív sorozat megfordul, mint a láncmesékben általában. Bhattacharyya hangsúlyozta a kérdés–felelet forma és a jelenidejűség jelentőségét, az okozat-sor visszavezetését az első okra, s megemlíti, hogy „a tapasztalatokat az elbeszélés minden szereplője számára egyetemesként ábrázolja, s ezért írja le jelen időben”. S valóban: az indiai láncmese jelen ideje áruklodón jelzi, mennyire virtuális a formális elbeszélés múlt idejűsége, a logikai sor tautológiájának egyidejűsége uralkodik rajta, az algoritmus térbeli alakzata, amellyel megjeleníthető. Jelzi azt, hogy a formula-mese betű szerinti megvalósulása, s ezáltal formális paródiája Arisztotelész elvének, hogy a valószínűség és szükségszerűség kategóriáival összeláncolt eseménysornak kell alkotnia a cselekményt. Itt a lánc teljes és szigorú. A kezdő sor negativitásával, egy cselekedet akadályoztatásával jut el a logikus fordulópontig, a békáig, mely végső ok, mert mint Bhattacharyya előadásából megtudtuk: neki *belső természete* a brekegés vagy nem brekegés, nem kell hozzá más

<sup>54</sup> Uo.

személy, illetve külső ok, mint a többi esetben. S mikor a végső akadály megszűnik, a pozitív tettek sora nagy gyorsasággal visszajut a kezdőpontig.

Bhattacharyya az egyetemes tapasztalatok megjelenítéséből és a jelenidejűségből arra következtetett, hogy „a narrátor az egyetemes felnőtt, aki ezeket a tapasztalatokat történet formájában közvetíti az egyetemes gyermekhez”. S ezen is eltűnődhetünk hiszen, úgy látszik, nemcsak a történet logikáját fenntartó egyszerű tapasztalati tények, viselkedésformák (lerágott bimbóból nem nyílhat virág stb.) egyetemesek, hanem maga a logikát szemléltető narratív forma is. Földrajzilag is: mintha erre is érvényesek lennének a ráolvasás alapformáiról mondottak. Talán nem is földrajzi helyről földrajzi helyre terjed, hanem kellő időtartam alatt a távoli emberközösségek maguktól érelik ki ezt a formát a nyelv, a történessor, a logika és a közlés-befogadás kényszere-öröme összetevőiből.

Bhattacharyya következő gondolatmenete éppen ezt az utóbbit célozta meg:

„A történet minden gyerekkorosztályt érdekel, s a felnőttek is mindenkor örömet lelnek abban, hogy a gyermekeknek újra meg újra elmondhatják. A narráció alakzata olyan, mintha egy hegyi patak áradna a maga természetes erejével. A víz kőről kőre csobban, úgy zúdul alá. Úgy tetszik, mintha a narratív forma spirális vagy ciklikus alakzatra emlékeztetne.”<sup>55</sup>

A ciklikus vagy spirális alakzatra utalás adódhatik abból, hogy a formula (kérdés-felelet) változatlan, csak a lexikális anyag egy részének változásaival zajlik a mozgás, a lineáris progresszió, amelyet tematikailag-tartalmilag a sorozatos tagadások térítenek ki sorozatosan s juttatnak újabb okokhoz, újabb szereplőkhöz. Következésként folyik az akadályozó okok és alakok feltárása. A feszültséget a végső ok (jelen esetben a béka természete) tartja fenn, mielőtt ezen túljutunk, megszűnik a késleltetés, a logikai és az időbeli sor egybeesése folytán a cselekmény szinte időt sem igénylő gyorsasággal pereg le. A feszültség feloldódik, az események logikája diadalmaskodik. Az időbeli egymásutániség (azután, hogy) és a logikai következés sorának (azért, mert) egybeesése alighanem a fő forrása annak a „természetes erőnek”, amellyel ez a forma tovább hajtja az eseményeket, szinte megszakíthatatlanná teszi a láncolatot, s vele az érdeklődés fenntartását a mesének mind tagadó, mind pedig igenlő szakaszában. Hogy az emberi és természeti tevékenységek ilyen logikus-mesés láncolatának felidézése szocializációs hatással is bír, a mi szempontunkból szinte érdektelen. A katarzisélmény elsősorban abból származik, hogy a fordulópont után helyreáll a megsértett világrend: a virág virágozhat.

Ne felejtjük el az indiai narratológus szavát: „természetes erő” (vagy: *természeti* – „natural force”), a hegyi patak esetében a gravitációé, a legáltalánosabb és legtitokzatosabb természeti jelensége.

A láncmese a láncolat elvi végtelensége ellenére rendszerint – még a halmozásos bővítményekkel is – viszonylag rövid, *áttekinthető* az arisztotelészi formakövetelmény értelmében. Pedig, mint a ráolvasások példájából láthattuk, nemegyszer a

<sup>55</sup> Az idézetek a szeminárium sokszorosított anyagából.



végtelen sok (vagy kicsi) benyomását kell keltenie, hogy határt szabjon továbbterjedésének.

Van azonban az elbeszélésnek olyan formája is, amely tagadja az áttekinthetőség elvét, s vállalja a minden határon túli növekedés esztétikai kockázatát. Ezzel rendszerint a terjengősség vádját vonja magára, legalábbis az európai kultúrkörben. Egyértelműen, minden szégyenlősség és mentegetődzés nélkül, pozitív kritikai elvként alkalmazza a szekvenciális narráció expanzió-elvében gyökerező poétikát Heller Bernát 1918-ban Budapesten megjelent könyve: *Az arab Antar-regény*.

Az Antar-regény, ez a 32 kötetes középkori elbeszélésfolyam Heller Bernát szerint három szinten valósítja meg az *expanzió* elvét:

1. az események és a hős kapcsolatainak színterét a lehető legnagyobb földrajzi területre (az akkor ismert világra) terjeszti ki;
2. avégett, hogy az epizódok megmutassák a hős lovagi erényeit, állandóan növeli az intrikák, bonyodalmak, kalandok számát és bonyolultságát;
3. a cselekményt a hős élete előtti és utáni időre is kiterjeszti (a regény a hős születését megelőző eseményekkel kezdődik és halála után a vérbosszúval és az utódok kalandjaival még folytatódik).

Heller Bernát a „centrifugális erők” kifejezést használja: a középpont Antar és a centrifugális erők *az ő erőinek* a szétterjedését képviselik.<sup>56</sup>

Az *expanzió* elve az *Odüsszeiától* sem idegen, az *Argonauták*, a *Sándor-regény* is példa lehet, s általában a hellenisztikus görög regényforma. A klasszikus regényműfaj 18–19. századi többkötetes példányai, a közismert Robinson-történetet még kétkötetnyi kalanddal, tanulsággal megtoldó Defoe-mű, vagy a 20. századi regény magisztrális remekei, a *József és testvérei* csakúgy, mint a Leopold Bloom egy napj dublini odüsszeiáját vagy Finnegan ébredését (halottvirrasztását) feltupírozó szöveg, továbbá a regénytervek sorozatát is katalogizáló „Előzetes”, a *Prae* nem sorolhatók-e szintén ide? S nem hatolt-e be a *drámába* is az expanzió elve? Az Arisztotelész által kanonizált drámaterméshez fogható egyetlen analóg korszak harsány nyitányát, Marlowe *Nagy Tamerlánját* ez az elv jellemzi, s vele, ha úgy tetszik, „az arányérzék hiánya”.<sup>57</sup> És az arányérzék hiányával tüntetnek az érett Shakespeare hellenisztikusan regényes színművei, a *Pericles*, a *Cymbeline*, a *Téli rege*. A *Pericles* közvetlenül az alexandriai regénystílus gyümölcse. Géher István szavaival jellemezve: „Széteső, összecsapott, mesterkéltséggel és banális: mégis megigézi az olvasót – ha valaki véletlenül elolvassa – a hipnózis teret-időt egymásba bontó, alattomosan ellenállhatatlan erejével.”<sup>58</sup> S ami a történetmondás, cselekménybonyolítás őselemi erőihez adalék: „Ember nincs a képben, azaz olyan parányi, hogy alig látszik, de vannak hatalmas elemek. Nem az ember cselekszik jót vagy rosszat, hanem benne és körülötte az elemi erők: a tűz, a föld, a levegő, a víz. Igen, a tenger, a hullámozó tér és idő: elválaszt és összeköt, elnyeli az

<sup>56</sup> HELLER Bernát: *Az arab Antar-regény*. Bp. 1918. 20.

<sup>57</sup> SZENCZI Miklós–SZOBOTKA Tibor–KATONA Anna: *Az angol irodalom története*. Bp. 1972. 111.

<sup>58</sup> GÉHER István: *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörcépünk 37 darabban*. Bp. 1991. 328.



élőt, visszaadja a holtat...”<sup>59</sup> A *Cymbeline*-ről: „A *Cymbeline* sokkalta vadregényesebb, mint a *Pericles*. Nem olyan leplezetlenül rossz darab, s ettől úgy tűnik, nem is olyan csupasz-igényesen csodálatos. Nem a mélylélek mirákuluma, inkább csak egy színpadra alkalmazott szövevényes, hosszadalmas mese.”<sup>60</sup> De ez a tákolmány megteremti Imogent, a nőiség csodáját, aki „maga a néven nevezhetetlen titok”<sup>61</sup> s vele a mindennapiság halhatatlan költőiségét: „A darab módszeresen tönkretesz mindenfajta drámaiságot, s ezzel helyet csinál valaminek, ami – mint mondtam – a színházban semmi. Az antirománcnak, hogy nem történik velünk semmi különös, csak élünk boldogan, földhöz ragadtan, amíg meg nem halunk. Ha kitisztul a színpadról a regény káprázata (ha lelki szemeinkkel 'színről színre' látjuk az emberi színjátékot s nem 'tükör által homályosan'), a *Cymbeline* ráébresztheti a nézőt, hogy ez a semmi – a mindenünk – milyen földöntúli jó, és milyen különös.”<sup>62</sup>

A *Téli rege* elemzése még világosabban rámutat a tiszta elbeszélés elvileg kontinuous minőségére, mindkét irányú végtelenségére: „Hétköznapi história ünnepi előadásban; az teszi díszkeretbe, ami hiányzik belőle – hogy nincs se eleje, se vége”<sup>63</sup> – hogy ez mindennapi életünkkel, túlél, hétköznappá váló ünnepeinkkel analóg. Az elbeszélés mindent magáévá hasonító kontinuous minőségéhez illik Géher Istvánnak az a *kaján gondolata* is, hogy „Az áhítatos mindentudás e misztikus végpontján Shakespeare-t talán megkísértette a kaján gondolat, hogy akár a kalendáriumot is dramatizálhatná, mint a muzsikás Idő partitúráját.”<sup>64</sup> Az elemzés konklúziója aláhúzza a *Téli rege* mint elbeszéléskontinuum különlegességét: „A jelképesített embertörténetnek így nincs eleje, se vége; magában lebeg, folytonos holtponton. Az egész: közjáték, valami és valami, semmi és semmi, ugyanaz és ugyanaz között. Mint az élet – ha eltüntetjük belőle a lényegét. – A *Téli rege* a tökéletesen megszerkesztett centrumtalanság remekműve. Fantasztikus kísérlet: mintha laboratóriumban előállítható lenne a magtalan atom. Shakespeare nagy varázsló; a teátrális világmodell elektromossággal töltött szférái mind forognak, nem tudhatni, milyen üresség körül. Nem is szabad tudni! Az elementáris létben (a boldogoknak... megboldogultaknak) gondolkodni tilos.”<sup>65</sup>

Ez, ha tetszik, az *elbeszélésre épülő kritikai rendszer* terméke. Bizonyító erejét megnöveli, hogy drámára alkalmazva kerül elénk, s hogy szándéktalanul – mindenekelőtt a Miner-féle kérdésfeltevéstől, illetve az én kérdésfeltevésemtől függetlenül – jutott erre az útra. Ebben az „ártatlan”, de önkörében teljesen konzekvens és koherens (tehát kritikai *rendszemek* megfelelő) kritikus magatartásban-megközelítésben „őszintén” megjelenik a priméren elbeszélésszerű poétika radikális gyengesége, sőt

<sup>59</sup> I. m. 331.

<sup>60</sup> I. m. 335.

<sup>61</sup> I. m. 341.

<sup>62</sup> I. m. 342.

<sup>63</sup> I. m. 343.

<sup>64</sup> I. m. 345.

<sup>65</sup> I. m. 363.

lehetetlensége (és hosszas történelmi ellehetetlenülése) szemben a dráma elvére, a cselekményegységre, belső valószínűségeen alapuló cselekményépítésre, arányosságra s mindenekelőtt: az ökonómiára mint esztétikai evidenciára hivatkozó kritikával. Innen az értékelés szélsőséges *vagy-vagy* sarkítása (fércmű vagy kísérleti remek), s a katartikus érték radikálisan szélsőséges feltételeessége. De innen a visszaulás is a semlegességet vagy – a Rubin-féle kétértelmű ábrák módjára – ambivalenciát kiváltó okra: a prózai és a költői világ egybeesésére, a „deviáció” (a „köznyelvtől”, a *nem költőtől* való eltérés) elvének hiányára. Ezért fedezheti fel a felfedezéseit esztétikai közhelyekkel nem csonkító kritikus „a mindennapiság halhatatlan költőiségét”, illetve a művészi formának azt a *közép nélküli teljességét*, amelynek az „elementáris lét” a megfelelője, avagy „az élet – ha eltüntetjük belőle a lényegét”.

### *Az akritikus kritikai rendszer értékambivalenciája és értéktanszcendenciája*

Ezekben az elemzésekben azonban megfigyelhető Géher István küzdelme is az anyaggal és azokkal az esztétikai konvenciókkal, amelyek tiltják a dráma nem drámaközpontú felfogását. Úgy bocsátkozik bele ebbe a küzdelembe, hogy elismeri e színművek dramaturgiai lehetetlenségét, védhetetlenségét. A negatívumok következetes feltárásával jut el ahhoz a lehetetlen feltevéshez (amihez általánosságban csak Shakespeare már elismert teljesítménye háttér és garancia), hogy különös remeklések is lehetnek ezek az alkotások. Ehhez azonban különleges értékelő rendszer is tartozik. Ez a *bétköznapiságnak*, a közönséges és általános emberi létmódnak juttatott, a nagy tragédiák (*Hamlet*, *Lear*, *Othello*, *Macbeth*, *Julius Caesar* stb.) esetében funkciótlan jelentőség, amely tulajdonképpen transzcendens a reneszánsz emberség számára. Ebben a kritikus saját életérzése, életélménye dominál, s az ennek megfelelő „így-látás” képessége. Hogy ez a „horizont” mennyiben esik egybe, egybeesik-e, érintkezik-e a színművekben ránk hagyatkozó Shakespeare „horizont”-jával, varázslat, „seachange” – tengeri elválkozás – kérdése; kérdés, talány, ellentétes alakzatokba áttűnő ambiguitás, fércmű-remekmű, banalitás (giccs, blöddli)–misztérium ambivalenciája.

S ez megfelel az elbeszélésre alapozható kritikai rendszer értékmérő lehetőségeinek: ez a rendszer a nyugati mércével mérve, az arisztotelészi drámaelv értékmérő normáihoz képest normátlan, akritikus. Mindenekelőtt hiányzik belőle az alapvető értékmérő: az ökonómia (s vele az „arányérzék”). Talán ez az alapvető oka annak, hogy nem akar összerendeződni formális rendszerre, illetve, hogy aki ilyen rendszert keres, nem találhat rá. Earl Miner, aki könyvében a korábbihoz mérten még meg is szigorítja az elbeszélésre alapozott kritikai rendszer kritériumait – mindenekelőtt a „fulfilment” (beteljesülés) elvével s azzal, hogy „originative poetics” (műnemteremtő, műnemigazoló poétika) felbukkanását várja – ezért kénytelen ismételtelen arra utalni, hogy nem találja a jelét egy ilyen poétikának. Elmélete alapján azonban nem tudja megmondani, mi a hiány oka.

Mindössze két olyan példát ismer, amely felfogása szerint nagyon közel került az elbeszéléseken alapuló kritikai rendszer gondolatához. Az egyik Gottfried von Strauss-



burg *Tristanjának* az a részlete, amelyben Trisztán lovagi beiktatására-beöltöztetésére kerül sor. Miner azonban kénytelen megállapítani: a narratív költészetre utaló eszmefuttatás eredménye végül is az, hogy az elbeszélés retorikájának költői alapja itt a *lira*.<sup>66</sup> – A másik példa a *Genji története* XXV. fejezetéből való, ahol a herceg a *monogatari* műfajra (regényes elbeszélés, magának a Genji történetének a műfaja) tesz játékos, de komolyan veendő megjegyzéseket. Miner ennek alapján megállapítja, hogy a *monogatari* a herceg (illetve a mű szerzője, Murasaki Shikibu, császári udvarhölgy) félúton a történelem (krónikák) és a líra között helyezi el. Funkciója az, hogy teljességet kölcsönöz a históriának, teljessé teszi azt, midőn „a szükséges részletekkel tölti ki”.<sup>67</sup> Miner leszögezi, hogy itt nem a történetírás és a költészet olyan összehasonlításáról van szó, mint Arisztotelész *Poétikájában*. Itt a regényes történet „bíra a történetírás filozófikus realizmusát”,<sup>68</sup> rendelkezik a történetírás lényeges minőségeivel. Ugyanakkor Miner szavával a narratív műfaj „teljesült kontinuumot” („fulfilled continuity”) nyújt. Ez nem azt jelenti, mint a nyugati minta, hogy az elbeszélés bonyodalom megoldódásával, boldog vagy tragikus végződéssel stb. formálisan is lezárul, berekesztődik. Ezt a konvenciót a *Tristram Shandy* éppúgy tudatosan megsértette, mint Beckett valamennyi regénye, de ettől még ez a konvenció, ha másképp nem, kihívásként, létezik. Keleti értelemben a „teljesült kontinuitás” azt jelenti, mint a szanszkrit nyelven alkotott nagy művek mutatják, hogy „az elbeszélés olyannak látszik, amilyen a világ: végtelen, de teljes”<sup>69</sup>; „...a *Bhagavad Gita* vagy a *Genji története* nem kínál tiszta, világos megoldást. Az indiai és a japán buddhista gondolkodásmód feltételezi a *karmikus* kauzalitás folytatását egészen mindezen mérhetetlen *kalpa* transzcendens feloldásáig, illetve a megvilágosodásig. E késleltető körülmény folytán a befejezés nem jelenti a bonyodalom szálainak elvárrását és a teljesség nem kívánja meg 'a bevégződés érzését', sem pedig valamiféle apokaliptizist. Ennél többről van szó. Mindig marad még mondanivaló (s a szanszkrit szövegekben rendkívüli terjedelemben). A kauzalitás folytatása a hosszan késleltetett megvilágosodásig: ez a cél, a *telosz* kezdettől fogva. Mi több, mint Murasaki Shikibu felismerte, a teljesség szükséges részletekkel való kitöltésen is múlik. Az *m* után hozzáadott anyag nem feltétlenül *n*, hanem lehet 0 vagy a 11-es szám.”<sup>70</sup>

Mindazonáltal az elbeszélés számára a döntő *kontinuitás*: „Akár a zenében, az irodalom minden fajtájában – ideértve a *Görög Antológia* egysorosait vagy a *haikut* is – van valamilyen kontinuitás. Csakhogy az elbeszélés számára a mozgó folytatás annyira életbevágóan fontos, hogy ez a különbség bár fokozati, minőségi különbségre vezet.”<sup>71</sup>

Ezekből az állításokból arra következtethetünk, hogy Miner elfogadja az elbeszélés alapelveit a puszta szövegszekvencialitást mint lényegében lineáris kontinuitást, s

<sup>66</sup> Vö. MINER: i. m. 130–134.

<sup>67</sup> I. m. 137.

<sup>68</sup> I. m. 138.

<sup>69</sup> I. m. 141.

<sup>70</sup> I. m. 141–142.

<sup>71</sup> I. m. 143.



hozzá a esztétikai értékre kiható formaelvként rendeli a nem formális és nem a cselekmény szálainak elkötésében megnyilvánuló teljesség elvét. Ez transzcendens a pusztá elbeszélés lineáris kontinuitásához képest, mert az az érték vonatkozásában teljesen ambivalens. Mint Géher István idézett elemzései sejtetik, az értéktulajdonítás – jórészt a *szükséges* részletekkel való kitöltés alapján – szintén „megvilágosodást” feltételező aktus. A „jórészt” azt jelenti, hogy nem egyszerűen a szöveg tulajdonságai vesznek részt a megméretésben, hanem velük és általuk a befogadó, a kritikus adottságai.

Jelen esetben ezek az adottságok történetiek is. Miner példálódzása (a *Tristram Shandy*, Joyce, Beckett felidézése), esetleg nemcsak az arisztotelészi formaprincípium negatív lenyomatát sejteti, hanem egy olyan pozitív jelenlétet is, amely megfelel a tiszta elbeszéléskontinuum poétikájának. Az alexandriai, illetve hellenisztikus regény, a lovagregény, az angol-amerikai terminológiával „romance”-nak nevezett regényes történet, a modern regény amőbaszerű, mindent magához hasonító formája, (nem beszélve a Northrop Frye által „enciklopédikus formának” nevezett műfajról, mely egyebek között a szent könyvek műfaja)<sup>72</sup> tanúsítja, hogy a tiszta elbeszéléskontinuumra alapozott poétika és annak „kevert”, „mindenevő”, katalogizáló változata mindig is működött az alkotói és befogadói gyakorlatban – kevésbé a teoretikus tudatban.

Paul Hernadi, amikor F. K. Stanzel narratológiai könyvéhez írt előszót, arra hívja fel a figyelmet, hogy a modern narratológia kibontakozása Arisztotelész irodalomelméleti felfedezéseire fogható. Utal arra, hogy annak idején a görög tragédia kikristályosodott formája alapján jött létre *Poétikája*, s megjegyzi, hogy manapság a regénynek és a novellának a reneszánsz óta a nyugati civilizáció körében elért fejlődése és státusza alapján megalkotható az *elbeszélő diszkurzus elmélete*.<sup>73</sup> Az elbeszélő diszkurzus elméleti tárgyként való önállósulása tény és való. S ez a tárgy többé nem egyszerűen az *Iliász* mintájára felfogott vagy egyéb mintákkal kiegészített eposz, nem is az epika mint mimetikus műnem, hanem *mindenfajta elbeszélés*, sőt maga a közlés, a verbális kinyilvánítás. A megközelítés általában eleve *leíró* jellegű, nemegyszer átcsap a nyelvészet tárgyának és módszerének modern kiterjesztésével létrehozott *szövegelméletbe*, illetve a *szövegtudomány* módszereit terjeszti ki az irodalmi és folklór elbeszélés vizsgálatára. Feltételezhetjük, hogy ebben az értékmentes, nem normatív elméleti szférában magához illő elméleti visszképét kapja az elbeszélés szekvencialitásának az az elve, amelynek az irodalomtudatban egy akritikus kritikai rendszer felel meg.

Ez nem azt jelenti, hogy nincs funkciója az Arisztotelész által bevezetett „egész” vagy „teljesség” kategóriának. Éppen az érték vonatkozásában van szerepe, még ha maga ez a teljesség – mint Earl Miner fejtegetéseiből kitetszik – transzcendens is a tényleges szövegkezdethez és végezethez képest. Az „egész”, a „teljesség”, a szöveg-

<sup>72</sup> FRYE: i. m. 315–326.

<sup>73</sup> In: F. K. STANZEL: *A Theory of Narrative*. Cambridge 1987. X–XI.

kontinuum szélső határaival és a „közép” (Arisztotelész különböző műveiben visszatérő fő pozitív értékkategória!) erejével létrehozott műorganizmus Arisztotelész fejtegetéseiben egybeesik a legnagyobb, legtökéletesebb görög tragédiák példájával, tehát az ő kataritikus hatásukkal is. Ami nem az Arisztotelész által leírt elvont forma, hanem a „szükséges részletek” következménye. Más szóval: Arisztotelész végső észérve a közönség hatás, mégpedig az általa ismert elit befogadó (Arisztotelész) érzékeivel modellálva.<sup>74</sup> Arisztotelész mimeszisz-elve nem valami utánzotthoz méri az utánzó alkotást: a mimeszisz az elitet is kielégítő illúzionizmus, hihetőség, valószínűség alapelve, amely egy műegészt mint önelvű struktúrát szentesít a *tekhné* hatékonysága alapján. Az alkotó és befogadó közötti reciprocitás hatékonyság-elve más kultúrákban ugyanilyen erővel és érvénnyel jelenik meg, de mint láttuk, nincs a mimeszisz elvéhez kötve, sőt a tragédia görög típusából elvonható „műegész” és „forma” követelményeihez sincs köze. A tragédia komolysága, a félelem és szánalom szerepe a katarziszban nem műnemek meghatározó tényező: ez a szempont, az utánzott tárgy jellegéé, a *Poétikában* is, egy műnem (a dráma) műfaji tagozódását (tragédia-komédia) váltja ki. (A *Poétikában* még a műnemek elkülönítése *előtt*, illetve a műnemek következetes elkülönítésére nem is kerül sor!) Ez azt sejteti, hogy a tárgy szerepe a *műnemi* felosztásban nem igazán lényegi, mint ahogyan közvetlenül nincs is következménye a *műnemi* formát illetően; ennek a formának közösnek kell lennie a *Poétika* terminusai szerint is a tragédia és a komédia számára egyaránt. A műfaj megkülönböztetésében van szerepe a tárgyi-tematikai-tartalmi vonatkozásnak.

Amiben tehát tragédia és komédia eltérnek egymástól, az tematikai, tartalmi vonatkozású, sőt Arisztotelész fogalmai szerint valamilyen (alighanem etikai, etikaisztétikai, esetleg csak esztétikai) értelemben *érték*vonatkozású. Olyannyira, hogy valószínűsíthető: Arisztotelész fogalmai szerint a nálunk jobbat utánzó tragédia eleve értékesebb műfaj lehet, mint a nálunk hitványabbnak az utánzására szolgáló komédia... De ha félretesszük az arisztotelészi tárgyérték-kategóriák esztétikai és etikai töltésének kérdését, akkor is nyilvánvaló, hogy a műnemi forma tematikus színezése nem a *forma* minősége. Ez csupán a *formának konkrét formaként való megjelenése* a maga konkrét tárgyi irányultságával, tematikájával, tartalmi telítettségével. A tragédia a katarzist nem általában váltja ki, hanem azért, mert pontosan olyan, amilyen az *Oidipusz király* vagy az *Antigoné*. Megfordítva is igaz ez: a tragédia formai szervezeteinek, középpel bíró egész voltának, teljességének, a cselekmény valószínűség és szükségszerűség szerint való bonyolításának stb. csak akkor következménye a katarzisz, ha tematikai, tartalmi („tárgyi”) vonatkozása pontosan úgy „komoly”, illetve a nálunk komolyabb vagy jobb emberekhez pontosan úgy kapcsolódó, mint az *Oidipusz királyé* vagy mint az *Antigonéé*.

<sup>74</sup> „Ezért is ítéli meg helyesebben a sokaság a zenei és a költői műveket; egyik ezt, másik azt veszi észre bennük, mind együttvéve aztán megítélik az egészet. Ámde éppen abban különböznek az értékes emberek a köznép egy-egy tagjától [...], hogy bennük egy egységbe vannak összefoglalva az egyebüktől szétszórótt vonások.” ARISZTOTELÉSZ: *Politika*. Ford. SZABÓ MIKLÓS. Bp. 1984. 153. (1281/b).

Ha az így kivont minőséget, a tárgyi-tematikai-tartalmi relációt önmagában kezdjük vizsgálni, kitűnik, hogy valóban valami utánczotról van szó. Ez a maga igazi valójában az életben, az emborsorsban létezik, nem mérhető a forma ökonómiájával, elhithető erejével, még ha nélküle talán nem is fognánk fel magunktól elvonatkoztatható közös emberi tartalomként. Ha ez így van, akkor valami ilyen, vagy neki megfelelő emberi tartalom – ami ha *közös*, valamilyen módon már *forma* is! – talál kiváltó rendszert a nem ökonomikus, nem valószerű tematikus elrendezésnek az arisztotelészi igényekhez mérten formátlan formáiban. Hangsúlyozom: ezek csak hatást kiváltó rendszerek, a hatás lehetősége az a másik rendszer is, amely a befogadóban van készenlétben. Ez feltételezi a befogadó előzetes ilyen irányú szocializálását, s természetesen a szocializálás előfeltételeit is, a közösség által fenntartott, az alkotók által felhasznált, módosított kánonokat és kritikai rendszereket.



Pozsvai Györgyi

## NÉZŐPONT ÉS KÖZLÉSMÓD

### *0. Előljáróban*

Az epika alakulástörténete az elbeszélői pozíció megnyilatkozásformáinak alakulástörténete. Ilyenképp a narratív helyzet tanulmányozása a műnem (Petroniustól, Apuleiustól kezdődően Cervantesen, Defoe-n át Flaubert-ig, Maupassant-ig és Proustig, továbbá Robbe-Grillet-ig folytonos) történetén nyugszik, s a nézőpont poétikáját és hermeneutikáját alakítja ki. Az elbeszélői pozíció megértése a szinkrónia horizontján a textus narratív szerkezetének, benső alkatának a modellálását, vázolását feltételezi.

Ellenkező távlatból szemlélve, a nézőpont problematikájának feltérképezésében nem csupán a narratológia, tehát az irodalomtudomány, az irodalomelmélet érdekelt, hanem az irodalomtörténet is („A modern epika és az elméleti kutatások tették egyértelművé, hogy a műnem története e szempontból, az elbeszélőnek az anyaghoz való viszonya, az elbeszélő nézőpontja szempontjából is megírható.”)<sup>1</sup>, akárcsak a stilisztika, a szemantika és az esztétika („...a nézőpont problémája jelen van mindazokban a művészeti ágakban, amelyek közvetlen kapcsolatban állnak a szemantikával, azaz a valóság denotátumaként fellépő valamely részletének bemutatásával; ilyenek például a szépirodalom, a képzőművészet, a színház és a film...”)<sup>2</sup>, sőt – szélesebb kontextusban gondolkodva – a nyelvfilozófia, valamint a nyelvészet úgyszintén érintett.

Természetesen a szövegvilág megszervezésének módja nem csupán eltérő elbeszéléstechnikai megoldásokat és logikát konnotál, a „formai jegyek” szintjén, hanem sajátos pszichológiai, gnosszeológiai, axiológiai és episztemológiai viszonylatokat is hordoz. A műalkotás (kódkomplexum) formai-konstitutív és szellemi-teoretikai síkja megbonthatatlan egészet képez.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> POSZLER György: *Filozófia és műfajelmélet*. Bp. 1988. 116.

<sup>2</sup> BORISZ USZPENSZKIJ: *A kompozíció poétikája*. Bp. 1984. 6.

<sup>3</sup> Készülő dolgozatomban – mely a nézőpont kérdésgócának a századforduló prózavilágában való artikulálódására összpontosít – a leíró szempontot, az irodalomelméleti aspektust, követve feladatomnak tekintettem összegezni a korábbi elméleti kutatások eredményeit, vázolni a kérdéskör tanulmányozásának történetét – sajnos, a teljesség igénye nélkül. Jelen tanulmányrészlet pedig csupán a nézőpontelméletnek néhány fejezetébe nyújt betekintést.

### 1.0. Az Én- és az Ő-elbeszélés közötti oppozíció (F. Stanzel)

A szerzői Ő-elbeszélő fiktív voltát – vagyis, hogy nem azonos a szerzővel – az irodalomteoretikusok az ötvenes évek közepén ismerték fel. Ám ez háttérbe szorította, palástolta az első és a harmadik személyű elbeszélés közötti eltéréseket. Paradox módon, épp azon regényteoretikus (W. Kayser), aki a szerzői elbeszélőnek autonomitást tulajdonított, vonta kétségbe az Én-formáét, mármint az elbeszélő-én és a szereplő-én egzisztenciális folytonosságát. Ugyanis számos Én-regény a két én közötti viszonyt csak halványan vagy egyáltalán nem is tükrözi. Az Én- és az Ő-elbeszélés kiegyenlítése újabb téves felfogást szült; eszerint a narrátor első személyben kizárólag az általa tapasztaltakról, átétekről számolhat be. Viszont, mint Stanzel kifejti, „az elbeszélő-én nem csupán retrospektív kompetenciával rendelkezik, hanem rekreatívval is”.<sup>4</sup>

1.1. Az Én- és az Ő-elbeszélés közötti eltérések műfaji, valamint irodalomtudományi vetületét a legkimerítőbben elsőként Käthe Hamburger tanulmányozta. *Logik der Dichtung (Az irodalom logikája)* című művében két narrációváltozat között tesz distinkciót. Az egyik pólus: az „epikai fikció”, a másik pólus: a „színelte valóságközlés”. Egyfelől: az Ő-elbeszélés, amely imperszonális elbeszélői megnyilatkozás, másfelől: az Én-elbeszélés, amely perszonális beszéd.

Következésképp csak az Én-narrációban folyik valódi elbeszélés: a perszonális narrátor számol be az általa korábban átétekről, tapasztaltakról. Az Ő-elbeszélés „epikai fikciója” imperszonális megjelenítés, az „elbeszélő funkció” mimetikussága bélyegzi meg. Stanzel a hamburgeri gondolatmenetnek elsősorban ama pontját veti el, ahol megkísérel kirekeszteni a személyes elbeszélőt az Ő-formából. Tévhite, hogy az esetben egy személytelen „elbeszélő funkció” a leghelyénvalóbb.

1.2. A stanzeli rálátás szerint az Én- és az Ő-elbeszélés közötti oppozíció alapvető ismérve, hogy része-e az elbeszélő a hősök fiktív szférájának, vagy nem. Az első személyű elbeszélő „testi valóságával” van jelen. Ellenben a szerzői, harmadik személyű elbeszélő „még ha önmagára utalva »ént« mond is, sem a fiktív világban, sem azon kívül nem birtokolja e »testi ént«.”<sup>5</sup>

Az elbeszélőformák deiktikus jegyeinek az elemzése úgyszintén hozzájárul a közöttük fennálló különbségek pontosításához. Az Én-formában a térbeli és az időbeli orientáció annyira nyomatékos, hogy egy Én-origójú, autonóm tájékozódási rendszer áll össze. A szerzői Ő-elbeszélő testetlensége folytán képtelen kiépíteni egy ilyen rendszert.

Ugyancsak a fizikai determináltság alapján mutat rá a német teoretikus, hogy az első személyű narrátor elbeszélésre való motiváltságának fő tényezője: testi jelenléte.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Franz STANZEL: *Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u treem licu*. Republika 1984. 4. 388.

<sup>5</sup> Franz STANZEL: *Az elbeszélés elmélete*. (részlet) 1988. 21. 23.

<sup>6</sup> Franz STANZEL: *"Pripovjedni tekst..."* 393.

Tehát motiváltsága egzisztenciális jellegű. A befogadónak az elbeszélés és az élmény egzisztenciális egységét kell rekonstruálnia. Az Én-narrátor életének lezártága az elbeszélésaktus lekerekítésével válik végérvényessé. Az Ő-elbeszélő motiváltsága viszont esztétikai természetű.

## 2.0. Perszonális/imperszonális narrátor és narráció (Nomi Tamir)

A teoretikus a nézőpontelméletek általános kérdésgócát vizsgálja, ezen belül pedig az első személyű narrációval foglalkozik.

2.1. Az „első személyű regény (v. narrátor)” és a „harmadik személyű regény (v. narrátor)” szakkifejezések mindmáig általánosan elfogadottak. A terminológiai nehézség megérzekítése céljából az „első személyű” regény egyik tipikus meghatározását idézi Tamir: „Az első személyű regényben a narrátor egyes szám első személyben nyilatkozik meg; az általa látottakról, hallottakról vagy tapasztaltakról számol be, s e fiktív világnak, akárcsak a regény többi hőse, ő is részese.” (Faulwell)<sup>7</sup>

A megállapítás első tagmondatát olvasván, miszerint „a narrátor egyes szám első személyben nyilatkozik meg”, vetődik fel N. Tamirban, hogy vajon lehetséges-e nem első személyben beszélni. Miáltal ellentmondásosnak véli a „*harmadik személyű narrátor*” szakterminust. Amire a kifejezés utal, az, hogy a narrátor nem önmagáról szól (nem „én”-t mond). E terminológia pedig olyan félrevezető állításokhoz vezet, mint Boothé: „[...] a történetek többségét a történetmondó – vagy az »én«, vagy az »ő« – tudatán átszűrteként jelenítik meg”.<sup>8</sup> „Egyetlen történetmondó sem »ő«, csak az elbeszélt történetek szubjektuma jelenhet meg »ő«-ként (a beszélő »én«-hez viszonyítva)”<sup>9</sup> – mondja Genette a kérdés mélyére hatolva.

Ilyenképp N. Tamir felfüggeszti az első és a harmadik személyű narráció (narrátor) terminusokat, és helyükbe a *perszonális* és az *imperszonális* (v. *nem-perszonális*) kifejezéseket iktatja. A perszonális szó nem az „intim” (benső) vagy a szubjektív fogalmát fedi, és az imperszonális sem az objektívét vagy a „nem-intim”-ét. A terminusok azt jelzik – fejtegeti –, hogy az elbeszélés egyik típusa a személy perszonális képzetkörén belül mozog (én, te), másik változata pedig az imperszonálisén belül (ő).<sup>10</sup>

A nyelvészet a személyes névmások három esetét rögzíti: az első, a második és a harmadik személyt. Jakobson és Benveniste két (nem pedig három) módozatot választ külön: a „*perszonális*”-at, amely a beszédaktus résztvevőit öleli fel (én és te, azaz feladó és címzett), valamint az „*imperszonális*”-at vagy „*nem-perszonális*”-at, amely a harmadik személyt foglalja magában (ő, aki nem részese a beszédaktusnak).

<sup>7</sup> Nomi TAMIR: *Personal Narrative and Its Linguistic Foundation*. Poetics and Theory of Literature 1976. 3. 415.

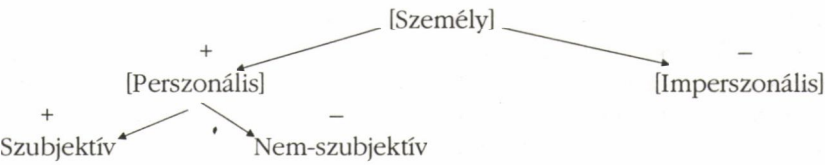
<sup>8</sup> I. m. 415.

<sup>9</sup> I. m. 418.

<sup>10</sup> I. m. 416.



Jakobson a verbális formák osztályozásakor két alapvető fogalompárral él: (1) beszéd (*b*) és topic, elbeszél dolog (*e*); (2) esemény (*E*) és résztvevői (*R*). S így négy összetevőt határol körül: a beszédeseményt (*E<sup>b</sup>*), az elbeszél eseményt (*E<sup>e</sup>*), valamint a beszédesemény résztvevőit (*R<sup>b</sup>*) és az elbeszél esemény résztvevőit (*R<sup>e</sup>*). A „beszédesemény” és az „elbeszél esemény” bizonyos megszorításokkal a francia „*énonciation*”-nal és az „*énoncé*”-val azonos. Benveniste a perszonális fogalmát „szubjektív”-re és „nem-szubjektív”-re bontja le, ami így vázolható:



A perszonális–imperszonális szembenállást Todorov a következőképp magyarázza: „[...] e kifejezés (deixis) lényeges oppozíciót leplez [...]: a deiktikus formák egyik csoportja magának az elbeszél eseménynek (*énoncé*) az anterior elemeire (*ő*) utal, másik csoportja a beszédaktus elemeire (*énonciation*) (*én, te* stb.)”<sup>11</sup> Az olyan típusú mondatokban, mint „(*ő*) elhagyta a várost” a harmadik személy az elbeszél eseményre meg egy történetrésztvevőre revelál. A szereplő a mondat grammatikai alanya. Nem részese a beszédeseménynek (*E<sup>b</sup>*), mivel e hivatás a feladóra és a címzettre (az első és a második személyre) hárul. Ők mint a beszédesemény és (feltételesen) az elbeszél esemény részesei (az elbeszélő például önmagáról is, meg a címzettől is szólhat) kettős feladatot látnak el. A harmadik személy vagy a „nem-perszóna” az elsőől és a másodikától eltérően a szövegvilágban előzőleg már felbukkant kódot helyettesíti, azaz a textust koherenssé és gazdaságossá teszi, ellenben a másik két személy deixisként a beszédaktusra utal.

A beszéd két vonatkozása: 1. a beszéd tartalma, tárgya (*énoncé*) (Jakobson: elbeszél esemény), 2. a beszéd aktusa (*énonciation*) (Jakobson: beszédesemény). Az *énoncé* (*e*) szubjektumának (*S*) nem kell szükségszerűen azonosnak lennie az *énonciation* (*E*) szubjektumával (*S*). Azon mondatban, hogy „(*ő*) fut”, az „*ő*” az *e* szubjektuma (*S<sub>e</sub>* „*ő*”), az *E* szubjektuma viszont az „*én*” (*S<sub>E</sub>* „*én*”). Képletbe foglalva: *S<sub>e</sub>*. Az első személyű névmással jelölt megnyilatkozó a beszédesemény alanya, s különbözik az elbeszél esemény alanyától. A harmadik személyű névmás sohasem denotálja egyidejűleg a beszélőt és az elbeszélőt. Ám azon első személyű mondatban, hogy „(*én*) futok”, a beszédesemény alanya és az elbeszél esemény szubjektuma megegyezik (*S=S*): a megnyilatkozó önmagáról szól.

2.2. Tamir meghatározása szerint: „A perszonális elbeszélés *fiktív narratív* diszkurzus, amely az *explicit megnyilatkozó kommunikációaktus*aként megjelenített [...]. A per-

<sup>11</sup> I. m. 406.

szonális narráció közvetlen, központosított és az *indexikus deixis* fogalomkörén belül megszervezett diszkurzus, ahol a *beszédesemény alanya az elbeszélt eseménynek is alanya*.<sup>12</sup> Az irodalomtudós a diszkurzus két válfaját így vázolja: a „*perszonális elbeszélést*” általában beszédeseményként adják vissza – a közlő (én), és olykor a címzett (te), jelenléte egyedíti –, ellenben a „*nem-perszonális elbeszélés*” főként a tények, nem pedig a nézetek, a vélekedések közvetítője, s ezért objektívként kezelik. E különbségtétel az elszigetelt megnyilatkozásra is, meg a narrációra mint szöveg-egészre is helytálló. Tehát az adott narráció vagy a „*perszonális*” (Benveniste: *discours*, Todorov: *representation*) vagy a „*nem-perszonális*” (Benveniste: *histoire*, Todorov: *narration*) pólus felé hajlik attól függően, hogy a két diszkurzustípus melyike uralja. E klasszifikáció alapján rajzolható meg a narrációtípusok skálája, amelynek egyik végpontját a *nem-perszonális narráció* képezi (itt nem lép fel személyesen a megnyilatkozó, az elbeszélő), a másik végpont a *perszonális narráció* (amelynek középpontjában a beszédesemény és résztvevői állnak).

|                                                                               |                                                                                                 |
|-------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| * ----- *                                                                     |                                                                                                 |
| nem-perszonális,<br>harmadik személyű narrátor<br>(„teljhatalmú” és objektív) | domináns narrátor<br>első személyű, illetve<br>második személyű, ha<br>a címzettre összpontosul |

A skálán, a két pólus között az alapismérvnek megfelelően – vagyis a beszédesemény résztvevőinek központiságától, vagy háttérben maradásától függően – tüntethetők föl a narrációváltozatok.

2.3. Tamir további vizsgálódása azon sokat vitatott kérdéssel kapcsolatos, hogy „vajon van-e minden történetnek narrátora”, és hogy „ezért nem értelmetlenség-e leplezett elbeszélőről beszélni?”<sup>13</sup> Ross felfogása szerint valamennyi mondat performatív, s így akár a felszíni, akár a mélystruktúrában, de mindenképpen felbukkan bizonyos elbeszélő (én). Käte Hamburger ellenben azt írja, hogy a narrátor terminus kizárólag az első személyű narráció „én”-jére vonatkozik, más esetekben „narratív funkció”-ról van szó.

Tamir rálátása inkább funkcionális, nem pedig ontológiai. Elutasítja a tévképzetet, miszerint a *nem-perszonális* elbeszélésnek „nincs” narrátora. Ehelyett a genetice-i szakkifejezéssel rokon „*zéró fókuszú narrátor*” műszojt javasolja. A terminus arra mutat rá, hogy ha a jelenlevő narrátornak semmiféle sajátos kötelezettsége sincs, még akkor sem hagyható figyelmen kívül. Valamennyi elbeszélésben ott rejtőzik egy potenciális megnyilatkozó. A perszonális elbeszélő, aki nem pusztán szólam az

<sup>12</sup> I. m. 418.

<sup>13</sup> I. m. 420.



imaginatív világban, hanem individuum is, e potencialitás kiteljesítője. (A két pólus közötti változatok átszínezik egymást.)

A perszonális elbeszélés a maga egészében a szerző közleményének, beszédaktusának a része. Tehát két megnyilatkozás-komplexummal és megnyilatkozás-középponttal (origóval) szembesül a befogadó: avval az *énonciation*mal, melynek alanya a szerző (*SE*) és avval az *énonciation*mal, melynek középpontjában a perszonális narrátor (*SE*) található. Továbbá két elbeszélte eseménysor (*énoncé*) bontakozik ki. Az egyik a narrátor által előadottakat öleli fel (*se*), a másik a regény egésze (*se<sub>0</sub>*), mely a szerző kommunikációaktusának *énoncé*-je. Az összefüggések sematizált kivetítése: *SE* (*se*). A perszonális narráció kétszintű beszédeseményként képezhető le:

$$\underbrace{SE[SE_n(se)]}_{se_0}$$

Az elbeszélő *énoncé*-je újabb narratív egéseket (közlőt és közölt eseményeket) hordozhat ugyanazon a szinten, vagy az alacsonyabbakon (egymásba ékelt, egymásba ágyazott narrációk). E technikai megoldásokat Nomi Tamir így illusztrálja:

$$\begin{aligned} SE[SE_n(se_1, se_2, se_3 \dots)] \\ SE[SE_n(se_1(se_2(se_3)))]) \end{aligned}$$

Az *SE=se* képlet a perszonális narráció lényegét érzékelteti. A fiktív közlésaktus alanya és az elbeszélte események alanya között egzisztenciális folytonosság áll fenn. Az egyedüli valóságos megnyilatkozás a szerzőé, aki műve megírását, az imaginatív világ megteremtését bejelentvén akár az alábbi performatív kijelentést is intézhetné befogadóihoz: „Az itt következő regényt írom le önöknek.”

2.4. Vajon miben tér el a perszonális/imperszonális elbeszélő közlése ugyanazon szféra szereplőinek a szavától? – veti fel a kérdést Tamir.

A perszonális narrátor az elbeszélésvilágban elhangzó megnyilatkozásokat idézi. Fiktív személy, aki mások szavát tolmácsolja, közvetíti, s így át is minősíti. Tehát beszédaktusa úgyszintén jellemzi. Jean-Baptiste Clamence – Camus *A bukás* című művében fellépő figura – vallomásértékű (konfesszionális) kommunikációt folytat hallgatójával (gyakorlatilag egyirányú dialógus, mely a regény egészét behálózza), s e körülmény életútjának meg személyiségének is kulcsa. Az imperszonális elbeszélő esetében fel sem említhetnénk e viszonylatot, hiszen szavával nem utal vissza önmagára – mint megnyilatkozóra –, hanem a hősök világát tükrözi.

A perszonális elbeszélő kijelentése a fiktív szféra összetevőjeként, sőt összetartó-jaként a szövegszerkezetben az indoklás, az érvelés, a vallomás vagy épp az elmélkedés aktusaként működik, tehát nem csupán referenciális, hanem performatív is. Tamis Ross meghatározását fogadja el, eszerint a perszonális regény oly diszkurzus, melyben a kijelentések explicit vagy implicit performatívumok. Miáltal az olyan



szövegegységeket, melyekben az „én” nem jelenik meg közvetlenül, a befogadó úgy értelmezi, mintha egy „(én) Azt mondtam, hogy...”-típusú performatív tagmondat rejlene a szegmentum mélyszerkezetében.

A prózaí szövegvilág fiktív elbeszélés közvetítője, ilyenképp a nyelvi közeg a verbális szerkezeteket (a megnyilatkozásokat) is imitálja. E pontból nézvést, Genette az *esemény(ek)-elbeszélés(é)t* (*récit d'événements*) és a *beszéd(ek)-elbeszélés(é)t* (*récit de paroles*) választja külön. Az utóbbi a nem nyelvi elemeknek (például a helyszínek, a cselekménynek stb.) a leírása, az utóbbi maguknak a nyelvi elemeknek (például a hős beszédének) a verbális megjelenítése. A francia narratológus a *beszéd(ek)-elbeszélés(é)t* három típusra bontja: (1) *közvetlen diszkurzus* (*discours rapporte*), (2) *közvetett diszkurzus* (*discours transposé*), valamint (3) *elbeszélt diszkurzus* (*discours narrativisé ou raconté*).

A perszonális narráció olyan szöveg, melyet a beszélő jelenléte, illetve az indexikus deixisek túlsúlya egyedít. A perszonális elbeszélő elsősorban önmagáról mesél, de módjában áll más szereplőket is bemutatni, sőt szavukat is továbbíthatja, átadhatja. Az elsődleges beszélő közvetlen diszkurzusa más beszédesemények foglalata. Ez esetekben a perszonális regény „összetett mondat”-nak értelmezhető, melynek „főmondat”-a az elsődleges narrátor megnyilatkozása, az ebbe beágyazott „mellékmondatok” pedig a másodlagos, harmadlagos stb. narrátorok (együttal hősök) elbeszélései. A perszonális regény a „*beszéd-elbeszélés*” vonatkozásában paradigmaalkotó: verbális kommunikációaktusokat hordozó, közvetítő és ábrázoló diszkurzus – legyenek akár írásbeliek (napló, levél, emlékirat), akár szóbeliek (monológ, dialógus), vagy mentálisak (benső magánbeszéd és benső párbeszéd, azaz a kommunikálás olyan formái, melyeket az én önmagával folytat). A perszonális elbeszélő saját magát közvetlen módon nem, vagy csak nagy nehézségek árán írhatja le. E probléma megoldására az alkotók más-más eljárást dolgoztak ki. Faulkner *A hang és a téboly*ban három perszonális megnyilatkozót követően imperszonális elbeszélőt léptet fel. Így a mű utolsó hányadában az imperszonális narrátor megjelenítheti, leírhatja valamennyi hősét, beleértve a három szereplő-elbeszélőt is. A befogadó, aki ez idáig a perszonális, belső perspektívára összpontosított, váratlanul a külső, fizikai valósággal szembesül. (A regény végén tudjuk meg, hogy is nézett ki Benjy.)

2.5. Mivel a perszonális elbeszélés (fiktív) kommunikációaktus, a beszédesemény még egy résztvevőt – vagyis befogadót – feltételez. A címzett narrációkként más-más alakot ölthet – akár névvel, jellemtulajdonságokkal stb. felruházott figuráét, akár egy ismeretlen, feltételezett vagy elképzelt hallgatóét, olvasóét, nézőét. Olykor a beszélő önmaga címzettje (benső magánbeszéd), azaz közlő is meg befogadó is. A címzett lehet egyetlen személy is, de lehet kisebb-nagyobb embercsoport is; a beszélő számára pedig vagy rokon- vagy ellenszenves; olykor tevékeny szerepet játszik az eseményekben, más alkalmakkor passzív hallgató; szólama (szava) úgyszintén vagy hallható, vagy nem. Azonban mindenkor a feladó retorikai törekvéseinek, közönségről kialakított elképzelésének a kulcsa. A címzett megválasztása alapján a beszélő

elvárásaira, jellemére stb. következtetünk. A feladó és a befogadó közötti kapcsolat a regény tárgya is lehet, miként Camus *A bukás* című alkotásában.

### 3.0. A narrátor/a hősök funkciói és a narrációmódok. (L. Doležel)

A narratív szöveg különböző diszkurzusok egésze, összefüggésük a műnem, a próza nyelvi szerkezetének meghatározója. A narratív szövegvilág különféleségére már Platón is rámutatott. Diomedes (i. sz. 4. században) e sajátosságot az epika megkülönböztetőjeként emelte ki. A narratív műnem (eposz) két eltérő diszkurzust egyesít: a krónikás (eposzénekes) szavát (*modus enarrativum*), valamint a hősök beszédét (*modus imitativum*). Ezzel szemben a lírát meg a drámát „egyszerűeknek”, „egyöntetű diszkurzusokból álló műnemeknek véli (az előbbire a *modus enarrativum*, az utóbbira a *modus imitativum* a jellemző).<sup>14</sup> Mára viszont a diszkurzusok különféleségének sokkal kimerítőbb elméletét dolgozták ki. Az orosz formalisták a húszas–harmincas évek elején a diszkurzusok változatainak és az elbeszélőszövegen belüli viszonyuk módozatainak átfogó elméletét építették fel. A narratív szöveg „többszólamú”, azaz eltérő, egymással dialogizáló vagy polemizáló megnyilatkozások birodalma. A polifonikus elgondolás a kortárs narratív poétikán belül mindenekelőtt a francia strukturalisták értelmezésében honosodott meg. Barthes a narratív szövegvilágot mint különböző kódok sorát, rendszerét ragadja meg. J. Kristeva pedig intertextualitás-elméletét alapozza a többszólamúságra. A narráció mai poétikája érvényteleníti a normatív eszmerendszereket, hiszen a szöveget a közlésstílus, a tónus vonatkozásában egységesnek kanonizálták. Tudvalevő, hogy a modern regény, a jelenkori irodalmi törekvések is sorra megkérdőjelezik a hagyományos rálátásokat.

3.1. Jóllehet a próza szövegvilágának a különfélesége nem rögzíthető egyetlen modellel, Doležel mégis megkísérelti vázolni benső alkatukat.

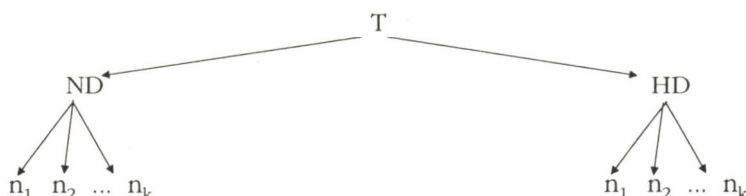
narrátor diszkurzusa (ND) ————— hős diszkurzusa (HD)

A textust (T) az ND és a HD szoros összefüggése, „testközelisége”, illetve váltakozása jellemzi: TND+HD. Az ND-hez az elbeszélőt rendeli Doležel, a HD-hez pedig a fiktív hősöket (*dramatis personae*). Ezen egyszerű modell a narrációnak mint műnemnek (szövegtípusnak) a felszíni szerkezetét körvonalazza. Azonban a műnem története, maguk a prózai művek arról árulkodnak, hogy a mélyszerkezet ennél bonyolultabb. Doležel ezt két körülménnyel magyarázza:

(1) az ND és a HD formailag eltérőek (hadd tegyem hozzá, hogy stilisztikailag és kompozicionálisan ugyancsak különbözőek); az ND a narrációmódok ( $n_1, n_2, \dots, n_k$ ) által nyer alakot, a HD pedig a hős beszédmódozatai ( $h_1, h_2, \dots, h_k$ ) révén. Az ábrával Doležel az elbeszélés mély és felszíni struktúráját sematizálja:

<sup>14</sup> Lubomir DOLEŽEL: *Narrative Modes in Czech Literature*. Toronto 1973. 3.





(2) Az ND és a HD nem különálló, elszigetelt diszkurzusok, hanem dinamikus kölcsönviszonyba rendeződnek, miáltal vagy szembesülnek, vagy teljes egészében asszimilálják egymást, azaz vagy „polémiát”, vagy „dialógust” folytatnak. Az ND és a HD különféle módozatai egy folytonossági skálán tüntethetők fel, ahol az alapváltozatokat ( $n_k - h_k$ ) a fenti két pólus képezi.

A regénypoétika nagy figyelmet szentel a narrátor és a különféle elbeszélésformák kérdéskörének. A hagyományos megközelítés a narráció szövegbázisát többé-kevésbé elhanyagolta. Doležel nem kíván teljes mértékben szakítani a tradicionális értelmezésekkel és szakkifejezésekkel (például mindentudó elbeszélő). Ugyanakkor két lényegi feltevést emel ki, melyre a narrátor strukturális elméletét építi: (1) Az elbeszélés vonatkozáspontjai a befogadás során, a jelentésbeli (szemantikai) felhalmozódás folyamata közben, formálódnak ki és tudatosodnak az olvasóban, ezért a szövegvilághoz mérten másodlagosak. (2) Ugyanakkor e referenciális egészek (a narrátor, a hősök stb.) a szövegvilág jelgócái, szemiotikai csomópontjai.

3.2. A hetvenes években a próza strukturális-szemiotikai elmélete jelentős előrelépéseket tett a narratív szerkezet szintjeinek és összetevőinek vizsgálata terén. A narratív szöveg mélyszerkezete – melynek lényege az ND – HD kettősség – bináris sajátosságok sorával érzékeltethető. A táblázat a nyelvi sík és a narrációmódok közötti összefüggést tárja fel.

| Szövegjellemzők<br>Narrációmódok | személynevek<br>rendszere | igedők<br>rendszere | deixisek          | emotív<br>jellemzők | szubjektív<br>szemantika | sajátos<br>beszédmód |
|----------------------------------|---------------------------|---------------------|-------------------|---------------------|--------------------------|----------------------|
| perszonális én-forma             | 1 <sup>a</sup>            | 1a                  | 1 <sup>a</sup>    | 1 <sup>a</sup>      | 1 <sup>a</sup>           | 1 <sup>a</sup>       |
| szubjektív ő-forma               | 0                         | 0                   | 1 <sup>a</sup> /0 | 1 <sup>a</sup> /0   | 1 <sup>a</sup> /0        | 1 <sup>a</sup> /0    |
| objektív ő-forma                 | 0                         | 0                   | 0                 | 0                   | 0                        | 0                    |
| retorikus ő-forma                | 0                         | 0                   | 1                 | 1                   | 1                        | 1                    |
| megfigyelői én-forma             | 1                         | 1                   | 0                 | 0                   | 0                        | 0                    |
| retorikus én-forma               | 1                         | 1                   | 1                 | 1                   | 1                        | 1                    |

0 – a jellemző negatív értékét kódolja

1 – a jellemző pozitív értékét (meglétét) kódolja

1<sup>a</sup> – a jellemző pozitív/negatív voltát jelöli

– a kitevő (<sup>a</sup>) arra revelál, hogy a karakterisztikum csak szereplő-elbeszélőre vonatkozik



A diszkurzusformák színeképét pedig a nyelvi struktúra és a funkcionális paraméterek segítségével rajzolja meg az irodalomtudós:



A körábra az N pólus (objektív ő-forma) és a H pólus (közvetlen diszkurzus) közötti változatok átmenetiségét érzékelteti. Az egyes módozatokat a jellegmeghatározó funkcionális és a verbális eltéréseket „semlegesítő” eljárás alakítja ki. A színekép bizonyos elemei magyarázatot feltételeznek: (1) A közvetlen diszkurzus és a perszonális ő-forma közötti különbség csak funkcionális, nyelvi szerkezetük egyezik. (2) Hasonlóan a perszonális meg a retorikus én-forma közötti eltérés is csak funkcionális téren mutatkozik meg, nyelvileg azonos felépítésűek. A funkcióbeli eltérés abból fakad, hogy a narrátor vagy rendelkezik szereplői hivatáskörrel (perszonális forma), vagy nem (retorikus forma). (3) A közvetett diszkurzus meg a szubjektív ő-forma egyedül nyelvi síkon azonosítható, vagyis csak a megfelelő szövegsajátosságok ismerve alapján dönthető el, vajon az illető diszkurzus a hős beszédének a megjelenített (közvetett) változata-e vagy a szubjektív ő-forma töredéke-e. A fenti megjegyzések jelzik, hogy a funkcionális és a nyelvi aspektus kölcsönösen kiegészítik egymást. Amennyiben adott megnyilatkozás nem pontosítható az egyik modellel, akkor a másik segítségével tehetjük meg. Épp e körülmény domborítja ki, hogy semmiféle rendszerezés sem függesztheti fel a szövegek ambivalenciáját. A diszkurzus „köztes-sége” a narráció szerkezetének, benső alkatának elidegeníthetetlen vonása, és az ND – HD oppozíció dinamikusságából ered. A hangsúlyos különbözőség formái és szemantikai feszültséget teremt a szövegvilágban, ellenkező esetben viszont az ND és a HD egybeesődik, asszimilálják egymást.

Doležel a narrátorral kapcsolatos strukturális-szemiotikai elméletét az elbeszélés-módozatokra építi. Ám a narrációváltozatok tág és képlékeny kategóriák alá sorakoztathatóak fel. A bizonytalanság egyrészt a narráció más-más szerepeivel, kontextusai-val indokolható (mialtalt az én-forma akár az emlékirat, a napló, a krónika, a levélregény, akár a szóbeli történetelőadás, vagy akár a benső beszéd vonásait is hordozhatja), másrészt a közlésmódozat a szerző stílusához is idomul, hiszen az alkotónak jogában áll kísérletezni a narrációformákkal.

3.3. Doležel két aspektusból (funkcionális és verbális oldalról) közelíti meg a narrátor kérdésgócát.<sup>15</sup> Az elbeszélés szövegvilágának a kettősségéből eredően (ND és HD) a narrátor szerepei és nyelvi jellemzői csak a hősökével szembesítve egyértelműsíthetők.

1. Funkcionális modell. Az elbeszélés alapváza (ND+HD) a *kötelező* vagy *elsődleges funkció*ra épül.

a) Az elbeszélt eseményeket illetően a narrátor a megjelenítés feladatának hivatott eleget tenni. A fiktív történések verbalizálója, közvetítő közege. E kötelezettsége pedig az ellenőrzés hatáskörével párosul: az elbeszélés világát a narrátor uralja. Az elbeszélő kontrolláló szerepéről, jelenlétéről bizonyos HD-szövegrészeknek (a hős beszédét bevezető, intonációját jellemző frázisoknak) a felbukkanása árulkodik. A HD-ben viszont nem találhatók ilyen, ND-re utaló nyelvi kódok.

b) A hősök elsődleges funkciója az elbeszélt eseményekben való szerepjátszás, mely azonban az elbeszélőnek nem kötelme. Ezen aktív részvételt Doležel a cselekvés funkciójának nevezi. A hősök (*dramatis personae*) a fiktív történet agensei, mozgatói. További kötelező hivatásuk az interpretálás. Kijelentéseik az elbeszélt történetet érintő egyéni álláspontjaikat közvetítik. Az interpretálás formái: a nyílt kommentár, a reflexió és az értéktétel. A szereplők diszkurzusát az értelmezés terén a szubjektív szemantika egyedíti.

A narrátor, illetőleg a hősök *másodlagos*, azaz *kiegészítő, esetleges feladatköre* bizonyos funkcionális elmozdulás hozadéka: a narrátor magára vállalhatja – másodlagos szerepeként – a hősök elsődleges kötelezettségét, és viszont.

c) A cselekvés funkciójának eleget téve, a narrátor a *dramatis personae* egyikévé, az elbeszélt történések aktív agensévé lesz. Ezen eltolódás analóg a hősök funkcióbeli átminősülésével, mialtalt a narrátor és a hősök hasonulnak. Az imaginatív alakok közötti különbség semlegesül.

A fentiekben árnyalt funkcióviszonylatokat Doležel két táblázatba összesíti:

| I.                     | NARRÁTOR                                                    | HŐS                                                          |
|------------------------|-------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|
| 1. Elsődleges funkciók | a) elbeszélés<br>↓                                          | a) cselekvés<br>↓                                            |
| 2. Másodlagos funkciók | b) ellenőrzés<br>↓<br>c) interpretálás<br>↓<br>d) cselekvés | b) interpretálás<br>↓<br>c) ellenőrzés<br>↓<br>d) elbeszélés |

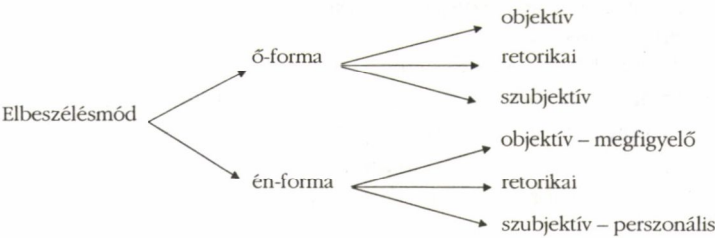
→ funkciók dinamikus viszonya

∞ funkciók összekapcsolódása

<sup>15</sup> Lubomir DOLEŽEL: i. m. 6.

| II. Funkció<br>Narrációmód | elbeszélés | interpretálás | cselekvés |
|----------------------------|------------|---------------|-----------|
|                            |            |               |           |
| objektív                   | +          | –             | –         |
| retorikus                  | +          | +             | –         |
| szubjektív                 | +          | +             | +         |

Az én- és az ő-forma közötti eltérést szem előtt tartva a strukturalista irodalomtudós a közlésmódozatok még egy felosztását dolgozta ki.



4.0. A rejtett és a nyílt elbeszélő (S. Chatman)

A chatmani teória<sup>16</sup> vörös fonalát mintha Barthes *Bevezetés...*-éből ismert nézetek képeznék. Fejtegetését összefoglalva, valamennyi diszkurzus sajátos tartalommal rendelkezik. A lírai verset – mely egyetlen jelölt (*signifiant*) összetett metaforája – elbeszélni, azaz a jelöltet felmutatni – oly drasztikus eljárás, mely a költemény mibenlétét, identitását semmisíti meg. Ezzel ellentétben a prózai elbeszélés összegzősekor megőrizzük a közöltek egyediségét. Más szóval, az elbeszélésszöveg számottevő károsodás nélkül filmre vihető. Ami ellenáll az adaptációnak, azzal a narráció szintjén szembesülünk. A narrativitás ismertetőjegyei nem ültethetők át, mivel a szubjektív megközelítésre csak elvételre nyújtanak lehetőséget. A narratív szint nem fordítható le egyik nyelvről a másikra. Az elbeszélés tolmácsolhatósága nyelvi felépítéséből ered. Így – közvetett módon – a lefordítható és a lefordíthatatlan elemek különválasztásával, majd pedig csoportosításával s rendszerezésével lehetne e struktúrát feltárni. A különböző szemiológiai entitások – az irodalom, a film, a rádió stb. – meglétükkel számos vonatkozásban könnyítenék az elbeszéléskutatást.<sup>17</sup>

4.1. A rejtett elbeszélő. A rejtett narrációban – a chatmani meghatározást követve – egy az eseményekről szóló hangot hallunk, ám a beszélő leplezett marad. Ezen

<sup>16</sup> Seymour CHATMAN: *Történet és diszkurzus. A rejtett és a nyílt elbeszélő*. 1988. 21., 27–63.  
<sup>17</sup> Roland BARTHES: *Úvod u strukturalnu analizu pripovjednog teksta*. Republika 1983. 7–8. 452.



elbeszéléstípusban a narrátor a függő beszédet is igénybe veheti hőse megnyilatkozásának, gondolatának a visszaadásához. Ugyanakkor e változat közvetítőt, interpretáló személyt is feltételez. Így nem dönthető el, hogy a szavak mögött nem búvik-e meg a narrátor, tehát nem módosítja-e a hős megnyilatkozását. E körülmény pedig félreértéseket okozhat. Súlyos tévhit, hogy Joyce központi figurái – Stephan Dedalus, Leopold és Molly Bloom stb. – „elbeszélők”. A belső monológ esetében indokolatlan az „elbeszélő” terminussal jelölni a hős mentális hangját. Ez a szöveg azon pontján válik világossá, ahol a rejtett elbeszélő közvetíti a szereplő gondolatait.

„Képzeletében megjelent a szerelmespár képe, valahol egy sötét utcában sétálnak; hallotta Corley mély, érélyes hangját, ostoba bókjait, és látta a lány bamba száját. Ez a látomás zsebének és szellemének kongó ürességét juttatta eszébe. Belefáradt a csavargásba, hogy üldözze a jószerencsét, hogy ravaszkodjon, hogy cselezzen.”<sup>18</sup>

„In his imagination he beheld the pair of lovers walking along some dark road; he heard Corley's voice in deep energetic gallantries, and saw again the leer of the young woman's mouth. This vision made him feel keenly his own poverty of purse and spirit. He was tired of knocking about, of pulling the devil by tail, of shifts and intrigues.”<sup>19</sup>

A „zsebének és szellemének kongó üressége” szerkezet nem közvetlenül Lenehan szava, hanem a rejtett narrátor belső analízise, beszámolója a hős lelkivilágáról. A „befáradt a csavargásba” és az „üldözze a jószerencsét” frázisokat viszont a figura szókinccse is tartalmazhatja, hisz az elbeszélő közvetett szabad formában adja vissza.

**4.2. A közvetett bővítés és a szabad stílus.** A narrátor és a hősök beszédaktusai közötti összetett viszonyok elemzése a beszédet (külső hang) és a gondolatot (belső hang) visszaadó, továbbító változatok ismeretét feltételezi. Az alapvető eltérés az egyenes és a függő beszéd között áll fenn.

A két módzat közötti felszíni különbség lényegét Chatman a következőképp vázolja: mindkét alakzat két mondatból – egy szabadon választhatóból és egy kötelezőből – épül föl. Az elsőt – a kiegészítő, bővítő mellékmondatot – TAG-nak, a másikat vonatkozóknak nevezi. A TAG azt jelzi, hogy a vonatkozó a közvetített beszédet vagy gondolatot hordozza. A két mondat közötti mélyebb szemantikai kapcsolat tisztázatlan. A közelmúltig úgy vélték, hogy egyenesen következnek egymásból, és hogy jelentésük is egyezik. De e hipotézist lényegi eltérések vonják kétségbe. Bizonyos mondatok csak egyenes formában közvetíthetők: „Heathcliff azt kiáltotta: »Hogy szerettem!«” nem alakítható át függővé: „Heathcliff azt kiáltotta, hogy hogy szerettem.” Az első mondatban a „hogy” azt jelenti, hogy „mennyre”, a másodikban „milyen módon”. Lényegi korlátozást képez az, hogy kizárólag az egyenes

<sup>18</sup> James JOYCE: *Két úrfiak*. In: J. J. : *Dublini emberek*. Bp. 1970. 97.

<sup>19</sup> James JOYCE: *Two Gallants*. In: J. J. : *Dubliners*. New York 1954. 69.

szerkezetek idézhetik a hősök valódi kifejezéseit, a függő módozatok ezt nem biztosítják. A közvetett beszédforma a narrátor erőteljesebb behatolásának a nyomait viseli magán, ezért semmi sem szavatolja, hogy a vonatkozó mellékmondat lexikai elemei azonosak az idézett beszélő által kimondottakkal. Kivételt képeznek az olyan esetek, melyekben például a szereplő nyelvjárásban beszél; az elbeszélő helyezethű beszámolóval szolgál; megjegyzéseket, sajátos hangsúlyt hordozó szavakat iktat be narrációjába.

Chatman a *szabad indirekt stílust* (*erlebte Rede, style indirect libre*) egyfelől a közvetlen és a közvetett beszédforma, másfelől a kiegészítő, bővítő (tagged) és a szabad indirekt stílus differenciálásával határolja be. Ez utóbbi eset analízisének eredményeként szögezi le, hogy a szabad indirekt szerkezet nem tesz distinkciót a beszéd és a gondolat között, mivel elhagyja a mellékmondatot. Egyértelműsítésre törekedve a befogadó csakis a kontextusra támaszkodhat. Az amerikai teoretikus a belső monológot a közvetlen szabad stílussal (KSZS) azonosítja, nem pedig a közvetett szabad stílussal (KTSZS). Az utóbbiban az elbeszélő jelenlétét a harmadik személyű névmás és a múlt igeidő teszi már eleve valószínűvé. Joyce *Ulyssese*, valamint V. Woolf művei a két stílus, továbbá a KTSZS és a *közvetett bővítő stílus* (KB) váltakozásának megannyi példájával szolgálnak. Ám a KTSZS-t nem pusztán a mellékmondat hiánya különbözteti meg a KB-től, önállósága ennél nagyobb fokú. A mellékmondat elmaradása folytán inkább a hős beszédeként vagy gondolatokként hat, mintsem az elbeszélő narrációjához tartozóként. Különböző kifejezőeszközök (például felkiáltások, kérdések, töltelékszavak, indulatszavak, felszólítások, a csonka, hiányos, illetve befejezetlen mondatok stb.) igénybevétele erősítheti meg a befogadóban a meggyőződést. A belső indulatokat tükröző kifejezőmódok semmiképpen sem tulajdoníthatók egy rejtett narrátornak. Csúpan a hősök élhetnek ilyen, heves érzelmeiktől felforrósodott szavakkal. A vonatkozó tagmondat szó szerint is idézheti a figura kifejezéseit, de parafrázálásukkal is beérheti.

A chatmani elmélet a rejtett beszámoló további variánsaként a közvetett szabad megfigyelést taglalja, mely az előző alakzatoktól elütően nem a hősök megnyilatkozásait rögzíti, hanem az általuk megfigyelt, észlelt körülményeket. A *Bovaryné*, illetve a *Dublini emberek* megfelelő szövegegységeinek a mikroszkopikus vizsgálata után így összegez: a rejtett elbeszélő három lehetőség közül választhat – (1) kívülről, kedvező pozícióból végzi megfigyeléseit; (2) saját vagy a szereplő kifejezéseivel élve tájékoztat ez utóbbi gondolatairól; (3) a közlésmód kétértelműségére játszik rá azért, hogy a szereplő hangjától megkülönböztethetetlenül érzékeltesse annak belső világát.

Az utóbbi stílusmódozatban – melyet illetően a „semlegesség”, illetőleg az „egységesség” fogalmát említi Chatman, hiszen – a narrátor és a hős szólama stilisztikailag kibogozhatatlanul összeszővődött. A két beszéd egybeolvasztása, azonosításuk tudatos szerzői eljárás, esztétikai fontosságú. A narrátor és a hős nézőpontja oly közel áll egymáshoz, hogy a megnyilatkozó személy mellékessé válik, „a narrátor nemcsak bejáratos a regényalak tudatába, hanem meglepő hasonulásra, „együttrezgésre” is



képes”.<sup>20</sup> V. Woolf *Mrs Dalloway*-ének a precíz elemzését követően Chatman a „csoporton belülség” lélektanát említi, mert Clarissa Dalloway megnyilatkozásai nem egyetlen hallgatót vagy beszélgetőtársat, hanem társadalmi kontextust feltételeznek. Ám a KTSZS-sel nem csupán rokonszenv ébreszthető a hős iránt, hanem ironikus megvilágításba is állítható. Ezen esztétikai effektust két nézőpont között óriási távolság hívja létre (a *Bovaryné*-ben Emma és Charles pozíciója, vágyvilága ennyire végletesen ellentétes).

Az elbeszélő jelenvalóságának a leplezését szintaktikai eljárások is elősegítik. Nyilvánvaló, hogy a „János azt gondolta, hogy igaza van”, valamint a „János rájött arra, hogy igaza van” mondatok közül a másodikban a narrátor jelenléte valószínűbb. Akárcsak az előző a „János álláspontjának a helyénvalóságára következtetett” mondat is a narrátor értelmezését közvetíti. (Chatman a narrátori kijelentésnek, illetve a belső értelmezésnek a „harmadik személyű narráció” szakkifejezéssel való jelölése ellen érvel, hiszen a személy (*Person*) – én- és ő-elbeszélés – és a mód (*Modus*) – rejtett és nyílt narráció – között nem vonható párhuzam.<sup>21</sup>

**4.3. Az előfeltételezés.** A befogadó – kényszerhelyzetében – sohasem kételkedhet az elbeszélő kijelentéseiben, ezért válik könnyen a szerzői manipuláció tárgyává. Ám olyan szintaktikai eljárások is felbukkanhatnak, melyek a narrátor jelenlétét illetően elbizonytalanítják az olvasót. A preszuppozícióban megnyilatkozó pozícióeltérések is a fiktív figura megjelenítését mozdítják elő.

**4.4a. Mindentudás és a mindentudás korlátozása.** A tér vonatkozásában a narrátor a következő elbeszéléstechnikai megoldások közül választhat: (1) ugyanazon időben egy helyszínről számol be; (2) egy időben több helyszín között mozog: „mindenütt jelenlevés”, „szimultaneitás”; (3) a különböző helyszínek eseményeiről térbeli összegzés által nyújt áttekintést: „panoráma”-eljárás. (A mindentudás nem feltételezi a mindenütt jelenlevést, és fordítva – *Mrs Dalloway*.) Az idő vonatkozásában pedig: (1) a narrátor ideje a jelenre korlátozódik; (2) szabadon mozog múlt és jövő dimenziói között, „pankronikus” megoldás (S. Rimmon-Kenan); (3) időbeli összefoglalással szolgál az eseményekről. Emellett a rejtett elbeszélő be is hatolhat a hős tudatába. (A *Megszületik augusztusban* című Faulkner-regényben a narrátor hogy fokozza hőse rejtélyességét, épp a legfeszültebb helyzetekben szakítja meg belső megfigyelését.)

**4.4b. Mindentudás és korlátozott „mozgó” tekintély (KMT).** A kétféle narrátori tekintély közötti eltérés ismérve a tudatváltás szerepe, rendeltetése. A KMT és a tudatfolyam között analogikus viszonyok állnak fenn. Különböző individuális gondolatsorokat érzékítenek meg, de sem a problémamegoldást, sem egy kauzalitás-viszony kibontá-

<sup>20</sup> Seymour CHATMAN: i. m. 35.

<sup>21</sup> I. m. 36.



sát nem szolgálják. A KMT egy újabb eltérő tudatba való véletlen belépést tesz lehetővé. A cselekmény teleológiájával összhangban az élet esetleges voltát, kiszámíthatatlanságát domborítja ki. (Jól példázza ezt Woolf *A világítótorony* és *Mrs Dalloway* című regénye is, miután „nemcsak egy tudat nyílik meg előttünk, hanem sok – méghozzá gyors egymásutánban” – Erich Auerbach.)<sup>22</sup> Ellenben a mindentudás tekintélyével bíró elbeszélő – e kivételes adottságával számolva, mely a különböző tudatok megfigyelését is lehetővé teszi számára – az események ok-okozatiságának a felgöngyölítésére, azaz a hermeneutikai válaszadásra szánja el magát. (A *Hiúság vásárában* a cselekmény a történet teleológiájával egybehangzó.)

**4.5a. Nyílt narráció – helyzetleírás.** Ezen elbeszéléstípusban a narrátor jelenléte alig érzékelhető, s így a nyílt narrátornak mellékes, elhanyagolható ismérve. A nyílt elbeszélő által megjelenített szituációkat a filmművészet közvetlenül láttatná. A narrátor jelenvalóságát a befogadóhoz fordulás gesztusa nyomatékosítja, egyértelműsíti. A modern regényben a külső állapotok, viszonyok két (v. több) nézőpontból nyernek megvilágítást, mivel a helyzetleírásban az elbeszélő és a hős(ök) egyaránt érintett(ek). Ez esetben a narrátor igyekszik háttérben maradni.

**4.5b. A regényszereplő megnevezése mint a leírás sajátosságos változata.** Mind a nyílt, mind a rejtett elbeszélő legtöbbször már narrációja indításakor megnevezi hősét. Az utóbbi alkutú narrátor azt is megteheti, hogy csak később vagy egyáltalán nem közli a figura nevét. Az olyan megállapítások, mint „Emma Woodhouse igazán mindent megkapott az élettől, ami szép és jó: csinos volt, eszes, gazdag, derűs természetű”<sup>23</sup> (Austen: *Emma*) vagy „Majd ő maga elmegy, és megveszi a virágokat, mondta Mrs Dalloway. Mert Lucynak éppen elég dolga volt”<sup>24</sup> (Woolf: *Mrs Dalloway*) az elbeszélőnek a hőssel szembeni előzetes ismereteit revelálják, s épp ezért mutathatja be az olvasónak. Az Austen-regény elbeszélője az azonosítás mellett jellemzi is hősnőjét. A Woolf-mű narrátora viszont csak azonosít, a további részleteket a zárójelbe tett megállapításokra bízta, s vagy a többi szereplő megjegyzéseként, vagy a főhős gondolataiként tolmácsolja. Így a 20. századi regény elbeszélőjének a jelenléte kevésbé nyilvánvaló, mint a 19. századi műé.

**4.6. Nyílt narráció – időbeli és térbeli összegezés.** Az előző narrációmódban a temporális összefoglalás is alig érzékelhető megkülönböztetője a nyílt elbeszélőnek. Mégis nagyobb horderejű a helyzetleírásnál, mert nem csupán a megértést könnyítő ismeretek foglalata, hanem az elbeszélő beavatkozásának a vízjelét is hordozza magán. Az elbeszélés és a történés ideje – a narrátor nélküli szövegben – kontemporális. Távolodva e formától – az idővel való manipuláció, azaz egyes események elhagyása

<sup>22</sup> I. m. 42.

<sup>23</sup> Jane AUSTEN: *Emma*. Bp. 1977. 5.

<sup>24</sup> Virginia WOOLF: *Mrs Dalloway – A világítótorony – Hullámok*. Bp. 1987. 7.

folytán – a narrátor hangja is mind felismerhetőbb lesz. Térbeli összegzéskor az elbeszélő kitüntetett pozíciója kerül előtérbe, aki madártávlatból láttatja a tereket és a tömegeket. Önkényessége is, jelenléte is egyértelműbb.

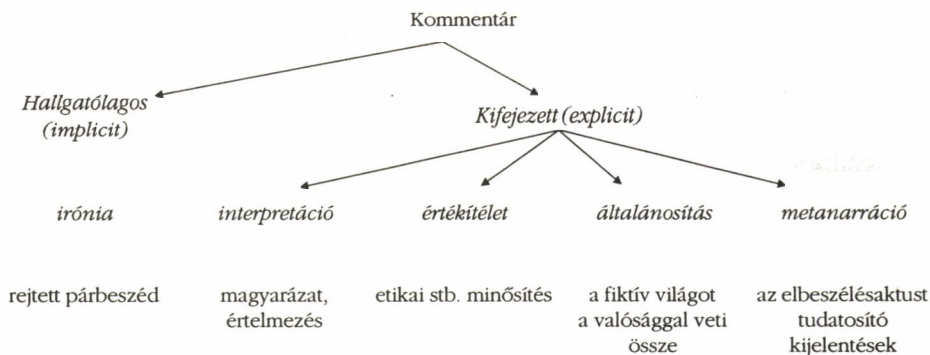
A regényhős „meghatározása”, „szinoptikus” jellemzése a nyílt elbeszélő ismeretjellegyeinek sajátos csoportja. Ugyancsak a narrátornak a szereplővel szembeni előzetes ismeretein alapul. Egyféle elvonatkoztatást, általánosítást vagy összegzést feltételez, amely nagyobb nyomatékkal bír, ha egy nyílt elbeszélőtől származik.

4.7. *A hősök által nem gondoltak, vagy ki nem mondottak.* Az elbeszélő, akinek módjában áll közölni a regényfigurák részéről nem tudottakat vagy megfontoltan eltitkoltakat, az ismeretek független forrásának minősül.

4.8a. *Éthosz.* Az éthosz olyan kérdéskör, mely a fiktív elbeszélőt érinti, nem pedig a szerzőt. Ismérve tehát nem az igazság, hanem a valószínűség. Ilyenképp a nyílt narrátor az imaginatív világon kívüli, objektív igazságokat, „filozófiai általánosítások”-at is igénybe veheti a fiktív szféra valószínűsítéséhez. A narrátor a retorika eszközeivel az általa elbeszéltek hitelesítésén munkálkodik, az író viszont a történet előadásmódját igyekszik meggyőződé, érdekfeszítővé, művészivé tenni. A morális hitelesség „a saját szememmel láttam”-típusú érveléseken alapul. E bizonyítékváltozat gyengeségét aknázták ki J. Conrad *Lord Jim* című regénye megalkotásakor.

4.8b. *Kommentár.* A kommentárban a narrátor hangja – más szóbeli közlésmódokkal összevetve – közvetlenebbül hallható. A *propria personára* emlékeztet, mivel a narrátor szólama a leírásnál bonyolultabb megállapításait továbbítja.

A kommentár chatmani felosztása:



4.8c. *Hallgatólagos kommentár: dinamikus és megbízható narrátor.* A teoretikus meghatározása szerint, ha „a narrátor titkos beszélgetést folytat az olvasóval egy harmadik személy vagy dolog rovására [...], a kimondott szavak mögé titkos értelmet rejt”-ve, a



narrátor ironikus.<sup>25</sup> W. Booth-nak *Az irónia retorikája* című művében egyértelműsített szilárd (stabil) irónia fogalma még közelebbről megvilágítja a szereplőt célzó elbeszélői irónia mibenlétét. A szilárd irónia sajátosságai: (1) tudatos, (1) tudatos, szándékos; (2) rejtett; (3) a befogadó által rekonstruált; (4) csak valóságos közlésekre vonatkozhat. Az amerikai teoretikus meghatározását parafrázálva, ha a szerző és a befogadó az elbeszélő rovására folytat párbeszédet, a szerző ironikussá, az elbeszélő pedig megbízhatatlanná válik. A megbízhatatlan elbeszélő a booth-i szilárd irónia ismérvének teljes mértékben eleget tesz. A befogadó a történet rekonstruálása során felfedi, hogy az a valósággal össze nem egyeztethető állításokra épül. Két értékrendszer ütközik. Az elbeszélő tekintélye bizonytalanná, kétségessé válik. A befogadó pedig a szerző burkolt közlendőjére következtet. A megbízhatatlan narráció grafikus kivetítése:



A közlemény továbbítása két szinten folyik. A telt vonal a közvetlen, a szaggatott a közvetett (feltételezésen alapuló) dialógusra utal. Az elbeszélő megbízhatósága az alsó szint igénybevételét feltételezi, megbízhatatlansága mindkettőnek a működését. A chatmani következtetéssel egyetértve, a „megbízhatatlan” jelző nem annyira a narrátorra értendő, mint a diszkurzusra; azaz a történetre, pontosabban arra, amilyennek a befogadó számára tűnik. Számos alkalommal nehéz eldönteni, vajon megbízható-e az elbeszélő, vagy nem, s ha nem, milyen mértékben (például *A csavar fordul egyet* nevelőnőjének a története).

**4.8d. Interpretáció.** A történeten belül elhangzó, azzal összefüggő, aránylag semleges „magyarázat” a nyílt kommentár sajátos változata. Az interpretáció nem csupán tárgyról szolgáltat információkat, de a megnyilatkozó alanyról is. Ezért ha a narrátor imaginatív világának az eseményeit a reális világéival veti össze, jelenléte is nyilvánvalóbb. James *A nagykövetek* című művében az elbeszélő alig észlelhető, viszont e kifejezőmód jelenlétét egyértelművé teszi. A narratori interpretáció azt közli, amit hőse nem tud szavakba foglalni, jóllehet a regény nagyobb hányadát Strether nézőpontja uralja.

**4.8e. Értéktétele.** A narrátor „nyílt” ítélete, véleménye, értékelése, vagyis normarendszere döntően befolyásolja az olvasóét, a hallgatóét vagy a nézőét. Az értéktétele sokféle formát ölthet. A változatok sajátos színeképet alkotnak, melynek tartománya az egyszerű jelzőktől meg leíró szószerkezetektől az ismeretelméleti fogalmakra hivatkozó értékelésekig terjed.

**4.8f. Általánosítás.** A műalkotás fiktív szférájában elhangzó „általános igazságok” oly bölcséleti gondolatok, melyek a való világából származnak. Ezen általános érvényű,

<sup>25</sup> Seymour CHATMAN: i. m. 50.



eredetileg nem fiktív megállapítások az irodalmi alkotás megértését segítik. A szöveg-kommentálás többi típusához hasonlóan az általánosítás rendeltetése úgyszintén a valószínűsítés. Bizonyos tett vagy jellemzés igazolását mozdítja elő, de egy-egy elmés megjegyzésre, összefoglalásra is alkalmat nyújtanak. (A 19. században Balzac meg Thackeray e kifejezésmóddal utaltak a közös értékrendszer hiányára, amikor az elbeszélő általános érvényű kijelentésének az ellentétét is elképzelhetővé tették. A befogadó aktív megértésére építettek.)

IN-DIFFERENCIA ETIKA  
– A DEKONSTRUKCIÓ ETIKÁJA –

„...l'instance éthique travaille  
la littérature au corps”  
Jacques Derrida: *Signéponge*

A dekonstrukció és a posztmodern szövegértelmezéseivel és szövegkezelésével szemben fölhozott ellenérvek között – így például parazita, nihilista, antihumanista, antimimetikus, antireferenciális, antihistorikus és mindezek mellett ráadásul még neokonzervatív is<sup>1</sup> – az egyik leggyakoribb, hogy egyfajta indifferencia jellemzi őket az etikával kapcsolatban.

Jacques Derrida és az amerikai dekonstruktivisták – Harold Bloom, Paul de Man, Geoffrey H. Hartman, J. Hillis Miller – szövegeinek vizsgálata alapján azonban, figyelembe véve irodalomkoncepcióikat, szövegértelmezési taktikáikat és stratégiáikat, az *indifferencia* kifejezést az etikával kapcsolatban épp az általuk gyakorolt disszeminatív aktivitással *in-differenciára* bonthatjuk és beszélhetünk *in-differencia etikáról*, azaz olyan etikáról, amely éppen a különbözőségekből és a különbözőségek tudatos vállalásában és elfogadásában nyilvánul meg. Az *in-differencia* szemlélet a hatvanas évektől kialakuló diszkurzusok egyik alapvető vonása. A disszenzust elfogadó, sőt hangsúlyozó differenciális gondolkodás nemcsak a filozófia, az irodalomelmélet, a társadalomelmélet és a pszichológia területeit fogja át, hanem implicite egyfajta etika körvonalait is fölvázolja. Ez sajátos közelítésmódokat, emberi attitűdöket tételez, amelyeket Lyotard az inkommenzurabilitás elviselésének képességeként fogalmaz meg. „A posztmodern tudás [...] finomítja a differenciák iránti érzékenységenket és erősíti az inkommenzurábilis elviselésére való képességünket.”<sup>2</sup>

Ezt a fajta érzékenységet Charles Jencks a konzisztens szenzibilitástól a kaleidoszkopikus szenzibilitás irányába való elmozdulásként fogja föl, amely nemcsak egy történelmi korszak, egy korszellem jellemzője, hanem egyfajta társadalmi formáció, a kognitáriátus létérzékelés-módjaként is megjelenik.<sup>3</sup> Ez a típusú muzeális jellegű szenzibilitás magával vonja a benne és általa megfogalmazódott attitűdök kifejezésé-

<sup>1</sup> A dekonstrukcióval kapcsolatos ellenérveket lásd Meyer Howard ABRAMS: *How to do things with Text*. Partisan Review 46 (Autumn) 1977.; Walter Jackson BATE: *The Crisis in English Studies*. Harvard Magazine 1982.; Manfred FRANK: *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt am Main 1984.; Jürgen HABERMAS: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*. In: *Kleine politische Schriften I–IV*. Frankfurt am Main 1981.

<sup>2</sup> Jean-François LYOTARD: *La condition postmoderne*. Paris 1979. 8–9.

<sup>3</sup> Vö. Charles JENCKS: *What is Post-Modernism?* London 1989. 40–50.

nek módozatait. Itt nem annyira egy metaelbeszélésként, vagy „grand-récit”-ként ható etikáról, mint inkább etikáról, a „petit-récit” etikáiról, vagy etikai implikációiról beszélhetünk. Mindenképpen többes számban, mivel már nem egy szempont, elv, osztály által vezérelt és írott teóriáról van szó, hanem megosztott, fragmentált, gesztusok szintjén megnyilvánuló és a prakticitást is involváló nyelvi játékokról.

Korunkban a diszkurzusformák ezen nyelvi játékok körül alakulnak ki, melyek hol párhuzamosan, hol egymást keresztezve haladnak. Ezen a horizonton belül három, etikai szempontból is releváns mozzanat emelhető ki.

1. A *konszenzusra* való törekvés *igénye* és ennek *Habermas* által körvonalazott megvalósítási tervezete, az erőszakmentes kommunikáció (herrschaftsfreie Kommunikation) elve alapján.

2. A *disszenzus* mint *lehetőség*, melyet *Lyotard* a posztmodern gondolkodás és diszkurzusalakítás szempontjából tart lényegesnek és állít szembe a *Habermas* által deklarált konszenzus-igénnyel, kimutatva az előbbi erőszakos, terrorisztikus jellegét, mivel az a nyelvi játékok heteromorfíja helyett egy, a homogenitás irányába haladó izomorfíát állít.

3. A *Rorty*-féle *crosstalk valósága*, amely a keresztbe beszélő, egymás mellett elzúgó diszkurzusok jellegét fejezi ki anélkül, hogy mindezeket hiábavalónak tartaná.

Az irodalomelméletek, mint az irodalomról és az irodalomhoz való viszonyról szóló diszkurzusformák, éppen eme tágabb értelemben vett gondolat-történeti folyamatban íródnak: a konszenzus, a konzisztencia, a koherencia érdekében küzdők táborá; a disszenzus, a differencia elven működő értelmező közösségek; valamint a „keresztbe-kasul” beszélők csoportjai által, amivel korántsem merítettük ki sem a diszkurzusok lehetséges sokféleségét, sem pedig a csoportok szerveződési és átrendeződési lehetőségeit.

#### *Dis-tancia a te(rr)oretikával szemben – a kríziskezelés módozatai*

Ha létezik némi konszenzus a jelenkori elméletírók és kritikusok között, akkor az kétségtelenül az, hogy az irodalomelmélet és irodalomkritika krízisben van. Rögtön föltevéődik a kérdés és itt teljes a disszenzus, hogy miben áll és mikortól datálható ez a válság? A válaszok aszerint keresztezik egymást, hogy miként határozzák meg a krízist és hogy ezt állandó folyamatnak, vagy csak jól körülhatárolható időintervallumra és diszciplínára jellemző állapotnak tartják. Egyes elméletírók és kritikusok a krízis megjelenésének különböző időpontjait adják meg. Így például René Wellek<sup>4</sup> szerint az irodalomelmélet és az irodalomkritika 1914-ben kerül válságba, Paul de Man<sup>5</sup> szerint pedig legutóbb 1970-ben. Ezek a határok azonban provizórikusnak tűnnek, bizonyos irodalomkoncepciókhoz képest történő elmozdulásokat minősítenek.

<sup>4</sup> René WELLEK: *The Crisis of Comparative Literature*. In: *Concepts of Criticism*. New Haven 1963. 282–295

<sup>5</sup> Paul de MAN: *Criticism and Crisis*. In: *Blindness and Insight*. Minneapolis 1988. 3–19.



nek krízisnek. A krízis viszont felfogható úgy is, mint ami a kritikai gondolkodást már megjelenésének pillanatától jellemzi, amennyiben úgy értelmezzük, mint egy entrópikus, kaotikus, anarchikus, instabil állapotot, vagy akár a „rendetlenség rendjét”.<sup>6</sup> Bármelyik megközelítésből is indulunk ki, „eredete” mindenképp a differenciában keresendő, a különbözés, a különbözőség, a másság semmire vissza nem vezethető tényében, mely etikai tartást is implicál. Derrida szerint: „Nincs etika a *másik* jelenléte nélkül, de [...] a távollét, a disszimuláció, a kitérés, a *différance*, az írás nélkül sem. Az őś-írás (archi-écriture) ugyanúgy eredete a moralitásnak, mint az immoralitásnak. Az etika nem-etikus nyitánya. Erőszakos nyitány. Ahogy az írás vulgáris fogalma esetében tettük, kétségtelenül szigorúan fel kell függesztenünk az erőszak etikájának instanciáját, a morál genealógiájának megisméltése érdekében.”<sup>7</sup>

Ennek mentén fejthetők föl a különböző korszakok, tárgyterületek sajátos krízishelyzetei és ezek etikai vonatkozásai. Ilyen értelemben Platónig vezethető vissza a kritikai gondolkodásban és az irodalomelméletben megjelenő krízishelyzet tematizálása. A kritikai gondolkodás épp erre a helyzetre való reakcióként jelenik meg, utólagosan vagy párhuzamosan, azzal a szándékkal, hogy eljárásokat dolgozzon ki ennek kezelésére.

A kritikai gondolkodás a krízishelyzetből való kimozdulásnak – úgy tűnik – két megoldási lehetőségét, és ezek végtelen számú variációit kínálja. Az egyik a rend, a stabilitás kialakítása; a másik pedig egy újabb káosz, instabilitás irányába történő elmozdulás. Az első esetben az elméletírás és kritika feladata az, hogy kidolgozza a káoszból kivezető eljárásokat és érvényt szerezzen ezeknek. Ez volt a kritikai gondolkodás történetében az uralkodó tendencia, mely megvalósulási módozatait tekintve, megjelenésétől napjainkig, változatos képet mutat. A jelenkori elméletírás ezt az eljárásmódot és ennek mutációit a modern, a második eljárást pedig, mely az instabilitás irányába mutat és a káoszból kivezető eljárások megkérdőjelezésére épül, a posztmodern fogalomkörébe sorolja. A modern elméletírás nagyon is tisztában volt és van a kritika feladataival és a kritikai döntéshozatal jogos és legitim voltával. A posztmodern viszont ezt a típusú aktivitást az erőszakkal és a hatalommal hozza összefüggésbe. „Elérkezett az a pillanat, hogy felhagyjunk az elméleti terrorral” – írja Lyotard.<sup>8</sup> Ehelyett lazításra, apátiára, hezitálásra lenne szükség, továbbá a totalizáló kényszerekkel szemben a nyelvi játékok sokféleségének elfogadására. Derrida<sup>9</sup> a logocentrikus gondolkodás totalizációs törekvésének kritikájában, a megalapozott, biztos játékkal szemben a biztonság nélküli játékot állítja, mely ellenáll a lehatároló, centralizáló tendenciáknak. Paul de Man<sup>10</sup> pedig a szisztematikus gondolkodás

<sup>6</sup> Vö. Tobin SIEBERS: *The Ethics of Criticism*. Ithaca and London 1988. 14.

<sup>7</sup> Jacques DERRIDA: *De la grammatologie*. Paris 1967. 202.

<sup>8</sup> Jean-Francois LYOTARD: *Le moment est venu d'interrompre la terreur théorique, Apathie dans la théorie*. In: *Rudiments paiens*. Paris 1977. 9.

<sup>9</sup> Vö. Jacques DERRIDA: *Le structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*. In: *L'écriture et la différence*. Paris 1967. 427.

<sup>10</sup> Paul de MAN: *Ellenszegülés az elméletnek*. In: *Szöveg és interpretáció*. Szerk. BACSÓ B. Bp. 1991. 97–115.

erőszakossága helyett az elméletmentes elmélet formájában történő ellenszegülést választja. Ezek a mozzanatok – az erőszakosság, a terror, a felszabadítás igénye – az elméletírás, a kritika, valamint az etika viszonyát illetően hangsúlyossá válnak, mivel jelzik azokat a törésvonalakat, amelyeket mentén a két diszciplína erővonalai konvergálnak. Ekkor Tobin Siebers szerint „elkezdik ugyanazokat a kérdéseket föltenni az emberi természetről és az erőszakra való hajlamról. [...] A kriticismus krízise részben a kritikai aktus észlelt erőszakosságára való etikai reakcióból ered és ez nyilvánvalóvá teszi, hogy milyen mértékben van közös története az irodalmi kriticismusnak és a morálfilozófiának.”<sup>11</sup>

Figyelemmel kísérve történetüket, és egymáshoz való viszonyuk alakulását, szembevetendő a tény, hogy már Platon óta egymás függvényében, vagy egymásra vonatkoztatva fogalmazzák újra álláspontjaikat. A modern és posztmodern területén belül maradva, a strukturalizmus és posztstrukturalizmus krízisgóccait figyelve, nyilvánvaló a posztstrukturalisták részéről az a törekvés, hogy felszabadítsák az elméleti diszkurzusok területét a strukturalista tudományosság szigorától, és az erkölcsi törvények terrorisztikus hatásától, a *te(rr)oretikától*. Azok a jelenkori gondolkodók viszont, akik egy más tradíciót követnek, ezt a típusú attitűdöt minősítik *im*-morálisnak – így például Manfred Frank.<sup>12</sup> Az etikai szempontból releváns kérdések ugyanakkor megmaradnak: mitől és miként akarják megtenni ezt a felszabadító gesztust, vagy kimutatni ennek „*im*-morális” jellegét? Az előbbit illetően a felszabadító gesztus maga is terrorisztikus cselekedetként hathat a felbontás, szétdarabolás, fragmentálás mozzanataiban, és ez az alkotó „eliminálásaként” ismét erőszakhoz vezethet. Az utóbbi álláspontot illetően pedig az „*im*-morálissal” szembeni intolerancia minősülhet erőszaknak.

Ugyancsak az etika diszciplínájához közelíti az irodalomelméletet és a kritikát a szabadság kérdése is, mely aligha tekinthető erkölcsi töltetét illetően semleges fogalomnak. Olyannyira, hogy Kant szerint például nem is létezik etika szabadság nélkül.<sup>13</sup> A kritikai gondolkodás és etika nemcsak hogy nem oldják meg az általuk feltett kérdéseket, azaz nem vezetnek stabil állapothoz, hanem újabb krízishelyzeteket generálnak. Tobin Siebers szerint „ahhoz, hogy megértsük az irodalomelmélet és irodalomkritika krízisét, abból kell kiindulnunk, hogy megnevezzük, mi az, amitől a kritikának fel kell szabadulnia. Ha a szabadság és etika összetartoznak, mi az, ami annyira zavaró az etikában? Ha a modern etika garantálja a szabadságot, egyenlőséget és az erőszakmentességet, az etikának vajon nem kellene szembehelyezkednie azokkal az elemekkel, amelyeket az irodalomkritika zavarónak tart az etikában?”<sup>14</sup>

<sup>11</sup> VÖ. SIEBERS: i. m. 15.

<sup>12</sup> FRANK: I. m. 16–17.

<sup>13</sup> A szabadságot Kant az ember autonómiájában gondolja megtalálhatónak, ami a világ empirikus meghatározottságaitól való függetlenülési képességet jelenti. Szerinte morálisan csak akkor cselekedhet az ember, ha szabadon dönt, azaz, ha nem külső-empirikus tényezők determinálják tetteit. Vö. Immanuel KANT: *Kritik der reinen Vernunft*. 4–5. (Az eredeti kiadás, *Originalausgabe* oldalszáma.)

<sup>14</sup> SIEBERS: uo. 17.



És folytatva a kérdéssort, ha a modern etika mindezt alternatívaként garantálva végül is minden látszat szerint kudarcot vallott, elfogadhatjuk-e perspektívaként a posztmodernről az *in-differencia* etikák nevében az ezekkel szemben támasztott kételyt, bizonytalanságot, az instabilitások és inkommenzurabilitások tanulmányozását, melyet a nyelvi játékok formájában tart megragadhatónak?

Tovább sokszorozódnak a kérdések, ha azoknak a területeknek a sajátosságait is figyelembe vesszük, amelyeken feltevődnek. Így például az irodalomelmélet és irodalomkritika esetében sajátos státusukból, az irodalom és filozófia közé való ékelődésükből is adódnak újabb krízishelyzetek. Ezek tovább bonthatók az elméletírás és kritika különbözőségei alapján, a kritikus felelőssége, az oktatási gyakorlat, a kánonalakítás szempontjai szerint, továbbá ennek artikulációs módozatait figyelembe véve, az alkotó, befogadó, szöveg viszonyának vizsgálata mentén stb. Az alkotó–szöveg–befogadó viszonyhálózatában állandósult krízishelyzet vizsgálatánál maradva, ez a viszonyhálózat a különböző értelmezési közösségek perspektívájából is más-más arculatát mutatja. A posztstrukturalizmus és a dekonstrukció például "eliminálja" az alkotót, nemkülönben a befogadót, és a szövegre összpontosít, ennek (félre)olvasatait hozva létre. A reader-response az olvasó, a baloldali kritikák a társadalmi kontextus, a feminizmus a nemi különbözőség, a nukleáris kriticismus pedig a nukleáris katasztrófa veszélye felől közelít a szöveghez. Eme csoportok közül a továbbiakban a dekonstrukció és a Derrida nyomán, az amerikai iskolák által felkapott és átalakított dekonstruktivizmus alkotó–szöveg–befogadó felfogását vizsgálom, különös tekintettel ennek etikai implikációira.<sup>15</sup>

#### *Dis-tancia az alkotóval szemben – az alkotó eltűnésének és eltüntetésének módozatai*

A dekonstrukció úgy tűnik, továbbviszi azt a posztstrukturalista elvet, mely a figyelmen kívül hagyott alkotót „halottnak” nyilvánítja és így az értelmezés folyamatában nem vesz róla tudomást. A Foucault által megfogalmazott „ember-halálával”, a Barthes által hangoztatott „szerző-halálával” nem éppen etikus módon ugyan, de megszabadulnak a korábbi értelmezési aktivitásokban nagy szerepet játszó alkotó tudatától, pszichéjétől, szándékától – gondolok itt a fenomenológiára, ennek a genfi iskola által gyakorolt változataira – és nemcsak jelenlététől. A szerző eltűnésének és eltüntetésének módozatai azonban differenciáltabb képet mutatnak az egyes szerzők szövegeinek vizsgálata alapján.

Derrida a *Struktúra, jel és játék a humántudományok diszkurzusában* című írásában a strukturalizmus struktúra-fogalmának dekonstruálását végzi, aminek következtében a szöveget a maga strukturalódási folyamatában, törésvonalai és meg-

<sup>15</sup> Mivel ezen írás kizárólag a dekonstruktivizmus alkotó–szöveg–befogadó kérdéseinek etikai implikációival foglalkozik, így a politikai jellegű kérdéseket kénytelen figyelmen kívül hagyni – mind az egyes kritikusokat, mind az iskola arculatát illetően.



kettőződéseit mentén fejtő föl. Kimutatja a vezérelv alapján működő strukturalista szövegértelmezések totalizáló és terrorisztikus hajlamait. A játék fogalmával és az ehhez való viszonyban mutatja ki a strukturalista és posztstrukturalista álláspontok közti különbséget. Az előbbi irányítja és szervezi a rendszer koherenciáit, megenged egyfajta játékot, amelynek ő maga le is határolja a területét. A Derrida által tételezett biztonság nélküli játék viszont nem lehatárol, hanem megnyitja a teret és az időt a játék számára.

„Ez tehát az a pillanat, amikor a nyelv hatalmába keríti az univerzális problematika mezejét; ez tehát az a pillanat, amikor a középpont vagy eredet távollétében minden diszkurzussá válik – azzal a feltétellel, hogy egyet értünk ezen a szón –, azaz rendszerré, amelyben az eredeti vagy transzcendentális középponti jelölt soha nincs abszolúte jelen a differenciák rendszerén kívül. A transzcendentális jelölt távolléte a végtelenségig kiterjeszti a jelentés mezejét és játékát.”<sup>16</sup>

A Derrida által jelzett pillanat a diszkurzussá válás pillanata, a diszkurzíválódás és a szövegszerűsödés folyamatát indítja el, melyben az alkotó maga is szövegszerűsödik. Elveszíti a szöveg fölötti egyeduralmát, és az értelmezés folyamatában való referencia-pont szerepét. A konferenciát követő disputában rákérdeznek a Derrida által körvonalazott középpont-nélküli struktúra és az alkotó viszonyára. Derrida Serge Doubrovsky kérdésére a következőket válaszolta: „Először is, nem mondtam, hogy nincs középpont, hogy középpont nélkül is kijönnénk. Azt hiszem, hogy a középpont egy funkció, nem egy létező – egy realitás, hanem egy funkció. És ez a funkció abszolúte nélkülözhetetlen. A szubjektum abszolúte nélkülözhetetlen. *Nem lerombolom a szubjektumot; szituálom.* Ami annyit jelent, hiszem, hogy mind a tapasztalat, mind a filozófiai és tudományos diszkurzus egy bizonyos szintjén nélkülözhetetlen a szubjektum fogalma. Az arról való tudás kérdése ez, hogy honnan jön és hogyan funkcionál. Ezért megtartom a középpont fogalmát, amelyet nélkülözhetetlennek mondtam, akárcsak a szubjektumét, és a fogalmak egész rendszerét, amelyekre Ön utalt.”<sup>17</sup>

Derrida mondata „Nem lerombolom a szubjektumot: szituálom” jelzi azt az etikai mozzanatot, amely szövegeiben az alkotóval szemben és a szöveggel szemben is megnyilvánul. Az „instance éthique” itt a szituálás mozzanatában és a rombolás elutasításában jut kifejezésre. A szerző funkcióvá minősítése nem egyfajta erőszak a szerzővel szemben, hanem annak a változásnak a konstatálása, amely létrejött a történelmi-társadalmi kontextusban, és amely egyaránt íródik az irodalomban, az irodalomelméletben és a filozófiában is. A de-perszonalizáció, a poszt-humanizmus, a post-human, a post-man, nemcsak nyelvi játékok, hanem tények nyelvi megfogalmazásai. Ezért a Derrida, Barthes és Foucault által tematizált szerző-eltűnés folyamat

<sup>16</sup> DERRIDA: *Le structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*. 411.

<sup>17</sup> DERRIDA a *Le structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines* előadásához kapcsolódó diszkuszióban. In: R. C. DAVIES and R. SCHLEIFER. (ed.) *Contemporary Literary Criticism*. New York 1989. 347. (Kiemelés O. J.)

nem önkényes és esetleges morbid hajlamaikat kifejező nyelvi aktusok, hanem a körülöttük végbemenő folyamatok jelzése és körvonalazása. A szubjektum, az én eltűnése, szétesése, marginalizálódása a posztstrukturalisták számára meghatározó léttapasztalat, realitás. Számukra aligha volt más lehetőség a szubjektum eltűnésének észlelése után, mint rákérdezni ennek körülményeire, rámutatni a szubjektum függőségeire, és átrendezni a felszabadult terepet.

Foucault szintén megfogalmazta kételyeit a szerző státusával kapcsolatban, megadva a szerzőséghez való viszony alakulásának történelmi koordinátáit is: „Nyilvánvalóan nem elegendő, ha üres jelszóként szajkózzuk: a szerző eltűnt, Isten és ember közös halált halt. A dolgunk az, hogy újra felmérjük azt az üres teret, amelyet az eltűnt szerző hagyott maga mögött; gondosan fel kell tárnunk az új törésvonalakat, meg kell figyelniük e tér átrendeződéseit és fel kell tárnunk azokat az új funkciókat, amelyek a szerző eltűnése következtében szabadultak fel.”<sup>18</sup>

A szerző eltűnésének folyamatát vázolja Foucault Beckett szövegét veszi mottóul: „Mit számít, ki beszél. Mondta valaki. Mit számít, ki beszél.” Ebben a megfogalmazásban szerinte a szerző státusával szembeni közöny jut kifejezésre, melyben ő a mai írás egyik alapvető „etikai” elvét fedezi föl.

„'Etikai' azért, mert e közöny nem annyira beszéd- és írásmódunkat jellemzi, mint inkább egyfajta immanens szabályként áll, olyan szabályként, amelyet szakadatlanul magunkévá teszünk, de sohasem alkalmazunk teljesen. Olyan elv ez, amely az írást nem mint eredményt jelzi, hanem mint folyamatban levő gyakorlatot uralja.”<sup>19</sup>

Ilyen és hasonló meglátásaiért éri Foucault-t, akárcsak Derridát az a vád, hogy kiállítja a szerző „halotti bizonyítványát”. Foucault is figyelmeztet viszont az előadását követő vitán a Lucien Goldmann által feltett „Ki hozza létre a nyomokat? Ki ír?”<sup>20</sup> típusú kérdésekre válaszolva: „...nem állítottam, hogy a szerző nem létezik: meglepetéssel látom, hogy előadásom félreértést okozott. [...] a szerzőnek el kell tűnnie – vagy el kell tüntetni őt – a diszkurzus sajátlagos formáinak érdekében. [...] a szerző vagy az író eltüntetésének eme szabálya révén milyen felfedezést tehetünk? E szabály tette lehetővé a szerző-funkció működésének feltárását. Éppen azt próbáltam elemezni, hogy ez a szerző-funkció miként gyakoroltatik abban, amit a 17. század óta európai kultúrának nevezhetünk. Való igaz, ezt nagy vonásokban tettem, talán túlságosan is elvontan, mivel célom az volt, hogy átfogó képet adjak. Talán belátható, hogy a szerző-funkció működési módjának, feltételeinek, területének megállapítására irányuló igényem nem jelenti, hogy azt állítanám: a szerző nem létezik.”<sup>21</sup>

A két eset és a konferencia által nyújtott vitahelyzet azért is lényeges, mert lehetővé tette a két különböző álláspont, a strukturalista vagy strukturoid és a posztstrukturalista vagy posztstrukturoid nyílt és személyre bontott konfrontációját. A két álláspon-

<sup>18</sup> Michel Foucault: *Mi a szerző?* Ford.: Erős Ferenc. Világosság 1981. július. Melléklet. 29.

<sup>19</sup> I.m. 27.

<sup>20</sup> I.m. 37.

<sup>21</sup> Uo.



ton belül – például Foucault és Derrida nézetei között – még tovább árnyalhatóak a különbségek.

Az alkotó eltűnésével és eltüntetésével párhuzamosan figyelhetjük a referencia és referencialitás kérdésének eltűnését is, amely egy másik lényeges és sokat támadott posztstrukturalista, posztmodern ismérv. Derrida az alkotó textualizálásának, „szövegbe fojtásának” gesztusával egy időben a referenst, a referencialitást is megkérdőjelezi: „A térelosztás mint írás az alany távollevővé-válása és tudattalanná-válása. Sokszorozódásának mozgásában a jel emancipálódása viszont létrehozza a jelenlét vágyát. Ez a 'válás' – vagy sodródás – nem érinti az alanyt, mely választaná vagy passzív módon hagyná magát vonszoltatni. A szubjektum saját halálával való kapcsolataként ez a 'válás' magának a szubjektivitásnak a megvalósulása. Az élet szerveződésének, azaz a *halál ökonómiájának* minden szintjén. Minden graféma lényegileg örökhagyó jellegű. És az írás szubjektumának eredeti távolléte a dolog vagy a referens távolléte is.”<sup>22</sup>

Ez a kettős eltüntetés tehát a térelosztásnak, térbeliesülésnek (espacement) mint írásnak, az ősnomnak mint a differancia artikulálásának differáló mozzanataiban megy végbe. Derrida szövegeiben az alkotó és referens eltűnésének, a „szövegbe fojtás” „textuálkriminológiájának” értelmezéséhez a térbeliesülésnek, a tulajdonnév szerepének megkérdőjelezésében, és hasonló „derridizmusokban” találhatjuk meg a lehetséges nyomdokvonalakat, melyek alapján az általa létrehozott szövegghálók, rizómák és ezek rizómaterei is dekonstruálhatók. Viszont így az is nyilvánvalóvá válik, hogy nem föltétlenül az alkotót, a referenst, hanem bizonyos alkotócentrikus, referencia-orientált fölfogásokat tart idejétműltnak, amint ezt a *Les fins de l'homme* című írásában Kant, Sartre, Heidegger és Foucault szövegeit idézve kimutatja.<sup>23</sup>

A dekonstruktivizmuson belül, az amerikai Yale-iskola kritikusainak véleménye megoszlik az alkotóhoz való viszony kérdéseit és ennek etikai implikációit illetően. A nézeteik közötti különbségek és a Derridához való viszonyuk alakulása szempontjából épp az *én* és a nyelvfelfogás jelenti a kiindulópontot. Az alkotóhoz való viszonyukban meghatározó továbbá, hogy mindannyian elsősorban irodalmárok, hogy az amerikai irodalmi kritizmus elméletet és gyakorlatot sajátos módon ötvöző válfaját művelik – az amerikai hagyományok és az európai hatások figyelembevételével és kritikájával, hogy a hetvenes évek végén és a nyolcvanas évek elején, amikor mindannyian együtt dolgoztak a Yale egyetemen és „iskolát” alkottak, a romantika költészetével foglalkoztak.<sup>24</sup> Eme tényezők függvényében meglehetősen árnyalt képet kaphatunk az alkotóhoz való viszonyról és ennek etikai vonatkozásairól. Paul de Man és J. Hillis Miller Derridához hasonlóan teremtik meg a dis-tanciát az alkotóval szemben. Paul de Man a retoricitás, Hillis Miller a

<sup>22</sup> Jacques DERRIDA: *Grammatológia*. Szombathely–Párizs 1991. 107.

<sup>23</sup> Jacques DERRIDA: *Les fins de l'homme*. In: *Marges de la philosophie*. Paris 1972. 129–164.

<sup>24</sup> A Yale-iskola „manifesztuma”, mely az iskola első nemzedékéhez tartozó kritikusok tanulmányai tartalmazza: *Deconstruction & Criticism*. New York 1979.



szemantikai disszemináció alapján, a szövegek önde konstruktív potenciálját követve dekonstruálják a romantika alkotófelfogását, és ezzel párhuzamosan körvonalazzák az alkotó eltűnésének módozatait is. Harold Bloom és Geoffrey H. Hartman a pszichoanalízis – Freud, Lacan – felől közelítenek az irodalmi szövegekhez és így az alkotó „halálának” elvét nem fogadják el teljes mértékben. Ebből adódóan a szövegírás pszichológiai fázisaiban számolnak egy szövegalkotó aktivitásával. A szubjektumot azonban ők sem az identitás, hanem a különbözőség, a differálás felől közelítik meg. A Bloom által kidolgozott félreértelmezés térképének<sup>25</sup> analógiájára felvázolhatnánk az alkotóval szembeni magatartás alapján az in-differencia etika térképét is. Ezen Geoffrey Hartman a lacano-psycho-etikával, Harold Bloom pedig a freudo-pszicho(po)etikával; Derrida grammato-etikája, Paul de Man retorikája, Hillis Miller disszemin-etikája mellett helyezhetők el.

### *Dis-tancia a szöveggel szemben – a szövegkezelés módozatai*

A szövegkezelési mód az a mozzanat, amely alapján talán a leginkább megragadhatóak a dekonstrukció etikai implikációi. Ez az irodalomelméleti irányzat szövegközpontú irodalomkonceptiót körvonalaz, szemben az alkotóközpontú és befogadóközpontú megközelítésekkel. A dekonstrukció a szövegek textuális és intertextuális aktivitását és intenzitását vizsgálja. Ezekkel a fogalmakkal magukra a szövegekre irányítja a figyelmet és a korábbi generikus, tipizáló megközelítések helyett a lecsupaszított szövegfelület, a szövegtextúra, a szöveginterferencia feltárására vállalkozik.

A Derrida által körvonalazott és az amerikai dekonstruktorok által hangsúlyozott *textualitás* és *intertextualitás* jelzi a dekonstrukció pozícióinak más szövegközpontú iskolákkal szembeni elmozdulását is. Az alkotóval szembeni attitűd mellett ez képezi a második legfontosabb támadási felületet a dekonstrukciót bírálók számára, mely egyrészt a szövegkonceptiót érintő antimimetikusság, antireferencialitás vádjában, másrészt a szövegkezelést illetően a parazita minősítésben jut kifejezésre. Ebből a szempontból Derrida legtöbbet idézett és leginkább félreértett mondattöredéke az „il n'y a rien hors du texte”<sup>26</sup>, „nincs semmi a szövegen kívül”, melyet szövegkörnyezetéből kiragadva, hol a referencialitás tagadásaként, hol a szöveg-világ egyenértékűség deklarációjaként értelmeztek. Derrida szövegében a következőképpen jelenik meg a mondat, Rousseau *Essai sur l'origine des langues* írására vonatkoztatva: „[Rousseau] a szövegben értésünkre adja, hogy mi a szöveg, az írásban, hogy mi az írás, Rousseau írásában Jean-Jacques vágyát stb. Ha tekintetbe vesszük, ezen esszé tengelyét képező mondas szerint, hogy nincs semmi a szövegen kívül, akkor végső igazolásunk tehát a következő lenne: a szupplementum fogalma és az írás elmélete Rousseau szövegé-

<sup>25</sup> Harold BLOOM: *A Map of Misreading*. Oxford 1975.

<sup>26</sup> DERRIDA: *De la grammatologie*. 233.

ben, amint ma oly gyakran mondják, *mélysegeiben* jelzik magát a textualitást. [...] Rousseau tehát a textualitást beleírja a szövegbe.”<sup>27</sup>

A textualitás tehát nem egy pre-textuális, extra-textuális, nem is egy szub-textuális, poszt-textuális vagy ex-textuális dimenzió, hanem egy intra-textuális, in-textuális aktivitás, a szövegek működése, dinamikája magukban a szövegekben, a szövegszerősödés többdimenziós folyamata. A textus textualitása a struktúra strukturalitásának elvével párhuzamosan a játéktér felszabadításának, a szövegfelületek egymásba játszásának, a szövegek közötti átjárhatóság kiterjeszthetőségének irányába hat és mint ilyen túllép a különböző tárgyterületek és szövegtípusok által jól körülbástyázottnak hitt határterületeken, radikálisan kitágítva a szöveg fogalmát, épp a határok permeabilitásának köszönhetően. E szöveghálózatot, szövegszövedéket létrehozó mozzanat Derridánál az írás, és amiként az írás fogalma is kettős, és kettőző, úgy az általa létrehozott textus is ekként értelmezhető. Így a Derrida által a *Grammatológiában* megkülönböztetett „ős-írás” és „vulgáris” írás alapján tételezhetünk egy „vulgáris” textust és egy „ős-textust”. A köztük levő különbségek és összefüggések vizsgálata nem kevésbé kockázatos és igényes, mint az írásé, amint Derrida jelzi is ezt: „[...] fel kell ismernünk, hogy a lenyomat és a nyom speciális zónájában, a *megélt* temporalizációjában, ami nincs sem a világban sem egy „másik világban”, ami nem annyira hangzó, inkább sugárzó, nem annyira az időben, mint inkább a térben van, jelennek meg a megkülönböztetések az elemek között vagy inkább megteremtődnek, a maguk mivoltában létrehozódnak, és *szövegeket* létesítenek, láncolatokat, nyomok rendszereit. E láncolatokat és rendszereket nem lehet körvonala-  
nalazni, csak a nyom vagy lenyomat szövedékében.”<sup>28</sup>

A nyom vagy lenyomat szövedéke mint ősz-textus, és a nyomok rendszereiként létrehozott szöveg mint vulgáris textus, artikulációjuk folyamatában, a textualitásban érhetők tetten. Ez a folyamat egy hasonló módon működő szövegkezelési módot és befogadói attitűdöt hordoz és igényel.

Az intertextualitás és ennek a Yale-kritikusok elméletírásaiban és szövegértelmezési gyakorlatában létrehozott variációi, az *inter prefix* alkalmazásával a szövegek egymáshoz való viszonyát, a szövegközi játék és tükrözés mozzanatát teszik nyomatékosabbá. A textualitás és intertextualitás jelensége tulajdonképpen az irodalmi szövegek és a kritikai szövegek esetében már korábban megjelenik, lényegét tekintve mindkét szövegtípus létmódját képezi. Ennek megnyilvánulási módozatai viszont és a hozzájuk való viszonyulás más-más formát öltött megjelenésétől napjainkig. Ezért bár az irodalomelmélet-írás és szövegértelmezés meghatározó szempontjává csak a posztmodern korszakban válik, vizsgálható a korábbi szövegek esetében is. A Yale-kritikusok Paul de Man kivételével mindannyian nagy figyelmet szentelnek az intertextualitás kérdéseinek. Harold Bloom szerint például, aki talán a legradikálisabb képviselője az intertextualitásnak, minden szöveg intertextus, minden vers interpoéma, a szövegírás és a szövegvizsgálat egyaránt az intertextualitás kérdésével szembe-

<sup>27</sup> Uo.

<sup>28</sup> DERRIDA: *Grammatológia*. 102.



sül. Ennek alakulásfolyamatát térképezi fel Bloom, a félremagyarázás fázisaiban szövődő szövegek intertextualizálódása kapcsán.

A textualitás és intertextualitás a szövegkezelést illetően ráirányítja a figyelmet néhány, etikai implikációit tekintve is releváns mozzanatra. Így például az idézés módozataira, melyek alapján kimutathatóak a különböző szövegek, korok és koncepciók intertextualitás fogamai közötti eltérések. A modern-posztmodern váltáson belül, a strukturalista-posztstrukturalista elméletírás és kritika kérdéskörénél maradvá megfigyelhető, ahogy a korábbi eljárásokkal szemben, melyek az alkotói öntudat és jog alapján az idézés filológiailag pontos módozatait írták elő, a parafrázist pedig jogtalan-ságnak tartották, a dekonstrukció és a posztmodern esetén a személyiség eltűnése és eltüntetése miatt a szöveg–alkotó viszony meglazul, és a szövegek egymásba játszásának hatására meglazulnak a szerzőiség garanciáiként szolgáló korábbi idézési technikák is. Az idézésnek nincsenek többé előírt és tiszteletben tartandó szabályai, egyaránt lehet jelölt vagy jelöletlen, filológiailag azonosított vagy azonosítatlan, a parafrázis új státusba kerül, feloldódnak a szövegközi határok, az alkotó neve nem biztosíték. Ezek a folyamatok nyilván szöveg típusonként változnak, és más módon jelennek meg az irodalmi műalkotásban, mint az irodalomelméletben vagy irodalomkritikában. Az irodalmi szövegekbe beágyazott „vendégsszövegek”<sup>29</sup>, vagy citátumok, például akár jelölt, akár jelöletlen formában, más hatást keltenek, mint az elméletírások parafrázisai. A szövegkezelési mód túl ezeken az idézés technikákon, a szöveghez való viszonyulás attitűdjében nyilvánul meg, ahogy a szöveget író elrendezi, elhelyezi az idézeteket és az általa írt szöveget. Ez az attitűd gesztusokban nyilvánul meg, melyekben kifejeződik, illetve amelyek által szövegbe kódolódik az etikai tartás.

Derrida szövegkezelési módjára a diszkrécio jellemző. Tapintat és kifinomultság nyilvánul meg abban, ahogy éppen az általuk tételezett kérdéshorizont mentén fejt fel a szövegeket. A dekonstrukció mozgásaival nem megsemmisíti, hanem rétegeikre bontja azokat, ráirányítva a figyelmet az általa felismert függőségekre és ezzel lecsupaszítja felületeiket. Ami marad, az az idézett szövegek felszíne, rétegzetten, alinea-risan, önnön térelosztásuk és térbeliesülésük folyamatában. Így az ellentmondások és paradoxonok a mindent elfedő strukturáló vezérelv hatása nélkül tárulnak elénk, de nem hibaként, nem tévedésként, hanem egy korszakhoz tartozás hozadékaiként. Derrida – legalábbis szerintem – nem semmisíti meg a vizsgált szövegeket, hanem épp az általuk hangoztatott elvek alapján teszi kérdőjelessé őket. Ennek következtében nem külső elméleti konstrukciók alapján való szövegmintavétel vagy preparátum a Derridáé, hanem egy lassú, differenciált olvasási folyamat alapján feltárt szövegtani működés nyomunkövetése, a kritikai distancia megeremtésével. Mindez azért lehetséges, mert egyszerre képes innovatív és nyelvteremtő aktivitását és a distanciához szükséges elhárító és eltávolító gesztusokat működtetni. Állandó perspektívaváltásaival, párhuzamos gondolatmozgásaival kibillent a szövegmagyarázat és beleélés állapotából és minduntalan arra készlet, hogy távolságot tartva a szövegtől kérdésekkel

<sup>29</sup> Vö. Marianna D. BIRNBAUM: *Esterházy-kalauz*. Bp. 1991. 6–11.



illessük az olvasottakat és szempontjaikat. Így az olvasási aktivitásban maga az olvasó is az intertextualizálódás folyamatában van. A kritikai gondolkodás és ezen belül a szövegértelmezés és különösképpen az irodalomkritika, már a kezdetektől fogva, inter-textuális aktivitás. Innen, ebből az inter-állapotból az a krízishelyzet, amely maga a kritikai gondolkodás, és amelyre épp ez a kritikai gondolkodás, krízismenedzselő projekteket próbált kidolgozni. Az átmenetiség, azaz az inter-állapot, a különbözőség létének bizonyítéka.

Ez a felismerés, és az ehhez való viszonyulás az, ami Derridát megkülönbözteti mind az interpretápostok<sup>30</sup> – hermeneuták – hadától, mind a szövegcentrikus értelmezések más módozataitól – például az új kritikusoktól. Ebből a közösségből, a határokon való lét pozíciójából egyszerre tudja a közelítés–távolítás és az e köré épülő különböző, egymásnak néhol ellentmondó, inkommenzurábilis és inkompatibilis gesztusokat mozgásban tartani, az értelmezést és az írást megkettőzni. Innen etikai tartása, mely a szöveg tisztelőben tartásában jut kifejezésre. Ez a „tisztelet” abban nyilvánul meg, hogy a szöveget szabad játéknak tartja, és nem maga kényszeríti ki a szöveg értelmét, hanem mintegy fölfedi előre kiszámíthatatlan törvényű játékait. A megfejtés kényszere helyett, a felfejtés kötetlenségét választja, vállalva az olvashatatlan, eldönthetetlen, szétbonthatatlan rétegek másságát, feladva a mindent tudó szövegmagyarázó státusát. Az idézőjelezés, a feltételes mód, a zárójelezés azok a mozzanatok, amelyek a frazeológia szintjén is mutatják ezt a tartást. Ezek által egy, talán etikának a szó hagyományos értelmében alig nevezhető szövegkezelési mód íródik Derrida szövegeiben – a szövegelfejtés etikája.

Ez a szöveggel szembeni tartás a Yale-kritikusok írásaiban az eddig körvonalazott különbségeik alapján eltérő formában realizálódik. Paul de Man esetében a filológiai pontosság és szigor „tér vissza”<sup>31</sup>, egy rigoretika/szigoretika vagy filolog-etizálás formájában, J. Hillis Miller a parazita szó disszeminációja<sup>32</sup> alapján a para-etikák körvonalait írja. Geoffrey H. Hartman a fenomenológiai beidegződések alapján, bár ennek kritikájaként próbálja menteni a szöveget, defenom-etizál,<sup>33</sup> Harold Bloom pedig az intertextus létrejöttének fázisvizsgálatában inter(po)etizál.<sup>34</sup>

### *Dis-tancia a befogadóval szemben – az interpretáció módozatai*

A dekonstrukció a szövegértelmezést illetően olyan fogalmakat vezet be vagy értelmez újra, mint kritikai olvasat, kettős olvasat, félreértelmezés, félremagyarázás, melyek a korábbi szövegelemzés módozataitól eltérő nagyobb fokú szabadságot szava-

<sup>30</sup> Jacques DERRIDA: *Éperons. Les Styles de Nietzsche*. Paris 1978. 80. (Az interprêtrise – interpretápost fordítás: ARATÓ Ferenc.)

<sup>31</sup> Paul de MAN: *The Return to Philology*. In: *The Resistance to Theory*. Minneapolis 1989. 21–27.

<sup>32</sup> J. Hillis MILLER: *A kritikus mint házigazda*. Filozófiai Figyelő 1987/3–4. 101–127.

<sup>33</sup> Geoffrey H. HARTMAN: *Saving the Text*. Baltimore, London 1981.

<sup>34</sup> Harold BLOOM: *A Map of Misreading*. Oxford 1975.

tolnak az interpretáció számára. Mindez szövegkoncepciójából adódik, mivel a szöveg nem egyetlen vezérelv alapján működik, azaz kimeríthetetlen és megfejtethetlen teljes egészében – ezért olvasata sem tekinthető egyetlennek vagy véglegesnek.

Derrida a *Struktúra, jel és játék a humán tudományok diszkurzusában* című esszéjében az értelmezés két lehetséges módozatát említi: „Az egyik megpróbálja megfejteni, arról álmodik, hogy megfejt egy igazságot vagy egy eredetet, amely elmenekül a jel játéka és rendje elől, és száműzetésként éli az interpretáció szükségességét. A másik nem fordul többé az eredethez, a játékot állítja és arra hajlik, hogy túllépjen az emberen és a humanizmuson, mivel az ember neve azon létező neve, aki a metafizika vagy onto-teológia történetén keresztül, azaz egész történetében a teljes jelenlétről, a biztonságot nyújtó alapról, az eredetről és a játék végéről álmodott. [...]”

Több mint egy jelét is észre lehetne venni manapság annak, hogy az interpretáció eme két interpretációja – amelyek abszolúte kiengesztelhetetlenek, még akkor is, ha szimultán módon éljük meg és kiengeszteljük azokat egy obskurus ökonómiában – megosztja azt a mezőt, amit igen problematikus módon humán tudományoknak nevezünk.

A magam részéről nem hiszem – habár e két interpretációnak vádolni kell különbségüket és kihegyezni másra vissza nem vezethetőségüket –, hogy ma *választani* kellene. Először is, mivel mi ott egy olyan régióban vagyunk – mondjuk még provizórikusan a hisztoricitásában –, ahol a választás kategóriája igen könnyednek tűnik. Továbbá mivel meg kell próbálni először a közös talajt gondolni, és ezen másra vissza nem vezethető differencia (différence) *differanciáját* (différence).<sup>35</sup>

Az itt körvonalazott két interpretációs stratégia alapján Derrida két típusú olvasásmód és olvasat lehetőségét vázolja. Az egyik ezek közül az elsietett, lineáris olvasás és az általa létrehozott metafizikai vagy transzcendens olvasat, a másik pedig a nem-lineáris, „elővigyázatos, lassú, differenciált, rétegzett olvasás”<sup>36</sup> és a dekonstruktív olvasat. Derrida a *Les fins de l'homme*<sup>37</sup> című írásában az értelmezendő szöveghez való viszony alapján a dekonstrukció két formáját különbözteti meg. Az egyik stratégiája az, hogy nem változtatja meg az eredeti szöveg kiindulási alapját, a rendszeren belül marad és ennek alapító fogalmai mentén próbálja ezt dekonstruálni, ami viszont azzal a kockázattal jár, hogy megreked a dekonstruálandó rendszer fogalmi struktúrájában. A másik pedig megváltoztatja a kiindulási alapot, kívülhelyezkedik az adott szöveg rendszerén és fogalmi világán, egy „új” fogalmi nyelvezetet kreál a régi talapzatra, kockáztatva a vaktságot és naivitást. Az első típusú interpretációs stratégia Derrida szerint a heideggeri kérdésfeltevésnek felel meg és az olvasat egy sajátos formáját hozza létre, az „explicitation”-t, a magyarázó értelmezést. A második típusú értelmezési stratégiát pedig a jelenleg Franciaországban uralkodó interpretációk számára tartja fenn. E két lehetőség közül sem egyszerű a választás, jegyzi meg Derrida,

<sup>35</sup> DERRIDA: *Le structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*. 427–428.

<sup>36</sup> DERRIDA: *La dissémination*. Paris 1972. 40.

<sup>37</sup> DERRIDA: *Les fins de l'homme*. In: *Marges de la philosophie*. Paris 1972. 131–184.



és ehelyett arra következtet, hogy: „Egy új írásnak a két motívumot kell egymásba szőnie és fonnia. Ebből következik [...] hogy egyszerre több nyelven kell beszélni és több szöveget kell létrehozni.”<sup>38</sup>

Amennyiben viszont másként kezdünk el írni, több nyelven, több stílusban, több szőrösen, feladva a lineáris modellt és biztonságot, másként is kezdünk olvasni. A Derrida által gyakorolt dekonstruktív kettős írás és olvasás ezt valósítja meg, figyelembe veszi mindkét stratégiát és ezáltal egyszerre többszemponútú megvilágítást adja a szövegnek. Szövegolvasataiban ennek alapján bontja rétegekre a szöveget, tárja fel ennek textuális dimenzióit, írhatóságának és olvashatóságának rétegeit, és talán ebben különbözik minden korábbi szövegértelmezéstől, mivel eme lebontó és rétegekre szedő aktivitás után, mely nem egy lineáris-epikai modell szerint történik, nem linearizálja, nem integrálja, nem strukturálja a kapott szövegfoszlányokat, azaz nem re-konstruálja a szöveget, hanem meghagyja de-konstruált állapotában. Nem végzi el az interpretáció szövegét illetően a konstrukciós tevékenységet, nem magyaráz, hanem ír, és az írást a maga folyamatszerűségében rögzíti.

A Yale-iskola kritikusai az olvasást illetően a félreértelmezés, félremagyarázás elvét dolgozzák ki, amely nem a szövegek rosszul olvasása, azaz nem morális vétség, hanem minden értelmezés sajátja, hiszen egyetlen irodalmi mű sem sajátítható ki egyetlen adekvátnak kikiáltott olvasatnak sem. Amennyiben viszont nincs egyetlen, végérvényes olvasat, annyiban minden olvasat vagy értelmezés félreértelmezés. Paul de Man<sup>39</sup> az irodalmi nyelv természetéből, a figurativitásból, és retoricitásból vezeti le a félreértelmezést. Szerinte az elméletírás és a kritika nyelvvezete is figuratív, a kritizmus maga allegorikus, így a félreértelmezés ezekre is kiterjed. Az etikai mozzanatot, az eticitást lényegesnek és az értelmezési folyamat inherens elemének tartja, de nem tulajdonít neki kizárólagos értéket: „Az allegóriák mindig etikaiak, az etikai kifejezés a két eltérő értékrendszer strukturális interferenciáját jelöli. Ebben az értelemben, az etikának nincs köze egy szubjektum (akadályozott vagy szabad) akarathoz, sem *a fortiori* a szubjektumok közötti kapcsolathoz. Az etikai kategória (a kategória inkább mint az érték) annyiban imperatívusz, amennyiben lingvisztikai és nem szubjektív. A moralitás ugyanannak a nyelvi apóriának a verziója, amely olyan fogalmakat hozott létre, mint »ember« vagy »szeretet« vagy »én«, és nem ezen fogalmak okát vagy konzekvenciáit. Egy etikai tonalitásra való áttérést nem egy transzcendentális imperatívusz eredményez, hanem egy nyelvi konfúzió referenciális (és ennél fogva megbízhatatlan) verziója. Az etika (vagy mondhatja valaki eticitás) egy a többi diszkurzív módozat közül.”<sup>40</sup>

J. Hillis Miller továbbviszi Paul de Man retoricitás és figurativitás elméletén alapuló félreértelmezés-gondolatát, különösen nagy figyelmet szentelve az eticitásnak.<sup>41</sup> Sze-

<sup>38</sup> I. m. 163.

<sup>39</sup> Paul de MAN: *Allegories of Reading*. New Haven 1971.

<sup>40</sup> I. m. 206.

<sup>41</sup> J. Hillis MILLER: *The Ethics of Reading*. New York 1987.



rinte az olvasás aktusában jelen van egy etikai mozzanat, amelyik nem is kognitív, nem is politikai vagy társadalmi, nem interszónális jelenség, hanem tisztán etikai töltetű. Ez a mozzanat az olvasás folyamatában két irányban hat. Egyrészt válaszként jelenik meg, és mint ilyen a felelősség, rugalmasság és tiszteletbentartás jellemzi. Másrészt viszont cselekvéshez vezet, mely a tanár beszédmódjában, a kritikus írásmódjában stb. jut kifejezésre. Kritikai és szépirodalmi szövegekben egyaránt vizsgálja az etikai mozzanatok megjelenését és hatásait az alkotó, befogadó, narrátor és szereplők pozíciójából és kimutatja a közöttük lévő analógia alapjaként a különbözőséget és ennek tiszteletbentartását. A félreértelmezés ebből a perspektívából úgy jelenik meg, mint etikus válasz az irodalmi mű sokféleségére. Harold Bloom tetralógiájában<sup>42</sup> tovább tágitja mind a félreértelmezés mind az allego-retor-eticitás elméletét a félremagyarázások egész repertoárját vonultatva fel, mely áthatja az alkotó–szöveg–befogadó viszonyhálózatát, interpoemákat és egyéb típusú intertextusokat hozva létre. Ezen belül a félremagyarázások három szintjét különíti el, a költő–költő, a kritikus és az irodalmi szöveg, költő és szöveg közötti viszony alapján, melyek között csak fokozati és nem minőségi különbségeket tételez. Mindannyiuknál, minden különbözőségük ellenére – mely Paul de Man allego-retor-eticitásában, Hillis Miller olvasás-etikájában, Harold Bloom félremagyarázás-etikájában jut kifejezésre – közös vonás, hogy a szöveget a maga differenciájának, differálásának függvényében és ennek figyelembe tartásával vizsgálják, így valósítva meg az értelmezés aktivitásában is az in-differencia etikát.

Az a vád tehát, amely Derridával és a dekonstruktorokkal kapcsolatban elhangzik, és amely az etikával és minden korábbi normával szembeni indifferenciaként fogalmazódik meg, valójában egy más típusú idézőjeles „etika” inskripciójának körvonalait sejteti, az *in-differencia etikáét*, amely esetében már aligha (egyes számú) etikáról, inkább etikákról kellene beszélnünk. A különbségben íródi etikák ezek, amelyeknek egyelőre még igen homályos és ködös megfogalmazásait adhatnánk, mint például a különbségnek és különbözőségnek elismerésére tett kísérletek; ennek Derrida, Lyotard, Levinas, Foucault és Rorty által körvonalazott változatai.

<sup>42</sup> Harold Bloom: *The Anxiety of Influence*. Oxford 1973.; *A Map of Misreading*. Oxford 1975.; *Kabbalah and Criticism*. New York 1975.; *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*. New Haven 1976.

Ferenczi László

## KOSZTOLÁNYI ÉS A *MODERN KÖLTŐK*

A háború előtti Európa egységes irodalmi műveltségéről egyedülálló magyar könyv tanúskodik. A *Modern költők* az utolsó percben jelent meg, 1914 tavaszán. Kosztolányi 1913 őszén írta az előszavát.

„Ez a könyv az új lírát szólaltatja meg. Félve írom le: majdnem az egész világ líráját. Hogy mi az új líra, azt inkább érezzük, mint tudjuk. Vannak itt költők, akik már kétszáz éve halottak, és hiányoznak innen olyanok is, akik ma élnek, és minden versüket lármás irodalmi siker követi. De aki átolvassa könyvemet, észreveszi, hogy bizonyos szempontból minden költő egytestvér. A faj, a vérmérséklet, a földrajzi hely – az egyéniségük – különbözőképpen színezi a verseiket. Túl ezeken azonban mindnyájan találkoznak abban, amit 'modern léleknek' nevezünk. Ez a modern lélek köt össze velük. Csak nyelvük tette őket érthetlenné. Ha a nyelv kérgét lehántjuk, az idegenségük megszűnik. Az új kultúrával mind erősebben kidomborodik a líra általános emberi volta is.”<sup>1</sup>

Egy évvel később már nem írhatott volna Kosztolányi ilyen naivan-gondtalanul. Az új kultúra, a találkozás, a 'dialógus', az általános emberi vált kétségessé. Kosztolányi ugyan erről egy évvel később sem mondott volna le (ahogy nem is mondott le!), de védekeznie és értékeket mentenie kellett volna. 1913 novemberében nem véd és nem védekezik, egyszerűen közöl. Közli hitvallását és tapasztalatát. És közli örömét.

A háború alatti és utáni izmusok, különösen a szürrealizmus megkülönböztető sajátosságának a nemzetköziséget tartják. Annyiszor mondták ezt el mind a mozgalom résztvevői, mind a mozgalom történészei (akár kárhoztatták, akár dicsérték ezért a mozgalmat), hogy valóságtartalmán alig gondolkodtunk el.

Az izmusok nemzetközisége deklaráció, szándék és a háborús valóság elleni tiltakozás. A *Modern költők* szerzője nem deklarálja nemzetköziségét, hanem éli. Pátosz nélkül, kihívás nélkül, reklám nélkül, és mindenféle kollektív messiáskodás nélkül. Egy ember, egy magyar költő bemutatja a testvéreinek tartott modern költőket, anélkül, hogy sajátosságaikat eltüntetni kívánná.

Szeretném elkerülni a félreértést. Nem tagadom az izmusok, beleértve a szürrealizmus nemzetköziségét. Csupán azt szeretném hangsúlyozni, hogy ez a nemzetköziség már a háború előtt is létezett, és ennek perdöntő – noha nem egyetlen – bizonyítéka Kosztolányi könyve. A nemzetköziség nem – vagy nem csak – a szürrealizmus megkülönböztető tulajdonsága, hanem Kosztolányi könyvéé is. A szürrea-

---

<sup>1</sup> *Modern költők*. Bp. Élet 1914. I.

lizmus nemzetközisége – a Barrès-per szemléletesen demonstrálja –, a győztes ország fiataljai egy csoportjának lázadása mestereik ellen.

Kosztolányi nem törekszik definícióra. Modern lélekről, új líráról beszél, nem kívánja meghatározni. Minden izmus (vagy csaknem mindegyik) vad dühvel igyekszik újra meg újra definiálni önmagát, aminek következménye az avantgarde mozgalmon belüli állandó szakítás, kiátkozás, eretneküldözés.

Az idézett szöveg két sajátosságára szeretném felhívni a figyelmet. Először: az egyéniséget meghatározva Kosztolányi lényegében Taine-t követi. Másodsor: lehetségesnek tartja az egyéniségek találkozását, ha a nyelv kéréget lehántjuk. Vagyis Kosztolányi, aki kora ifjúságától fogva szenvedélyesen érdeklődik a nyelv iránt, nem hiszi el Mallarménak, hogy a verseket szavakkal írjuk. Vagy, másként fogalmazva: Kosztolányi nem hiszi azt, hogy a nyelv teremti az érzést, a gondolatot.

„Megnyugtató – írja Kosztolányi –, hogy a sok millió halandó nem áll némán egymással szemben, közölni tudja a keletkezése pillanatába ijedelmesen-egyéni érzéseit, amelynek színe és súlya ugyanolyan és ugyanannyi Tokióban, Madridban és Konstantinápolyban, mint Párizsban, Krisztinában és Budapesten.”<sup>2</sup>

Előbb Verhaeren írta le Whitman nyomában először Európában a nagyvárosok nevét egymás mellé:

Les voici porté, sur les vaisseaux, ces hommes,  
Dont l'ame fit Paris, Londres, Berlin et Rome,  
– Pretres, soldats, marins, colons, banquiers, savants –  
Rois de l'audace intense et maitres de l'idée

aztán Cendrars a *Transzszibériai prózában*. Az első szimultaneista költemény Kosztolányi előszavával egyidős. Két évvel később Kassák írja, és valószínűleg emlékezett Kosztolányi szavára:

Örüljenek az új költők, akik az új idők új arcát éneklék előttünk,  
Rómában, Párizsban, Moszkvában, Berlinben, Londonban és Budapesten.

(Hogy a Kommunista Kiáltvány lenne a *Mesteremberek* e két sora mögött – nem hiszem.)

A svéd Bergman, a „modernizmus és szimultaneizmus” ma már klasszikusnak tekinthető történésze, Ivan Goll 1922-ben megjelent antológiájával illusztrálja a nemzetköziség megjelenését a világirodalomban.<sup>3</sup> Holott a nemzetköziség már jelen van Kosztolányi háború előtti antológiájában is. Kosztolányi és Goll antológiáját érdemes összevetni, mert az ízlésváltást és egy generáció beérését (a szó legtagabb értelemben vett Apollinaire-nemzedékét) szemléletesen mutatja.

<sup>2</sup> Uo.

<sup>3</sup> „*Modernolatritia*” et „*Simultaneita*”. Uppsala 1962. VII.



Maga Kosztolányi, akárcsak Nyugat-beli kritikusa, Tóth Árpád,<sup>4</sup> hangsúlyozza, hogy a *Modern költők* nem az egész új költészetet mutatja be. A *Modern költők* a hiányok ellenére is meglepően teljes képe a Baudelaire–Whitman utáni világlírának.

A hiányokat tárgyilagosan, azaz körültekintő, jó lelkiismerettel nehéz felsorolni. A *Transzszibériai próza* és az *Alcools* 1913-ban jelent meg. Nyilvánvaló, hogy e két mű (illetve költőjük) nem szerepelhetett a *Modern költők*ben. De ha nem szerepelhetek, érvényét veszti az a sokat emlegetett szemrehányás, hogy a Nyugat lemaradt az európai fejlődés mögött. Mert a lemaradást hangsúlyozók csaknem kizárólag a francia költészethez, annak különböző szakaszaihoz viszonyítják vagy hasonlítják a magyart. A franciához képest maradtunk le – és nem az amerikaihoz, angolhoz, spanyolhoz, némethez vagy oroszhoz képest. Apollinaire és Cendrars, akik közvetlenül a háború előtt megújítják a francia lírát, pusztán kronológiai okokból sem szerepelhetnek a *Modern költők*ben.

Nem, vagy nem pusztán kronológiai okokból marad el Paul Valéry, aki Apollinaire-nél (és Adynál) megközelítően egy évtizeddel idősebb. A kilencvenes évek elején kérésére folyóiratokban közölte parnasszistákra emlékeztető szonettjeit. Ezeket csupán 1920-ban gyűjtötte – némiként módosított szöveggel kötetbe, *Charmes* címen. Valéry a kilencvenes évek elején kiadja *Monsieur Teste* című esszéjét és a *Bevezetés Leonardo da Vinci módszerébe* című tanulmányát – és azután két évtizedre elhallgat. Csupán 1917-ben jelentkezik *La Jeune Parque* című ötszáz soros költeményével, mert a háború alatt nem hallgathat a költő. Csak jóval halála után derült ki, hogy a „hallgatás” évtizedei alatt sem hallgatott; írta *Carnet*-jeit, hallatlanul érdekes jegyzeteit. Csupán néhány fiatalkori barátja, így André Gide, akivel Mallarmé „szerdáin” találkozott, tudott arról, hogy valaha is verseket írt. A Gallimard kiadó megindulása után Gide próbálta rávenni Valéryt, hogy foglalja kötetbe hajdani verseit, de a költő elhárította az ösztönzést. Valéry csupán 1918 után került a francia költészet előterébe, dicsősége Apollinaire posztumusz dicsőségével egyidejű. A háború után Kosztolányi már fordította, és Nagy Endre is (akinek a munkásságát méltatlanul szűkítik a kabaréra). Egyébként valószínű, hogy Nagy Endre már a *Hajnali beszélgetések Lukits Milossal* című, kitűnő esszéregényének megírása idején olvasta a *Monsieur Teste*-t. Paul Claudel is csupán az első világháború után fordította Kosztolányi, noha 1914 előtt nem volt egészen ismeretlen Franciaországban, nem tartozott a legismertebbek közé. Egyébként Claudel első igazán jelentős verseskötetének (*Cinq grandes odes*) megjelenési dátuma 1910, második, bővített kiadásáé 1913.

Reálisan szemlélve a dolgokat, nyilvánvaló, hogy Apollinaire, Cendrars, Valéry és Claudel nem szerepelhetett az 1913-ra elkészült *Modern költők*ben. És Jules Romains sem, akit a háború után szintén fordít.

A *Modern költők*ből két név hiányzik: Mallarmé és Lautréamont-é. Kosztolányi egyik ifjúkori levelében Mallarmét „üres”-nek nevezi, és ehhez az ítéletéhez következetesen hű maradt, sohasem fordította. Mallarmé minden valószínűség szerint mély

<sup>4</sup> Nyugat 1914. I. 287.

hatást gyakorolt a francia és az európai költészetre. A szimbolista mozgalom az ő 1885-ben az ő „szerdáiról” indult. Kosztolányi több olyan költőt is fordított, aki Mallarmé „szerdáinak” látogatója volt, így Jean Moréast, (aki 1886 szeptemberében a *Le Figaro*-ban közzétette az *Irodalmi kiáltványt*, amit a szimbolizmus születési bizonyítványának tekintenek) és az angol Oscar Wilde-ot. Bár Kosztolányi véleményét Mallarméről aligha érdemes komolyan mérlegelni, néhány megjegyzés mégis elkerülhetetlen. Először: ha Kosztolányit rabul ejti Mallarmé költészettana, aligha írja meg a *Szegény kisgyermek panaszeit*. A modern költészetnek a mallarméi modell csupán egyik, noha nagyon hatásos lehetősége. Apollinaire vagy Cendrars vagy Jules Romains (hogy csupán francia példaként maradjak) nem a mallarméi utat követték. Másodszor: Paul Valéry 1917 után – tehát a *La Jeune Parque* megjelenését követően – a nyilvánosság előtt mindig mint Mallarmé fölszentelt papja szerepelt. Így szólt róla ismételten esszéiben is. De ugyanez a Valéry szigorúan magánhasználatra szánt feljegyzéseiben elavultnak nevezi Mallarmét.<sup>5</sup> Harmadszor: Kosztolányit nem az elmélet, legenda, iskola érdekelt, hanem a mű. A *Modern költők*-ben legalább két tucat olyan költő szerepel, akik írtak olyan jó verseket, mint Mallarmé.

Tévedés az az állítás, mely szerint Lautréamont-t a szürrealisták fedezték volna fel. Csak ők tették ezt a legnagyobb hangerővel, és ők sajátították ki. A nyolcvanas évektől kezdve különösen a belgák emlegetik sokszor, de nemcsak ők. A francia Lautréamont-hívők közül Kosztolányi legalább kettőt ismert: René Gourmont-t, akinek esszéire gyakran hivatkozott a *Modern költők*-ben, és Paul Fort-t, akitől fordított is. Lautréamont műveihez viszont – francia és belga bennfenntesek szűk körén kívül – szinte lehetetlen volt hozzáférni. Ady 1906-ban feltehetően másodkézből és minden valószínűség szerint Gourmont nyomán írt néhány elismerő szót Lautréamont-ról.

Az abszurdításba hajló teljesség kedvéért jegyzem meg, hogy a *Modern költők*-ből egy harmadik név is hiányzik, és talán ez hiányzik a legjobban. Saint-John Perse neve. A költőnek fontos szövegei jelentek meg 1909–10-ben a Nouvelle Revue Française című folyóiratban. (Kötetbe foglalva 1911-ben az NRF kiadójánál.) Saint-John Perse hamarabb lett az NRF munkatársa, mint Valéry vagy Apollinaire. Rilke azonnal felfigyelt rá, és németre fordította. Rilke pedig egyik lehangsúlyosabb szereplője a *Modern költők*-nek.

A hiányok ellenére a *Modern költők* a Baudelaire és Whitman utáni világlíra meglepően teljes bemutatása. Nagyon szeretném hangsúlyozni az éppen Kosztolányi miatt evidens kapcsolatot: Baudelaire és Whitman. Mert ez nem mindenütt, nem mindenkor és nem mindenki számára volt nyilvánvaló: nem volt az sem T. S. Eliot, sem Babits számára. Mindketten Baudelaire hívei, és mindketten elhatárolják magukat Whitmantól.

A Baudelaire és Whitman utáni világlíra kifejezés némiképp félrevezető. Hiszen a fordított-bemutatott költők közt szerepel: Shelley, Keats, Poe, Longfellow, Gautier, Conrad Ferdinand Meyer. Némi megszorítással azonban mégis érvényes a fenti

<sup>5</sup> Paul VALÉRY: *Cabiers*. Édition établie par J. ROBINSON. Paris 1974.



kifejezés, különösen akkor, ha figyelembe vesszük, hogy Baudelaire Poe-t és Longfellow-t fordította és Gautier-nek ajánlotta *A romlás virágait*. Kosztolányi az idő tájt fordította Gautier-t, amikor André Gide értetlenkedik, amiért Baudelaire, ez a nagy költő komolyan vette a merev, érdektelen, költőietlen Gautier-t.<sup>6</sup> Nem sokkal később, de már a háború idején, a szabad vers mindent elárasztó áramlatával szemben Ezra Pound és nyomában T. S. Eliot Gautier-t követendő példának tekintik.<sup>7</sup>

Áramlatok, iskolák és főleg manifesztumok a 19. századi költészetben kisebb szerepet játszanak, mint a 20. században, holott a csoportos fellépés régi, még a 16. századba visszanyúló hagyomány. Kosztolányi egyaránt tolmácsol francia romantikusokat és neoklasszicistákat, parnasszistákat és szimbolistákat, különböző címkéjű moderneket. És a különböző iskolákhoz tartozó franciák mellett megtaláljuk a belgákat, a német expresszionistákat, az olasz futuristákat, az orosz naturalista Nyekraszovot és a szimbolista Blokot. Kosztolányit kíváncsisága és érzékenysége elfogulatlan megfigyelővé teszi. Könyvében egymás mellett szerepel Carducci és Marinetti, Rilke, Hofmannsthal, George és Werfel. Közről micsoda ellentétek feszülnek az egyes költők között – az utókor azt látja, hogy mindannyian költők voltak, akiknek az évtizedek során újra meg újra változott az értékelésük. És ha egyik nap úgy látszik, hogy Kosztolányit a pillanatnyi értékelés és szerep túlságosan is befolyásolta, másnapra kiderül, hogy egy távolabbi utókor ítéletét előlegezte.

Kosztolányi antológiájában öt belga költő szerepel. Verhaeren az antológia egyik kiemelt alakja. Maeterlinck és Rodenbach súlya viszonylagos, bár az előbbiről talán mindenkit felülmúló elismeréssel ír. Van Lerberghe és Ivan Gilkin (az utóbbit majd Márai emlegeti amerikai naplóiban) inkább csak mutatóban, egy-egy verssel szerepel.

1914 előtt úgy látszott, hogy a modern költészet Belgiumból jön. Hofmannsthal 1900-ban fejezte ki hódolatát a belgák iránt.<sup>8</sup> Verhaeren tekintélyét és népszerűségét angol, német, és orosz fordítások és méltatások bizonyítják. Olyan eltérő karakterű írók tekintik mesterüknek, mint Stefan Zweig és Marinetti. (Hofmannsthal, Zweig és Marinetti egyaránt megtalálhatók a *Modern költők*-ben. Maeterlinck 1911-ben Nobel-díjat is kapott igaz nem költőként, hanem drámaíróként. 1918 után Verhaeren, Maeterlinck és nemzedéktársaik nevét lényegileg elfelejtik. Ivan Goll 1922-ben megjelent antológiájában már egyikük sem szerepel. Ez nem magyarázható azzal, hogy Verhaeren 1916-ban meghalt, hiszen Goll a szintén halott Apollinaire-t, Adyt és Blokot felveszi antológiájába. Ugyanabban az évben, tehát 1922-ben, egy belga avantgarde folyóiratban megjelent egy tanulmány, amely a legújabb francia nyelvű törekvéseket tekintve át, a múltba utalja Verhaerent.

A Verhaeren–Maeterlinck-nemzedék „elsüllyesztésének” három fő oka volt. Először: Belgium 1914-es megszállása hiteltelenné tette Verhaeren és Maeterlinck

<sup>6</sup> André GIDE: *Incidents*. Paris, 1924. 165.

<sup>7</sup> POUND hatására az amerikai kritika komoly figyelmet szentel Gautier-nak. Vö. John L. BROWN: *Ezra Pound, comparatist*. Yearbook of Comp. and General Literature. No (1971) 37–47.

<sup>8</sup> Vö. Jacques le RIDER: *Musil et Maeterlinck*. In: *Bruxelles–Vienne 1890–1938*. Brüsszel 1987. 30.



progresszívista-internacionalista nézeteit, és azt a francia–német kulturális szintézist, amelyben műveiket létrehozták.<sup>9</sup>

1905-ben a korábbi szorongásait és kételyeit legyőző Verhaeren így beszél: „Az ember a világarchitektúra része. Tudatában van és érti az egészet, amelynek ő a része. Felfedezi a dolgokat, korlátozza misztériumukat. Amilyen mértékben átlátja a dolgokat, megerősödik benne a természet csodálata, és önmaga csodálata is. Érti, hogy körülzárják és uralják, s ugyanekkor ő is körülzár és uralkodik; legyőzi a tengert, partjára kikötőket épít, szabályozza a folyókat, városokat épít melléjük, az ég titkainak feltárására számtalan csodálatos szerszámot talál fel, hogy megismerje a természetet és kikutassa saját lényét; egy évszázad óta százszorosára növelte erejét, energiáját, akaratát, kolosszális műveket hozott létre, s azt az idők műve fölé helyezte. Bizonyos mértékig, csodái révén azzá a személyes istenné válik, amelyben ősei hittek.

Nos, kérdem, lehetséges-e, hogy a lírai hév sokáig közömbös maradjon az emberi hatalom ilyen felszabadulásához, s hogy késlekedjék a nagyság ilyen hatalmas látványának ünneplésével. [...] Egyetértésben élünk majd a jelennel, a lehető legközelebb a jövőhöz, merészen írunk és nem óvatosan; nem félünk saját részegségünkötől, a vörös és pezsgő költészettől, amely e részegséget kifejezi.”<sup>10</sup>

A jövő az első világháború lett. És a következményt világosan megfogalmazták egy Verhaeren-kollokvium szervezői: „Ihletett és látomásos hangsúlyai megöregedtek, makacs akarata, hogy heroizmussal rendezzen egy kaotikus univerzumot, nincsen összhangban századunk nagy szorongásaival...”<sup>11</sup>

De Kassák mindvégig Verhaeren lelkes híve és követője maradt. A *Modern művészek könyvének* 1922-ben Bécsben írt előszava az idézett szöveg szellemét követi.

Másodszor: 1918 után kiéleződtek a vallón–flamand ellentétek, és a vallonok, miközben egyre hevesebben tagadták az önálló belga irodalom létét, a franciául író flamandok (elsősorban Verhaeren) nyelvi barbarizmusáról beszéltek. A flamand–vallón ellentétek kiéleződése azt is tanúsítja, hogy Belgiumban sem valósult meg az a szintézis (vagy legalábbis törekvénynek bizonyult), amiről Ady és Zweig beszélt.

Harmadszor: a belga költészet dicsősége egybeesett a francia költészetben Mallarmé halála után bekövetkezett vákuummal: Claudel nagyjából ismeretlen volt, Valéry elhallgatott, az Apollinaire-nemzedék pedig csak készülődött. Goll *Cinq continents* című antológiája a tágabb értelemben vett Apollinaire-nemzedék beérésének a dokumentuma.

Az 1970-es évek végén új nemzedék lépett fel Belgiumban, mely a belga irodalmat frankofonnak és nem franciának tartja, és önálló kultúrát kíván teremteni. Szembefordult az uralkodó neoklasszicista irányzattal és művészi törekvései őseit a Maeterlinck–Verhaeren-generáció tagjaiban jelöli meg. Ez az új nemzedék tehát igazolja

<sup>9</sup> Vö. Marc. QUAGHEBEUR: *Lettres belges entre absence et magie*. Brüsszel 1990. 23.

<sup>10</sup> A szocialista realizmus. I. A bevezető tanulmányt írta és a szövegeket válogatta KÓPECZI Béla. Bp. 1970. 198–199. Az idézetet FODOR István fordította. Eredeti szöveg: *Impressions* 3<sup>e</sup> série, Paris 1928. 193–195.

<sup>11</sup> *Émile Verhaeren*. Ed. par P.-E. Kaabe et Raymond TROUSSON. Brussels 1984.

Kosztolányi ízlését. De ennél is többet tett. Feldolgozza Verhaeren és kortársai életművét, beleértve a mindmáig kiadatlan leveleket és naplókát is. Az eredmény megdöbbentő. Ezekben a kiadatlan levelekben és naplókban, illetve elfelejtett cikkekben (például Maeterlinck korai írásaiban) ugyanaz az európai műveltség „bujkál”. aminő Kosztolányi fordításkötetében került napvilágra.<sup>12</sup> Hasonló konklúzióra juthat az angol Giddings és Oscar Wilde cikkeinek olvasója is. Ez a közös európai műveltség, amely levelekben, cikkekben, naplójegyzetekben rejtekezik, műalkotássá Kosztolányi *Modern költők*jében vált, az utolsó pillanatban, az első világháborút megelőző hónapokban, amikor a szerző tízéves munkája beérett. Egyedülálló műalkotássá, és ez a jelző akkor is érvényes, ha tudatosítjuk, hogy Maeterlinck, Hofmannsthal, Rilke és Brjuszov, Symons, Pound és George egyaránt szenvedélyes műfordítók voltak.

„Teljességre nem törekedtem, s ezt a beosztásnál is hangsúlyoztam, amennyiben a költőket és a verseket tüntetően nem csoportosítottam irányok, iskolák szerint, betűrendi vagy időrendi szempontból, hanem úgy rendeztem el, hogy egyik lehetőleg emelje és megvilágítsa a másikat. A szempontom pusztán a szépség szempontja volt.”<sup>13</sup>

És pontosan azért, mert Kosztolányi „tüntetően” nem csoportosította a költőket irányok, iskolák szerint – és nem kényszerítette őket merev és egyszersmind bizonytalan fogalmak határai közé – a *Modern költők* összegezés és ajándék a jövőbe. Mert hiba lenne például megfedkezni arról, hogy A Tett híres internacionalista számának költői közül (1916-ban) Verhaeren és Paul Fort Kosztolányinál is szerepel, és ha Altomaret nem fordítja is, más futuristákat viszont bemutat. Az induló Kassák számára a három legfontosabb költő Whitman, Verhaeren és Marinetti – mindhármat a tájékozódás minden nehézsége nélkül megtalálhatta Kosztolányi 1913-as könyvében. Jellemző, hogy a „tüntetően” nem csoportosító Kosztolányi az olasz futuristákat külön csoportosítja. Érzékenységeinek, éleslátásának újabb bizonyítéka ez. Mert a futurizmus megkülönböztető sajátossága éppen az együttes jelenlét. Kosztolányi ezt azonnal felismeri, és tudatosítja olvasóiban. A Tett is elkülönül, ahogy elkülönülnek Kosztolányi futuristái is. És Kassák Kosztolányitól is tanulhatott Whitmanról:

„Walt Whitman az új világ új lírikusa. A múlt nélkül való hazája modern csodáit énekli, a természetet és a technikát, a szabadságot és az energiát, a demokráciát és az egyszerűséget, az élet ujjongó vidámságát. Elemi erő lüktet benne.”<sup>14</sup>

Kosztolányi száz költőt mutat be. Természetesen nem ismerheti mindegyiket egyformán. Van, amikor megelégszik a születési (és halálozási) évszám közlésével. A néhány soros bevezetés viszont gyakorta műalkotássá, miniatűr esszévé válik. A miniatűr esszé műfaját a Kosztolányi teremti meg *Modern költők*ben. Nem kritikát és nem lexikoncikket ír. Egy-egy költő (és mű) portréját rajzolja meg a legjellemzőbb tulajdonságok, jellemvonások kiemelésével.

<sup>12</sup> „Le climat esthétique dans lequel s'est développé notre Symbolisme était résolument cosmopolite” – írja Michel OTTEN. *Situations du symbolisme en Belgique*. Les Lettres Romanes 1986. N° 2–4. 204.

<sup>13</sup> KOSZTOLÁNYI: *Modern költők*. II–III.

<sup>14</sup> Uo. 20.



Idézem Kosztolányi néhány, már csak tömörsége miatt is rendkívüli találatát. Keatsről írja: „Sokkal közelebb volt hozzá a francia forradalom, hogy ezt be merte volna vallani, álarcot öltött, görög és középkori tárgyakhoz fordult, hogy önmagával és ne a kor problémáival foglalkozzék.”<sup>15</sup> Tennyson így jellemzi: „Költészetének forrása nem annyira benne, mint a külső világban van. A szempontja nem magas, de az intimitás meleg, az érdeklődése nemes és mély. Különösen érdekeselek azok a kisebb lírai versei, amelyekben az érzést a metafizikával hangolja össze.”<sup>16</sup> Amit Verhaerenről mond (akiről már korábban is írt Vampa álnéven A Hétbe), az nemcsak a belga költőt jellemzi, hanem a belga költészet sajátosságát is megvilágítja: „A flamand föld nemcsak a misztikum hazája. Ezen a földön az egészség is otthonos. Az utas itt gyakran talál elátkozott helyeket, rombadőlt várakat és bitangul hagyott kastélyokat, ahol kísértetek járnak vagy „zörgő-szellemek” ütik fel tanyájukat, a várromok és elátkozott kastélyok között azonban többnyire nyugalmas vendéglők terpeszkednek. A flamandok szeretik gyomrukat. Nem is tudnak az egész világon oly dúsan, kedélyesen és zsírosan enni, mint náluk. Teljes és bő élet susterog itt, a táplálkozás, a tenyészés vegetatív élete. Verhaeren nagyszerűen ért a rajzoláshoz. A flamand életet rajzoló verseiben ütközik ki, hogy ez a sápadt, vértelennek látszó spiritualista mennyire realista. A böjtölő aszkéta színesnek látja az életet. Verhaeren vizionárius. Újabb verseiben a város, a nagy tömegek költője. Művészi hitvallását támogatja nemesen-szociálisztikus világnézete.”<sup>17</sup>

Érdemes felidézni, amit Kosztolányi nem sokkal az első világháború kirobbanása előtt – a tripoliszi és a balkán háborúk tapasztalata alapján – a futuristákról ír. (Már többször is szolt előzőleg a futurizmusról, több megértéssel, beleérzéssel ugyan mint Ady vagy Babits, de nem kevesebb távolságtartással vagy elhatárolódással.) A *Modern költők*ben, a korábbi megértő magyarázatokat is fenntartva, rendkívül élesen fogalmaz: „A futuristák reakcióiak. Túlzottan patrioták, a háború, a vérontás prédikálói, hívei mindannak, ami erő, tett, bátorság.”<sup>18</sup>

Vincent Huidobro chilei költő, akit majd Barta Sándor és Illyés Gyula mutatnak be a bécsi Mában, Kosztolányihoz hasonlóan értékel: „a háborút, a boxolókat, az erőszakot, az atlétákat megénekelni – de hát ez ősi, mint Pindaros.”<sup>19</sup>

Nem ennek a tanulmánynak a feladata, hogy nyomon kövesse Kosztolányi állásfoglalását a futurizmusról, az első híradásától az utolsó megjegyzéséig. Ahogy a futurizmus megszületett és fejlődött, Kosztolányi újabb és újabb megfigyelésekkel gazdagította kommentárjait. A *Modern költők*ben megfogalmazott jegyzet idejére a

<sup>15</sup> Uo. 34.

<sup>16</sup> Uo. 37.

<sup>17</sup> Uo. 76.

<sup>18</sup> Uo. 425. Kosztolányit a futuristák a régi művészeti forradalmárokra emlékeztetik. Néhány évvel később Jacques RIVIÈRE a dadát a francia költészet romantikával kezdődő áramlatába sorolja.

<sup>19</sup> HUIDOBRO: *Futurisme et machinisme*. In: *Manifestes Altazor*. Paris, 1976. 169. Huidobro gúnyolódik: „A futurizmus a jövő művészete. De ha mi csináljuk a holnap művészetét, mit csinálnak majd a holnap művészei? Talán majd a mai nap művészetét csinálják. Szép kis szerepcseré!”



futurizmus már elnyerte végső formáját, a legfontosabb manifesztumai is megjelentek. Kosztolányi naprakészen tájékozott volt:

„Annyira ellenségei a hagyományoknak, hogy a központosítást eltörlik, nem ismernek pontot és vesszőt, felkiáltójelet és nagybetűt, a mondatot megsemmisítik és hangutánzó szavakkal próbálják közölni a gondolataikat.”<sup>20</sup> A központosítás eltörlése, a mondat megsemmisítése a 20. századi költészetnek (főként 1918 után néhány évre, majd 1960 után ismételtén) annyira sajátos és magától értetődő jellemvonásává vált, hogy gyakran megfigyeljük arról, ez a futurizmus újítása volt. Kiváltképpen azért, mert Apollinaire posztumusz hírneve elhomályosította a futuristákét.

Kosztolányi 1913-ban is fenntartja véleményét: „A programjuk – a maga egészében – nem érdektelen, sok új és igaz akad benne, akad köztük néhány nem mindennapi tehetség is...”<sup>21</sup>

Kosztolányi nemcsak a futuristákra figyelt fel azonnal, hanem Franz Werfelre is, a „jóság költőjére”, ahogy már 1913 februárjában az Életben megjelent cikkében nevezte. „Lírájának fő motívuma a részvét. Részvét mindenkivel, aki él, részvét, együttérzés, jóság az emberekkel, az állatokkal, és tárgyakkal szemben, akik közt életünk misztériuma folyik.”<sup>22</sup> Nem írja le, de a *Modern költők*ben való együttes szereplésükkel érzékelteti, hogy Marinetti és Werfel világképe alapvetően más, noha mindketten Whitmantól és Verhaerentől indultak. Nem mintha Kosztolányi az ellentétek hangsúlyozásával vagy éppen kiélezésével „építkeznék”. Az árnyalatnyi különbségek – ahogy a francia és európai szimbolizmus különböző képviselőit bemutatja – legalább annyira érdeklik. Azaz, Kosztolányinak egyaránt van érzéke az ellentétekhez és az árnyalatokhoz is.

Ez a legmagyarabb könyv – mert műfordításkötet, tehát rendeltetése szerint csupán egyetlen nyelvű olvasóközönségnek szól – az európai kultúra fontos dokumentuma. Maradandóvá tette a magyar olvasó számára az első világháború előtti törekvéseket. Az egy évtizeden belül bekövetkező ízlésváltást Goll antológiája tanúsítja.

A versek elé „rövid bevezetőt írtam s elsőnek gyűjtöttem össze a költőkre vonatkozó magyar irodalmi adatokat és a magyar fordítóik nevét”.<sup>23</sup>

Az adatok korántsem teljesek és nem is minden esetben pontosak. És mégis, dokumentumértékük felbecsülhetetlen. Mert a modern líra, melyért Kosztolányi és társai harcoltak – és a harcnak egyik eredménye ez a műfordításkötet – harmadrendű fordítók és gyakran elfelejtett folyóiratok munkájából nőtt ki. Ady fellépése előtt nem a tájékozott, művelt, áldozatkész műfordítók és szerkesztők hiányoztak, hanem a nagy költők. A századforduló népszerű költője, Kiss József, élete utolsó évtizedében, tehát jóval a Nyugat indulása után vált jelentős költővé. (Kosztolányiéknak volt kitől tájékozódniuk – és volt hová elhelyezni a műveiket.) Radó Antal például nem volt jó

<sup>20</sup> KOSZTOLÁNYI: i. m. 425.

<sup>21</sup> Uo. 427.

<sup>22</sup> Uo. 365.

<sup>23</sup> Uo. III.

fordító, de Babits mégiscsak tőle tanulta meg Robert Browning nevét. Szász Károly, Jánosi Gusztáv, Ábrányi Emil, Radó Antal fordulnak elő leggyakrabban Kosztolányi bibliográfiájában, de mellettük már megjelennek az új nemzedék képviselői, nemcsak Babits, hanem a nagyon tevékeny Franyó Zoltán és Gábor Andor is. Az előszóban maga Kosztolányi hangsúlyozza a nemzedéki munka szükségességét a modern világ-irodalom bemutatásában.

A századvég műfordítói – Kosztolányi bibliográfiai adatai tanúsítják – kitűnő tájékoztatást nyújtottak. Az általuk bemutatott költőket újra kellett fordítani, de Kosztolányiékat tudhatták, kiket kell újrafordítaniok, korszerűsíteniök. A hagyományos ismeretnek és a felfedezési hajlamnak szerencsés egyensúlya jött létre. Kosztolányi száz modern költőt tolmácsolt: ezeknek jelentős hányada már előtte sem volt ismeretlen Magyarországon.

Az nem vitás, hogy már 1914 előtt is a Nyugat volt a legfontosabb irodalmi folyóirat. De az is vitathatatlan, hogy a magyar világirodalmi műveltségnek nem a Nyugat az egyetlen műhelye, és a többiek sem méltatlan vetélytársak. 1913-ban Kosztolányi már rég a Nyugat megbecsült szerzője, de más lapokba is tevékenyen dolgozik, és nem lesz hűtlen A Héthez sem. Az a tény, hogy a *Szegény kisgyermek panasza*i és Krúdy *Szindbádja* A Hétben jelentek meg, tanúsítja, hogy jelentősége a Nyugat megindulása idején sem enyészett el. Kosztolányi – 1908 után – Baudelaire-ről, Leconte de Lisle-ről, Richepinről, Maeterlinckről, a futuristákról A Hétbe írt. Egy másik cikkét a futuristákról az Élet közölte. Ugyancsak az Életben méltatta Verhaerent és Francis Jammes-t. Az Élet mellőzhetetlen szerepet játszott a korszerű magyar világirodalmi műveltség kialakításában. És nem hanyagolhatók el a többiek sem. A Független Magyarország, amelyben Kosztolányi Whitmant ismertette (és amelynek Kassák munkatársa volt), s a többi lap, a Budapesti Szemléből a Világig, melyek minduntalan visszatérnek Kosztolányi bibliográfiájában.

A *Modern költők* műalkotás. A fordításokat elválaszthatatlanul kiegészíti a mű bevezetője, az egyes költőkhöz írt jegyzet és a bibliográfia. A *Modern költők* mint egész, mint egységes alkotás, önmagában is cáfolja azt a felfogást, mely szerint a magyar irodalom a nemzetközi kortársi törekvéseket csupán Kassák fellépésével és A Tett, illetve a Ma megindításával érte utol. Ez a felfogás nem más, mint egy rendkívül sikeres propaganda fogás következménye.

Függetlenül attól, hogy Kassák hol szerezte információit, a *Modern költők*ben sűrítetten megtalálható minden, ami a Kosztolányinál csak két évvel fiatalabb Kassákot érdekelni fogja: Whitman, Verhaeren, Werfel és a futuristák. (És természetesen még sok minden, ami nem köti le Kassák figyelmét.)

A műfordítás Kosztolányi és nemzedéke számára személyes irodalmi-művészi tevékenység-teljesítmény, akárcsak a 18. század utolsó harmadának magyar költői számára. A műfordítás történetében vannak olyan periódusok, amikor a fordítás az egyéni (nemzedéki) önkifejezés szerves, elválaszthatatlan része, és olyan időszakok, amikor inkább csak az általános kulturális érdeklődés kifejezése. Kosztolányi egyértelműen fogalmaz:



„Tíz évig dolgoztam a könyvem anyagán. Magán a könyvön alig egy évig. Az a tíz év, amíg a magyar köntösbe öltöztetett versek köteté nőttek, az új magyar irodalom háborús korszaka volt. Azok, akikkel együtt küzdöttem az új líráért, hasonlóan sokat fordítottak. Csiszoltuk nyelvünket idegen verseken, hogy a saját bonyolult érzéseink kifejezésére gazdag és könnyed, tartalmas és nemes nyelvet kapjunk. Nagy költőink hősi idiómát hagytak ránk, amelyen a mondanivalónkat nem mindig lehetett kifejezni: hajlékonyá kellett tenni, és acélosan-keményné. Azt se tagadhatjuk, hogy ezektől a költőktől tanultunk is, egy igazságot, hogy hűnek kell lennünk önmagunkhoz. Amikor a modern líra még bitang jószág volt magyar földön, fémjelzett idegen verseket sorakoztattunk fel – érvként –, hogy az utunkat egyengesse. Csatasorban állottak ezek a versek az új lélekért.”<sup>24</sup>

Kosztolányi szövege több szempontból is figyelemre méltó. Először: Szász Károly és szorgalmas, tájékozott századvégi utódai számára a műfordítás az általános nemzeti műveltség kiszélesítésének és terjesztésének eszköze. Kosztolányiék számára önkifejezés. Mint Kenyeres Zoltán megfogalmazta: „A modern fordításirodalom... első hullámának az volt a jellegzetessége, hogy a költő elsősorban önmagának fordított; arra törekedett, hogy költészetének láthatárát növelje, eszközeit csiszolja, és az egyéniségét fejlessze a világlíra áramába kapcsolva.”<sup>25</sup>

Másodszor: az idézett Kosztolányi-szöveg jellegzetessége a militarista szókincs: „háborús korszaka”, „küzdöttem”, „sorakoztunk fel”, „csatasorban”. Ez a szókincs egyaránt jellemző Ady és (általában) a Nyugat szókincsére – de a futurizmuséra is. A kettő közt nincs kapcsolat. A kettő közti kapcsolatot Kassák teremti meg, aki mind a Nyugatnak, mind a futurizmusnak követője. Kassák „militarista” szókincsének lesz egy harmadik forrása is – a szociáldemokrácia.

Harmadszor: Kosztolányi idézett szövegéből (és az egész előszóból) feltétlen bizalom árad. Az új irodalom céljait megvalósítva győzött. Az előszó visszatekintés a megtett útra. Az új líra megvalósult a magyar földön is, „az új kultúrával mind erősebben kidomborodik a líra általános emberi volta is”.

Kosztolányi antológiája egy önerejében bízó, magabiztos, nyitott korszak terméke.

Munkájának bevezetőjét igen tanulságos lehet nemzetközi összefüggésbe helyezni. „Minden egyes avantgarde a külföld felé fordul, a reá jellemző speciális ok miatt”<sup>26</sup> – állítja Paul Delsomme a múlt század végi francia és belga tapasztalatok alapján; noha kivétel is akad: az orosz futuristák az első pillanattól fogva csaknem brutálisan hangsúlyozták függetlenségüket.<sup>27</sup> A francia szimbolisták a francia naturalisták ellensúlyozására keresték a külföldi példákat. A belga szimbolisták a francia irodalom befolyását kívánták ellensúlyozni. Közülük többen, így Maeterlinck és Van Lerberghe a francia és általában a latin irodalmak hanyatlásáról beszéltek az északi irodalmakkal

<sup>24</sup> Uo. II.

<sup>25</sup> KENYERES Zoltán: *Költői műfordításunk negyedszázada*. In: *Gondolkodó irodalom*. 1974. 328.

<sup>26</sup> Paul DELSOMME: *Le cosmopolitisme littéraire à l'époque de Paul Gérardy a travers „La Société Nouvelle”. Autour de Paul Gérardy*. Liege 1984. 102.

<sup>27</sup> Vladimir MARKOV: *The longer poems of Velimir Kblebnikov*. Berkeley–Los Angeles 1962. 2–3.



szemben. A jelentős belga írók maguk is műfordítók: Maeterlinck, Paul Gérardy, Georges Eckhoud és mások. A La Société Nouvelle című folyóirat fordításaival és tanulmányaival jelentős szerepet játszott a külföldi irodalmak belgiumi és franciaországi megismertetésében. Itt jelenik meg először Nietzsche franciául (1892-ben, a Wagner-tanulmány), majd Dosztojevszkij *Feljegyzések a börtön házából* című műve.

Marinetti a futurizmus előfutárai közt egyetlen olaszt említ csak, Gian Petro Lucinit, a szabad vers teoretikusát. Példái Whitman kivételével franciák és belgák; így Verhaeren, Zola, Octave Mirbeau, Paul Adam és Gustave Kahn. Az utóbbi nemcsak mint a francia szabad vers teoretikusa érdemel figyelmet, hanem mint az *Esthétique de la rue* szerzője is. Ebben az 1901-ben megjelent könyvben Kahn felvázolja az utca történetét, mint a civilizáció képét az antikvitástól a 19. század végéig. Kahn szerint a modern utca „efemer mozgó kép”. A nagyváros, elsősorban Párizs, mint „tömeg, mint sokaság, mint zsidaj, mint hatalmas és változatos szimfónia” jelenik meg. Kifejti: „az utca művészete az új stílus megteremtésére irányuló kutatások eredménye lesz”. A futurizmus egyik kutatója nemcsak Marinetti és Balla, hanem Léger előfutáraként is értékeli Kahn könyvét – akinek a hatása az említettekben keresztül Kassáig is elérhetett.<sup>28</sup> Kahnra Verhaeren is hivatkozott. Amíg meg nem születik a modern ipari nagyváros népdala, addig Kahn verseit ajánlotta (többek közt) a munkások figyelmébe.

Amikor a *Futurista kiáltvány* megjelent, T. S. Eliot Bostonban nagy figyelemmel olvasta és tanulmányozta Jules Laforgue és Tristan Corbière verseit. Arthur Symons (Kosztolányi fordította!) könyvében bukkant rájuk. Egyik esszéjében elmondja, hogy e két francia költő tanította meg saját idiómájában beszélni, mert a korabeli angol költésztől nem volt mit tanulnia. Symons fordításait Yeatsnek ajánlotta, aki a francia szimbolistáktól a művészet vallásos jellegét tanulta. Ezra Pound, a provenszál és a kínai költészet fordítója (egyébként szintén Symons olvasója) írja: „nemcsak az összehasonlítható irodalom iránt érzek aktív vonzalmat, hanem olyan kritika szükségességét érzem, amely a világköltészetet alapul, és nem az angol vers egy tetszés szerinti évtizedén vagy akár az angol vers egész történetén”.<sup>29</sup> Az idő tájt, hogy Kosztolányi műfordításkötetét készíti, a Columbia egyetem világirodalom-története kifejti, hogy az igazi érték a helyinek, a korhoz kötöttek és az univerzálisnak szerencsés találkozásából születik.<sup>30</sup> Azaz lényegében megismétli Baudelaire szavait: „A szépség egy örök és változatlan elemből áll [...] valamint egy relatív, a körülményektől függő elemből, amely felváltva vagy együttesen, ahogy tetszik, a kor, a divat, a morál, a kedvtelés.”<sup>31</sup>

A példákat még lehetne szaporítani Rubén Dariótól Hofmannsthalig és Rilkéig Brjusovig.<sup>32</sup> De talán ennyi is elég annak az illusztrálására, hogy nemcsak Kosztolányi és a Nyugat költői tanultak a külföldiektől, hanem a francia, belga, amerikai, olasz

<sup>28</sup> Giovanni LISTA: *Le futurisme marinettien*. In: F. T. Marinetti: *Le futurisme*. Préface de G. L. 1980. 18–20.

<sup>29</sup> POUND: *The spirit of romance*. Le Beausset 1952. 52.

<sup>30</sup> *Lectures on Literature*. Columbian University Lectures. New York 1911. 27.

<sup>31</sup> Idézi: VAJDA György Mihály: *Modernség, dráma, Brecht*. Bp. 1981. 13.

<sup>32</sup> Brjusovról vö. BAKCSI György: *Forradalmak, háború, irodalom*. Bp. 1976. 127.

(és német, orosz stb.) kortársaik is kifelé fordultak, hogy saját hangjukat megtalálják. Rémy de Gourmont értékeli elsőként a középkori latin egyházi szövegeket – költészetként. Kommentált antológiája, a *Le latin mystique* második kiadásában (1912) Blaise Cendrars kézikönyve lesz. Gourmont az *Amor Sanctus* fordító és kiadó Babits előfutára.

A világirodalmi műveltség az első világháború előtti Magyarországon című monográfia még megírásra vár. De mégsem reménytelen a válaszkísérlet arra, hogy milyen volt az általános kulturális helyzet 1914 előtt. Néhány korabeli mű hasznos-ontos tájékoztatót ad. Tévedés lenne a tájékozódást csupán a szépirodalom területére korlátozni. A *Modern költők* – a világháború előestéjén – csupán egyike a nagy magyar kulturális teljesítményeknek. Mire alapozott, mire alapozhatott Kosztolányi – és miből tájékozódhattak olvasói?

1906-ban jelent meg a Heinrich Gusztáv szerkesztette négykötetes *Egyetemes irodalomtörténet*. Ezt a korabeli tudományosság legmagasabb szintjén álló, kitűnő szakemberek készítette alkotást mára – Babits és Szerb Antal harmadszázaddal későbbi művei miatt – szinte teljesen elfelejtették. Szerzőik sokszor alapkutatásokat végeztek, Haraszthy Gyula úttörő monográfiáját André Chénier-ről, Huszár Vilmos spanyol–francia kapcsolattörténeti dolgozatait a francia tudományosság ma is jegyzi. Hatalmas és megbízható anyaggazdasága mellett e kollektív alkotást feltétlen nyíltság jellemzi: teljességre törekszik a térben, tehát a lehető legtöbb irodalmat tárgyalja, időben pedig az eseményeket a nyomdába adás pillanatáig akarja követni. Anyagát nem szűkíti a szorosan vett szépirodalomra.

Az angol irodalomról Voinovich Géza írt. Az utolsó író, akit tárgyalt, az 1900-ban elhunyt Wilde volt, akinek népszerűsége a kontinensen ez idő tájt állt csúcspontján. Nálunk, 1903-ban, némi angolelles élel, Lukács György a Salome „hajmeresztő zsenialitását” méltatja.<sup>33</sup> Szini Gyula, a francia szimbolizmus egyik első magyar népszerűsítője és Ady egyik első híve meszeszerű esszéikben vall Wilde-ről, akit fordított is. Meleg rokonszenvvel ír Wilde küzdelmes művészi életéről.<sup>34</sup> Ignotus hasonlóképpen rokonszenv diktálta írásában kifejti, hogy a *Salome* címszereplőjében Wilde legbelső portréját rajzolta meg. Voinovich 1906-ban, amikor Babits és Kosztolányi már fordítják Wilde-ot, így értékeli:

„Darabjai sok tekintetben fogyatékosak, legegényibb vonásuk a sokszor túlságig is szellemes párbeszéd, de – ámbár ő azt hirdette, hogy újraalkotta a drámát – Ibsen sokkal többet tett a párbeszéd természetességének dolgában. Wilde nem annyira drámai igyekszik lenni, mint festői; főművének, a *Salomé*-nak minden jelenete egy-egy gondosan megkomponált kép.”<sup>35</sup>

Voinovich Wilde-dal zárja az angol irodalom ismertetését, ahogy a *Modern költők*ben is Wilde az utolsó angol. Mindazokat, akiket Kosztolányi fordít, többek

<sup>33</sup> *Ifjúkori művek*. Bp. 1970. 42.

<sup>34</sup> SZINI Gyula jelentőségéről a modern magyar irodalmi műveltség kialakításában: KOSZTOLÁNYI esszéje (Nyugat 1927. dec. 1.) és újabban: BODNÁR György: *A mese lélekvándorlása*. Bp. 1988. 5–7.

<sup>35</sup> HEINRICH Gusztáv (szerk.): *Egyetemes irodalomtörténet*. III. 1906. (Wilde magyarországi recepciójáról szólva TÓTH Szilvia *Babits és Wilde* című szakdolgozatát követtem.)



között Browningot, Symonst és Swinburne-t Voinovich is méltatja. Az angol moderneket tehát a magyar akadémiai szemlélet is elfogadta.

Ugyanez vonatkozik a francia és a francia nyelvű belga irodalomra is. Haraszthy nem feledkezett meg a „flamandok” jelentőségéről. Az olasz fejezetet Radó Antal írta, és megemlítette a századforduló nagy olasz tudományos virágzását. Az új reménységek között Radó felsorolja Crocét és Ferrerót is. Beszélt Carducciról és D'Annunzióról is, a futurizmus előtti olasz költészet legjelentősebb alakjairól<sup>36</sup>, akiket majd Kosztolányi is fordít.

A kronológiára is szükséges odafigyelnünk. A Heinrich Gusztáv szerkesztette *Egyetemes irodalomtörténet* anélkül, hogy modern vagy modernista lenne, Kosztolányi „modern” költői közül szinte mindenkiről szól, akiről csak szólhat. Természetesen nem beszélhet sem a futurizmusról, sem Werfelről, mert indulásuk az *Egyetemes irodalomtörténet* megjelenése után következett be. Ugyanígy Kosztolányi is szinte mindenkit felvesz a *Modern költők*be, akit csak felvehet, de Valéryt, Apollinaire-t és T. S. Eliotot még nem vehette fel. Kassák A Tettben és a budapesti Mában többnyire azokat fordíttatja, illetve méltattatja, akik az *Egyetemes irodalomtörténet*ben és (vagy) a *Modern költők*ben már szerepeltek: Whitman és Verhaeren mindkettőben. (Rubiner az egyetlen, aki valóban – Szittyia sugallatára – A Tett és a budapesti Ma felfedezettje. Apollinaire esete kétesebb. Mert egyik novelláját a Világ már 1910-ben közölte, feltűnést nem keltett; és Révész Andor 1914-ben éppen a Nyugat megbízásából találkozott Apollinaire-rel.) Az egyes költők értékelése természetesen változik, de a pusztá jelenlét – a híradás, a tájékoztatás – a lényegesebb kérdés. Hiszen például míg Kosztolányi a kötött versek Rimbaud-ját fordítja, addig az avantgarde a prózaversek Rimbaud-jára hivatkozik, nem utolsósorban Paul Claudel 1912-es (!) kiadása nyomán. Szabó Dezső utal az *Illuminations*-ra és az *Une saison en enfer*re, de lényeges jelentőséget nem tulajdonít nekik. „Mindkettőben nagyszerű villanások vannak. Sok diszparát és sok misztifikáció.” Mindenesetre megjegyzi, hogy Baudelaire, Verlaine és Mallarmé mellett van helye. „Ők négyen az új líra ősei.” A névsor érdekessége, hogy a Nyugatban először említik Mallarmét mai rangjának megfelelően.<sup>37</sup> Később, a szürrealizmus nyomán: Verlaine-t felváltja Lautréamont.

Babits Mihály és Szerb Antal zseniális művei miatt az *Egyetemes irodalomtörténet*et rendkívüli gazdagsága ellenére is elfelejtették. Ráth 1904-ben kiadott *Iparművészetét* viszont nem lehetett elfelejteni, mert nincs más. És nem lehetett elfelejteni a Marczali Henrik szerkesztette 12 kötetes *Világtörténet*et sem. Ahogy Lukács György *A modern dráma fejlődésének története* (1910) is a tájékozódás maradandó dokumentuma.

Az első világháború előtti tudományos tájékozódás és tájékozottság fontos műve Márki Sándor *Történelem és történetírás* című kis könyve. A *Modern költők*kel egy esztendőben jelent meg. Márki felfogása bármennyire vitatható is, a „modern” történetészeket és történetfilozófusokat éppen olyan gonddal veszi számba, mint Kosztolá-

<sup>36</sup> HEINRICH: i. m. II. 1905. 639.

<sup>37</sup> Nyugat 1911. II. 131.



nyi a „modern” költőket. Comte, Spencer, Dilthey, Marx, Henry Beer és magyar követőik vagy ellenfeleik – sok-sok más történész és történetfilozófus mellett – Márki könyvének szereplői. Bibliográfiájában feltünteti Ferrero *I simboli in rapporto alla storia* című művét is, amely a strukturalizmus egyik előzménye.<sup>38</sup>

Dózsa György életírója így ír Marxról:

„Marxszal a magyar közvélemény negyven éve foglalkozik, azonban inkább társadalmi, mint történelmi felfogása érdekelte. Tudományosan csak a Társadalomtudományi Társaság és a Huszadik Század megalapítása után lett reá figyelmes, és eszméit, odaértve történelmi felfogását is, népies kiadványok nálunk szokatlan nagy körben terjesztették. Mindez, de már ebben a mi századunkban, a bírálattal járt karöltve, melytől tisztelői sem tartózkodtak.”

Márki két tisztelőt nevez meg, Jászi Oszkárt és Somló Bódogot, míg az ellenfelek között Hornyánszky Gyulát és Palágyi Menyhértet említi. Nézeteik ismertetése után a maga véleményét így foglalja össze: „Azonban nálunk is meg kell becsülni a történelmi materializmusnak azt az érdemét, hogy a történelmi gondolkodás terét kibővítette, s új világnézetekkel gyarapította, helyesebben szólva minden eddiginél jobban kiemelte a gazdasági erők nagy jelentőségét. Túlzott abban, hogy csak ezeken nyugszik a társadalom élete; de van abban igazság, hogy a társadalmakat átalakító erők közül az osztályharcok a leghatalmasabbak.”<sup>39</sup>

Marx magyarországi ismerete – tárgyunkat illetően – több szempontból is érdekes. Először: kifejezi, ha nem kizárólagosan is, a kor szociális érzékenységét. Megérteti, hogy miért közli Kosztolányi több „modern” költőről is, ha társadalmi kérdésekkel intenzíven foglalkozik vagy ha közel áll a munkásmozgalomhoz. Másodszor: kifejezi a kor szellemi nyitottságát. Nietzsche hatása valószínűleg mélyebb és egyetemesebb a szellemi életben, de Marx is jelen van. Adynál Marx és Nietzsche egymást megerősítve jelentkeznek. Márki tárgyilagos leírása a „tisza tudomány” egyik legszebb teljesítménye. A „tisza tudomány” nagy korszaka 1914. augusztus elsején véget ért, éppen úgy, mint a Kosztolányi képviselte egységes európai műveltség. A „tisza” tudomány az egységes európai kultúra feltétele volt. Harmadszor: amikor a magyar avantgarde Marxra hivatkozik, akkor egyfajta magyar hagyományból (is) nő ki.

1908-ban Kunfi Zsigmond a Nyugatba írt Marxról, halálának 25. évfordulója alkalmából. A marxista szerző hangsúlyozza, hogy Marx hatása túlnő egy politikai párt tagjainak körén. Lamprechtre és Ferreróra hivatkozik, akik tanultak Marxtól, noha nem voltak marxisták.<sup>40</sup>

A Nyugat indulásától fogva rendszeresen közölt Freud- és Ferenczi-szövegeket, illetve méltatásokat a freudizmusról. A „budapesti iskola” nagyon hamar kialakult,

<sup>38</sup> BUSINI: *Sur la place de Ferrero*. In: G. Ferrero: *Histoire et politique au XX<sup>e</sup> siècle*. Geneve 1967. 194–195.

<sup>39</sup> MÁRKI Sándor: *Történet és történetírás*. Bp. 1914. 94.

<sup>40</sup> Nyugat 1908. I. 376–381.

Freud magyarországi elterjedése messze megelőzte franciaországi és belgiumi elterjedését. Első hívei közt ott volt Ignótus, Kosztolányi és Csáth Géza is.<sup>41</sup> A francia közvélemény szélesebb rétegei számára Freudot lényegében a szürrealizmus fedezte fel. Breton önmagát Freud követőjének tartotta. (Freud ezzel nem értett egyet.) Újabban több kutatót is foglalkoztatja a kérdés: ismerte-e Apollinaire Freudot?

Miért kell ezt hangsúlyozni? Mert több avantgarde mozgalom, elsősorban a szürrealizmus hivatkozik a freudizmusra. A magyar avantgarde-nak az 1914 előtti nyitottság miatt ilyen hivatkozási lehetősége nem volt, de talán nem is igényelte. Kafka Margit 1917-ben megjelent regénye a freudizmus magyarországi jelenlétét meggyőzően – noha ironiától sem mentesen – dokumentálja.

A *Modern költők*, az *Egyetemes irodalomtörténet*, a *Történelem és történetírás*, valamint Marx, Freud, Bergson, Nietzsche és Ferrero elterjedése az 1914 (sőt 1918) előtti Magyarország szellemi nyitottságát, intenzív megismerésvágyát és gazdagon felhalmozott – ma is felhasználható – tudásanyagát tanúsítja. A nyitottságnak – és nemzetköziségnek – a háború sem vetett véget. Ezt tanúsítja a magyar irodalomtudomány egyik elfelejtett jelentős teljesítménye, Huszár Vilmos cikksorozata a nagy hagyományú (és szintén elfelejtett) Budapesti Szemlében. Huszár a magyar irodalmat a világirodalom vérkeringésében tárgyalja. Ő mondja ki – tudomásom szerint elsőként – azt a tételt vagy alapelvet, mely Babits *Az európai irodalom története* című művének vezérfonala lesz: kezdetben volt a világirodalom, és csak azután alakultak ki az egyes nemzeti irodalmak... Az *Egyetemes irodalomtörténet* egykori munkatársa tanulmánysorozatát A Tett megjelenésének évében adta ki.

A levonható tanulság mindebből a következő: 1) a külföldi irodalmakra (és tudományra) való feltétlen nyitottság nem csupán a Nyugat körére, hanem az egész liberális Magyarországra jellemző. 2) A magyar szellemi élet térben és időben magabiztosan nyitott a világra. 3) Az avantgarde nem valamilyen bezárkózott, önmagába és a múltba forduló szellemi életben jelentkezik, hanem egy, a fejlődésben bízó, rendkívüli módon érdeklődő, külföldi tapasztalatait szuverén módon feldolgozó világban.

Tóth Árpád írta Kosztolányi fordításának jelentőségéről: „... minden nemzetek modern lírájának két igen fő új vívmánya, az eddig alig sejtett finomságú érzékenységek s eddig alig ismert elemekből előszökkenő, új, különös lendületek adják meg ezeknek az átültetéseknek az irodalomtörténeti karaktert. S a fiatal magyar líra közönségének, mely például Ady, Babits, Gellért Oszkár, Füst Milán külön-külön modernségű pátoszában vagy Szép Ernő, Kaffka Margit, Lányi Sarolta lírájának gazdag érzékenységeiben gyönyörködhetik, éppen ezeket a fordításokat kell legmelegebb megértéssel fogadnia, mert alkalmat nyújtanak arra, hogy a mai híres magyar líra alkotásait jelentőségükhöz méltó, előkelő ranggal illesszük be a világlíra termésébe.”<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Tévedés John LUKÁCS kijelentése, hogy a freudizmus az első világháború előtt nem terjedt el Magyarországon. (Budapest 1900. Bp. 1991.)

<sup>42</sup> Nyugat, 1914. I. 287–288.

A magyar liberalizmus a háborús összeomlás következtében megbukott. Ez a bukás igazolni látszott a liberalizmus olyan kritikusait mint Lukács György és Szekfű Gyula. A liberális Ady mint liberális volt a rendszer kritikusa. De szeretnék emlékeztetni arra, hogy a

minden más táján a világnak  
szent dalnok lett volna belőle

nem a magyarországi állapotok kritikája, hanem a modern költészet egyik toposza, mely megtalálható – versben vagy prózában – a költők sztrájkját meghirdető Mallarménál, Verhaerennél, Poundnál, Marinettinél, Joyce-nál, T. S. Eliotnál és mások szövegeiben is.



Mekis D. János

## A „REGÉNYES ÖNÉLETRAJZ”

– Márai Sándor: *Egy polgár vallomásai* –

„Az újságírás idegrendszerem alkati kényszere volt, feladat, melyről nem szabad lemondani, ismerni kell a „nyersanyagot”, a tényeket, azt a titokzatos anyagot, mely embert emberhez fűz, a jelenségek összefüggéseit. Állandóan „riport” után jártam. Sürgős dolgom volt. Húszéves voltam, s le akartam leplezni valamilyen szenzációs riportban a titkot, nem többet és kevesebbet, csak éppen az „élet titkát”. „De akkor még nem tudhattam, hogy az élet az író számára gyanús anyag, s csak módjával, preparált állapotban lehet felhasználni belőle valamit” – írja Márai Sándor az *Egy polgár vallomásai*ban. A (jakobsoni értelemben véve) metonimikus, konvencionális epikai ábrázolásmódot meghaladó e századi irodalom megkerülhetetlen tanulsága ez: lehetetlen a valóság „nyersanyagát” közvetlenül leképezni valamely eszményien realista vagy naturalista műben, „az élet egy szeletét” kiragadva, vagy éppen „az életet magát” ábrázolva. Az irodalmi mű: fikció, öntörvényű világ, amely a külső realitásnak legfeljebb „preparátuma”, s nem tükörképe lehet.

Az életrajz műfajára vonatkoztatva a tételt – láthatjuk, hogy a „tények” realitásának problémája egyszerre több szinten is felmerül. Összefüggésben áll ez ugyanis a történelmi ismeret lehetőségének kérdéskörével, amely az utóbbi évtizedek egyetem és speciális történelmi kutatásaiban egyaránt megkerülhetetlennek bizonyult.

A. Kuzminski egyenesen „a történelmi ismeret paradoxonjáról” beszél, melyet „az egyes” és „az általános” filozófiai kategóriáinak segítségével tart megközelíthetőnek. Eszerint az általunk vizsgált egyedi különös események sorozatát nem tekinthetjük megnyugtatóan rendezettnek mindaddig, amíg bizonyos privilegizált, statikus általánosok segítségével precízen meg nem magyarázzuk azt. Ám a minőségi változások tényére e magyarázatot lehetetlen kiterjeszteni, hiszen a stabil, ismétlődő univerzáliák fogalmai erre alkalmatlanok. Ha viszont kizárólag partikuláriákból indulunk ki, akkor mindenfajta elrendező magyarázat elképzelhetetlen.<sup>1</sup>

S valóban: az életrajz tárgyául választott történelmsláncolat, egy emberi élet eseményeinek folyamatos bemutatása mindenképpen lehetetlen, hiszen *nem folyamatos* részképek bizonyos mennyisége vázolható fel csupán, melyeknek egységbe illesztése nehézségekbe ütközik. A biográfus számára végső soron elkerülhetetlen,

---

<sup>1</sup> A. KUZMINSKI: *A történelmi ismeret paradoxonja*. In: *Történelemelméleti és módszertani tanulmányok*. (Szerk. GLATZ Ferenc) Bp. 1977. 74–76.

hogy általa konstruált tényekkel dolgozzon, s ezek okozati vagy egyéb összefüggéseit is önkényesen alkossa meg. Az önéletrajz esetében látszólag más a helyzet, hiszen úgy tűnik: az e műfajba sorolható szövegek számára a tárgy (a szerző élete) készen adott, s könnyen megközelíthető. Ez az „anyag” azonban az emlékezet birodalmában rejtőzik, s csupán az emlékezés folyamata révén közelíthető meg, hozható a felszínre. Ám a memoárban reprezentált emlékezet maga is már egy, sajátosan reflektált ábrázolás produktuma. Kálmán C. György fontosnak tartja erre a sajátosságra felhívni a figyelmet az *Egy polgár vallomásainak* időszemléletéről írott tanulmányában. „Az emlékezés beszédhelyzete, mint a Márai-mű esetében világosan látható, nem azonos az emlékezés valóságos, életbeli tevékenységével.” „Az a szöveg, amelyből az olvasó az emlékezés beszédhelyzetére következtet vissza [...] mindig megcsinált, kialakított, formált *írás*. A szöveg nem lenyomata az emlékezésnek, hanem megteremt egy sajátos, választásokkal és értékhangsúlyokkal teli képzetes emlékezést” – írja.<sup>2</sup>

Láthatjuk tehát, hogy e műfaj esetében az ábrázolás referenciája kettős: egyrészt az elbeszélendő (emlék-)történetre, másrészt az emlékezésre magára vonatkozik. A megformált szöveg nemcsak bizonyos élettények – Márai kifejezésével élve – „preparációja”, hanem az ezekre való emlékezés folyamatáé is. A tudatos poétikai megformáltság a memoárokból ezért különös jelentőséggel bír. Az emlékezet közvetítő szerepét felismerő, majd a képzetes emlékezés reprezentatív voltát elfogadó, a „közvetlen” ábrázolás illúzióját feladó szerző a stilizáció eszközei révén teremt meg egy fiktív világot, virtuális valóságot szövegében. A biográfiai adatok, „tények”: voltaképpen reflektált emlékek. Vonatkozásaik együttese egy kijelölt entitásban, az elbeszélő szubjektumban polarizálódik.

Az *Egy polgár vallomásainak* műfaji besorolása egyébiránt nem könnyű: Márai maga a címben „vallomás”-ként aposztrofálja, a belső előzéklapon „regényes életrajznak”, másutt regénynek nevezi. Hadd idézzek e problémával kapcsolatban egy minden bizonnyal kulcsfontosságú részletet André Gide önéletírásából: „Van az őszinteségnek egy foka, amelyen kényszeredettség, mesterkéeltség nélkül nem tud túllépni az ember, márpedig én éppen a természetességet keresem. Könnyen lehet, hogy lelki szükségletem, hogy miközben igyekszem tiszta vonalakat húzni, mindent túlon túl leegyszerűsítsek (a rajz választás a vonalak között), de az zavar a legjobban, hogy kénytelen vagyok láncolatként leírni azt, ami valójában egyidejű állapotok kusza szövedéke. Az emlékiratok – ha mégúgy igazmondásra törekszenek is – sosem egészen őszinték: mindig minden bonyolultabb, mint amennyire elmondható. Lehet, hogy a regénnyel jobban megközelíthető a valóság.” Minthogy a világ, s állapotainak sorozata, az elbeszélendő múlt végtelenül bonyolult, egy regény a maga megalkotott, fiktív világával, s kezelhető törvényeivel pontosabban beszél, mint egy dadogó vallomás. A stilizáció és a költői „hazugság” attitűdje

<sup>2</sup> KÁLMÁN C. György: „Egyszer” és „mindig”: idő és emlékezés az *Egy polgár vallomásai*ban. Hungarológiai Közlemények 1984. december, 1193.



kiküszöbölhetetlen. Gide csupán felvetette ezt a lehetőséget a *Ha el nem hal a magban*, Márai azonban tudatosan vállalja a stilizációt. Poétikai módszere, írói attitűdje is arra utal: regényt ír. Confessiója, amely a műfaj augustinusi tradíciója értelmében a „legőszintébb” megnyilatkozás kellene hogy legyen, egy fikció köntösében szólal meg. S nemcsak az író „diszkrecionális” kötelessége miatt, azaz a valóságban is élő szereplők védelmében<sup>3</sup> –, hanem a fentiekben tárgyaltak miatt is. Az *Egy polgár vallomásai* egyszerre „életrajz”, „vallomás”, és „regény”. Externális tények és belső, lelki történések végső soron „utólagos teleológiai” leírása, egy (ad hoc) végpontból való visszatekintés egy folyamatra. E nézőpontban rejlik hipotetikusán az az elv, amely az eseményeket koherens sorozattá rendezi. Önéletrajzot írni – végső soron hermeneutikai probléma. A megértés itt az ego történeti-egzisztenciális önmegértése, melyhez az anyagot részben bizonyára hajdani feljegyzések, főként azonban az emlékek szolgáltatják. E vonatkozásban óhatatlanul felmerül az individuum történeti kontinuitásának problémája is, amely viszont szorosan összefügg az ego szinkrón identitásának kérdésével.

A regény formájában megjelenített képzetes emlékezés 20. századi őspéldája Marcel Proust nagy műve. Úgy tűnik, sem Gide sem Márai nem vonhatták ki magukat a hatása alól. „Ez az elemzés egyúttal rekonstruálás, nem történetírás, hanem újraélés, kísérlet a lelki idő teljes bonyolultságában való visszahozására. Ez az emberélet nem »téma«, s ez a társadalmi rajz nem »háttér«. Itt minden egységes: lélek, emlék, áradás s az idő anyaga. Az igazi téma és tárgy maga az idő, amely minden emberit magában hömpölyget. Az idő, mely nem egyéb, mint minden élmények összessége” – írja Babits a regényfolyamról.<sup>4</sup> S mi hozzátehetjük: Proust mindezt esztétikailag autonóm világot teremtve, metaforikus-asszociatív elbeszélő technikával jeleníti meg. Mint David Lodge rámutat, a modern próza sem mentes azonban a metomimikus ábrázolásmódtól, sőt: állítása szerint éppúgy meghatározhatja egy „extrém vagy modoros irányultság” a nyelv metonimikus pólusa felé, mint a metaforikus felé, melytől egyébként a regény „természeténél fogva távol esik”.<sup>5</sup> A tradicionális regény ábrázolási modelljét szellemesen gúnyolja ki a Borsszem Jankó publicistája 1872-ben, Jókai akkor készülő művéről, a *Jövő század regényéről* szólva: „Elő fog benne fordulni a föld minden lakója, és ki-ki olyan élethíven lesz rajzolva, hogy aki sohasem látta is, rögtön fel fogja ismerhetni.”<sup>6</sup> A szatíra a „világ totális leképezésének” feltételezett óhaját figurázza ki e sorokban.

Úgy tűnik, *Az eltűnt idő nyomában* még olyan emlékek után kutat, amelyeknek teljesen és organikusan megélt élmény szolgál alapul. Ám az *Egy polgár vallomásai*-nak elbeszélője már arról az életről ír könyvet, amelyet nem tud (vagy egy különös

<sup>3</sup> RÓNAY László: *Márai Sándor*. Bp. 1990. 157–158.

<sup>4</sup> BABITS Mihály: *Az európai irodalom története*. Bp. 1979. 469.

<sup>5</sup> DAVID LODGE: *The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy*. M. BRADBURY–J. McFARLANE: *Modernism 1890–1930*. Penguin, Harmondsworth 1979. 486.

<sup>6</sup> *A jövő század regénye*–Most írja Jókai Mór. Borsszem Jankó 1872. szeptember 29. Idézi a *Jövő század regényének* kritikai kiadása. Bp. 1981. 558.



etikai parancsnak engedelmeskedve nem akar) „valóságos”-ként megélni.<sup>7</sup> Minden (a műben megjelenített) cselekedetét, döntését, emberi kapcsolatát valamiféle sajátos, neurotikus idegenség-élmény határozza meg. Ez az attitűd jellemző Gide *Pénzhamisítók*jának hősére, Édouard-ra is. „Az új füzet, amelybe ezeket a sorokat is feljegyzem mindig a zsebemben lesz. Ez a tükör, amelyet magammal sétáltatok. Mindaz, ami történik velem, csak annyiban nyer valóságos létet, ha a tükörben is visszatükröződik” – írja. Feljegyzései egyúttal egy tervezett regény vázlatát is adják. Édouard valóságosabbnak érzi ezt az általa teremtett virtuális világot, mint a „valóságot” – azaz a Gide által teremtettet. (Gyakran úgy érzi, vallja egy helyütt, hogy a külvilág csupán fikció; s mi mást tehetnénk mint – Gide *Pénzhamisítók*jával a kezünkben – igazat adunk neki, hiszen itt valóban csupán egy regényről van szó. Mint J. L. Borges rámutat, az efféle elbeszélői fogás azért nyugtalanít bennünket, mert nincs rá garancia: a mi bizonyosnak hitt realitásunkról nem derülhet ki szintűgy annak fikcionalitása.<sup>8</sup> Ez a pillanattal egygő válni nem tudó, neurotikus magatartás jellemző Márai elbeszélő hősére is. E hőst hiba volna fenntartások nélkül azonosítani a szerzővel magával – éppen a stilizáció, a regényjelleg vállalása miatt. Mindenesetre kérdéses: mennyiben határozható meg tisztán az *Egy polgár vallomásainak* alapján az elbeszélő ontológiai pozíciója.

„Végso soron pragmatikai kérdés, regényként olvasunk-e valamely könyvet, avagy önéletrásként.” „Hiba volna önéletrajz és regény különbségét tény s kitalálás ellentétére vezetni vissza. [...] Kitalált s nem kitalált ellentéte helyett alkalmasint a kitaláltság módosatairól szerencsés beszélni, ezek pedig értelmezési eljárásoktól, kulturális hagyományoktól függenek. [...] Márai művei minduntalan azt hangsúlyozzák, hogy az emberi «én» nem tapasztalati adottság, de kulturális termék” – mutat rá Szegedy-Maszák Mihály.<sup>9</sup> Kulcsár Szabó Ernő hangsúlyozza: Márainál, mint a klasszikus modernség második hullámához tartozó művekben általában, az elbeszélő nem tisztán nyelvi alany; a nyelvi-poétikai szubjektum létének az úgynevezett egzisztencia-szubjektum valóságos jelenléte az előfeltétele.<sup>10</sup>

Márait olvasva mindenesetre úgy érezzük, hogy stilizál, s többet elhallgat, „szolidabban vall”, mint például Gide a *Ha el nem bal a magban*. Stílusa észrevehetően költőibb, „irodalmibb” egy fokkal, ebben is tudatosan a fikció felé közelít. Elfogad, sőt tökélyre visz egy sajátos, művészi beszédmódot, s nem próbál „riportot írni az életről”. Valójában Gide is ugyanezt teszi, ám konkrét nevekhez, adatokhoz, tényvonatkozásokhoz sokkal inkább ragaszkodva, s könyvének nyelve is bizonyos szikárság

<sup>7</sup> Egyszerűen arról van szó, hogy az «élet» nem hasznos az írónak. Amit ott talál, csak anyag; s abban a minőségben és halmazállapotban, ahol találja, majd mindig használhatatlan anyag; mit kezdjek az íróval, aki élni is akar, s dolgozni is?” „A munka az egyetlen princípium, melynek szellemében az író megengedheti magának az alázat fényűzését; különben álljon kegyetlen kétellyel az élet tüneményei mögött, mert a pillanatban, mikor igazán, egész szellemi egzisztenciájával elmerül az életben, a «kalandban» vagy az «élményben», elvesztette írói rangját.”

<sup>8</sup> J. L. BORGES: *Az idő újabb cáfolata*. Bp. 1987. 174.

<sup>9</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Márai Sándor*. Bp. 1991. 63.

<sup>10</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Klasszikus modernség kartézianus értéktávtatban*. Új Írás 1991/5. 111.

jegyeit mutatja. Könyve emlékirat, míg Máraié „regényes életrajz”, ám a két mű felépítése, poétikai megformáltsága közötti különbség nem alapvető. Sőt: a két önéletírás tematikájának, szerkesztésmódjának, elbeszélői technikájának hasonlósága a már tárgyalt stílusbeli eltérések ellenére is szembetűnő.

Bizonyos, hogy Gide jelentős hatással volt Máraira, s az is, hogy a *Ha el nem bal a mag* előbb jelent meg (1928-ban) mint az *Egy polgár vallomásai* (1934), ám a két mű konkrét hatástörténeti közösségéről filológiai bizonyítékok híján csupán találgatásokba bocsátkozhatunk. Tudjuk viszont, hogy Márai Gide naplóját tartotta példamutatónak a maga számára,<sup>11</sup> s lehetséges, hogy nemcsak a szinkrón kommentár, hanem a diakrón szintézis, az emlékirat műfajában is nála talált szellemi ösztönzést.

Mint láttuk, a neurotikus Édouard számára a mimézis inverz módon, mint valóságteremtő aktus működött. A derealizációs élmény ellenszere: naplóban rögzíteni a jelenlévőként megélni nem tudott realitást, s a múlttá váló pillanatnak ez a reprezentációja egyúttal annak „kezelése”, elfogadhatóvá tétele is.

Gide önéletrajzában leírja meghatározó gyermekkori élményét: a köznapi világ mögött rejtőző „mögöttes valóságba” vetett hitét. Ugyanilyen fontos számára legkedvesebb játéka: a kaleidoszkóp. Mindkettő sokáig fogva tartja a képzeletét. Úgy tűnik, önéletírásában emlékeit is kaleidoszkóp-szerűen variálja: maga az emlékezés működik nála így. „Úgy idézem fel emlékeimet, ahogy eszembe jutnak, nem próbálom rendbeszedni őket” – írja. A kaleidoszkóp e fénytörésében – éppúgy mint Édouard nevezetes naplójában – a valótlanak érzett realitás valóságossá válik. Az elvesztett azonosság, a biztonság a múltba helyeződik, s így a múlt emléke felértékelődik. S ugyanígy: Az *egy polgár vallomásaiban*, az „irodalomban preparálva” az átélt, de idegennek érzett események, élmények, hangulatok valóságossá lesznek. Az író a stilizáció eszközeivel, fortélyai, technikája birtokában képes élővé lényegíteni a holtakat, távolinak érzett „nyersanyagot”, az életét. Így az olvasó számára valóságosként él az anyag, amelyből a mű vététt. A szöveg, mesteri műviségével együtt: hiteles élményt sejtet. S a stilizálás, az élmények hihetővé tétele révén, e processzus eredményeként – vagy éppen az alkotó folyamat közben, a művészi cselekvés által – a szerző a maga számára is igazolja emlékeit. Vagy legalább ezt is elhitheti az olvasóval: hiszen erről az élményről is csupán az író szövege révén győződhetünk meg.

Babits Mihály a modern irodalom pszichologikus-szubjektivista fordulatát Szent Ágoston *Vallomásaitól* eredezteti. E paradigma határozza meg szerinte az utóbbi másfél évezred irodalmát, „az egész modern művészet lényegében van valami vallo-másszerű”. Maga e műforma is „páratlan pályát” futott be, ám végül „a lélek vetkőzése szenvedély lett, az őszinteség igazi szellemi exhibicionizmus. [...] Rousseau-nál már maga az őszinteség válik néha pózzá”.<sup>12</sup> (S itt újra csak Gide fent idézett szavaira kell hogy utaljunk: „az emlékiratok [...] sosem egészen őszinték: mindig minden bonyolultabb, mint amennyire elmondható”).

<sup>11</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály: i. m. 99.

<sup>12</sup> BABITS Mihály: *Ágoston. Esszék, tanulmányok*. I.Bp. 1978. 475.



Szegedy-Maszák Mihály rámutat a gyónás, a lelkiismeret-vizsgálat gyakorlatának a világi önéletrajz pályáját is kijelölő hatására.<sup>13</sup> Kulcsár Szabó Ernő Márai művéről szólva éppígy hangsúlyozza a keresztény hagyomány hatásának jelentőségét, melynek alapja a jézusi eredetű individualitás, „a valakivé válásnak, az irányszerűen elképzelt sorsnak a tradíciója”.<sup>14</sup> Ugyanakkor Márai „az önmegalkotás racionális Bildung-jellegű, az élettel együtt-alakuló goethei példájában ismeri fel az emberi beteljesülést” – írja.<sup>15</sup> Ha az *Egy polgár vallomásainak* főszereplő-elbeszélőjére vonatkoztatjuk e tételt, láthatjuk: a polgári társadalom válságával összefüggő idegenség-élmény, az otthontalanság, talajvesztés rekonstruált élménye valamiképpen feloldódik az írás folyamatában. Az elbeszélő visszatekintéseihez fűzött reflexióiban kissé szentenciózusan fogalmaz – s ez mindenképpen valamiféle *utániség* pozíciójára utal. S különös módon a (deklarált) idegenség, mint magatartás itt már valósággal imperatívusszá válik az író számára, mintegy az alkotás előfeltételévé.<sup>16</sup>

„S mikor... különösen Freud könyveit közelebről megismertem, kissé létszükséglet volt már számomra a neurózis, a munka egyik kelléke és feltétele; durva hasonlattal azt mondhatnám, hogy »éltém« neurózisomból, mint a kínai koldus csonka tagjai mutogatásából.” Egy irodalmi hős által megfogalmazott poétikai credóról van szó, amelyet azonban a befogadó óhatatlanul a szerzőre vonatkoztat. Az elbeszélő a vallomás-irodalom rousseau-i hagyományát követve analizálja önmagát, az emlékezet faggatása is az önértelmezés eszköze. Megkonstruálja ezen (irodalmi) személyiség jellegét, s a befogadó a recepció során ennek a nyomán teszi meg ugyanezt. Az ego „valakivé válásának” „irodalomban preparált” története nem más, mint stilizált szerepek gyűjteménye. Ezzel szoros összefüggésben áll a műben egy stilizált korszak összefoglalása: az énkonstrukció analízise (miként Goethe *Dichtung und Wahrheit*-jában) elképzelhetetlen a szélesebb kontextusba állítás, a társadalomtörténeti-korrajzi vonatkoztatás nélkül.

A stilizált világmodelláció egyik fő eszköze a mítoszteremtés: az emlékek „szövedékében” egyfajta magánmitológia teremt rendet. Az elbeszélő maga is használja a „mítosz” kifejezést a műben a *család* képzetére vonatkoztatva. („De a család mítosza élt, s ez a misztikus öntudat adott életerőt valamennyiünknek, akik cselekedeteinkkel a család meséjét színeztük. S korszakokban, amikor az emberiség nagy, közös mítosz nélkül kénytelen élni, különösen jelentős élményforrás a család miniatűr világtörténelme.”) A szöveg mai értelmezői számára azonban a „mítosz”-kifejezésbe már természetszerűleg beleértődik a fogalom Roland Barthes-i, C. Lévi-Strauss-i meghatározása, éppúgy, mint Lyotard *récit*-fogalma is.

<sup>13</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály: i. m. 64.

<sup>14</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő: i. m. 106.

<sup>15</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Az egyéniség foglalatja. Márai személyiségfelfogásának szerkezetéhez*. Orpheus 1991/1. 24.

<sup>16</sup> [Kaiserről]: „Az élet, a másodrangú cselekvés vágya, erősebb volt benne az irodalmi cselekvés kényszerénél; az élet megölte számára a betűt.”



Az *Egy polgár vallomásainak* elbeszélője tudatosan vagy sem, de szerepeket alkot saját maga és a bemutatott személyek számára, panoptikum-szerűen mutatja be a karakterek sokaságát. S noha ő „nem regényt” ír, Gide is ugyanezt teszi a *Ha el nem hal a magban*: szereplői óhatatlanul típusrajzokká lesznek. A felvillantott képek tematikailag is meglehetősen rokonságot mutatnak a két könyvben. Mindkét író részletes tablót fest előbb családjának anyai, majd apai ágáról, s a portrékat rövid történet-epizódokkal teszik élettélivé. E képeket általában esszéyszerű elmélkedések kísérik a családi vonásokról, a vérségi meghatározottságról. Azt mondhatjuk, ez a ritmus határozza meg mindkét mű egészét is: az emlék-fragmentumokat kommentálja, értelmezi az utólagos reflexió. Ezekre feltétlenül az elégikus hangvétel jellemző. A tablót a környezet: a gyermekkori ház, a könyvtár, a város(ok), a természet leírása, s a cselédek, ismerősök, hajdani figurák karakterrajzai egészítik ki. A két család és környezetük képe meglepő hasonlatosságot mutat, s az európai polgári tradíció viszonylagos egységét látszik igazolni. Márai egy átmeneti korszak keresztmetszetét rajzolja meg ebbe a stilizált képbe vetítve. Megkockáztathatjuk: a mítosz az a bizonyos rendező elv, univerzália, valóságkonstitúciós mód, amely „berendezi” számára az egzisztencia mikrotörténelmét –, ez is a regényszerű megalkotottság újabb ismérve, s voltaképpen a metaforikus ábrázolástechnika előtérbe kerülése.

(A *Föld, Föld!*, Márai másik nagy életrajzi műve már inkább a Márai-féle napló műfaji sajátosságaihoz közelít, s a regényszerű megformáltság eszményétől távolabb kerülve szervezi rendbe az „anyagot”).

Megkísérlem ennek a regény-jellegű múlt-konstrukciót szervező magánmitológiának rövid áttekintését és vázlatos analízisét adni.

Márai életművében központi helyet foglal el Kassa mítosza: a polgári kultúra értékrendjének stabilitását hordozó városé, melyet a fölé magasodó Dóm őriz, az egyszerre védelmező és korlátozó tradíciók szimbólumaként. A művész számára, aki ambivalens viszonyban áll „osztályával”, egyfelől meghatározó a hagyomány megtartó ereje, másrészt összeütközésbe kerül vele. (Kedvelt témája ez a korabeli európai irodalomnak, elegendő, ha Thomas Mann és Roger Martin du Gard műveire utalunk.) Hasonló jelentősége van Márai számára a szintén stilizált-mitizált Európának is, amely éppúgy „Kulturträger”-ként, kultúrahordozóként szerepel, mint maga a polgárság. Jól jellemzi ehhez való viszonyát a francia demokráciáról alkotott véleménye is: az egyenként korlátolt és hatalomvágyó emberek együtt a nemzet hatékony lelkiismeretét alkotják. Európa-képét mindazonáltal a spengleri hanyatlás-élmény határozza meg. Az egyébként „vidékie”, s ezért ismerős és otthonos Berlinről írva érzékletesen festi meg a pusztulás árnyékában élő város zaklatott életét, a kísérteties „farsangot”, a morális és szellemi zűrzavart.

Az elbeszélő Pesten és Párizsban egyaránt „vidékinek” érzi magát. Az előbbi várost közönségesnek és agresszívnek, szemtelennek és díszletszerűnek látja, az utóbbit hidegnek, érthetetlennek és elutasítónak. Mindvégig Kassa marad számára a viszonyítási alap, az urbánus kultúra etalonja (s egyúttal a hajdani szakrális jelenlét visszatekintő mítosza), amelyről nem lehet elszakadni.

Ami pedig elmondhatatlan: az nem kerül be a vallomásba. Az *Egy polgár vallomásainak* két kötete közötti cezúra a háború éveit jelentősegteljes hallgatással „kommentálja”.

A második kötet egy szimbolikus jelentőségűvé emelt vonattal kezdődik, s a harmadik fejezet is ennek nézőpontjából indul. Az elbeszélő és felesége, Lola Párizsba utaztukkor „feladatként” fogják fel Európát. Tudatosan vállalt, irodalmilag stilizált szerepről van itt szó, amelyet a történetmondó is bizonyos távolságtartással és ironiával szemlél. Egyáltalán, a regény egészére jellemző egyfajta szatirikus hang, árnyalt és visszahúzódó humor, amely sajátosan elegyedik a visszatekintés elégikus-patetikus hangnemével. Az író gyakran túloz, sokszor kissé modorosan mesél, s a felnagyított, torzított állóképekben különös közelségbe kerül egymással tragikum és komikum.<sup>17</sup>

Gide és Márai műve egyaránt (miként Rousseau *Vallomásai* is) meghatározó ifjúkori élményként szól a testiséggel kapcsolatos rossz tapasztalatról. Mindkét elbeszélő leírja a prostitúcióval való találkozását: csalódását, illetve menekülését, s az ebből adódó viszolygást, ellenérzést éppúgy mint az önkielégítéssel kapcsolatos bűntudatot.

A kötődéseket kereső magatartást jól jellemzik a vallási rajongásra való egykori hajlamról, s a közösségben elszenvedett megrázkódtatásokról szóló részek egyaránt, amelyek szintén mindkét műben megtalálhatók. A felnőttkorra meghatározóvá vált különállás Gide-nél nagyban magyarázható protestantizmusával és homoszexualitásával, míg Márainál a külföldi tartózkodás tényleges idegenségével is. Mint már említettem azonban, a „különtség” szerepe mindkettőjük művében összefonódik a *le mal du siècle*-ként ábrázolt neurózissal, a felvállalt betegséggel, amely mintegy öngazolást jelent – s ez szoros összefüggésben áll a művész-mítosz alakulásával.

Az *Egy polgár vallomásaiban* e stilizált konstrukció kibontásának folyamata különösen jól követhető. Az íróvá válás folyamatának valóságos stációi állapíthatók meg benne, s ezek közös jellemzője, hogy mindegyikük egyfajta misztifikált lelki élményhez köthető, amelynek nem mindig valamely külső esemény a kiváltó oka. „A váratlan találkozás, a csodaszerűen tudatosított »ez az«, a villámcsapás-szerű intuitív felismerés, s sugallat-szerű hang meghallása Márai egyik főmotívuma. Szereplői életében ezek a mágikus pillanatok, melyekben sorsuk eldőlt, ha nem is feltétlenül azonnal érzékelhetően” – hangsúlyozza Ferenczi László Márai-tanulmányában.<sup>18</sup> (Valószínűleg meghatározó irodalmi öspéldaként ismerhetjük fel itt Rousseau vincennes-i megvilágosodásának történetét, amely az írói genezis szakrális kezdőpontját jelöli meg.)

Az *Egy polgár vallomásainak* elbeszélője akkorra teszi a művésszé válás első állomását, amikor szakít családjával. Polgár, de nem érzi magát otthon a polgári

<sup>17</sup> Például a rezesbandás temetések kedvéért elkövetett bakaöngyilkosságokról szólva.

<sup>18</sup> FERENCZI László: *Egy polgár vallomásai (Márai Sándorról)*. In: *Valóság és varázslat*. (Szerk. KABDEBŐ Lóránt) Bp. 1979. 233.

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója  
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó  
Budapest, 1993  
Műszaki szerkesztés/típoграфия: Ruttkay Helga  
Megjelent 6,5 A/5 ív terjedelemben  
HU ISSN 0133-2368  
Nyomta a Jahn Ferenc Dél-pesti Kórház nyomdaüzeme  
Felelős vezető: Hujder Zoltán  
Munkaszám:

Megjelenik negyedévenként.

Terjeszti a Magyar Posta.

Előfizethető bármely hírlapkézesítő postahivatalnál,  
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál  
(1134 Budapest, Lehel utca 10/A.) közvetlenül vagy postautalványon,  
valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó

*Stúdium* (1052 Budapest, Váci utca 22., telefon: 118 58 81)

és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., telefon: 138 24 40)

könyvesboltjaiban, továbbá

a Balassi Kiadó könyvesboltjában (1023 Budapest, Margit u. 1., telefon: 116 28 58)

és az *Írók Boltjában* (1061 Budapest, Andrássy út 45., telefon: 122 16 45).

Előfizetési díj egy évre 240 Ft; egy szám ára 96 Ft.

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat

(H-1389 Budapest, Postafiók 149., telefon: 201 44 11).



# Literatura

Ebben a számban:

*Szili József*

Háromműneműség és interkulturális poétika

*Pozsvai Györgyi*

Nézőpont és közlésmód

*Orbán Jolán*

In-differencia etika

– A dekonstrukció etikája –

*Ferenczi László*

Kosztolányi és a *Modern költők*

*Mekis D. János*

A „regényes önéletrajz”

– Márai Sándor: *Egy polgár vallomásai* –

Szegedy-Maszák Mihály  
Fried István  
Kulcsár Szabó Ernő  
Voigt Vilmos  
Bécsy Tamás  
Aczél Géza  
Kurdi Mária

1993-3

רבינו אברהם

A Magyar Tudományos Akadémia  
Irodalomtudományi Intézetének  
folyóirata

Főszerkesztő  
POMOGÁTS BÉLA

Felelős szerkesztő  
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Szerkesztő  
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottsági tagok

BODNÁR GYÖRGY  
BONYHAI GÁBOR  
KÁLMÁN C. GYÖRGY  
NYÍRÓ LAJOS  
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség  
1118 Budapest  
Ménesi út 11–13.  
Telefon: 166 72 71



---

# Literatura

---

Tartalom

1993/3.

---

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Az irodalom történeti s elméleti vizsgálata 193

FRIED ISTVÁN

Új utak a komparatistikában 206

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Komparatív vagy integratív?  
– A modernség irodalomtörténeti értelmezhetőségéhez – 211

VOIGT VILMOS

A komparatív folklorisztika ma 218

BÉCSY TAMÁS

Euripidés újítása 225

ACZÉL GÉZA

Óda és vissza  
Kassák Lajos – egy kiábrándulás természetrajza 253

KURDI MÁRIA

A nemzeti narratívák újraolvasása a mai ír drámában 266

---



Szegedy-Maszák Mihály

## AZ IRODALOM TÖRTÉNETI S ELMÉLETI VIZSGÁLATA

I saw a man pursuing the horizon;  
Round and round they sped.  
I was disturbed at this;  
I accosted the man.  
'It is futile,' I said,  
'You can never –'

'You lie,' he cried,  
And ran on.

(Stephen Crane)

Milyen föladatai lehetnek az irodalomelméletnek jelenleg a magyar nyelvterületen? Mielőtt e kérdésre keresném a választ, az esetleges félreértés elkerülése végett néhány előzetes megjegyzést kell tennem. Nem az elmélet, hanem az irodalomtörténet művelését tekintem elsődleges célomnak – eddigi munkáimnak többsége is ezt bizonyíthatja. Ebből azonban nem következik, hogy a történetírás segédeszközüvé akarnám lefokozni az elméleti vizsgálódást. Nem a gyakorlati haszon adja az elméleti kutatás létjogosultságát, képtelenség az elméletet a történetírás segédeszközüének vélnünk.

Két irodalomelméleti vállalkozásnak voltam társszerzője az elmúlt években. Hatodmagammal vettem részt *A strukturálisizmus után* címmel 1992-ben megjelent kötet munkálataiban, s húsz másik kutatóval együtt működtem közre a *Théorie littéraire* néven 1989-ben a Presses Universitaires de France által közreadott munka létrehozásában. Az összehasonlítás kétféle tanulsággal szolgálhat. A több éves késéssel megjelent magyar könyv teljesebb képet adhatott volna a hazai elméleti kutatásról, ha például Bernáth Árpád, Bezeckzy Gábor, Bonyhai Gábor, Csúri Károly, Kulcsár Szabó Ernő, Nyíró Lajos vagy Odorics Ferenc is hozzájárult volna a gyűjteményhez. A Szili József szerkesztette kötet alighanem így is korszerűbb fogalmat ad a kutatások helyzetéről, mint a nagyigényű, nemzetközi együttműködéssel készült, élvonalbeli kiadónál megjelent francia nyelvű munka. Mivel nincs módom állításom részletes bizonyítására, egyetlen mondatot idéznék a Párizsban kiadott gyűjteményből: „Az olvasás azért lehetséges, mert a szöveg nem önmagában zárt; mondanivalója van valaki számára valamiről.” Ehhez hasonló közhelyet nem találtam a magyarul olvasható tanulmánygyűjteményben. Úgy sejtem, levonható a következtetés, hogy az irodalomelméletet magas szinten, de kevesen művelik Magyarországon, s tevékenységük alig talál visszhangra.

Természetesen kérdésessé lehet tenni az elméletalkotásnak a mibenlétét, ám ugyanezt a történetírással is meg lehet tenni. A nagy költemény a jelenben él, s



egyáltalán nem nyilvánvaló, hogy van helye a történelemben. A 19. század némely történetírói a nemzet jellemének vagy sorsának kifejeződését, egyes 20. századi örököseik az eredetiség, újszerűség vagy modernség megnyilvánulásait keresték a magyar irodalomban. Nem bizonyos, hogy a jövőben ezeknek az értékeknek jegyében megírható az egész magyar irodalom története.

Az irodalomtörténet tárgyának meghatározása alighanem az elméleti kutatás függvénye. Könnyű arra hivatkoznunk, hogy az irodalomtörténet számára fontos műveket valamely létező közösség tudatában élő szövegekkel lehet azonosítani. Manapság egy magyar olvasó alighanem több eredetileg nem magyarul írott művet őriz az emlékezetében, mint az 1950-es években. Korábban a kultúra elválaszthatatlan volt egy-egy közösség fönntartásától. A huszadik század végén, a tömegtájékoztató eszközök s számítógépek elterjedése miatt nagyon erős a nemzetközi civilizáció vonzóereje. Akár sajnálkozunk ezen, akár örülünk neki, e tény mindenképpen indokolja, hogy egyfelől a magyar irodalom összehasonlító vizsgálatára törekedjünk, vagyis igyekezzünk csökkenteni a távolságot az úgynevezett modern filológia s a nemzeti tudomány között, másrészt nagyobb figyelmet szenteljünk a fordítás elméleti s történeti kutatásának, valamint azoknak az értelmezési kérdéseknek, amelyek idegen nyelven olvasáskor vetődhetnek föl. Valószínűnek tartom, hogy azoknak a magyar olvasóknak egy része, akik nehézkesnek tartják sok 19. századi magyar regény nyelvét, nincsenek tudatában, hogy Gogol vagy akár Balzac s Dickens nyelve talán még távolabb is áll a mai orosz, francia, illetve angol irodalmi nyelvtől, mint Eötvös Józsefé a magyartól. A fordítás mindig értelmezés. Rába György könyve *A szép hűtlenek* arra figyelmeztet, hogy Babits, Kosztolányi s Tóth Árpád fordításai e költők életművéhez is tartoznak. Bizonyos mértékig a külföldi elbeszélő próza magyar átültetését is hasonló módon lehetne mérlegelni: a *Bleak House*-nak Ottlik által készített változata például éppúgy alkotó munka eredménye, mint Emily Brontë regényének Sőtértől származó magyar szövege. Sőt, Proust fő művének magyarítását is aligha lehetne úgy folytatni, hogy az olvasó ne érezze az eltérést Gyergyai Albert nyelvesszményétől.

Aligha szerencsés, hogy egyetemeink többségén az egyes idegen nyelveknek, az úgynevezett világ- s a magyar irodalomnak szentelt tanszékek többnyire egymástól függetlenül tanítanak irodalmat, mint ahogy az egyszakosságot is helytelenítem. Ilyen szétparcellázással bajosan lehet szerves irodalmi kultúrát teremteni. Hadd hivatkozzam Babitsra, aki irodalomelméleti előadássorozatában így nyilatkozott: „ha a magyar irodalmat mint magyart jellemezem, nem végeztem tisztán irodalmi tanulmányt, és tulajdonképpen nem az irodalomról beszéltem, hanem Magyarországról!” Ezt a megállapítást természetesen minden nemzeti irodalom szakértőire lehet érteni. *Az európai irodalom történetének* bevezető részében egy sarkalatos tétel ezt erősíti meg: „Aki egy nemzeti irodalom történetét írja, annak fontosabb lehet a nemzet, mint az irodalom.” A mienknél jobb megoldásnak vélem az amerikai egyetemekét, ahol egyazon oktató több tanszéken is működhet. Többségük egyszerre tanít angol, francia, német, spanyol stb. és összehasonlító irodalomtudományt. Csakis így lehet áthidalni a távolságot anyanyelvi s idegen irodalom között.

Ennek a szakadéknak áthidalásában az anyaországon kívül élő magyar kisebbségek kutatói is segíthetnének. Nagyon is el tudom képzelni, hogy ők a környezetükben élő többség irodalmával együtt vizsgálják a sajátjukat. Szilágyi István, Végel László vagy Grendel Lajos műveinek megítélésében a magyarországi irodalmár illetékessége némileg korlátozott, hiszen e művek nemcsak a magyar nyelvű kultúra rendszeréhez tartoznak. Van létjogosultsága annak, hogy az erdélyi román és az ottani magyar, vagy a szlovák és a felföldi magyar műveket együtt értelmezzék, hiszen valószínű, hogy létezik olyan kétnyelvű közösség, amely egymáshoz méri a két nyelven olvasottakat. Ebben a vonatkozásban járulhat hozzá jelentős mértékig a kisebbségi irodalmárok tevékenysége a magyar kutatáshoz. Rávehet bennünket arra, hogy ne kizárólag a nyugati kultúrához mérjük a sajátunkat. Az ilyen összehasonlító elemzéstől eltekintve viszont nem látnám sok értelmét a felföldi, vajdasági vagy erdélyi magyar irodalomtörténet önálló megírásának, mert az 1920 óta eltelt időszak végül is viszonylag rövid szakasz a magyar nyelvű irodalomnak legalábbis tíz évszázados örökségében, és alig képzelhető el bármi, ami az egy nyelvűségnél szorosabban kapcsolhat egymáshoz különböző szövegeket.

Áttérve a célelvű történetírás másik lehetséges alapelvére, bármennyire hajlamosak legyünk is azt hinni, hogy az újításnak alaktani ismérvei vannak, szembe kell néznünk azzal a lehetőséggel, hogy a modernség jegyében rendezett irodalomtörténet valaképpen a tudomány történetéből kölcsönzött fejlődésszéményt próbálja ráerőszakolni a művészetre. *A közelítő tél*, az *Apokrif*, *A rajongók* vagy az *Aranysárkány* költőiségét aligha magyarázza meg fejlődéstörténeti helyük. Bizonyos tekintetben éppúgy egyforma távolságra vannak tőlünk, mint az *Antonius és Kleopátra* és a *Bérénice*, a *Don Quijote* és a *Vörös és fekete*. „Senkinek nem jut eszébe állítani, hogy Shakespeare költészete fejlettebb (fortgeschrittener) Aiszkhüloszénál” – mondja Heidegger *A világkép időszaka* címmel közreadott előadásában. Amennyiben van értelme klasszikusokról beszélni, ha az egyes nemzeteknek lehetnek klasszikusai, akkor e szó azt emeli ki az irodalomból, ami nem történeti lényegű. Jellemző, hogy újklasszicista pályaszakaszában Babits is erősen hajlott arra, hogy az irodalom időbeliségét térbeliséggé alakítsa át. A megtévesztő cím ellenére *Az európai irodalom történetében* is észrevehető az alapföltevés, hogy a nagy művek újramondják egymást, költészet és gondolat állandó párbeszédének a részei.

Egyáltalán nincs kizárva, hogy léteztek olyan alkotók, akiknek művészi jelentősége felülmúlta történeti szerepüket. Arany Jánosnak éppen ebben a vonatkozásban lehet némi rokonsága Brahmszal. Mindketten jelentőset alkottak korábbi időszakra jellemző műfajban és anélkül, hogy gyökeresen megváltoztatták volna a balladának vagy a szimfóniának az elődöktől örökölt kereteit. Az is elképzelhető, hogy a legutóbbi évek művei között is akad olyan alkotás, amelynek művészi értéke vitathatatlan, holott írásmódja inkább értékörző, mint újító. Bodor Ádám *Sinistra körzetét* említénem hevenyészett példaként.

Maradiság és eredetiség viszonya aligha felel meg teljes értelemben a művészetlen és művészi ellentétének. Nem zárható ki annak a lehetősége, hogy ugyanaz a mű egyik összefüggérendszerben régiesnek, másikban viszont újszerűnek mutatkozik. Ung-



várnémeti Tóth László eszméi a francia fölvilágosodás legerősebben vallástalan irányzatához álltak közel. Szinte példátlanul makacsul ragaszkodott az antik minták követéséhez. Görögül is verselt és költészetében nemzetköziségre törekedett. Írásmódja tisztábban klasszicista volt, mint jó néhány értékörző verselő – Kisfaludy Sándortól Dukai Takách Juditig. Talán e kettősség is okozta, hogy irodalomtörténészeink nagyon keveset foglalkoztak munkásságával. Weöres Sándor hozta be ismét az irodalmi köztudatba, ki a maga távlatából kezdeményező költőként értékelte át a *Nárcisz, vagy a gyilkos önn-szeretet* című 'tragoedia' szerzőjét.

A romantika előtti korszakokban keletkezett műveknél különösen nehéz egyértelműen megállapítani valamely mű visszafelé tekintő, illetve előremutató jellegét. Czigány Lóránt 480 lapos magyar irodalomtörténetében alighanem azért is szól csak 100 lap az 1800 előtti időszakról – szemben például Szerb Antal 520 lapos könyvének 220 oldalával –, mert a korai századokban sokkal nehezebb a fejlődést rendezőelvként érvényesíteni. Természetesen 20. századi irodalmunk mérlegelésekor is lehet töprengeni azon, célszerű-e konzervativizmus és modernség kettősségében gondolkodnunk. Fogas kérdés, hogy a népi írók munkássága miként értelmezhető, ha ragaszkodunk e szembeállításhoz. Azt is üdvös emlékezetünkbe idézni, hogy volt időszak, amikor a naturalizmus látszott a modernség letéteményesének a magyar irodalomban. A 20. század során ez az irányzat éppúgy leértékelődött, mint a programzene műfaja. A mai kutató hajlamos azt becsülni Zola vagy akár a fiatal Móricz műveiben, ami eltérést jelenthet a naturalizmustól. Krúdyt ezzel szemben a történetmondás megújítójának hisszük, mert az események elmondását metaforikus összefüggések kialakításával párosította és kétségesse tette a folytonosságot a történetben és a jellemében. Egyáltalán nem bizonyos, vajon nem hozhatók-e ezek a vívmányok kapcsolatba az elbeszélésnek sokkal régebbi formáival. Hasonló vonatkozásban lehet hivatkozni a pikareszknek vagy a levélregénynek, vagyis két olyan műfajnak 20. századi visszatérésére, melyeket az okozatiságot érvényesítő, a véletlent, az egyes események fölcserélhetőségét kizáró, történeti értelemben vett realizmus, illetve a belső magánbeszédet alkalmazó lélektani regény egyszer már elavult színben tüntetett föl.

Szerb és Czigány említett munkájában, sőt az akadémiai irodalomtörténetben is érvényesül célelv. Ez utóbbinak szerzői a középkorból nemegyszer azt emelik ki, ami a reneszánsz előzményének tekinthető, a 18–19. század tárgyalásában pedig a fölvilágosodás, illetve a realizmus szerepel célértékként. Dugonics Andrást Szerb sokkal többre értékelte, mint az akadémiai irodalomtörténet, mert az Erdélyi Helikon pályázatát megnyert szerző preromantikus vonásokat talált az *Etelkában*, míg az Irodalomtörténeti Intézetben készült összegzés készítői a fölvilágosodás ellenzőjét látták a piarista szerzetesben. E példából kétféle tanulság is levonható. Egyrészt érdemes latolgatnunk, vajon lehet-e egy történeti irányzatot esztétikailag értékesebbnek tartani valamely másíknál, másfelől bajosan tagadható, hogy az irodalom állandó változása időről időre átalakítja az összefüggésszrendszert, amelyhez képest viszonyít az olvasó, sőt azzal is számolhatunk, hogy a befogadó kultúráján, tapasztalatán is múlik, mit érzékel szokványosnak, illetve eredetinek. A nagy műhöz visszatérő olvasó figyelmét



nemcsak a korábban észre nem vett részletek, szerkezeti megoldások, összefüggések kötik le. Az újra felismerés is része lehet annak az élménynek, amelyet a *Hamlet*, az *Über allen Gipfeln...*, *Az örök zsidó* vagy az *Esti Kornél* okoz számomra. Ezért is vallottak kudarcot azok, akik az információelmélet jegyében próbálták átalakítani az irodalom kutatását.

Lehetséges, a mitológia felfogható úgy, mint a kultúra nyelvi kifejeződése, az irodalom viszont nem értelmezhető így. A költő az írni szót csakis tárgyatlan igeként ismeri. Bármilyen fontos kutatási ág a művelődéstörténet, bajosan helyettesítheti az irodalom vizsgálatát. Nem képtelenség, hogy egyes szövegeknek nagyobb a fejlődéstörténeti, mint esztétikai értéke. Bessenyei némely munkáit többre becsülheti az esztétikust, mint a művészség megszállottja. Ismert tény, hogy Berzsenyi költeményei közül nem a fölvilágosodás ösztönzését mutató episztolák a legművészebb hatásúak. A történetst általában az foglalkoztatja, mi az előzménye s következménye egy-egy irányzatnak vagy akár műnek. Madártávlatból kell szemlélnie az irodalmat, s ez nem teszi lehetővé, hogy az egyes mű értelmezésével foglalkozzék. Többek között ezért nem nevelhet a történetírás önmagában az irodalom értésére. Az 1900 előtti magyar irodalom viszonylagos olvasatlansága annak is következménye lehet, hogy vizsgálatában sokkal döntőbb szerepet játszott a történeti, mint az esztétikai megközelítés. Ily módon a kutatás egyoldalúsága is felelőssé tehető azért, hogy a nemzeti örökségnek jelentős része kihullott a tudatunkból. Ebben a vonatkozásban talán még arra sem árt emlékeztetni, hogy a múlt történeti szemlélete nem létezett öröktől fogva, lényegében a romantika idején alakult ki. Olyan nagy irodalmakban, mint a francia, az angol vagy a német, ahol a korai századokból sok mű maradt az utókorra, ez a felismerés sokkal inkább elfogadott, mint nálunk. A francia retorikusok például több évszázad örökségéről figyelemre méltó értelmezéseket adtak anélkül, hogy akár fölvetették volna az általuk elemzett szövegek történetiségének a kérdését. Fontanier még a 19. század elején is a legáltalánosabb formaalkotó elvek alapján rendszerezendő szövegek halmazának tekintette az irodalmat, a 20. század közepére pedig már Nietzsche nyomán olyannyira sebezhetővé vált az irodalomtörténet célulvű eszménye, hogy Northrop Frye annyiban francia elődjéhez hasonló módon járt el *A kritika anatómiája* címmel 1957-ben kiadott híres könyvében, hogy nem idő-, hanem térbeli elrendezésben tárgyalta a műveket.

Az örök visszatérés gondolata nyilvánvalóan ellentmond a modernség eszméjének. Érdemes eltűnődni azon, vajon lehet-e az egész 20. század rendezőelvének elfogadni az avant-garde utópiát, amely végül is inkább csak egy-két évtizedben bizonyult meghatározó erejűnek. Vajon befolyásolja-e Richard Strauss *Négy utolsó énekének* művészi értékét, hogy évtizedekkel a szeriális zene kialakulása után keletkezett, három évvel Bartók halála után mutatták be? A fiatalkorában expresszionista Benn későbbi éveiben már szembeállította a kultúrát a művészetrel, és ez utóbbit fejlődésidegennek tekintette. Akár létezik posztmodern helyzet, akár nem, annyi bizonyos, hogy az utóbbi években megsokasodott azoknak a munkáknak száma, amelyeknek szerzője bricolage-ként képzel el az irodalmár tevékenységét. A pozitivizmus korában az irodalmár eleve létezőnek föltételezett kutatási területek között választott.

Manapság egyre többen abból a hallgatólagos előföltevésből indulnak ki, hogy a vizsgálat tárgyát maga a kutató képzelel el saját maga számára, hiszen a megértés mindig alkotással jár és megfordítva. Némely egyetemeken fölhagytak azzal, hogy a tanár adja meg azokat a lehetséges témákat, amelyekről a diák dolgozatot írhat. Nemcsak célirányos vállalkozás (project) lehet az irodalmár vállalkozása, de vargabetűket író bibelődés is, mert olykor fontosabb a megfelelő kérdések föltevése, mint a válaszadás. Az el nem ért bizonyosság néha tartalmasabb a megtalált igazságnál; a keresés gondolatébresztőbb a „hasznos” ismeretek elsajátításánál.

Valószínűnek tartom, hogy a 20. század végén az irodalom elemzőjének egyaránt éreznie kell a történetíró és az elméletalkotó tevékenységgel szemben megfogalmazható kétségeket. Nemi merészséggel talán még azt is állíthatom, hogy a jó irodalomtörténészből és elméleti kutatóból nem hiányozhat a hajlam, hogy állandóan föltegye magának a kérdést, mi is az általa művelt tudományág lényege. Tévedésben leledzett a pozitivista kutató, mert abban a hitben élt, hogy a tudományos igazság kiderítésén fáradozott, s nem ismerte föl, mennyire kérdésessé tehető alapföltevések szerint végezte munkáját. Nemcsak mennyiségi vetülete van a megismerésnek; nem lehet egyszerűen úgy elképzelnünk, mint az ismeretek korlátlan és/vagy szüntelen fölhalmozódását.

A filológia jelentőségét nem szabad lebecsülni, de érvényességi körét sem célszerű kiterjeszteni. Olyan célelvű tevékenység, mely nem érintkezik a műalkotás létezési módjával. Egy olyan verssor, mint „Mi zokog mint malom a pokolban?” nem fejthető meg okadatulással. „A tudás akarása, a magyarázatok birtokbavételének szenvedélye soha nem vezet bennünket gondolkodó kérdéshez” – mondja Heidegger az *Unterwegs zur Sprache* című kötetben. „A tudás akarása éppenséggel nem akar várni az előtt, ami méltó a gondolkodásra.” Az értelmezés maga is nyelvjáték, melynek a költői beszédmód sajátosságára, nyelv és gondolat párbeszédére kell irányulnia. A források nem igazítanak el, hogyan értsük azt, hogy Vajkay Ákos „önmagát hívta ki”, mint ahogyan arra sem adnak választ, miért is idézi föl magában Novák Antal ezt a mondást: „Aki a lámpát viszi elől, gyorsabban megbotlik, mint aki követi.” A fordíthatóság fokozatai könnyen ráirányíthatják a figyelmet arra, ami lényeges egy műalkotásban.

Noha az elméleti kutatásnak önmagában van végső indokoltsága, ez természetesen nem jelenti, hogy ne volna egymásra utalva az irodalom történeti s elméleti vizsgálata. Az elméletalkotónak nemcsak történeti érzékkel, de esztétikai érzékenységgel is kell rendelkeznie. Ne próbálkozzék valaki elméleti kutatással, ha nincs füle a vershez vagy képtelen élvezni a regényeket. Persze, másfelől az is igaz, hogy az ízlés, mely részben született képesség, részint szerzett ismeretek függvénye, nem elegendő ahhoz, hogy valaki irodalomról beszéljen. A posztstrukturalizmus vagy a befogadásesztétika nem jelenthet visszatérést a beleérzéses élménybeszámolóhoz. Meghaladni valamit csakis annak alapos mérlegelése után lehet.

Irodalomtörténészeink joggal vetették az elmélet művelőinek szemére, hogy idegenkedtek attól, hogy magyar történeti anyagon mutassák be módszereiket. Ennek az volt egyik oka, hogy aki irodalomelmélettel foglalkozott Magyarországon, sokszor



beérte külföldi munkák eredményeinek ismertetésével, a méltatott könyvek s tanulmányok pedig természetesen nem utaltak magyar nyelvű irodalmi művekre. Ez azonban az éremnek csak egyik oldala. Másfelől azt sem lehet tagadni, hogy a magyar irodalomtörténet-írás túlnyomó része kevésbé mutatott érzékenységet a 20. század elején kibontakozott irodalomelméleti mozgalmak által fölvetett kérdések iránt. Nem túlzottan nagy azoknak az irodalomtörténeti tanulmányoknak a száma, melyeken érezhető az orosz formalizmus, német fenomenológia, cseh strukturalizmus, angol-amerikai új kritika, francia strukturalizmus, német hermeneutika és befogadásesztétika vagy francia-amerikai dekonstrukció hatása. Szándékosan hangsúlyozom túl az egyes irányzatok nemzeti jellegét, mert így talán jobban feltűnik irodalomkutatásunk történetének viszonylagos hiánya. Az említett irányzatok mind másutt alakultak ki, s nálunk inkább csak meglehetősen késedelemmel volt kisugárzásuk. Lukácsnak valóban igaza volt, midőn az elméletellenességet vetette a magyar kultúra szemére – függetlenül attól, hogy nagyon is föltehető a kérdés, mennyire mozdította elő irodalmunk értését az a szerző, ki *A történelmi regényről* írott könyvéből kihagyta a magyar irodalmat, és általában alig tett kísérletet arra, hogy olykor fölhívja a külföld figyelmét egy-egy magyarul írott műre.

Talán még azt a föltevést is megkockáztatnám, hogy az utóbbi évtizedekben elméleti érdeklődésű irodalmáraink már több készséget mutattak magyar művek történeti magyarázata iránt. Irodalomtörténet-írásunkból mintha jobban hiányoznék az ilyen hajlam az önkorrekcióra s önreflexióra. Ez is okozza, hogy eredményeink viszonylag kevésbé ismertek külföldön. A Hungarian Studies szerkesztőjeként fájdalmas gyakorisággal kell ráébrednem, mennyire fordíthatatlanok irodalomtörténetészeink egyes munkái. Napjainkban a legtöbb nemzeti irodalom kutatói igyekeznek a nemzetközi szaknyelvhez alkalmazkodni. A mi irodalmunk korszakolása, műfajokat jelölő kifejezéseink, az egyes művek értelmezésekor használt nyelv alkotóelemei olykor nehezen ültethetők át más nyelvre. A Corvina Kiadó által németül, franciául s angolul is kiadott magyar irodalomtörténet bírálói is szóvá tették ezt, és a másik idegen nyelvű magyar irodalomtörténetről megjelent ismertetésekből is hasonló tanulságot lehet levonni. Az *Oxford History of Hungarian Literature* méltatói szinte kivétel nélkül kifogásolták, hogy a szerző művek s irányzatok jellemzésekor magyar nyelvű megjelöléshez folyamodott. Nem Czigány Lórántot kell hibáztatni ezért, sokkal inkább magunkat, hiszen ő a hazai szakmunkákra hivatkozott. Megoldhatatlan az olyan kifejezések megfelelő lefordítása, mint nemzeti klasszicizmus, népnemzeti irány, népi szürrealizmus vagy hosszú vers, és ebből azt lehet sejteni, hogy irodalomtörténet-írásunk nyelvének vannak olyan részalkotói, melyek egyértelműsítése legalábbis bizonytalannak mondható. Ugyanez lehetett egyik oka annak, hogy a Sőtér István által tervezett összehasonlító szempontú magyar irodalomtörténet nem valósult meg. Miként lehet elhelyezni az európai fejlődésben Berzsenyi, Petőfi s Arany költészetét vagy Mikszáth elbeszélő prózáját? Mi szecesszió s mi szimbolizmus Ady vagy Babits költészetében? Létezett-e magyar szürrealizmus? Hogyan is nevezzük franciául vagy angolul a népi írókat? Milyen nemzetközi irányzatnak lehet megfeleltetni a Nyugat harmadik nemzedékét?



Talán némileg megkönnyíthetné a választ e kérdésekre, ha az irodalomelmélet önnön tevékenysége mellett szabadon játszhatná a történetírást ellenőrző szerepét. Ehhez szükséges volna, hogy szervesebb részét alkossa az oktatásnak. Bölcsészkaraink közül eddig egyedül a pécsi vezette be az irodalomelmélet rendszeres oktatását. Igaz, az ELTE-n már többen tartunk szakszemináriumot a műértelmező irányzatokról s módszerekről, sőt az elméleti képzés bevezetése is folyamatban van, de még évek kérdése, míg önálló tanszék létesülhet. 1993 első felében kísérletet tettem egyik amerikai órám meghonosítására. Amit az Indiana Egyetemen ki tudok adni a hallgatóknak olvasásra, azt Magyarországon olykor magamnak kell ismertetnem, a szakirodalom hazai hozzáférhetetlensége miatt. Ily módon aligha kerülhet sor vitára, pedig ez volna a fő értelme az ilyen jellegű foglalkozásoknak. Mi több, a külföldön jelentős hatású elméleti irányoknak oktatói bemutatása azt a veszélyt is magában rejt, hogy az ilyen ismeretterjesztés elvonja a magyar kutatót saját vizsgálódás folytatásától, ez pedig különösen baj olyan időszakban, amidőn a körülmények (a szakszerű könyvek kiadásának válsága, a kutatók megélhetési gondjai) egyébként is jórészt lehetetlenné teszik azt, hogy az irodalmár hosszabb távú kutatásba fogjon. Ha nem változik a helyzet, féltő, hogy az utókor nem sok olyan alapvető s eredeti könyvet fog találni, amelyet az 1990-es években készítettek magyar irodalmárok.

Elméleti kutatásaink egy része éppen a történetírás hitelének és nyelvének elemzésére irányulhat. Természetesen ez azt is jelenti, hogy magának az elméletnek eddigi alapföltevéseit is felül kell bírálni. Többségünk még mindig „költői eszközök”-ről értekezik irodalmi szövegek vizsgálatakor, megszámlálhatónak véli az egy versben található metaforákat, s az „ábrázol” és a „kifejez” szót használja leggyakrabban, ha történetmondó vagy lírai művet értelmez. Kérdés, vajon nem az irodalmi mű létezési módjának kissé avult felfogását tükrözi-e az ilyen szóhasználat, nem arra a hallgatólagos föltevésre vezethető-e vissza, hogy a jel nem nyelvi lényegét helyettesít. A stíluseszköz szó azért lehet félrevezető, mert azt sugallhatja, hogy az író tudatosan, eleve adott halmazból választ. Az ábrázolást vagy kifejezést emlegető irodalmár kicsit ahhoz a művészettörténészhez hasonlít, aki azt mondja el, mi is látható valamely festményen. Akár látja, akár nem a néző azt, amire föl hívják a figyelmét, mindkét esetben fölvethető a kérdés, vajon nem fölösleges-e az, amire a szakértő vállalkozik. Szó vagy betű szerinti s átvitt értelem, literális és metaforikus jelentés, szövegen kívüli s belüli, az irodalom külső s belső megközelítésének René Wellek s Austin Warren által hangoztatott szembeállítás, sőt általában jelenlét és hiány, véletlen és szükség-szerű, látszat s valóság, lehetséges és tényleges, meg- és kitalálás, adott és teremtet ellentéte is felülvizsgálható, hiszen arra csábít, hogy a föltételezett köznyelvtől eltérésben keressük az irodalmiságot, a prózától eltávolodásban a vers, illetve a költészet lényegét, egyenes arányt tételezzünk föl egy vers művészi értéke s a szövegében található metaforák száma között, vagy oly módon próbáljuk megállapítani egy leírás hitelét, hogy leíratlannak föltételezett világgal mérjük össze.

Újabb keletű felfogások is mérlegelésre várnak. A hatvanas években, a korai 20. század némely elméleti iskoláinak hatására, a műközpontúságot hangsúlyozták elméletíróink. Ha jól sejtem, ma már módosításra szorulhat e felfogás. Mindenekelőtt arra

kell emlékeztetnünk magunkat, hogy a műközpontúság viszonylag újabb keletű szempont. A reneszánsztól a klasszicizmusig inkább a műfaj, a romantikában viszont az alkotói egyéniség életműve számított elsődlegesnek. Az egyedi műalkotást korántsem lehet adottnak tekinteni. Mallarmé élete jelentős részében olyan művön dolgozott, mely soha nem készült el, Arany munkásságában sok a töredék, és a kritikai kiadások arra tanítanak, hogy sokszor nem éppen könnyű eldönteni, mi is nevezhető önmagával azonos, zárt műalkotásnak. Ismeretes, hogy Krúdy rövidebb elbeszéléseinek vagy József Attila egyes verseinek különböző változatai léteznek. A költészet folyamatszerű tevékenységnek is tekinthető, melynél a kész szöveg időnként kevésbé fontos lehet a keresésnél. Kérdéssé tehető a hit, mely szerint a mű visszafordíthatatlan folyamat eredményeként létrejött tárgy. Különösen akkor, ha még a szóbeliséget sem rekesztjük ki az irodalom köréből, és a szöveget nem jelenlétként, de az olvasó emlékezetében élő más szövegekkel kölcsönhatásban fogjuk fel. Ebben az értelemben igazat adhatunk azoknak, akik szerint „szövegek nincsenek, csakis értelmezések”, hiszen valamely művet ismerni mindig annyit jelent, hogy birtokunkban van egy magyarázata, amelyet mástól vettünk át vagy magunk alakítottunk ki.

Az sem magától értetődő igazság, hogy a műalkotás és a róla szóló szöveg létezési módja egyértelműen szembeállítható egymással. Nemcsak az önmagával azonos, zárt műalkotás eszménye, eredeti s utánpótlás szembeállítás, de talán alkotás és értelmezés ellentéte is a romantika örökségéhez tartozik. A strukturalizmust követő ellenhatás képviselői tehát nem egészen újat kezdeményeznek azzal a hallgatóságos föltevésükkel, mely szerint egy irodalmi művet létrehozni s róla beszélni több szempontból is hasonló tevékenység. Ha ez valóban így van, mű és értelmezés, sőt szépíró s értekező viszonya is átértelmezésre vár, mint ahogy az értelmezés hitelének kérdését is újra föl kell tenni. Hol vagyunk már az úgynevezett egzakt műelemző módszer eszményétől.

Nem vagyok türelmetlen azokkal szemben, akik elvetik Derrida szemléletét. Ugyanúgy lánghelme és szemfényvesztő keverékét látom benne, mint Glenn Gouldban, aki olykor bohóckodott a képernyőn, Jonathan Cott kérdésére pedig azt válaszolta, „valójában nem szeretem Mozartot mint zeneszerzőt”. Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy vannak zenészek, akik megszólhatnak e véleményemért, mint ahogyan azt is jól tudom, némely irodalmár társaim csakis szélhámos ködösítőnek, mások viszont egyértelműen csodálatraméltó fenegyereknek tartják Derridát. A végletes indulatokkal szemben kétértelműnek mondanám a *De la grammatologie* s a *Glas* szerzőjének tevékenységét. Bizonyos mértékig egészséges ellenhatást hozott, másrészt viszonyt nyilvánvalóan üzleti szempont is vezetett a feltűnéskeltésben. Munkái alapján fölvehető a kérdés, vajon nincsenek-e határai az értelmezés szabadságának, lehetséges-e hagyomány nélkül magyarázni szövegeket. Noha egy műnek nincs „igazi” jelentése, létezhet helyesebb és kevésbé helyes megfejtése. Lehetséges, hogy Edwin Fischer meggyőzőbben tolmácsolja az *Appassionatát*, mint Glenn Gould. Az értelmezés hitelének kérdése Derrida némely szövegmagyarázatánál is föltehető. Másfelől viszont nehéz tudomást nem vennünk arról, ahogyan a dekonstrukciós irányzat francia képviselője kétségbe vonta a strukturalisták által alapvetőnek elfogadott kettős szembeállítások (bináris oppozíciók) érvényességét. Az ő hatásának is



következménye, hogy a legutóbbi évtizedekben az egyetemes nyelvtan mintájára létrehozandó generatív poétika eszményét a nyelvjátékokról szóló felfogás hatása szorította ki.

A 20. század különösen sok példát szolgáltatott elméletírás és művészi gyakorlat kölcsönhatására. Hofmannsthal költeményei, drámái s széprózája bajosan értelmezhetők, ha figyelmen kívül hagyjuk a Chandos-levél címen ismertté vált elmékedését a nyelv válságáról, s *A tulajdonságok nélküli ember* olvasójának is célszerű ismerni Musil naplóit. Kérdés, vajon nem hasonló-e a viszony Babits vagy akár Kosztolányi szépirodalminak s értekezőnek nevezett munkái között. Esti Kornélról nemcsak novellák s versek, de tárcák is szólnak. A 20. század tele van olyan írókkal, kiknek értekező munkái aligha választhatók el a szépíróinak minősíthető alkotásoktól. Talán elég Valéryra, T. S. Eliotra, Bennre, Németh Lászlóra, Szentkuthyra, Hamvasra, Esterházyra hivatkozni. Az újabb példák a régebbi irodalomról alkotott képünket is módosíthatják. Vajon hol a határ kitalált és nem kitalált, fiction és non-fiction között például Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Schlegel vagy Kemény Zsigmond életművében?

Az adott műalkotásnak végső soron pozitivista eszményét félretéve nemcsak értelmezett és értelmező szöveg viszonyának újratisztázásával kell szembenéznünk. Két másik következménye is lehet a megváltozott kiinduló föltevésnek. Az egyiket így fogalmaznám meg: a műalkotás összefüggésrendszerben megtörténő eseményként fogható fel. Nem a textusban, de a kontextusban keresendő az irodalmiság lényege. A 20. századi avant-garde kultúra vizsgálatából is ezt a tanulságot lehet levonni. Akkor viszont szükséges visszatérnünk a szerzőség, sőt a szándékosság (intencionalitás) fogalmához, melyről az új kritikusok azt hitték, kiiktatható a művészettel foglalkozó vizsgálódásból. Nem korábbi nézetek föllevenítéséről van szó – hiszen a művészi befejezettség zárójelbe teszi az alkotó kilétét és föltételezett szándékait –, csupán arról, műalkotásnak szántak-e valamely tárgyat s elfogadható-e ez mások számára; költészetként szól-e a nyelv hozzánk valamely szövegben.

Talán elég a Duchamp által 1917-ben *Fontaine* címmel kiállított tárgyat fölidézni, hogy emlékeztessük magunkat arra, a pozitívizmustól örökölt módszer aligha teszi lehetővé 20. századi alkotások értelmezését. Lukács tevékenysége intő példa lehet arra, hogy az elméletírónak nem szabad elszakadnia saját korának művészetétől. Természetesen ennek az igazságnak is érvényes a fordítottja: a jelenkori vagy akár 20. századi művek értelmezéséhez elengedhetetlenül szükséges szembenézni korábbi szövegekkel. Greimas Maupassant egyik novelláján, Barthes Balzac egyik kisregényén, Julia Kristeva Antoine de La Sale 1456-ban befejezett *Jehan de Saintré* című regényén, Todorov a *Dekameron* történeteinek mutatta be, hogyan képzei el egy elbeszélő mű szerkezeti elemzését. A regényírás köztudottan igényli a hagyományt. A műfaj magyar öröksége kétségkívül sokkal kevésbé gazdag, mint a franciáé, mégis feltűnő, milyen keveset tudunk arról, milyen szerkezeti megoldások is jellemzik 1900 előtti elbeszélő prózáunkat. Ha a nem egyenesvonalú történetmondást tekinthetjük a modern elbeszélő művek egyik fontos jellemzőjének, akkor *A Bálteky ház*at korát igencsak előremutató műként tarthatjuk számon. Amikor a nézőpont fontosságát



hangsúlyozzuk 20. századi regényeinkben, hajlamosak vagyunk megfeledkezni arról, milyen meghatározó jelentősége van Jósika Miklós regényeiben. Ez az egyoldalúság is arra vezethető vissza, hogy a 20. századi elméleti iskolák tanulságai nem eléggé hatottak irodalomtörténet-írásunkra, s így kissé elavult az a kép, amely bennünk él a Nyugat-mozgalom előtti irodalmunkról.

Nehogy félreértessem, nemcsak a 19. század második felében uralkodott filológiára gondolok, amikor elmélet és művek ellentmondását hozom szóba. Annyiban még az orosz formalisták korai tevékenysége is pozitivistának tekinthető, amennyiben a mű immanens megközelítésére bátorított, lehetségesnek tartván, hogy nyelvi elemzéssel kimutatható az irodalmiság. Amidőn avantgarde-ot emlegetek, azért gondolok elsősorban olyan képviselőire, mint Duchamp, Schwitters, Cage vagy Arno Schmidt – szemben mondjuk az élete túlnyomó részében múzeumi tárgyakat készítő Picassóval, az újklasszicista eszményt vállaló Sztravinszkijjal vagy T. S. Eliottal, vagy akár a magát nagyon helyesen konzervatív zeneszerzőnek tekintő Schönberggel is –, mert a legelőször említettek tevékenysége tanította meg arra a műértelmezőt, hogy a kérdést nem így helyes föltenni: mi is a műalkotás, hanem sokkal inkább így: mikor műalkotás egy szöveg vagy tárgy. A művészetnek éppúgy nincs önmagában adott belső lényege, mint az emberi énnak vagy akár a valóságnak. A jel tudomány nyelvén szólva, az irodalom mibenléte nem alaktani, még csak nem is jelentéstani, de pragmatikai kérdés. Nagyon is elképzelhető, hogy valamely szöveg egy adott időszakban s helyen létező közösség számára műalkotás, máskor és másutt, tehát más olvasók szemszögéből viszont nem minősül annak. Ha nem lehet alaktani, szerkezeti elemzéssel kimutatni a különbséget két szöveg között, melyek közül az egyik műalkotás, a másik nem az, akkor a műfajokat is szöveg s olvasó viszonyaként foghatjuk fel, mint ahogy az sem bizonyos, hogy a giccset rosszul, fogyatékosan megszerkesztett művel lehet azonosítani, vagyis fölmerül a lehetőség, hogy a giccs mibenlétét egy tárgy és egy befogadó viszonyának sajátosságában is, vagy akár elsősorban abban lehet keresni.

Annyi mindenesetre valószínű, hogy valamely szöveg használatától függ, irodalomnak tekintendő-e az vagy sem, és milyen műfajhoz sorolható. Hol bezáródik, hol kinyílik a művet körülvevő kontextus, s olvasni annyit jelent, mint szüntelenül új összefüggésrendszerbe helyezni a szöveget. E befejezetlen folyamat kánonok lerombolását hozhatja magával. Mind több szöveg kerülhet egymással kölcsönhatásba, s ennek az is következménye lehet, hogy az értelmezés nem egyszerűen párbeszéd, de alighanem vég nélküli folyamat.

Ismét csak hadd emlékeztessenek arra, az irodalomelmélet tanulságai érzékenyen érinthetik az irodalomtörténet-írást. Kérdés például, ha az erdélyi emlékiratírók munkáit irodalmunk részének tekintjük, miért rekesztjük ki abból a 19. vagy akár 20. századi történetírást. Vajon nincs-e helye politikai szónoklatoknak a reformkor vagy a Cassandra-levélnek az 1860-as évek irodalmában, s nem olvasható-e Szalay László befejezetlenül maradt *Magyarország története* vagy Horváth Mihálynak *Rajzok a magyar történelemből* címmel 1859-ben Hatvani álnéven megjelent könyve éppúgy az irodalom rendszerének alkotójaként, mint Arany nagykőrösi balladáit, Kemény

regényei s *Az ember tragédiája*? A *Három nemzedék* nem olvasandó-e együtt a *Tündérkerttel*? A történetmondás nyugati kutatói már régen együtt tárgyalják Fielding regényeit Hume vagy Gibbon történetírói munkáival. Dickens és Carlyle, Balzac és Sainte-Beuve egyazon paradigma részeként is felfoghatók, mint ahogyan a Huszadik század, a Nyugat, A Szellem s a Ma körének tevékenysége is egymáshoz viszonyítandó, ha meg akarjuk tudni, mit is jelentett a kultúra modernsége Magyarországon a huszadik század elején. Széchenyi naplójának olvasója sokszor elébe megy az irodalmárnak, aki mintha kissé vonakodnék belátni, hogy alig létezik olyan megkülönböztető jegy, melynek alapján e szöveghalmazt egyértelműen el lehet választani *A karthausitól*, a *Gyulai Páltól*, *Az apostoltól* vagy a *Bolond Istóktól*. Duchamp híres kijelentése – „Ha valaki művészetnek nevezi, akkor művészet” – arra is figyelmeztet, hogy alaktani ismérvekre hivatkozva nem lehet szembeállítást tenni műalkotás és nem műalkotás között. Az elbeszélés vizsgálata (a narratológia) egyértelműen azt bizonyítja, hogy a történetírás szerkezeti sajátosságai jórészt hasonlítanak a regény fölépítésének alapelveire. Ha pedig ez így van, akkor több figyelmet kell szentelnünk a kitaláltság (fikcionalitás) egyáltalán nem könnyen egyértelműsíthető fogalmának. Elsősorban itt is pragmatikai vizsgálattól remélhetünk eredményt.

Bod Péter vagy Toldy Ferenc mást értett irodalmon, mint Gyergyai Albert, és a 20. század végi olvasónak ismét joga van, hogy saját felfogást valljon ebben a kérdésben. A talált költészet, az idézet kultusza s az önéletrajzi regény különböző változatai szükségessé teszik, hogy elméletíróink átfogalmazzák az irodalomnak azt a szemléletét, melyre nálunk még mindig a romantika s a szecesszió nyomja rá bélyegét. Ismeretes, hogy a líra–epika–dráma hármasság először Antonio Minturno 1559-ben megjelent *De poeta* című munkájában fogalmazódott meg. Korántsem szükségszerű, hogy e rendszer továbbra is érvényes maradjon. Meg lehet kérdezni, vajon a 20. század végén, amikor már bajos írni fűgát és szonátát, sőt a szobrászat s a festészet önálló létezése is veszélybe került, s egyre esendőbbnek látszanak a művészet hagyományossá vált intézményei, a hangversenyerem, a képtár vagy a könyv, vajon nincs-e veszélyben a művészet függetlensége, nem válik-e egyre nehezebbé a különbségtévés irodalom és más beszédmódok között, nem szűnik-e meg a líra s a regény érvényessége, nem hiteltelenedett-e az a hiedelemrendszer, amely nélkül bajosan képzelhető el regényolvasás. Mivel sem az intézmények, sem a műfajok nem örök érvényűek, hihetőleg újra kell gondolnunk, mit jelent a funkcionalitás és az esztétikai autonómia viszonya az irodalomban.

Amennyiben azt szeretnők tudni, mire ösztönözheti az irodalomtörténészt az elméleti kutatás, talán az lehet a válasz: valószínűleg üdvös lenne, ha minél több hatástörténeti, azaz Wirkungsgeschichte jellegű vizsgálat folynék, hogy lássuk, mennyiben változott az idők folyamán az a tevékenység, amelyet olvasásnak nevezünk. Ha pedig az irodalom felfogásának és olvasásának megváltozását figyelembe véve teszem föl újra a kérdést: mi is az irodalomelmélet föladata, a következő választ adhatom: az elméleti vizsgálatnak az lehet elsődleges célja, hogy kérdésessé tegye az eddigi kutatás alapföltevéseit. A tanulás az úton levés állapotához hasonlít. Hajlandóságot, készséget tételez föl annak elfelejtésére, amit eddig tudtunk, s ez természetesen

azt is jelenti, hogy az elméleti kérdések iránt fogékony irodalmár türelemmel viseltetik különböző felfogásokkal szemben, mert tisztában van azzal, hogy nincs egyedül üdvöztető módszer az értelmező tevékenységben, egyetlen irodalmár végső szókincsének indokoltságát sem lehet bizonyítani, hiszen alapfogalmai bajosan elemezhetők. Az is hivatása az elméletírónak, hogy megnehezítse a történeti folyamatok kutatójának munkáját, fogas kérdéseket tegyen föl neki, és elriassza őt attól, hogy egyszerű megoldásokhoz folyamodjék. Enélkül aligha van értelme annak, hogy irodalommal foglalkozzunk.



Fried István

## ÚJ UTAK A KOMPARATISZTIKÁBAN

Mindaddig, amíg csupán módszertani elégtelenséget, hagyományokba rögzültséget vetettek a komparatisták szemére, addig a leginkább az összehasonlító irodalomtudomány ún. „francia iskolájá”-nak képviselői nemigen változtattak a megszokott, meglepetéseket aligha rejtő álláspontjukon; s az egyetemi oktatásban még az 1960-as esztendőkből is a közvetlen érintkezésekre épített kontaktológia részdiszciplínái kapták a legnagyobb hangsúlyt. Nem segíthetett a leegyszerűsített elméleti megfontolásokból kiinduló komparatistikai szemléleten a „tipológia” problémájának fölmerülése sem; hiszen a társadalomtörténeti–szociológiai vonatkozások elfedték az irodalmi művek és irodalmi kapcsolatok lényegét, s az igencsak egyoldalú, magát marxistának nevező irodalomtörténeti nézőpontot erőltették rá a komparatistikára.

Az első csapást a konvencionalizmusba fúló komparatistikára (Wellek diagnózisát követőleg) az orosz formalisták széles körű „nyugati” recepciója mérte, s ezzel majdnem párhuzamosan a konstanzi „iskola” befogadáselméleti tanítása. Jóllehet viszonylag korán tisztázódott, hogy tudományágunk ön-megnevezése módszertani bizonytalankodást takar, az „összehasonlítás” nem az irodalomtudomány (vagy -történet) megkülönböztető módszere, előbb René Welleknek az új kriticismust a komparatistikába asszimilálni kívánó magatartása, majd Sőtér Istvánnak a „komplex konfrontáció” lehetőségeit inkább példákkal, mint teoretikusan igazoló eljárása jelezte, hogy egyrészt a hagyományos fogalmi készlet elégtelen a tudományág teljes területének átfogására, másrészt az összehasonlítás csak az egyik, nem is mindig a legfontosabb módszere irodalmak, irodalmi jelenségek, korszakok, regionális csoportok együttes szemléletének. Előbb-utóbb kérdéssé vált, hogy a komparatistika valóban „világirodalom-tudomány”-e (mint sokan hitték), majd nagyhangú próbálkozások hirdették az európai és az Európán kívüli irodalmak összevetési lehetőségeit; e téren természetesen csupán a vizsgált anyagot tekintve, nem pedig az alkalmazott módszeres eljárásokban beszélhetünk változásról.

Nem használt, de nem is ártott a komparatistikának, hogy sokan (ismét) válságról értekeztek, bár ama problémafölvetés, miszerint az összehasonlító irodalomtudomány nem rendelkezik önálló módszerrel, termékenyítőleg hatott az új utakat kereső kutatásra. Itt meg kell különböztetnünk a problémafölvetés jogosultságát attól a kijelentéstől, hogy a komparatistikának nincsen *szüksége* saját metodológiára, hiszen a legjobb esetben is – szolt többek véleménye – része az irodalomtudománynak. Nem egészen volt világos: hol helyezkedik el a komparatistika, melyek azok a területek, ahol hitelesen nyilvánulhat meg; amelyek igazán az övéi.

Kétfelől érkezett segítség, s ez a kétfelől érkező segítség egyre inkább áthatja az összehasonlító irodalomtudomány művelőinek munkásságát. Kiemelkedő fontosságúnak tartom ebben a vonatkozásban Bahtyinnak az „idegen szó”-val kapcsolatos nézeteit, amelyek német és francia interpretációk révén sok tekintetben megalapozták az intertextuális kutatásokat. Ide azonban egy megjegyzés kívánczik. Nevezetesen, hogy irodalomtudomány és irodalom egymással szoros érintkezésben alakul; miként az orosz futuristák nélkül az orosz formalizmus elképzelhetetlen, vagy a poétizmus alkotói nélkül a prágai nyelvészeti kör, akképpen az 1960-as esztendőktől jelentkező új írói-költői generációk hozzájárultak az irodalomtudomány megújulásához. Illetőleg a francia új regény, a neo-avantgarde néhány képviselője, majd a posztmodern írásra esküvő alkotók olyan műveket hoztak létre, amelyeket sem a régebbi esztétikai megfontolásokkal, de a régebbi szakszókincssel sem lehetett értelmezni; és megfordítva: Bahtyin Dosztojevszkij-magyarázata, a polifonikus regény tételezése (benne a különféle szólamok egyenértékűségéről), az orosz formalisták érdeklődésének továbbépítése a szuperstrukturált regényekkel kapcsolatban erőteljesebben hívta föl a figyelmet olyan, hagyományosnak, szinte konzervatívnak hitt alkotóra, mint Thomas Mann, aki ön-elemző tanulmányokban és regényrészletekben tanúskodott montázs-technikájának igaza és célszerűsége mellett – és ezzel egy időben fölértékelte a paródiát, mint a 20. század művészetének meghatározó *maga-tartás-formáját* (rámutatva a művészi alkotásoknak idézeteket és utalásokat, allúziókat és hivatkozásokat tartalmazó, a világkultúrát „elő-szövegként” asszimiláló jellegére). S ha a komparatistáknak olykor joggal rótták föl, hogy inkább az irodalom mechanizmusával törődnek, mint magával az irodalommal, s főleg az irodalmi szövegekről nincsen mondandójuk, és eljárásaikat inkább a „külsőleges megközelítés” jellemzi, mint a par excellence művészi-irodalmi szempontok érvényesítése, a szövegköziségben föllelhető a lehetőség, hogy egészen az irodalmi komponensekig lehatolóan egyként feltáruljon mind az egész mű, valamint a mű egyes részleteinek irodalmi-kulturális *kontextusa*, mind pedig a szövegek „*co-textus*”-a. S ha a kutató terminológiájában felhasználja is a régebbi típusú összehasonlító irodalomtudomány szókészletét, még a pozitivizmus számára oly kedves tárgy- és motívumtörténetet is képes kulturális formák, szövegkonstrukciók találkozásaképpen tárgyalni; a kölcsönzést, az idézeteket, az allúziókat pedig nem a mechanikus X+Y képlet szerint minősíti: egyfelől a befogadó-transzformáló eljárásaira figyel, másfelől fejlődési sorok interferenciáira, harmadrészt az eredeti összefüggérendszerből kiszakított, új összefüggérendszerbe beilleszkedő szövegek új helyzetére, vissza- vagy előremutató funkciójára. A szövegköziség műfajtörténeti, szélesebb értelemben vett tematológiai, bizonyos tekintetben imagológiai elemzésekre is ösztönözhet, nemkülönben az irodalom és társművészetek sokat vitatott témakörében is felhasználható. Nem kevesebbről van szó, mint arról, hogy a létrejött alkotást az elemző tekintheti úgy is, mint megelőző szövegek újfajta kombinációját, szövegen nem pusztán irodalmi alkotások textusát értve. A feldolgozott, felhasznált kulturális előzmény tehát nem feltétlenül irodalmi mű, például az embléma-kutatás számos eredményt mutathat föl képzőművészet és irodalom egybejárásának, közös megjelenésének földerítésével. A szövegköziség-



nek palimpszesztus-szerűségét könyvének címébe emelve hangsúlyozza egy francia kutató (G. Genette); a magam részéről emlékeztetnék arra, hogy Freud egyhelyütt ezt írja: „az álom, akár egy palimpszesztus, szótlán felszíne alól napvilágra hoz valami ősi, értékes közlést”.

Ezúttal csak utalásszerűen hivatkozhatok a mítoszkritikára, amely a 20. századi irodalmi alkotásokra oly jellemző bibliai és ókori-antik elemek értelmező-deformáló jellegének föltárásában segíthet, és amely nem kizárólag és talán nem is elsősorban tematológiai módszeres eljárást sugall, hanem megvilágíthatja a „mítosz poétikájá”-t (Meletyinszkij), a 20. századi mitologikus regényét, színműveit, azokat a rejtett – mitológiai – utalásokat, amelyek egyként nyitnak a Biblia, az antikvitas és a – pszichikai – archetípusok felé. Mind az orosz mítoszkritikai iskola (a 20. század elején Vjacseszlav Ivanov ihlető szerepét kell kiemelni), mind pedig Bahtyin karneválemélete, valamint Kerényi és Jung tanulmányai fő tételeinek tanulmányozásakor az irodalmi művek meghatározott csoportjának kultúrába, művészetileg felfogott pszichológiába ágyazottságára derülhet fény, és ebbe az irányba mutat nem egy modern nyelvelmélet is. Csak jelzésszerűen szólhatok arról, hogy például Peter V. Zima a szövegszociológia felől közeledik az összehasonlító irodalomtudományhoz; a Bahtyin-értelmezés segíti annak kimondásában, hogy diszciplínánk dialogikus tudomány, amely az egymástól eltérő – a szakági terminológia alapvetően különböző jellege miatt párbeszédre, megértésre képtelen – (irodalom)tudományos iskolák között képes lehet a közvetítésre. Ami egyben azt is jelenti, hogy az összehasonlító irodalomtudomány elvégezheti a különféle irodalomtudományos szemléletek komparatív elemzését, s anélkül, hogy a tudománytörténet feladatát vállalná, a „nemzeti” irodalomtudományok szembesítésével éppen olyan jellegű értelmező tettet hajt végre, mintha különféle nemzeti irodalmi korszakok vagy alkotók párhuzamos („konfrontáló”) vizsgálata szerint járna el.

Az összehasonlító irodalomtudományt sokáig nyűgözte az a tény, hogy nem irodalmakat vetett egybe (ez önmagában képtelenség lenne), hanem legfeljebb alkotókat vagy műveket; s egy művészeti korszakot, arra hivatkozva, hogy nem létezik monolit stíluskorszak, vagy a történeti korszaknak vetette alá, vagy egy adott régió olykor tetszőlegesen kiválasztott néhány irodalma szerint vázolt föl. A regionális szintézisre azonban mindig volt igény, csak hogy nem tisztázódott kellő mértékben például a „nemzeti irodalom” fogalma, még kevésbé volt megnyugtató, ha például a nyelvrokonság olykor vitathatatlan, máskor nem egészen vitathatatlan ténye alapján szerveződtek irodalomközi együttessé irodalmak. Nemcsak a mereven a nemzeti nyelvre alapozott nemzeti irodalomfejlődés tételezése akadályozta a kutatást (amely mit sem tudott kezdeni a középkori-koraújkori univerzalitást és lokalitást egyaránt hordozó latinnal), hanem a komparatistika egyes képviselőinek ama felfogása, amely vagy az államhatárhoz kötötte a komparatív egységet vagy a nyelvek rokonságához. Egyfelől a fogalmi apparátus bizonyult szűkösnek, másfelől az egyes fogalmak érvényességi köre mosódott parttalanná. Olyan terminus technicus-ok jelölik a kitörési kísérletet, mint például: „európai *nyelvű* irodalmak”; „svájci – nemzeti? – irodalom”; frankofon irodalmi együttesek stb. Arról van szó, hogy a mesterségesen létre-



hozott „kontextus”-ok (szocialista világirodalom, jugoszláviaiáság, csehszlovák irodalmi kontextus) helyét, nem azokat helyettesítendő, hanem irodalmak zonális meghatározottságát jelölő kutatásokra van szükség. Ezen a téren azok az irodalomtudományok jeleskednek, amelyekben

1) vagy kialakult az érdeklődés az eredetileg a 19. században körvonalazódott areális nyelvészet iránt; s a nyelvrokonság egyoldalúságával szakító, a nyelvi areának a szókincsben, a szintaxisban, a fonetikában, a hanglejtésben jelenkező hasonlóságait-azonosságait, a „történelmi sorsközösség” által együvé kényszerített népek érintkezéseit, ezek nyelvi következményét feltáró módszerét érzik alkalmasnak meghatározott típusú nyelvfejlődés elemzésére;

2) vagy a „nemzeti irodalom” fejlődéstörténete során kétnyelvű, kettős kultúrájú alkotókat, sőt: korszakokat kénytelen körvonalazni; s a helyes arányok meg a kétségtelenül szélesebb köröket jellemző nemzeti érzékenység kímélése céljából kell föllelni azt a terminológiát, amely alkalmas a hazai irodalomtörténeti jelenségek leírására, de nem hallgat a „szomszédos” irodalmakkal kirajzolódó közös sávról sem.

3) vagy kultúrák, nyelvek kereszteződési pontján van szükség az irodalomtudományi állásfoglalásra; továbbá az anyanyelvi és a kétnyelvű kultúra helyi értékének, az eredetinek, a hagyományosnak, az adaptáltak vagy a rákényszerítettnek szimbizóizisát feltáró-minősítő vizsgálatára.

Mivel nemegyszer napi politikai szempontok erőltetik a különféle együttélési formák irodalomtudományos terminológiával való indokolását, a szakszókincs megtisztítása a ráakódott fölös elemektől hasznosnak bizonyulhat. Így a szlovák komparatistika olyan leleménye mint a 'kettős irodalmiság', 'kettős otthonosság' mindenképpen találó jelölése lehet együttélő kultúrák-irodalmak egyes alkotói hovatarozásának, de jelölése lehet annak a befogadó közegnek is, amely több nyelven, több hagyomány örökét vállalva készíti e hagyomány tudomásulvételére az alkotókat. Ugyancsak elterjedtségét tekintve a kisebbnek mondott, egyes korokban kevésbé differenciált, máskor „megkésett”-ként minősített irodalmak, irodalomtudományok képviselőinek törekvését mutatja az igyekezet: az irodalomközi együttesek típusainak meghatározása egyben a nemzeti irodalmak helyére és lehetőségére engedhet következtetni egy régióban. S a kevésbé ismert irodalmak önreflexiójaként kap mind erőteljesebb hangot az a gondolat, amely a nemzeti irodalom, az irodalomközi együttes (regionális csoport), világirodalom hármasközi rendszerében gondolkodva az egyes-különös-általános kategóriát alkalmazza, mintegy metaforaként – tudatosan vagy tudattalanul Goethére utalva. Ami azonban figyelemre méltónak látszik: a szlovák irodalomtudomány kísérletező műhelyében ártékelődnek a komparatistikai alapfogalmak: a hatást már régebben igyekeztek kiiktatni, ahogy a 'felgyorsult fejlődés' inkább történettudományi terminusával szemben is joggal hangzanak föl a kétségek, az „ütemeltolódás” mechanikus alkalmazása ellen magam is több ízben feleltem a szavam. Ezzel szemben nagyobb hangsúlyt kapnak a recepció formák, az integráló és a differenciáló jellegűek egyaránt. S bár kimondatlanul, ennek révén az intertextualitáshoz juthatunk közel. A világirodalom fogalmi meghatározásában a folyamatszerűség tetszik igen lényegesnek, meg az, hogy ebben a folyamatban az

irodalomköziségnek számottevő szerep jut. A könyvsorozattá alakuló szlovák (és szlovák szervezésben: nemzetközi) kutatás szívesen foglalkozik az irodalomközi együttesek olyan formáival, mint a belső-ázsiai török népek irodalmi, az ausztriai irodalmak, a svájci irodalmak, a kanadai irodalmak stb. Nem vitás, hogy innen kiindulva értelmező fogalmi apparátust kölcsönözhet az egykori Osztrák–Magyar Monarchia irodalmainak kutatója is. Annál is inkább, mert bizonyos fokig érthető okból a szlovák kutatás kevés figyelmet szentel ennek a valóban irodalom- és kultúraközi együttesnek; viszont az európai és észak-amerikai érdeklődés és kutatás felértékelni látszik a századforduló bécsi–budapesti–prágai kultúráját. Nyelvfilozófia, irodalom, szellemtörténet, festészet, városrendezés, könnyűzene, népzene fölfedezése: olyan körről van szó, amelynek bemutatását az összehasonlító irodalomtudomány megújult módszereivel eredményesen lehet elvégezni. A nyelvkrisis, az individuum fenyegetettsége miatt felmerülő identitásválság, nemzeti-, vallási- „osztály”-meghasonlottságok olyan irodalmakban, kultúraegüttesekben jelentkeznek, amelyek az ebben a régióban születő pszichoanalízissel (mint a szövegköziség egy formájával) éppen úgy elemezhetők, mint a prae-textusok számbavétele után a szintézisre törekvő irodalmi-művészeti korszak idézet- és allúziórendszerének kibontásával; a század elején „szabadon lebegő értelmiségi” mentalitásának irodalmi kifejeződése éppen úgy érzékelhető a bölcséleti tájékozódásban, mint a művészeti felfogásban: máig ható, újra fölfedezett kulturális szöveg jön létre, talán ezért élénkült föl a cseh–magyar–lengyel–osztrák–szlovén (részben: szerb és horvát) Közép-Európa-diskurzus.

Visszatérve a címben jelzett problémafölvetésre, összegzésként elmondhatom: az összehasonlító irodalomtudományban nagyjában-egészében az játszódik le, mint az irodalomban. Földrajzilag új, nyelvileg eddig inkább magukba zárkózó területek jelentkeznek, s hozzák a maguk szokványostól eltérő megközelítési módjait. S még inkább: a komparatiztika megújulása csak részben köszönhető a (távol)-keleti–nyugati párbeszédnek. Sokkal inkább annak, hogy maguk az irodalmi alkotások jelzik értelmezési lehetőségeiket, szinte példával szolgálnak értelmező stratégiákra, s így a hagyományos irodalom–irodalomtudomány megosztottság enyhül, illetőleg akár egyetlen irodalmi mű bemutatása igényli a más irodalmi művekről szólást is, olykor igen széles kulturális kontextus fölvázolását. Szöveg- és irodalomköziség látszik előtérbe kerülni, Goethe szavával: az Örök-Egy, amely sokféleképpen nyilatkozhat meg.



Kulcsár Szabó Ernő

## KOMPARATÍV VAGY INTEGRATÍV?

– A modernség irodalomtörténeti értelmezhetőségéhez –

Ha minősít egy tudományszakot a saját sikeressége, akkor a komparatisztika hallgatása, sőt, bizonyosfajta abszenciája tünetértékűnek is mondható: háttérbe szorult, mert szemlátomást nem részesedik az irodalomról való gondolkodás átrendeződésének folyamatából. Hatvanas évekbeli nagy kezdeményezései nemcsak hogy elakadtak (vagy ki sem bontakoztak), hanem még az is állandó kritikai célpontja az újabb irányzatoknak, ami mégiscsak megvalósult belőlük. A Balakian-féle szimbolizmus-kötet éppúgy, mint a Weisgerber szerkesztette kétkötetes avantgarde-történet. Tényleges és gyakoribb hivatkozásalapnak az új irodalomkutatás számára is a nemzeti irodalomtörténetek háttéréből építkező munkák maradtak meg. Hugo Friedrich, Michael Hamburger, Jost Hermand vagy Reinhold Grimm több évtizede írt könyvei máig népszerűbbek e nagy kollektív vállalkozásoknál. A hatvanas évek nagy komparatisztikai hullámából – kis túlzással – már csak az institutionális szféra őrzi az egykori alapkérdések emlékét, ahogyan például az „Általános és összehasonlító irodalomtudomány” megnevezés tartja fenn – összebékítve – a *littérature générale*, illetve a *littérature comparée* közötti emlékezetes Van Tieghem-féle megkülönböztetést. Arra az időszakra visszatekintve megoldatlan kérdések sora tárul elénk – persze, mikor lehet az irodalomtudományban kérdéseket végérvényesen megoldani? –, ám mai tapasztalatunk mégsem az elmaradt megoldásokat kísérő hiányérzettel rokon, hanem – az egykori kérdések terméketlensége okán – a csodálkozással: hogyan kerülhetett oly messze az érdeklődés középpontjából mindaz, amivel tízegynéhány éven át egy egész tudományszak bíbelődött teljes odaadással. A figyelmesebb szemlélő azonban jól láthatja, hogy a történetiségnek mely koncepciójához kötődtek a komparatisztika akkori kérdései. Amikor ugyanis azt kutatta, akkor értünk-e meg többet az osszianizmusból, ha – összehasonlító, avagy általános irodalmi jelenségnek tekintve – analitikus vagy deduktív értelmezésnek vetjük alá, akkor éppúgy a pozitívista evolúció történetiség-elve jelent meg a komparatisztikai kutatásban, mint az olyan – a történelmi linearizáció nézetéből úgyszintén végeláthatatlan dilemmákat termő – kérdések esetében, hogy vajon nyelvi, netán földrajzi-államisági kritériumok szerint kell-e megvonnunk az egyes nemzeti irodalmak közti határvonalakat.

Az összehasonlító irodalomkutatás ugyanis úgy tette tárgyává az egyes nemzeti irodalmakat, hogy komparatisztikai összevethetőségüknek sem a fakticista francia, sem az analógiákat feltáró Remak-féle eljárásai nem dolgozták ki az elméleti alapjait. Így azután nem is jutottak túl egy olyan rekonstruktív historicizmusnak a logikáján, amely



– természetéből adódóan – éppen az egyes nemzeti irodalmak világában tette lehetlenné a nyelvi, formai és szemléleti-gondolkodástörténeti komponensek formalizálhatóságát. A kapcsolattörténet tematológiai, toposzkutatási ága például hajlott arra, hogy bizonyos létértelmezési alaptapasztalatok rögzített struktúrái mentén tárja fel az irodalmi folyamat egységét. A hatáskutatás ugyanakkor a gondolkodástörténeti komponensek elsődlegességét feltételezve abból indult ki, hogy a *littérature générale*-ként értett folyamat csupán a változékonyság jegyében, vagyis az egyes zónák válaszainak eltérő kondicionáltságát értelmezve ragadható meg. Lényegében azonban mindkét eljárás a hatástörténet előreható változatát érvényesítette, s a rekonstruktív egyvonalúság útján került megoldhatatlan helyzetek elé. Ha ugyanis – a szerencsétlenül föltett komparatizisztikai kérdés következtében – nem lehet eldönteni, hogy a nemzeti irodalmak világában az egység vagy a sokféleség-e a meghatározó esztétikai mozzanat, akkor maga a linearizáció logikája sem működtethető. Ez ugyanis olyan folyamatrendet implikál, amelyben egy adott kultúrán belül csak egyetlen lehetséges módon képzelhető el az irodalom-rendszer történeti struktúrájának kialakulása. Centrumok és zónák, kisugárzó középpontok és befogadó perifériák olyan összjátékában, ahol finalitáselvű történetfilozófiai keretek határolják a tényleges játékteret. Hogy mennyire az alapoknál volt már determinálva ez a komparatizisztikai felfogás, jól mutatja, hogy – Goethe-könyvében – még az a Gundolf is a származtató logikához rendelte hozzá a hatástörténetet, aki pedig Nietzsche nyomán először érvényesítette az irodalomtörténetben a körkörösség elvét: „Voltak poéták, akik ama tévhitben alkottak bele a megmerevedett, fogalmilag kihüvelyezett műfajokba, mintha egyszerűen folytatnák az antik tradíciót. Holott tradíció csak ott folytatható, ahol még *ugyanaz* a hit, *ugyanaz* a világérzés és *ugyanaz* a vallás uralkodik” (Kiemelés: K. Sz. E.).

A komparatizistika sorsát – lehet persze, hogy csak időlegesen – mégsem a Durišin-féle vállalkozások pecsételték meg, hanem az a tény, hogy nagy szintéziseit éppen az irodalomtörténet-írás válságának mélypontján koncipiálták. Ezért úgy is fogalmazhatnánk, maga a komparatizistika is tevékeny részese volt ama tudománytörténeti csapdahelyzet kialakulásának, amelyből – legalábbis az irodalom új historikuma irányában – nem nyíltak utak a lineáris és az analogikus történet szemlélet számára. A történeti episztémé irodalmi formáit a hatvanas években az a recepcióesztétika helyezte át új kérdezőhorizontba, amely a hatás és befogadás, a jelentés és poétikai megalkotottság mozzanatait nem elválasztva, hanem egymásra utalt kölcsönösségükben hozta kapcsolatba az élvező esztétikai magatartás pragmatikájával. Joggal jellemezte így Jauß e fordulat irodalomtörténeti jelentőségét: „Az irodalomtanulmányozás megújításához nem a minden részletre kiterjedő leírás, a zárt jelrendszerek és formalista leírásmodellek csodaszerére volt szükség, hanem olyan történetiségre, amely megfelel a termelés és befogadás, a szerző–mű–közönség dinamikus kapcsolatának, miközben eszközként a kérdés–felelet elvére épülő hermeneutikát alkalmazza. Csak így lehetett az irodalomtudományt kivezetni abból a zsákutcából, amelybe a pozitívizmusba fulladt irodalomtörténet, az öncéljait vagy az *«écriture»* metafizikáját szolgáló interpretáció és az összehasonlítást öncélúvá tevő komparatizistika juttatta.”

A megértés tárgya e hermeneutikai kiindulású értelmezésben nem a változatlan entitások sajátosságaival rendelkezik, mivel már a hozzáférhetősége, a vele való kapcsolat létesítése is csak a kölcsönös változás és változtatás aktusain keresztül válik a hatástörténet valóságos eseményévé. Márpedig, ha ez így van, akkor az irodalomtörténeti kutatás kérdései sem választhatók ki tetszőlegesen, azaz nem válnak termékennyé az olyan típusú kérdések, mint például, hogy vajon a német irodalomba tartoznak-e Fritz Reuter dialektusban írt regényei, netán része-e Kafka a cseh írásbeliségnek, s belépett-e a kései Rilke a francia nyelvű irodalomba...

Fontosabb ennél, hogy a hetvenes évekre lényegében kialakultak az új korérzékelésnek azok a távlatai, amelyek mind kérdésesebbé tették a „zárt” múltira irányuló kérdezés restriktív eljárásait. A komparatív módszer helyén ezért indoklatabbnak látszik – legalábbis a nagy irodalomtörténeti korszakok értelmezése szempontjából – annak az integratív módszernek a bevezetése, amelyet ugyan a kilencvenes évek strukturalizmusa hozott forgalomba, de hermeneutikai nézőpontból is megbízhatóan működtethető. Ha a hermeneutikai pozíció sajátos természetét ebben az összefüggésben – globálisan – annak a későstrukturalista nézetnek az elutasításával határozhatjuk meg, mely szerint lehetséges az irodalomtörténeti „realitás adekvát rekonstrukciója” (M. Titzmann), akkor ebben nem az az irodalomtudományi illúzió testesül meg, hogy bármely értelemben is „mögékerülhetnénk” valamely – tőlünk függetlenül létező – történeti világnak. A hermeneutikai-recepcióesztétikai irodalomértelmezés azért látszik alkalmasabbnak a történeti szempont érvényesítésére, mert az irodalmi nyelvek és formák interakciójának folytonosságában nem tételez fel irányszerűséget vagy célelvűséget: a hatástörténeti folyamatban való bennefoglaltság ugyanis nem írja elő e dialogikus interakciók irányát. Adott körülmények közötti domináns előre- vagy visszahatás éppúgy elképzelhető itt, mint a kettő egyidejű és egyenértékű érvénysülése.

A *hatás* és a *jelentés* egyidejűsége, az irodalmi jelenség értelmezhetőségét alapjaiban meghatározó kölcsönössége ugyanis éppen azon irodalmi tények egyike, amelyek rendre kívül maradtak a komparatistika szemhatárán. Nem túlonúl méltányolható mentsége ez az összehasonlító irodalomkutatásnak még akkor sem, ha a modernség nagy irányzatai maguk is többnyire az egyik vagy a másik komponens dominanciák hirdették, s a következményesen megokolt nézetek képviselőiben konfrontálódtak egymással. A recepcióesztétika elveti az ilyen típusú elválaszthatóságot, s csupán módszertanilag engedi meg hatás és jelentés egységének megbonthatóságát. Kizárólag ennek az egyensúlynak az állandó fenntartása teszi lehetővé azt, hogy – mint Jauß írja – *folyamatként* fogjuk föl „a szöveg és a jelen közti feszültséget, amelyben a szerző az olvasó és az új szerző közti dialógus az időbeli távolságot a kérdés–felelet váltakozásával, az eredeti válasz–jelenlegi kérdés–új megoldás fokozatain keresztül dolgozza fel, s a szöveg értelmét mindig másképpen – s ezzel egyre teljesebben – konkretizálja”. Hatás és jelentés kapcsolatának ilyen értelmezése teszi azután lehetővé azon terméketlen dilemmák kiiktatását, hogy vajon létezik-e valamely műnek egyetlen igaz és valódi jelentése, szemben a téves és hibás értelmezések adta inadekvát jelentésekkel, s hogy – egyáltalán – van-e helyes, illetve hamis



interpretáció... Az irodalomtörténeti folyamatnak – az előbbi feszültségeken keresztül kibontakozó – teljessége nyilvánvalóan nem a mennyiségi „növekményben” mutatkozik meg, hanem a mindig másképpen, a változó nyitottságban bekövetkező konkretizációk történeti „összjátékában”. Abból tehát, hogy nincs egyszer s mindenkorra végérvényesen megírható irodalomtörténet, még távolról sem következik, hogy az irodalomtörténet tetszőlegesen volna „újraírható”. A jelen élő kérdéseinek ismerete nélkül a régiség története éppúgy nem írható meg, mint amilyen kevésbé bízunk annak a régiségkutató irodalomtörténésznek az ítéletében is, aki szükségtelennek tartja a jelenkor irodalmában való jártasságot.

Hagyományos strukturális szemiotikai, illetve komparatív nézetből azért tűnik „szubjektivizmusnak” ez a felfogás, mert – ideértve a történetiség szempontjaival olyannyira hivalkodó marxista ideológiát is – valamennyi a tőlünk elkülönülten létező, következésképp a maga „objektivitásában” szemrevételezendő történetiség fogalmához ragaszkodik. Még a legrangosabb kritikai ellenvetésekben is jól kimutatható ennek az alapvetően konzervatív historizmusnak minden konkrét implikációja. Erika Fischer-Lichte például, aki kifejezetten egyfajta „ellen-elemzését” adja az *Iphigeniának*, azzal bírálja Jauß koncepcióját, hogy semmiféle írásos irodalomtörténeti bizonyítékkal nem rendelkezünk annak igazolására, hogy a Goethe-féle *Iphigeniát* a Racine *Iphigeniája* „hátrahagyta” kérdésekre adott (új) válasz kísérleteként kellene olvasnunk. Jól látható, hogy a szerző itt dokumentálható irodalmi vitát, illetve annak írásos bizonyítékait várja egy olyan irodalmi interakció konkrét példája helyett, amelyben korszakos jelentőséggel éppen a feszültségeken át kibontakozó irodalomtörténeti folyamat logikája ölt testet. Alig megengedhető módon pontosan azt a szempontot hagyván figyelmen kívül, hogy az olvasók történeti sora számára egyszerűen elkerülhetetlen lesz a két mű válasz-horizontjának egybeolvadása, illetőleg szétválasztása abból a célból, hogy történetileg is konkretizálódhassék a közöttük lévő világképbeli különbség. Mert bizony ez az összekapcsolódás annak ellenére be fog következni, hogy talán valóban nincsen semmiféle írásos nyoma annak, miért akart volna Goethe éppen Racine-nal „vitatkozni”: a két mű e szándék meglététől vagy hiányától függetlenül is dialógust létesít egymással a recepcióban. Hiszen mindkettő az irodalmi hagyomány ugyanazon elemére (itt az lényegtelen, hogy Euripidész drámáira vagy magára a mitológiai történetre) utal vissza témaválasztásával. Ezek a konkretizációk – mítosz-interpretációk lévén – egyben az egységes világértelmezés lehetőségeit fogalmazzák újra, és – ahogy ezt a drámatechnikai megvalósulás eltérései jelzik – különböző válaszokat kínálnak, mintegy tudatosítva a Racine és Goethe poétikai világképei közötti feszültséget. A recepcióban tehát a két mű értelmezései egymástól egyáltalán nem függetlenek – feltéve, hogy az értelmezőnek mindkét szövegről tudomása van. Az ilyen faktuális komparatiztika ugyanis szemléltetést azt képtelen tudomásul venni, hogy a történetiségben éppen akkor vagyunk *benne*, amikor az – a mi akarunktól jelentős mértékben függetlenül – úgy történik meg velünk, hogy nemcsak *mi* határozzuk meg a hagyományt (ez volna így, egyedül „szubjektivizmus”), hanem a hagyomány is meghatároz, alakít, előfeltételez minket a maga „mögékerülhetetlen” módján. Ami ez esetben annyit tesz, hogy az



irodalom értelmezője számára a Goethe-féle *Iphigenia* éppúgy elválaszthatatlan marad a Racine-félétől, mint Joyce *Ulysses*-e az *Odüsszeiától*. Még akkor is, ha ez utóbbi esetben jóval áttételesebb és jóval távolibb horizontkapcsolódások természetét kell megfejtene az értelmezőnek.

Az új válaszok az előző pozíciókra ugyanis sohasem a „meghaladó ráépülés” értelmében vonatkoznak vissza, hanem a dialogicitás logikájával. Hiszen csak az adothoz képest értik másként, illetve ismerik fel egyáltalán valamiként önmagukat. Ennek az aktusnak a tétje mindig az önmagunkhoz való viszony új – a létben való benneállás feltételeinek megfelelő – irodalmi megértése. Az idézett példa esetében a hagyományozott racine-i paradigma sugallta identifikációs minták átrendeződésének lehetősége, azaz, egyfajta új irodalmi önértelmezésnek, a mássá válásnak az esztétikai potencialitása. Itt válik láthatóvá az is, hogy pontosan a megértéshorizontok összeolvadásának az *elkerülhetetlensége* teszi mindenkor feltételévé a hagyományt az újításnak. Megértés és történetiség ezért van mindig ontológiailag egymásra utalva.

A művészi gondolkodás ilyen horizontváltása a kérdésirányok váratlan megváltozásából következik. Nem a témapreferenciák vagy az irodalmi beszéd tárgyának átalakulása utal az új korszakküszöbökre, hanem a róluk gondoltak igazságtartalmához való viszony módosulása. Azzal tehát, ahogyan a mondottság mikéntje akaratlanul is *poétikailag értelmezi* a közlés tárgyát, pontosan a létben való elsődleges, *nyelvi* bennfoglaltság horizontját nyitja rá ember és világ kapcsolatára. Legelvontabb jelentésében ezért képes feltárni a műalkotás nyelvi magatartásként a szubjektum önértelmezését és világhoz való viszonyát. Minthogy a létben való bennfoglaltság horizontjainak változása alapvetően módosítja a dolgok rendjének művészi értelmezhetőségét, a nagy korszakok integratív irodalomtörténete az ilyen horizontváltások felderítésével írhatja le az irodalomtörténeti folyamat mibenlétét.

Mármost ami a modernség nagy költészettörténeti paradigmáit illeti, itt sem az – egymástól elkülönülten meg sem ragadható – korszakvalóságok tartalmának „objektív” megmutakozásától remélhetünk adekvát válaszokat, hanem csupán annak szemléleti és módszertani tudomásulvételétől, hogy ami ekkor „megmutakozik”, az nem egyéb e nagy paradigmák kapcsolatrendjének mai nézetből lehetséges *értelmezésénél*. Hogy Rilke például az avantgarde teljes tapasztalatrendszerét mellőzve érkezett el egy avantgarde *utáni* korszak alapkérdéseiig, maga is közvetett bizonyítéka lehet annak, hogy az esztétizmus és az avantgarde között nincs mélyreható szemléletszerkezeti változás. A létértelmezés új horizontjának kialakulása ezért az avantgarde-től függetlenül is bekövetkezhett: az utómodernség kialakuló világképének csupán az előző nagy modellek *valamelyike* válik a feltételévé. Az, hogy Rilke a klasszikus modernségtől, Gottfried Benn pedig az avantgarde-től jutott el az utó- vagy későmodern létérzékelés megfogalmazásáig, a modernség történetében kétféle megvalósulásának eseteként is felfogható. Nem azt akarjuk itt hangsúlyozni, hogy egyazon paradigma *esetei*, hanem mindössze azt, hogy létezik nézőpont, amelyből egyazon paradigma eseteinek mutatkoznak. Ezért egyáltalán nem elképzelhetetlen, hogy a klasszikus esztétizmus, illetve az avantgarde modernség *vagylagos* „megkerülése” is

egyenrangú útja volt a 20. századi irodalmaknak. Az előbbire T. S. Eliot, az utóbbira Rilke vagy Kosztolányi lehet a szemléltető példa. Irodalomtörténetileg ez a felfogás azzal az előnnyel járhat más, doktriner értelmezésmódokkal szemben, hogy – egyenrangú, de nem tetszőleges utakat feltételezve – kizárja az irodalomtörténészek oly gyakori „korszakdogmatizmusát”. Vagyis nem ad teret olyan szubsztancialista érvelésmódnak, amely szerint „modernség” csak egyféleképpen alakulhat ki s az ideáltípikustól való eltérések rendre megkésettiségek, fáziskésésnek vagy regionális mutációnak minősülnek.

S itt a komparatisztika nem került volna igazán ellentétbe az új történetiség szemléletmódjával. Még akkor sem, ha az irodalomtörténeti problémamegoldások új irányai a korszakküszöbök (*Blumenberg*) mibenlétét, illetve a korszakok közötti „átváltások”, az új funkcióelosztások természetét helyezték a kérdések előterébe. Hiszen abban óriási szerepe lehetett volna a komparatisztikának, hogy összehasonlítva világítsa meg az egyes nagy nemzeti irodalmak útjait a modernség alakulástörténetében. Azt például, hogy miért ment végbe ez a változássor eltérő módon az angolszász irodalmakban, mint a más hagyományháttérből érkező franciában, vagy a Nietzsche-től közvetlenül ösztönzött németben. Kérdezésmódjának analogista jellege következtében azonban épp arra nem tudott feleletet adni, hogy miféle funkcionális következményei vannak ama ténynek, hogy a nem-referencializálható képalkotás par excellence esztétista (tehát klasszikus modern) eljárásait a német lírában még e nagy formáció uralma alatt felváltotta a tárgyias hasonlatok poétikája, s Rilke költészete így módon egészen másként kondicionálta a Benn-nemzedék líraalkotását, mint Baudelaire, de kivált Mallarmé a kései Valéry költészetét.

A komparatisztika összehasonlító módszere itt alighanem azért maradt terméketlen, mert kérdése nem terjedt ki a modernség alakulástörténetének olyan *invariantáira*, amelyek annak ellenére sem tették tetszőlegessé a huszadik századi irodalmi közlésformák kibontakozását, hogy lényegében sehol nem „írták elő” a kor alapkérdéseire, az ún. szellemi helyzetre adható válaszok esztétikai sorrendjét. Az összehasonlítás épp abban nem talált rá saját tárgyára, amiben a maga – így is jelentős kapcsolat- és hatástörténeti – hozzájárulását hatékonyá tehetné a modernség irodalomtörténetében: az invarianciák funkcionális átalakulásának komparatív megvilágításában. Egészen pontosan abban, hogy a modernség alapkérdései az egyes nemzeti irodalmakban az eltérő poétikai múlt által meghatározott többféle hagyományértés ellenére is ugyanarra a tapasztalatra vonatkoztak, hiszen – mint az ma már jól látható – a korszak különböző formaalkotó elvei egyazon paradigma kiteljesedésének irányába hatottak.

Innen nézve mindazonáltal mégis belátható Wellek vonzódva is idegenkedő, ám végső soron elismerő viszonya a komparatisztikához. Valamiképp azt az aspektust látta ugyanis veszendőbe menni a – század első felében botladozva és rendszeralkotás nélkül kibontakozó – komparatisztika elutasításával, amelyet Goethe így fogalmazott meg: „amit én világirodalomnak hívo, elsősorban úgy keletkezik, hogy azok a különbségek, amelyek az egyik nemzeten belül uralkodóak, a többiek szemlélete és ítélete révén kiegyenlítődnek”. Nos, pontosan ez az a pillanat, amely

világossá teszi, miért is folyik állandóan egymásba „összehasonlító” és „általános” – avagy a mi értelmezésünkben egy hermeneutikailag tekintett – *integratív* irodalomtörténet. Nagyjából egyet lehet tehát értenünk Wellek ama lakonikus megjegyzésével, mely szerint talán mégis „célszerűbb volna egyszerűen csak *irodalomról* beszélni”.

Félreértés ne essék, jelen vázlat a fentiek miatt éppenséggel nem a komparatisztika „haláláról” akart volna bárkit is meggyőzni. Csupán annak hatvanas–hetvenes évekbeli hullámvölgyét értelmezte egy továbbra is fenntartott konzervatív történetiségszemlélet következményeként. Mert halvány jelzései szerint ma már a hazai összehasonlító irodalomkutatás is túljutni látszik ezen a válságperióduson. Mindenekelőtt ott, ahol már nem a toposzkutatás vagy a kapcsolattörténet hagyományosan értett hatáselemzése, hanem az irodalomköziség tágabb értelemben vett intertextuális valósága kerül az értelmezések középpontjába. Ahogyan például az imagológia kapcsán nemrégiben Fried István fogalmazta, ott, ahol nem egyszerűen hatásfolyamatokról, hanem *szövegekként* értett „hagyományok találkozásáról” van szó.



Voigt Vilmos

## A KOMPARATÍV FOLKLORISZTIKA MA

Negyedszázada írtam a folklorisztika és a modern irodalomtudomány kapcsolatáról, ahol is (néhány más áramlat, iskola megemlékezésével) voltaképpen két folklorisztikai irányzat irodalomtudományi jelentőségét hangsúlyoztam: az összehasonlító folklorisztikáét, valamint az akkor strukturalizmus névvel összegezett újító törekvésekét.<sup>1</sup> Nyilván megemléctem, hogy az összehasonlító irodalomtudomány (főként német változatában) és az összehasonlító folklorisztika kezdetei együvé tartoznak. Nálunk is, amint erre a legjobb példa Katona Lajos életműve. Innen kezdve annak a „tipológiai-komparatív” módszernek a bemutatásáig jutottam el, amelyet egy, Veszeloovszkij-tól Zsirmunszkijig és tanítványaiig (a folklorisztikában Meletyinszkijig) terjedő ível ábrázolhattunk. Még azt is megállapíthattam, hogy e legkésőbbi összehasonlító folklorisztika kombinálja is a kétféle megközelítést.

Az ötkötetes Magyar Néprajzi Lexikon egy évtizeddel későbbi idevágó kötetében ugyan nincs „összehasonlító...” (mondjuk folklorisztika vagy módszer) címszó („összefejés” és „ösztöke” címszavak viszont vannak) – ám ez a negligálás csak a szerkesztési munka képtelenségeit tükrözi, hiszen éppen ekkor Vargyas Lajos vagy Martin György munkásságában a magyar folklorisztikai komparatisztika sosem látott mélységű és terjedelmű munkákat hozott létre.

Ennél valamivel később jelent meg a Világirodalmi Lexikon „összehasonlító irodalomtudomány” címszava, amely (Szegedy-Maszák Mihály jóvoltából) visszautal az én folklorisztika címszavamra, irodalomjegyzékében is felbukkannak mind a komparatív irodalomtudomány, mind a komparatív folklorisztika szempontjából fontos művek. Sőt az 1986-ban megjelent Kulturális Kisenciklopédia nemcsak „összehasonlító folklorisztika”, hanem „összehasonlító néprajztudomány” és „összehasonlító vallástudomány” címszavakat is hoz,<sup>2</sup> szerencsére a magyar tudományosságban megszokott módon. Nemzetközi kézikönyvekben ritkább ennek a következetesen komparatív szemléletnek a bemutatása.

---

<sup>1</sup> VOIGT Vilmos: *A folklorisztika és a modern irodalomtudomány kapcsolatai*. In: *Irodalomtudomány*. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól. Szerk. NYIRŐ Lajos. Bp. 1970. 539–569. Megemlíthetem, hogy e dolgozat is, mint a kötet több tanulmánya, egy hosszabb szövegből keletkezett, amelynek előző fázisait többször is „megvitaták”. E viták zöme szakmai érdekeket képviselt (nem mindig a folklorisztika érdekeit). Érdemes lenne az eredeti, és a „végleges” szöveget összevetni. Ez is komparatisztika. Sui generis.

<sup>2</sup> *Kulturális Kisenciklopédia*. Főszerk. KENYERES Ágnes. Bp. 1986. 556–557. (Vö. több más címszóval is!)

Megemlíthetem végül, hogy amikor a világszerte legjelentősebb nemzetközi folklorista rendezvényre, az International Society for Folk-Narrative Research 9. kongresszusára terveztük a Helikon folyóirat tematikus számát, ennek címe is *A mai nemzetközi folklorisztika* volt, vagyis főként a komparatív aspektusok kerültek benne előtérbe. Noha igen sokféle szempontból kellett egyetlen számba cikkeket válogatni, szerencsésen szimptomatikusnak érzem, hogy itt magyarul is olvasható Meletyinszkij tanulmánya Veszelovszkij történeti poétikájának az elbeszélő műfajok genezisével kapcsolatos újabb elméletekkel való összefüggéséről, Brednich forrástörténeti, Röhrich komparatív ikonográfiai ihletettséggű dolgozata. A magam bevezetése, amelynek terjedelméért most is hálás lehetek, olyan up-to-date szemlét adott a komparatív irodalomtudomány számára hasznosítható folklorisztikai iskolákról, műhelyekről, kézikönyvekről, amelyhez hasonlóan széles körű áttekintés – ezt nyugodtan állíthatom – a világon másutt sehol sem hozzáférhető.<sup>3</sup>

Vagyis szinte ismételnem kellene azt, amit az érdeklődő már eddig is megismerhetett, ha ugyanilyen módon tekinteném át most is témakörömet. Legyen szabad azonban a publikációkat ismertnek feltételezve, néhány további aspektusra hívni fel a figyelmet.

A magyar folklór kutatása a korábbi beszámolók óta is gyarapodott, mind kontrasztív, mint komparatív művekkel. Ha zenetörténészeinknek azoknak a műveit nem sorolom is fel, amelyekben a finnugor népzene, vagy a középkori európai zenét mérik a magyarhoz,<sup>4</sup> azt jeleznem kell, hogy e távlatok mára kézikönyv szintjére emelkedtek. Már Dömötör Tekla elképzelte a magyar néphit és népszokások európai távlatainak újraértékelését. Ujváry Zoltán úttörő munkássága után legutóbb Pócs Éva ráolvasás- és boszorkányság-kutatásai jutottak itt el a szintézisig. Szerencsére szorosan kapcsolódik ehhez, hogy magyar művelődéstörténészek (elsősorban Klaniczay Gábor) már eleve nemzetközi keretekben ábrázolták témáikat. Ennek az irányulásnak csúcspontja az 1988-as budapesti nemzetközi boszorkánykutató-konferencia volt, amely a legkiválóbb külföldi kutatók jelenlétében bizonyította, nálunk ugyanolyan színvonalú a komparatív európai folklorisztika, mint amilyen ez a jobb külföldi kutatóhelyeken.<sup>5</sup>

Ma sincs komparatív folklorisztika típusjegyzékek, motívum-indexek nélkül. Szerencsére Henszlmann Imre *A népmese Magyarországon* (Magyar Szépirodalmi Szemle, 1847) tanulmánya óta nálunk néhány népköltési műfaj vizsgálata mindig a többé-kevésbé korszerű komparatív mintákat követte. Népmesetípus-katalógusaink Katona Lajostól Honti Jánoson és Berze Nagy Jánoson át Kovács Ágnesig ilyenek. *A Magyar Népmesekatalógus* legutóbb már szinte teljesen megjelent kötetei közül

<sup>3</sup> *A nemzetközi folklorisztika ma*. Helikon 1980. 1. 3–36.

<sup>4</sup> SZOMJAS-SCHIFFERT György, VIKÁR László, RAJECZKY Benjamin, DOBSZAY László, SZENDREI Janka és mások műveit (sajnos) nem sorolja fel teljességgel: *Magyarország zenetörténete. I. Középkor*. Szerk. RAJECZKY Benjamin. Bp. 1988.

<sup>5</sup> Legutóbb több külföldi (és nem a legjobb magyar) tanulmányok jelentek meg az Ethnographia 101. (1990) 3–4. számában, 1992 végén.



legkivált Dömötör Ákos tündérmese-típuskatalógusa ilyen értékű.<sup>6</sup> Ugyancsak ilyen az ő exemplum-típuskatalógusa,<sup>7</sup> valamint a műfaj körül Tüskés Gábor és Knapp Éva tanulmányai is.<sup>8</sup> A magyar népmesekatalógus kérdéseivel külön tanulmányban foglalkoztam,<sup>9</sup> legyen szabad itt csupán megemlítenem, hogy a többi katalógus-füzetben (a szerzők szándéka ellenére sem) érvényesül úgy a komparatív szempont, ahogy ez a legjobb lenne. Minthogy azonban a magyar (mese)típuskatalógusok legfontosabb célja az, hogy a mi anyagunkról adjanak áttekintést, végül is ezt a célt az áttekintett szövegek esetében (ez a felhasználható szöveganyag felényi) elérték. Sajnos, ehhez rögtön hozzá kell tennem, hogy sok más műfaj esetében nincs olyan típuskatalógusunk, amely ezt a célkitűzést megvalósította volna. Hiedelemmonda-katalógusunk<sup>10</sup> kicsi és kezdetleges (bár a nemzetközi rendszerezést követi). Ballada-típuskatalógusunk (Vargyas Lajos és mások kezdeményezései ellenére is) nem hozzáférhető.<sup>11</sup> Lehetne, vagy lehetett volna kiadni olyan közmondás- vagy találós-kérdés-korpuszokat is, amelyek akár típusjegyzéknek lennének tekinthetők, ilyen azonban (ígérettek ellenére) eddig még nem született meg. Meg kell azonban említeni, hogy Mándoki László rejtvény-tanulmányai,<sup>12</sup> legkivált Paczoly Gyula kiváló parömiológiai összehasonlító munkái éppen ez irányba mutattak. Ha megjelenik Paczoly évek óta kész könyve a közös európai proverbiumtípusokról,<sup>13</sup> ez nemcsak a magyar, hanem a nemzetközi komparatív folklorisztikának is nagy nyeresége lesz.

A hazai orientalisztika mindig is komparatív ihletettséggű volt, ezt akár összekapcsolta a magyar őstörténettel, akár attól távoli kérdésekkel foglalkozott. Nincs terünk e tág körben folytatott vizsgálatok akárcsak felsorolására. Talán azt a kivételt tehetjük, hogy itt is fájjaljuk, Scheiber Sándor komparatív filológiájának, amelynek a komparatív folklorisztika elidegeníthetetlen és kedvelt összetevője volt, mára nincs folytatása.<sup>14</sup> Finnugrisztikánk (uralisztikánk) mindig is összehasonlított jelenségeket. Ebben új lendületet adott évtizedekkel ezelőtt Hajdú Péter koncepciója, aki egy „komplex

<sup>6</sup> DÖMÖTÖR Ákos: *A magyar tündérmesék típusai*. Bp. 1988. (Magyar Népmesekatalógus 2.)

<sup>7</sup> DÖMÖTÖR Ákos: *A magyar protestáns exemplumok katalógusa*. Bp. 1992. (Folklór Archívum 19.)

<sup>8</sup> Ezek első összegezése sajtó alatt.

<sup>9</sup> VOIGT Vilmos: *Az új magyar népmesekatalógus kérdései*. Ethnographia 104. (1993) (sajtó alatt)

<sup>10</sup> BIHARI Anna: *Magyar hiedelemmonda-katalógus*. Bp. 1980. (Előmunkálatok a Magyarság Néprajzához 6.)

<sup>11</sup> Lásd erről a kérdésről: Vilmos VOIGT: *Register und Systematisierung*. Die ungarischen Volksballaden zwischen Freiburg und Budapest. In: Leander PETZOLDT–Stefaan TOP (hrsg.): *Dona Folcloristica*. Festgabe für Lutz Röhrich zu seiner Emeritierung. Frankfurt am Main–Bern–New York–Paris, 1990. 247–255. (Beiträge zur Europäischen Ethnologie und Folklore – Reihe A. Band 3.)

<sup>12</sup> Meglepő módon ezeket nem sorolja fel teljességgel a *Magyar Népköltészet* (Magyar Néprajz nyolc kötetben. V., Folklór 1. – Főszerk. VARGYAS Lajos. Bp. 1988.) éppen Mándoki által írott fejezete („Szóbeli rejtvények”) 238–250).

<sup>13</sup> PACZOLAY Gyula: *European Proverbs*. Veszprém, 1993. (sajtó alatt). A szerző néhány korábbi munkájára való hivatkozással.

<sup>14</sup> Alapvető, noha nem teljes gyűjtemény: SCHEIBER Sándor: *Folklór és tárgytörténet. I–III*. Bp. 1977–1984. (A két első kötet második, bővített változata.)



uralisztikával” kívánta felcserélni a korábban csak finnugor nyelvészetnek nevezhető diszciplinát. Annak idején, Katona Imrével együtt azt is megfogalmazhattuk, mi is lenne a feladata ez új színpadon a hazai folklorisztikának.<sup>15</sup> Ebből talán egy s más meg is valósult. Külön fontossága van ezzel kapcsolatban Domokos Péter munkásságának. Nemcsak tudománytörténeti áttekintései, hanem a nem mindig előtérbe helyezett kisebb finnugor népek irodalmaira vonatkozó ilyen tanulmányai méltán váltottak ki nemzetközi sikert.<sup>16</sup> A finnugor népek mese- és mondavilágát bemutató antológiája<sup>17</sup> ugyanilyen ihletettséggű. Ám, noha csak a legjobbakat mondhatjuk finnugristáink szövegkiadási programjairól, e kötetek kommentárjairól, önálló finnugor távlatú komparatív folklorisztika nálunk mintha alábbhagyott volna. Demény István Pál dolgozataiban a magyar folklór szibériai párhuzamait keresi (olykor túl merésznek tetsző, ám mindig a tudományos kérdésfelvetés keretei között maradó dolgozataiban).<sup>18</sup> Hoppál Mihály (Diószegi Vilmos örökében) a szibériai sámánizmus és sziklarajzok témáit illetően szervezett sok fontos találkozást, publikált nemzetközileg is számon tartott műveket.<sup>19</sup> Neki köszönhető, hogy Budapest továbbra is a komparatív sámánizmus-kutatás egyik legfontosabb központjának számít. (Persze ehhez mások tudományos közreműködésére is szükség volt.)

Egy másik fontos terület lenne a hazai nemzetiségek és a környező országok folklórájának komparatív vizsgálata. Itt sok eredményre hivatkozhatunk, mégsem lehetünk igazán elégedettek. Korábban főként Faragó József román–magyar folklór-tanulmányai<sup>20</sup> voltak ilyen érdekűek. Az utóbbi évtizedekben Jung Károly magyar–délszláv összevető írásai nevezhetők példamutatónak e vonatkozásban.<sup>21</sup>

Egyszóval azt mondhatjuk, anyagfeltárás és közvetlen elemzés szintjén nem rosszabb magyar komparatív folklorisztikánk helyzete, mint amilyen volt. Még a közvetlen jövőre nézve is pozitív lehet a benyomásunk. Az a kérdés viszont felmerül, milyen elméleti alapokon áll mindez? Milyen módszert követ a komparatív magyar

<sup>15</sup> KATONA Imre–VOIGT Vilmos: *A folklorkutatás belyzete és tennivalói az uralisztikában*. Nyelvtudományi Közlemények 78/1. (1978) 217–226. Az itt jelzett célokat több tanulmányomban próbáltam (előbb is, később is) megközelíteni. Ezek felsorolásától eltekintek.

<sup>16</sup> Lásd például: DOMOKOS Péter: *A finn irodalom fogadtatása Magyarországon*. Bp. 1972., *A kisebb uráli népek irodalmának kialakulása*. Bp. 1985., *Szkitától Lappóniáig*. A nyelvrokonság és az őstörténet kérdéskörének visszhangja irodalmunkban. Bp. 1990.

<sup>17</sup> DOMOKOS Péter: *Finnugor–szamojéd (uráli) regék és mondák. I–II*. Bp. 1984.

<sup>18</sup> DEMÉNY István Pál: *Kerekes Izsák balladája*. Összehasonlító tipológiai tanulmány. Bukarest, 1980.; *A Szent László-legenda és Molnár Anna balladája*. Kolozsvár, 1992. Ezekben nem idézi a maga több tanulmányát.

<sup>19</sup> Lásd például: A. P. OKLADNYIKOV–A. I. MARTINOV: *Szibériai sziklarajzok*. Bp. 1983. (Hoppál Mihály bevezetőjével.)

<sup>20</sup> Sajnos, FARAGÓ ilyen irányú dolgozatait, tervei és többszörös bejelentése ellenére sem tudta eddig külön kötetben közzétenni.

<sup>21</sup> Legfontosabb ilyen munkái, ezekben hivatkozással korábbi munkáira is: JUNG Károly: *Az emberélet fordulói*. Gombosi népszokások. Újvidék, 1978.; *Hiedelemmondák és hiedelmek*. Adatok Gombos népi hiedelemvilágához. Újvidék 1990.; *Köznepok és legendák*. Tanulmányok a népi kultúra köréből. Újvidék, 1992.

folklorisztika? Még nehezebb választ adni, ha arra is gondolunk, hogyan jellemezhető e helyzet a nemzetközi folklorisztika jelenében.

A régi komparatív filológia szerencsére tovább él a folklorisztikában. Legjelentősebb megnyilvánulása a nemzetközi meselexikon<sup>22</sup> kiadása, valamint a gazdag német filológiai hagyomány folytatódásaként megjelent tanulmányok sora. Mára kifulladás a szovjet és megállt az amerikai komparatív folklorisztika. Néhány évtizede az afrikai folklórt illetően jelentek meg új meg új felismerések. Szerencsére mi hamar felismertük ezt a változást, és az 1982-es budapesti nemzetközi afrikai folklór-konferencián ennek teret is biztosítottunk.<sup>23</sup> Sajnos, ez a kutatási irányzat sem nálunk, sem nemzetközi vonatkozásokban eddig nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Voltaképpen máig csak ígéret, elszigetelt kutatások halmaza a valóban afrikai távlatú folklorisztika, amelynek lehetne mondanivalója a világméretű összehasonlítást illetően is.

Módszertani szempontból azt mondhatjuk, egy furcsa paradoxon érvényesült. Amíg a morfológia és strukturalizmus, noha deklarált célját tekintve ez nem összehasonlító, hanem az egyes jelenségeket, műveket önmagukban felmutatni szándékoló javaslat volt, végül is nagyon sokat adott egy új komparatisztikának. Propp mesemorfológiájának tucatnyi országban támadt visszhangja, követője; az ilyen eredmények egymással is összevethetők voltak.<sup>24</sup> Lévi-Strauss mítoszkutatásai végül is világméreteiben találtak bírálókra, folytatókra egyaránt. Azonban ez irányzatok után már senki sem foglalkozott összehasonlítással. (Nálunk, Magyarországon is a posztstrukturalista kutatók az összehasonlításra kevés figyelmet fordítottak.)

A történetileg új jelenségeket is lehet összehasonlító szemszögből kutatni. Amikor a folklórból kiinduló folklorizmus, főként ennek modern változata, a neofolklorizmus kérdésköre került előtérbe, itt ritkán esett szó összevető vizsgálatokról. Szerencsére a magyar folklorizmuskutatás, legalábbis elméleti szinten világhírűvé vált. Mindig is szerepelt a komparatív aspektus e kutatásokban. Már a fogalmi megkülönböztetés (folklorizmus–neofolklorizmus) nálunk ilyen, és nem értékítélet volt.<sup>25</sup> E körülményt a nemzetközi folklorisztika nagyra értékeli.

Ha azt mondjuk, régi módszerek folytatódása, az új módszerek kifulladásra jelzi a szoros értelemben vett nemzetközi folklorisztika komparatisztikáját, ehhez azt tehetjük hozzá, hogy nálunk sokféle módszerrel és témakörrel kapcsolatban folytatódik a komparatív folklorisztikai tradíció. Vizsgálják így az ősvallás, a honfoglalás előtti

<sup>22</sup> *Enzyklopädie des Märchens*. Berlin–New York, 1977. – Legutóbb, 1992-ben a Band 7 közepe Lieferung 2/3 jelent meg, a „Kalender” címszóig.

<sup>23</sup> Sajnos e vonulathoz mindmáig kevés jelent meg. Lásd: *Folklore in Africa Today – Folklore en Afrique d'aujourd'hui*. Artes Populares 10–11/I–II. Bp. 1984. Itt programadó áttekintésem: *Today's African folklore – as seen from Hungary* (1–19). Megemlíthetjük, hogy az AILC afrikanisztikai komparatív irodalmi programjához is hozzájárultunk, noha itt a valódi magyar tudományos eredmény kevesebb volt.

<sup>24</sup> Erről még mindig a legjobb áttekintés Bengt HOLBEK: *Formal and Structural Studies of Oral Narrative*. In: *Unifol–Årsberetning* 1977. København 1978. 149–194.

<sup>25</sup> E témakört legutóbb összefoglalhattam, utalva a hazai és nemzetközi előzményekre: VOIGT Vilmos: *A folklorizmusról*. Debrecen, 1990.



folklor, a középkor és a barokk folklorjának témáit, sőt a ma és a holnap folklorizmusának jelenségeit is. És ez jól is van így.

Itt kell, legalább utalásszerűen megemlíteni néhány olyan témakört, amelyeknél a modern irodalomtudomány és folklorisztika érintkezik, és noha ezek önmagukban még nem komparatív ihletettségűek, ismerjük összehasonlító változataikat is.

A történeti poétika legújabb képviselői közül főként a keleti irodalmak és a szóbeliség, valamint a középkori irodalmak és a szóbeliség formáinak összehasonlítása történt meg. A mindkét irányba nyitott áttekintések közül Zumthornak *Bevezetés a szóbeli költészetbe* című műve a leginkább figyelemet érdemlő.<sup>26</sup> Rögtön ez után kell azonban említenünk az „oral/written” (azaz szóbeli/írott irodalom) sokféle kérdésköréről készült áttekintéseket is: Vansina, Finnegan, Ong és mások egymástól is eltérő fontos műveit.<sup>27</sup> Nálunk ezen irányzatok eredményeinek igazi befogadása eddig még nem történt meg. A „befogadás-esztétika” is lehetséges összehasonlító szempontból. Eddig ez sem nyert teret nálunk. Kommunikációelméleti folklorisztikánk csak sejtésekig jutott el. A „beszéd-etnográfia” olyan kiválóságai, mint Hymes vagy Bauman<sup>28</sup> még esettanulmányyszerű munkáikban is utalnak összehasonlító szempontokra. Ez nálunk még Hoppál Mihály kommunikációelméleti szemiotikájában is csak ritkán figyelhető meg.<sup>29</sup> Mind a nemzetközi, mind az ennél jobb magyar etnoszemiotika horizontjában is megfigyelhető a komparatív szemlélet,<sup>30</sup> ám egyelőre igazán példamutató művek, eredmények nélkül.

Talán az is lehet e szemlérészlet negatív kicsengésének az oka, hogy végső soron kevesen képesek arra, hogy e módszereket is komparatív szinten tudják művelni.

Végül egyetlen, ám alapvető fontosságú kérdés: mire jó a komparatív folklorisztika vagy a komparatív irodalomtudomány? Minthogy mind a folklor, mind az irodalom nemzetközi események, egyszerűen érthetetlenek komparatív vizsgálat nélkül. Azután irodalom és folklor olyan sok szállal függnek össze, hogy akárcsak az egyik kutatási terület elhanyagolása a másik értelmezését is megnehezíti. Homérosz eposzai, Vörösmartytól a *Csongor és Tünde*, ám akár Joyce szövegeiben a gyermekmondókák, Kafkánál a hiedelmek és álmok, az úgynevezett „archaikus népi imádságokban” a barokk művészet és teológia visszfénye – ezernyi olyan témakört említhetünk,

<sup>26</sup> Paul ZUMTHOR: *Introduction à la poésie orale*. Paris, 1983.

<sup>27</sup> Lásd például: Jan VANSINA: *Oral Tradition*. London, 1965. (ez a használtabb kiadás); Ruth FINNEGAN: *Oral Poetry. Its nature, significance and social context*. Cambridge, 1977.; Walter J. ONG: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London–New York, 1982. Természetesen e kérdéskörnek szinte áttekinthetetlenül gazdag az irodalma, és ebből is csak nagyon szelektáltan tudtam idézni, legutóbb például a Világirodalmi Lexikon XIV. kötetében (sváb–Sy, Bp. 1992.), nem is annyira a „szájhagyomány”, mint inkább a „szóbeliség” címszavakban (101–102., 533–536).

<sup>28</sup> Lásd csak a legfontosabb műveket: Dell HYMES: *Foundations in Sociolinguistics. An Ethnographic Approach*. Philadelphia, 1974.; Richard BAUMAN: *Story, Performance, and Event. Contextual studies of oral narrative*. Cambridge, 1986.; Richard BAUMAN (ed.): *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. New York–Oxford, 1982. Ezekben a korábbi művekre is történik hivatkozás.

<sup>29</sup> HOPPÁL Mihály: *Etnoszemiotika*. Debrecen, 1992. Ebben korábbi műveire is hivatkozik.

<sup>30</sup> E témáról korszerűen igazít majd el az *Encyclopedic Dictionary of Semiotics* új, 1994-re elkészülő kiadása.



amelyeknek feltárásához szükséges mind a komparatív folklorisztika, mind a komparatív irodalomtudomány (sőt filológia, művelődéstörténet stb.).

Közvetlenül a magyar irodalom történetére gondolva irodalmunk kezdetei (és az ősköltészet meg a hősköltészet kérdésköre), a magyarországi középkor, humanizmus, reformáció, barokk, romantika, népiesség, avantgarde és más jelenségek összehasonlító folklorisztikai ismeretek nélkül rejtettek maradnak. E kérdéskörök tudományközi feltárása mindig is cél és módszer volt nálunk. Azzal kezdtem, hogy néhány kutatónál el sem választható e két tudományterület. A mai komparatív folklorisztika ismeretére is szükség van ahhoz, hogy e nemes hagyomány tovább folytathassék. Ehhez igyekeztem szemlémmel (noha vázlatosan és szűkre szabottan) egy kevésbé hozzájárulni. Természetesen abban a reményben, hogy a végtére nagyon is elkészítendő magyar komparatív irodalomtudományi kézikönyvben e témakör méltó helyére kerül majd: megnyugtató terjedelemben, megbízható elvi alapon, és példákkal, amelyek nélkül mindez mit sem ér.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Az is külön tanulmány feladata lenne, hogy megvizsgáljuk, milyen mértékben jelentkeznek az itt felvetett, komparatív „folklorisztikai” szempontok a különböző, nem magyarországi komparatív irodalomtudományi kézikönyvekben. Úgy gondolom továbbá, hogy olyan (magyar és külföldi) szerzők esetében, akikre hivatkoztam, ám műveiket tételesen nem soroltam fel, most, e dolgozatban a rövidített utalás is elegendő. Azt sem éreztem feladatommak, hogy általában méltassam a magyar komparatív irodalomtudomány újabb korszakát (mondjuk Klaniczay Tibor, Vajda György Mihály, Szabolesi Miklós, Sőtér István és mások munkásságát), azt azonban megemlíthetem, hogy ez a generáció (még ha maga esetleg nem űzte is) mindig tolerálta, sőt pártolta a hazai komparatív folklorisztika megnyilvánulásait, ezek képviselőit konferenciákon, kiadványaikban rendszeresen szerepeltették. Megemlítem, hogy finnugrisztikai, sőt skandinavisztikai vonatkozásban több kiadvány ad képet néhány elképzelésemről. Lásd például *Artes Populares* 6 (1980); *CIFU 6 – Studia Hungarica* Syktyvkar 1985 – *Acta Sessionum Sectio archaeologica, anthropologica et historica – Sectio ethnologica – Sectio folcloristica – Sectio litteraria*. Bp. 1985. (Red.: István DIENES–Péter DOMOKOS–János KODOLANYI–Vilmos VOIGT); *Skandinavisztikai Füzetek* 3/1988) stb.

## EURIPIDÉS ÚJÍTÁSA

Euripidész több mint kilencven drámát írt, de csak tizennyolc maradt fenn. A szakirodalom – a múlt század óta egyre differenciáltabban – bőven utal az athéni demokrácia azon válságára, amely Euripidést körülvette.<sup>1</sup> A válságot a földi, evilági bajok szülték; például a három évtizedig tartó peloponnésosi háború, a kibontakozó piacgazdálkodás, valamint az arisztokrácia és a demokrácia benső küzdelme. Ezek mindegyike voltaképpen *a* polist érintette, a széthomlás felé vitte. A görög világkép kétségkívül megváltozott ahhoz képest, amelyben Aischylos, illetve Sophoklész felnőtt.<sup>2</sup> Az ő koruk legjellemzőbb ismérve a világkép egysége. Az 5. század első felében még egységben volt individuum és állam, etika és politika, vallás és költészet; és ezeknek elválása zilálja szét lassanként *a* polist, és a világképet. „Euripidésznél érezzük, hogy a hősi korszak lejárt...” – említi már Péterfy Jenő.<sup>3</sup> A hősi korszak múltával az egységes világértelmezés és a világ egységének a megéltsége ugyancsak lebomlóban van, de fennáll, de még létező mint szellemi, spirituális környezet. Aischylos műveiben – s ezt már Ritoók Zsigmond írja – „az életben működő ellentétes erők kiegyenlítődnek, az értékek részlegessége megsemmisül, s létrejön a teljesség, a teljes érték”.<sup>4</sup> Sophoklész korának embere szembesült már azzal, hogy „az egyéni érdek összhangja ábránd”, s ezért „világképében [...] van ugyan teljes érték, de ez sohasem valósulhat meg teljesen, mert mihelyt megjelenik mint érték, rögtön és éppen ezért el kell buknia az ellentétes erőkkel szemben”.<sup>5</sup>

A világkép, a világot megélő és megítélő minden lényeges dinamizmus és az emberi sors Aischylosnál és Sophoklésznél egyaránt igen szorosan volt összekötve és összehangolva és istenek világszintjével. Ha az istenek is alá vannak vetve a Neme-

---

<sup>1</sup> Igen-igen sok mű szól az 5. századról; történelmi, vallási, szociológiai, művészeti helyzetéről, a tragédiaírókról, az ő egymáshoz való viszonyukról; és nyilvánvalóan még több a mitológiáról. Lehetetlen tehát, hogy ezt a rengeteg könyvet mind idézzük. Az idézeteken kívül leginkább R. GRAVES, KERÉNYI K., A. LESKY, M. BIBBER, Fr. N. ZSCHE, H. J. MÜLLER és a W. BURKERT műveit hasznosítottuk.

<sup>2</sup> A görög nevek írásában a RITOÓK Zsigmond-SÁRKADY János-SZILÁGYI János György: *A görög kultúra aranykora* című kötetben alkalm. Ottakhoz igazodunk. Ettől a drámát címének írásmódjában térünk el; itt az *Euripidész Összes Drámái*. Bp. 1984. kötet írásmódját vettük át. Az idézetekben is úgy írjuk a görög neveket, ahogyan az idézetben olvasható.

<sup>3</sup> PÉTERFY Jenő: *Munkái. Irodalmi tanulmányok*, Bp. é. n. 136.

<sup>4</sup> RITOÓK Zsigmond: *Utószó*. In: *Euripidész*, I. m. 960.

<sup>5</sup> Uo.

zisnek, ők az ember számára még akkor is végrehajtói a sorsnak; és Sophoklés szerint nem lehet rossz az, amit az isten parancsol.<sup>6</sup>

Euripidés korában gondolatilag-filozófiailag a szofisták kérdeznak a világra. Protagoras válasza, hogy a fogalmakban ellentmondás van; vagyis a dolgok számomra léteznek vagy nem léteznek, lévén, hogy az érzékelt dolgokra vonatkozóan az én a mérték. (Homomensura) Euripidésnél voltaképp az a kérdés, hogy miként léteznek az istenek az ember vagy akár különbözőképp az egyik és a másik ember számára. Ezt a kérdést a drámák gondolatvilágában hallgatólagosan megelőzi az a drámaírói alapkérdés: ki-mi okozza az emberek számára a nagy szenvedéseket? – azt a szenvedést, amelyre Euripidés oly érzékenyen reagált, és amely nála jajongás, keserv, gyász, lelki összeomlás, lelki kín. Természetesen a világ valamennyi tragédiájában sok a szenvedés, a válság, a lelki gyötrellem, de talán Euripidés drámáiban viszonylag a legtöbb. Úgynevezett tragédiáit voltaképp nem is a mi fogalmaink szerint való tragikum hatja át; a szenvedés a domináló lelki tartalom, az ember lelki szenvedése, és a befogadóra ennek a hatása a legerősebb. Ki okozza ezt? – ember-é vagy isten; és ki az, aki ezeket az iszonyatos szenvedéseket valamiképp elhárítja? – kérdezi Euripidés, s mi hozzátehetjük: van-e a mi korunkban is ennél aktuálisabb kérdés?

A drámaíró ezen kérdése voltaképp nemcsak a művek „tartalmában” realizálódik, hanem a mű egészének szerkezetében is. A drámaíró beszéde ugyanis korántsem csak a szó szoros értelmében az ő nyelve; ennek szerves része a Nevek és az általuk elmondott Dialógusok révén megvalósuló mű szerkezete, amely a Neveknek egymáshoz és a Dialógusaikból felépülő képződményhez való viszonyának szerveződésével azonos; lévén, hogy a képződményt ezen viszonyok teremtik is meg.

Több drámájában a szerencsétlenség oka a trójai háború, közvetlenül vagy áttételesen. Közvetlenül ez a háború a szenvedések, lelki gyötrelmek oka az *Andromakhébán*, *Hekabében*, a *Trójai nőkben* és az *Iphigeneia Auliszban* című drámában; közvetetten, áttételesen a *Helenében*. A másik, a „thébai-i-háború” a kínok közvetlen oka az *Oltalomkeresőkben* és a *Phoinikai nőkben*, ez drámáinak csaknem a fele; a vitatott *Rhészoszt* is beleszámítva.

Ha pusztán ennek a társadalmi, történelmi okait keressük, lehetetlen nem utalni a peloponnésosi háborúra. De azonnal hozzá kell tenni: nem a háború társadalmi következményei jelenítődnek meg ezekben a művekben, hanem az individuumok szenvedése; és az euripidési kérdés éppen erre vonatkozik, erre irányul.

Az *Andromakhét*, a *Hekabét*, a *Trójai nőket*, az *Oltalomkeresőket*, a *Phoinikai nőket* kétségkívül az individuum szenvedésének kinyilvánítása, „kibeszélése”; a lelki keserv és a lelki összeomlás hullámozása hatja át, ez a hullámozás adja ritmusukat. Példaként a szakirodalom leginkább a *Trójai nőket* említi.<sup>7</sup> Éppen ebből következően

<sup>6</sup> Vö. Thyestés 226. sor. Törédék.

<sup>7</sup> PÉTERFY Jenő éppúgy, mint például H. D. F. KITTO.



állapíthatták meg, hogy – elsősorban az *Andromakhénak*, a *Hekabénak* és a *Trójai nőknek* – alig-alig van cselekménye. Ez azt is jelenti, hogy az alakok közötti viszonyváltás – amely azonos fogalom a cselekmény fogalmával – meglehetősen kevés. A *Trójai nők* – az egyetlen Helené–Hekuba–Menelaos jelenet kivételével – a trójaiak boldogtalanságát, iszonyatos lelki szenvedését jeleníti csak meg. H. D. F. Kitto is azon a véleményen van, hogy ha a mozaikrészeket Hekabé személye egységesíti, vagyis ha a darab egysége benne rejlik, akkor az egységesítő erő az, amit ő szimbolizál, ti. „a legyőzöttek szenvedései”.<sup>8</sup> Kitto persze azt vallja, hogy a mű egységét aligha teremti meg Hekabé állandó jelenléte; mert „ami egy személlyel kapcsolatban történik, az nem szükségszerűen egység”.<sup>9</sup> Ő azért állíthatja ezt, mert a műnem lényegének a konfliktust tartja. A dráma műnem ontológiai meghatározásából következően létező a középpontos dráma is, amely éppen hogy egy személy köré szervezi a viszonyváltásokat. Ennek a műfajnak a középponti alakja passzív, mert ellenfeleivel szemben nincs eszköze ahhoz, hogy a maga akaratát érvényre juttathassa, vagy a maga célját elérhesse. Ezért az individuum lelki szenvedését megjelenítő témát igen jól lehet középpontos drámában megformálni. Hekabé is csak átkozódik, hiszen cselekedni, viszonyt változtatni eszközök híján nem képes. A mű ontológiai nézőpontból meghatározott szerkezete olyan, mint az *Andromakhéé*; középpontos dráma. Karsai György ezzel kapcsolatban azt jegyzi meg, hogy „Két egymástól jól elkülöníthető történetre (Andromakhé menekülése, illetve Neoptolemosz halála) esik szét...”<sup>10</sup> A *Hekabéről* is azt írja, hogy „Két jól elkülöníthető részre osztható”;<sup>11</sup> Polyxené feláldozására és Hekabé bosszújára Polydorost illetően Polymestérre vonatkozóan.

Az *Andromakhében*, lévén, hogy középpontos dráma, az egységet először is az biztosítja, hogy ő van keservével, lelki kínjával a viszonyrendszer középpontjában; hiszen Hermioné, Menelaos, Péleus éppúgy a hozzá való viszonyaikban jelennek meg, neki szenvedést vagy megkönnyebbülést okozva, miként ahogy Orestés tette – Neoptolemos megölése –, és Hermioné elvitele is az ő sorsát érinti. Ezenkívül Molottos sorsa is biztosítja a mű cselekményének egységét. Őt is megmenti Péleus, és – Thétis szavaiból tudjuk – Molottos Molossziában király lesz, amivé csak azután lehet, ha Neoptolemos már nem él.

A költő kérdését tekintve természetes, hogy a „thébai-i háború” okozta szenvedéseket taglaló *Oltalomkeresőkkel* is a középpontos műfajban adta meg a választ. Euripidészsel kapcsolatban gyakran olvashatni, hogy nála – elődeihez képest – megváltozik a Kar funkciója; líraibb, zeneibb, reflektálóbb. Az *Oltalomkeresőknek* pedig az a sajátossága, hogy a drámai szerkezet középpontjában a Kar áll, „A Thébai alatt elesett hősöket gyászoló anyák” kórusa. A thébaiak hozzájuk való viszonya negatív, elutasító; a halottak eltemetését szükségesnek tartó Aithra, Théseus és Ad-

<sup>8</sup> H. D. F. KITTO: *Greek Tragedy*. A Doubleday Anchor Book. 1955. 221.

<sup>9</sup> I. m. 220.

<sup>10</sup> KARSAI György: *Szövegmagyarázatok*. In: *Euripidész*. 986.

<sup>11</sup> I. m. 989.

rastos viszonya épp ezen ok miatt pozitív. Az argosi király persze éppúgy csak kérhet, mint a Kar; eszközüket csupán ez jelenti. Aithra is csak kérheti Théseust, de a Kar és közte ebben a vonatkozásban az a különbség, hogy a Kar hiába kérné Théseust, ő csak anyja kérésére hajlandó erővel is elhozni a halottakat.

Egészen természetes, hogy a középpontos drámaműfaj szerkezetében íródna azok a művek, amelyekben a legyőzöttek, az eszköz nélkül valók szenvedése hozza magával a viszonyváltozásoknak azt a fajtáját, amely az eszközök híjával és az ezeknek birtokában lévők között valósul meg.

A szenvedést, a lelki gyötrelmet más drámáiban közvetlenül vagy közvetve emberek okozzák. A *Médeiában* Iason; a *Héraklész gyermekeiben* Eurystheus; az *Andromakhában* – noha a háború, de – közvetlenül Hermioné és Menelaos (ő azzal, hogy Hermionét nem ahhoz adta feleségül, akinek ígérte: Orestészhez, hanem Neoptolemoshoz); a *Hekabében* közvetlenül Achilleus (Polyxené feláldozását követelve), és Polymestor (Polydoros megölésével); a *Trójai nőkben* közvetlenül is a rabszolgákat szedő görögök, s az ő révükön a trójai háború; az *Iphigenia a tauruszok közöttben* Toas király, aki megölné az elszökő Orestést és Iphigeniát; a *Helenében* Theoklymenos király, aki vágyaival ostromolja Helenét és a végén húgát, Theonoét meg akarja ölni; a *Phoinikiai nőkben* közvetlenül Polyneikés, de főként Eteoklés, aki nem akarja átadni a hatalmat.

Ezekben a drámákban vehetjük észre a leghatározottabban, hogy Euripidés kérdése és műveivel adott válasza közvetlenül vonatkozik saját korára. A másokra szenvedést zúdító emberek benső világában szinte mindegyik drámában ott találjuk az egyéni, túlzott individualitást, az önzést, a féltékenységet, a hatalomvágyat, a vagyon iránti éhséget, a győzelem elvakultságában, a föltétlen hatalomérzetben elkövetett tetteket.

De ki vagy, mi az, aki-ami ezekben a drámákban a bajokat, szenvedéseket meg akarja szüntetni, el akarja hárítani?

A kérdéskör megközelíthető drámaelméleti nézőponthból. A tragédia és a komédia között Aristotelés egyik különbségtétele a cselekmény irányával függ össze. A tragédia jó, boldog, szerencsés helyzetből, az ilyen tartalmú szituációból indul, és az ezzel ellentétes helyzetbe fordul át; a komédiában fordított a cselekmény iránya. Vannak azonban tragédiák, amelyekben a végső helyzetnek ezen ismérve – a rossz, szerencsétlen, boldogtalan állapot – a főalak helyzetére vonatkoztatható, s nem a műben megjelenített általános helyzetre. Ezekben a drámákban a főalak elpusztul vagy összeomlik, de az általános helyzet megjavul. Aischylos tetralógiájában a bűnös Agamemnon éppúgy elpusztul, mint a másként bűnös Klytáimnéstra; a bűnös Orestész szenved, de a végén az ő tette miatt alakul meg a bíróság, Athéna kiválogatja az esküdt-bírákat. Oidipus teljesen összeomlik ugyan, de Thébai megszabadul a „pestistől”, noha erre a drámában nincs szövegbeli utalás, de Oidipus éppen a városban kitört „pestis” miatt indította el a számára végzetes cselekvéssort. Antigoné is meghal, de Polyneikést eltemetik, és ezzel újra élővé válik a törvény, mely szerint a halottakat el kell temetni. Utalhatunk Shakespeare nem egy drámájára, amelynek a végén megjelenik egy új alak, aki a jövőben megszünteti a drámai jelenben volt káoszt. Bánk



is eléri – ami egyik célja volt –, hogy az az uralom, amelyet Gertrudis vezetett be, megszűnik.

A tragédiák egy részében tehát azt a cselekvéssort látjuk, amely – az adott történelmi helyzetre vonatkozó konkrét válaszként persze másként és másként, de – megjavítja a világot; noha csak egy jelentős érték – a főalak – pusztulása révén.

Ha pedig a komédiákban az a cselekvéssor látható, amely rossz, boldogtalan, szerencsétlen helyzetből – a mi értelmezésünk szerinti szituációból – kiindulva, megteremtí a jó, boldog, szerencsés helyzetet, akkor alapjaiban véve ez olyan cselekvéssor, amely megjavítja a világot. Legalábbis a drámai világot. Az aristotelési meghatározásból tehát az is következik, hogy mind a tragédia, mind a komédia olyan cselekvéssort, olyan viszonyváltozássort jelenít meg, amely megjavít(hat)ja a világot; legalábbis a drámai világot, de amely példa, exemplum lehet az élet számára is. A tragédiák szerint igen nagy érték elpusztulása révén javulhat csak; a komédiák szerint ez nem szükséges. Természetesen a kezdet, a szituáció konkrét tartalmának súlya, jelentősége, problémaköre stb. nagyon is különböző.

Ebből a drámaelméleti nézőpontból kiindulva válik igazán feltűnővé – és talán így található meg jelentésük is és számukra való jelentőségük is –, hogy az euripidési drámákban ki képes, az ember vagy az isten, a kiinduló helyzetet, illetve a nagy szenvedéseket megszüntetni vagy az adott helyzetet megváltoztatni.

Úgy tűnik, Euripidés nem adja azt a választ, hogy az ember által teremtett rossz, boldogtalan, szenvedésekkel teli helyzetet az ember, egy másik ember képes megváltoztatni. A *Médeia*-ban Jason hatalom- és vagyon-vágya által okozott szenvedést Médeia úgy „oldja” meg, hogy ártatlanokat is elpusztít, s újabb nagy szenvedést okoz. A *Hekabé*-ban Polymestor szeme világával bűnhődik a vagyonéhségből elkövetett gyilkosság miatt, de aki a gyilkos királyt megbünteti, Hekabé, szörnyű tette miatt „Kutyává válsz, és tűzben ég a két szemed”.<sup>12</sup> (1265; 3403) Hekabé tette csak bosszú; senkinek nem hoz jót. Csak az Árnycsapat nyugszanak meg; Achilleusé azáltal, hogy fölládozzák Polyxéné; Polydorosé azzal, hogy eltemetik. A két Árnycsapat megnyugvása azonban ebben a drámában nem jelent többet mint a két Árnycsapat megnyugvását; ebben a drámában az eltemetésnek sincs oly egyetemes, törvényt helyreállító ereje, mint Sophoklész *Antigoné*-jában Polyneikész eltemetésének. A *Phoinikiai nők*-ben Eteoklés okozza a legnagyobb bajt; ezt Menoikeus akarja elhárítani; önfeláldozása azonban hiábavaló, a két fivér elpusztul. Ezt tetőzi még, hogy Kreón ebben a drámában is kiadja a törvényt sértő parancsot: „az enhazája városát idegen haddal pusztító Polüneikészt pedig vessétek más határba hantolatlanul!” (1628–30; 767.)

A legjellemzőbb ebben a vonatkozásban a *Trójai nők*. A háború okozta szenvedéseket növelik az akhájok, rabszolgáknak viszik el a trójaiakat. A műben magában nem történik utalás Hekabé és Andromakhé jövőre sorsára; és Helené jövőjéről Menelaos azt mondja, hogy „Argoszba érve szörnyen pusztul ő a szörny” (1055; 536.). Vagyis

<sup>12</sup> A sorokat a görög szöveg sorszámozása alapján idézem – A. Nauck kiadása –, de megadom az idézett magyar Euripidész-kiadás lapszámát is.



mindenkinek keserves sorsa lesz; az emberek okozta bajt, szenvedését itt senki nem képes elhárítani, megszüntetni, még a jövő felvillantásával sem. Trója vára összeomlik, eddigi urai és lakói rabszolgasors felé mennek.

Vannak olyan drámák, amelyekben az isten okozza a kezdeti bajt és szenvedést, a kezdet szerencsétlen helyzetét. Ez történik az *Alkésztisz*ben, a *Hippolitosz*ban, *Az őrvjögő Héraklész*ben, az *Ión*ban. Az *Alkésztisz*ben Apolló csak bajt hoz Admétosra azzal a jóindulatú tettel, hogy kieszközli a Moiráktól, tovább élhet a király, ha helyette valaki önként vállalja a halált. Mivel nem azok vállalják, akiknek önfeláldozására számított – öreg szülei –, hanem felesége, a reá vonatkozó szerencsés helyzet szerencsétlenné változott. Ez a helyzet azonban nem végleges, mert Héraklész visszahozza a halálból Alkéstist. Hangsúlyozni kell, hogy ez az egyetlen olyan dráma, amelyben az isten okozta szenvedést egy ember hárítja el; a szerencsétlen helyzetet a dráma világán belül egy ember teljes mértékben jóvá fordítja. A *Hippolitosz*ban egy istennő, Aphrodité, teremti a mindenki számára szerencsétlen helyzetet. Mivel Hippolytos csak és kizárólag Artémisnek áldoz, Aphrodité szerelmi vágyat ébreszt az ifjú mostohaanyjában, Phaidrában; s ez okozza Phaidra és – Poseidon segítségével – Hippolytos halálát. *Az őrvjögő Héraklész*ben a szerencsétlen helyzetet először ember teremti, Lykos, Thébai zsarnoka azzal, hogy Héraklész feleségét és gyermekeit meg akarja ölni. Lykos úgy jutott trónhoz, hogy megölte Kreónt, Héraklész feleségének, Megarának apját; s most fél, Kreón unokái egyszer meghosszúlják nagyapjuk halálát. Ekkor érkezik meg Héraklész, s megöli Lykost. A dráma terében azonban megjelenik Isis és Lyssa; s ez utóbbi Héra, az istennő parancsára örületet bocsát Héraklésra, amelyben másvalakinek nézvén feleségét és gyermekeit, megöli őket. „Vannak – írja Karsai György –, akik kifogásolják, hogy két részre szakad a cselekmény.”<sup>13</sup> A dráma cselekménye azért nem esik szét két eseménysorra, mert mindkettőben Héraklész gyermekeinek sorsa a tárgykör. Jellemzőnek minősítjük, hogy a gyermeket a *Héraklész gyermekei* című drámában megmentik az istenek; pontosabban Athéné, azáltal, hogy Ioláost az Eurystheusszal való csatában hirtelen megfiatalítja. *Az őrvjögő Héraklész*ben az apa megmenti gyermekeit Lykos bosszújától, mert Héra bosszújának rajta kell bekövetkeznie. Héraklész ugyanis már befejezte ekkor tizenkét munkáját, s ezért már nem védi Zeus; Héra bosszújának szabad az útja. Ha a két drámát egymásra vonatkoztatjuk, akkor *Az őrvjögő...* „első” cselekményében talán azért sem sikerül Lykos terve, mert ezt a tettet az istennő Héraklésnak „szánja”; s így a hősré az istennő zúdít szenvedéseket. Héraklész szörnyű tette után megjelenik Théseus, akit Héraklész éppen most hozott föl az Alvilágból; s az ő helyzetét Théseus fordítja jóvá. Magával viszi Athénbe, ahol megtisztulhat, házat és tiszteletet kaphat; ám a vérbűnt ő sem tudja Héraklésról lemosni; ő úgy követi jótevőjét Athénbe, „mint hajót a roncs uszály”. (1423; 435.) A valószínűleg 438-ban keletkezett *Alkésztisz*ben az isten teremtette rossz helyzetet még képes volt egy ember – igaz, félisten, Héraklész –

<sup>13</sup> KARSAI György: i. m. 996.

teljes mértékben szerencsésé fordítani; a tizenhét évvel későbbi műben az ember nem képes a szerencsétlen helyzetet jóvá fordítani, legföljebb csak viszonylagosan.

A szakirodalomból jól ismert, hogy mi az isten és az ember viszonyában az eszmei-gondolati különbség Aischylos és Sophoklész, illetőleg Euripidész *Elektra*-drámája között. A magunk részéről csak a mű végére kívánunk utalni; mert ez vezet át ahhoz a drámaformához, amely Euripidész nagy paradigmaváltását jelenti a görög és ebből következően az európai dráma egész történetében.

Aigystos megölése után Orestész habozik, megölje-e anyját vagy ne. Elektra biztatja erre, de Orestész is hivatkozik Apolló szavára, aki meghagyta neki Klytaimnéstra megölését. Ám ekkor, a tett előtt Apolló jósszavát „esztelenségnek” (917; 582.) nevezi; sőt azt is feltételezi, hogy „Isten képében tán gonosz szellem beszélt” (979; 583); s megjegyzi, „S hogy jósszava helyes volt, hinni nem tudom” (981; 583.). Közvetlenül a tett előtt úgy érzi, „...szörnyű tervre készülök, s szörnyet teszek. Ha kívánják az istenek, legyen!” (585–587; 583.) Az isten szavához és a tethez való viszonya kettős: kérdés számára, az isten mondta-e, s ha valóban az isten, vajon helyes volt-e szava. Ám akár helyes, akár nem, mégis szörnyűség, amit tenni akar. A mű végén – *deus ex machinaként* – megjelennek a Dioskurosok. Helené és Klytaimnéstra istenné lett testvérei kinyilvánítják Orestésnek, hogy Klyteimnéstra „Joggal lakolt meg, tetted mégis jogtalan: és Phoibosz is ... – de ő királyom, hallgatok – bár ő maga bölcs is, nem volt bölcs a jóslata. S mégis dicsérnünk kell...” (1244–1247; 592.). A két férfi immáron nem Kastor és Polydeukész, hanem Dioskurosok – Zeus fiai –, akik így mint istenek erősítik meg Apolló jósszavának és Orestész tettének ezt a többszörösen is érthető kettősségét, vagy akár ellentétét. Ez azt is jelentheti, hogy Euripidész nem hisz az istenekben.

Mint ahogy H. D. F. Kitto szerint nem hisz. A szakirodalom nagyobb része azt ismeri el, hogy Euripidész másként viszonyul az istenekhez, szavukhoz, cselekedetükhöz, világuk egészéhez, mint elődei.

Kétségtelen, Euripidész az istenekké lett, eredetileg emberi lények, a Dioskurosok szájába ugyanazt adja, mint egy minden vonatkozásban halandóba, Orestésébe. Ha így van, akkor az isten, Apolló szava és a jóslatban adott „utasítása” már nem mint abszolút isteni igazság és isteni törvény érvényesül; nem úgy mint harmóniát, rendet, törvényt biztosító szó és cselekedet. Vagyis megjelent a mű végén az isten, minősítette az eddig történeteket; egy isten vont a kétségbe egy másik – nála talán nagyobb hatalmú – isten szavát; és elmondta az alakok jövőjét.

Euripidész drámái közül azok a legjellegzetesebbek, amelyeknek szerencsétlen, rossz, boldogtalan helyzetét egy isten váratlan, az előzmények, a cselekmény előző mozzanataiból logikusan nem következő megjelenése fordítja szerencsésé, boldoggá, jóvá. Ezek a drámák azért is fontosak, mert ezekben jelenik meg Euripidész paradigmaváltása a görög tragédia folyamatában, s így természetesen az európai dráma történetében is. Az istenek ezen megjelenését szokták a „*deus ex machina*” terminussal illetni; általában pejoratív értelemben. Mondják – például H. J. Muller –, hogy ez csak szimptomája annak a mechanikus minőségnek, amely áthatja drámáit, s amelynek



ismérve a drámaíró pusztá okossága, retorikája, feltűnést kereső írói magatartása, szélsőséges és nem megfelelő karakterizálása. (Jellemző, hogy ennek ellenére a legjobb tragédiaírónak tartja.) A magyar szakirodalomból azért idézzük Péterfy Jenő erre vonatkozó megállapítását, mert ez olvasható később is, némi módosításokkal. Euripidész – írja – az isteneket „bírálja, kiveszi őket darabjai középpontjából [...], a darabok végére tolja [...], alakjaiban tisztán pszichológiai rugókat mozgat, s a görög istenek – deus ex machinává lesznek nála, kik többé nem a jognak, erkölcsnek őrei s világmozgató hatalmak, hanem csak arra valók, hogy néha a darab kuszált pszichológiai csomóját ketté messék (például *Orestész*, *Ión* – jegyzi meg. B. T.); vagy hogy a cselekmény kimenetelét az uralkodó monda irányába tereljék (például az *Iphigeneia a tauruszok között* és az *Elektra*, jegyzi meg B. T.), vagy a jóslattal a múlthoz kapcsolják a jövőt (például az *Öltalomkeresők*, jegyzi meg B. T.) stb.”<sup>14</sup>

Péterfy Jenő a tizenhét dráma közül (a *Rhészoszt* nem számítja) tízben látja az isteneknek deus ex machinaként való megjelenését. „(*Andromakhé*, *Hippolitosz*, *Öltalomkeresők*, *Ión*, *Elektra*, *Iphigeneia a tauruszok között*, *Helené*, *Orestész*, és valószínűleg az *Auliszi Iphigeneia*, s a *Bacchans nők*). E két utóbbi eredeti vége nincs meg.”<sup>15</sup>

A Péterfy Jenő által említett tíz drámában azonban nem azonos drámabeli funkcióval jelennek meg az istenek. A *Hippolitosz*-ban Artemis a jövőt mondja el. Először, hogy ő is el fogja pusztítani azt, akit viszont Aphrodité „a halandók között a legjobban szeret” (1420–1421; 249.) – vagyis Adonist. Aztán azt közli, hogy nagy tisztességet szerez Hippolytosnak, bevezeti kultuszát, sőt „Phaidrának érted lángoló szerelme sem marad hír nélkül...” (1429–1430; 250.) Ezzel természetesen igazságot oszt Hippolytosnak. Végso soron ugyanez történik az *Andromakhé*-ban egyetlen, de talán nem lényegtelen mozzanat kivételével. Thétis is a jövőt mondja el Neoptolemos holttestére, Orestésre, Andromakhéra és Molottosra vonatkozóan. Ebben ismét megjelenik az igazságosztó tendencia Andromakhét és Molottost illetően, akinek sorsa az események vonulata mögött mindig ott van és mindig fenyegetett. Az új mozzanat, hogy Péleust „örök istenné” teszi Thétis; „halhatatlanságba mégy”. (1254–1256; 294.) Az *Öltalomkeresők* végén Athéna szól Théseushoz: „Hallgasd meg ó Thészeusz, Athéna szózatát; mit kell művelned, csakhogy üdvöset művelj” (1183–1184; 384.) Athéna jövőt illető szavait Théseus úgy minősíti, miszerint az istennő támogatja őt. „Úmó, Athéna, szózatodra hallgatok, hiszen, hogy el ne tántorodjam, támogatsz.” (1227–1228; 385.) Ennek a drámának a végén nem kell Théseusnak igazságot osztani; a viszonyváltozások menetében elfoglalt funkciója ezt már biztosította neki. Az *Elektra* végén a Dioskuroszok lépnek fel, s Kastor beszél. Ugyancsak a jövőt mondja el; Pyladész és Elektra leendő nászát és Orestész jövőendő kínjait. De szól arról is, hogy „szennyes szíveket nem segítünk soha, de kinek kedves, míg él, az igazság s a kegyes-szívűség, az megmenekül bármi súlyos vészből általunk”. (1350–1353; 595–596.)

<sup>14</sup> PÉTERFY JENŐ: i. m. 137.

<sup>15</sup> Uo.



Az *Oresztész* Apollo megjelenése zárja. Noha nem ez az ő legfőbb funkciója ebben a drámában – erre azonnal rátérünk –, ő is elmondja Orestés jövődő sorsát, Pyladés és Élektra leendő házasságát, s Menelaos jövőjét.

Az isteneknek a drámák végén elhangzó szavait, amelyekben a jövőt mondják el, lehet természetesen úgy értelmezni, hogy a történetet Euripidész ezzel „az uralkodó monda irányába tereli”, vagyis így viszi vissza a mítoszhoz. Hiszen ez is megtörténik. Ám ehhez azt kellett volna látnunk, hogy előzőleg a *történetet* távolította el a mítosztól. Ezt azonban alig-alig tette; lévén, hogy a mítosz *értelmezése* tért el a kanonizált változattól. Ezt leginkább a *Helené*-ben módosítja; noha a mítosznak itteni változatát Stésichoros is feldolgozta. Az *Élektrában* nem igazán lényeges eltérés, hogy – miként a Földműves elmondja – Klytaimnéstra mentette meg a múltban Élekrét Aigysthos gyilkos kezétől; és az sem, hogy Aigysthos egy földműveshez adta feleségül. A lényegesebb eltérés csak a mítoszi alakok karakterének értelmezésében van. Hiszen mind Élektra, mind Klytaimnéstra karakterét módosította, s Orestését is, hiszen ő itt sokat habozik az anyagyilkosság előtt. A Földműves bevezetése csak a karakterek módosítását szolgálja – ezen dráma világán belül. A szinte beteges anyagyűlöletől és féktelen bosszúvágytól eltöltött Élektra karakterét módosítja, lágyítja – és pesze ki is emeli ezen alapvonásait – az a megértő bensőségesség, amellyel az őt megértő és vele gyengéd férjhez viszonyul. Klytaimnéstra karakterének módosítása is összefüggésbe hozható a Földművessel; azt hiszi, tőle szült gyermeket Élektra, s hajlandó áldozatot bemutatni annak ellenére, hogy nem ő segédkezett a szülésnél. A kultusz szerint ugyanis annak kell az áldozatot bemutatni, aki bábáskodott. Klytaimnestrának ez a hajlandósága objektívalja jellemének itt megjelenő rajzát.

De ha azon az állásponton vagyunk is, hogy Euripidész bizonyos művek végén felléptetett istenekkel a régóta érvényes és kanonizált mítoszi világhoz viszi vissza akár a történetet, akár az alakok minéműségét, ennek a drámabeli ténynek más értelmezése is lehetséges. Az értelmezés ezen lehetősége azonban a „deus ex machina” elemzése után, az ezekkel való kontextusban válhat csak egyértelművé.

Más tudniillik az istenek funkciója azokban a drámákban, amelyekben váratlan megjelenésük nélkül az események nem fordulhatnak át és a történet nem érkezhette el jövégbe.

Feltűnő, hogy ezek a drámák – elsősorban az *Ión*, az *Iphigeneia a tauriszok között*, a *Helené*, az *Oresztész* és kissé más módon a két utolsó dráma (amelyekről külön szólunk) –, mind egészen valószínűleg 420 után születtek; vagyis Euripidész öregkori, mindenesetre pályája végső szakaszának művei. Talán még jellemzőbb, hogy azok után a drámák után írta, amelyekben az ember vagy az isten által előidézett szerencsétlen, rossz, boldogtalan helyzetet az ember a maga cselekvésével nem tudta ellentétessé fordítani.

Az *Ión*-ban Apollo teremti a szerencsétlen helyzetet azzal, hogy megerőszakolta Kreusát; aki a megszületett gyermeket kitette a pusztulásnak. Kreusa ezután férjhez ment Xútoshoz; de gyermekük nem született. Delphoiba mennek jóslatért. Először Xútos kap; azt, hogy akit először meglát a szentélyből kijöve, az az ő gyermeke. Iónt látja meg. Kreusa kétségbeesik, hogy férjének van gyermeke, félti önmagát, majd a

Nevelő hatására Athént attól, hogy az abban a városban idegen Xútos utódai uralkodnak majd. Elhatározzák, hogy megölik az ifjút. A Nevelő mérget önt borába, de mikor Ión inni akar, „egy szolga ekkor oda nem illő szót kiált” (1189:481.). Ión felismeri, hogy ez rosszat jelentő jel, és kiloccsantja a bort. Újabb csoda történik, egy galambcsapat repül oda, az egyik madár felissza ezt a bort és kimúl tőle. Ión rájön, hogy a Nevelő és Kreusa akarta megölni, és most már ő kívánja elpusztítani Kreusát. Hermés prológosából már tudja a befogadó, hogy Kreusa Ión anyja, apja pedig Apollo. Ebből azonnal realizáljuk, hogy előbb az anya akarta megölni fiát, majd a fiú anyját. A fiút két csoda, voltaképpen Apollo óvó gondossága mentette meg; miként az anyát is attól, hogy a szitről ledobva megöljék. Apollo sugalmazására a dráma terébe jön ugyanis Pythia, aki magával hozza azokat a tágyakat, amelyeket Kreusa a kitett fiú mellé elhelyezett; s így egymásra ismer anya és fiú. A mű végén pedig Athéna jelenik meg, ugyancsak Apollo sürgetésére, s közli Iónnal, hogy „téged Apollón apádtól szült anyád, s ő annak ad, kinek átadott, ki nem apád, de hogy királyi ház lehessen otthonod”. (1560–1562; 495.)

Apollo beavatkozásai nélkül a mű eseménysora az induló helyzetnél is szerencsétlenebb, boldogtalanabb végső helyzetbe fordult volna.

Az *Oresztész* Euripidés az anyagiulkosság utáni helyzetre kérdez. A thébaiak meg akarják kövezni, s Orestés ettől megmenekülni akarván, túszul ejti Helenét, s meg akarja ölni. Helené azonban eltűnik. A mű végén – az említettekén kívül – Apollo azt is közli, s ez fő funkciója ebben a drámában, hogy ő ragadta el Zeus parancsára; és elmondja Helené jövőjét is: örökké fog élni „a lég redőiben”. (1637; 833.) Apollo beavatkozása nélkül Helené meghal s Orestést újabb gyilkosság terheli.

Az *Iphigeneia a tauruszok között* ugyancsak szerencsétlen, rossz helyzetben végződne Athéné beavatkozása nélkül. Ha ugyanis nem tiltja meg Toas királynak, hogy üldözze a tőle elszökött testvérpárt, a király megtette volna azt, amit Athéné megjelenése előtt parancsba adott: „vonjátok vízre gyors sajkáimat, hogy mint szárazon a lovakkal, vízen is el tudjuk fogni őket, és lehajítani sziklacsúcsról vagy karóra szegezni”. (1427–1430; 647.) A bajt, a veszedelmet, a szerencsétlen véget itt is isten hárítja el.

Fölöttébb jellemző ebből a nézőpontból a *Helené*. A mítosznak az a ritka változata jelenik itt meg, amely szerint nem a valódi Helenét vitte magával Paris, hanem a Héra által elkészített „életes képmását” (34; 654.), árnyalakját. A valódit pedig Zeus parancsára Hermés Egyiptomba hozta. Vagyis itt – a távolabbi múltban – jót tettek az istenek Helenével. A dráma kezdeti helyzetében azonban Helené helyzete keserves és boldogtalan. Egyrészt Theoklymenos király vágyával zaklatja; másrészt szenvedést okoz neki, hogy átkozzák, „mert azt hiszik, hogy férjemet megcsalva én okoztam adáz háborút” (54–55; 654.) Helyzetét még boldogtalanabbá teszi egy Trójából hazafelé tartó görög, aki közli vele, hogy Menelaos „eltűnt, azt mondják asszonyostól, nincs sehol” (126; 657.); amiből Helené azonnal azt realizálja, hogy férje halott. Menelaos azonban ugyancsak ide, Pharosba, Egyiptomba vetődik. A hajón, amelyen jött, még ott van Helené „életes képmása”. A két Helené léte, illetve kiléte azzal tisztázódik, hogy megjelenik a hajóról egy Hírnök, s közli,



„Csoda történt!”, (601; 673.), „A hitvesed felment az éther árkai közé” (605; 674.), miközben ezt mondta: „szegény akhájok [...] Héré csele miatt meghaltatok a balga hitben, hogy Parisz Helenével él. Most hát midőn a rámszabott idő letelt [...], s megtettem, mit kívánt a sors, én elmegyek atyámhoz az égbe” (609–611; 674.). Ezzel a mű világán, a szerző dráma-beszédében objektíválódott, hogy valóban csak Helené „életes képmása” volt Parisszal Trójában; s a valódi végig itt volt Egyiptomban. Igaz, hogy mindez a trójai háború értelmét is megkérdőjelezi, de mégis az istenek, Héra és Zeus csak jót tett Helenével; vagyis a mítosz ezen változata is az istenek pozitív beavatkozását jeleníti meg. Hátra van még, hogy innen elszökjenek. Theonoénak, Theoklymenos király jós-húgának a segítségére van szükség. A jósszavú lány tudja, hogy Menelaos érkezett meg, ám nem mondja el bátyjának, s így Helené és Menelaos megszökhet. A király azonban, amikor rájön minderre, meg akarja ölni hűgát. A Dioskurosok jelennek meg ismét, figyelmeztetik Theoklymenost, hogy húga az istenek törvényét óvta, s ezért nem szabad megölnie. De elmondják – ismét, itt is – a jövőt: Helené isten lesz, Menelaos pedig „a boldogok szigetére jut” (1677; 711.). A Dioskurosok beavatkozása nélkül a király megöli hűgát.

Ezek után talán egyszerre kísérelhetjük meg, hogy elemezzük, miként értelmezhető az istenek megjelenése; akár azzal a szövegbeli tartalommal, hogy csak jósolnak, elmondják a jövőt, akár azzal, hogy aktív beavatkozással fordítanak az eseménysoron.

A jóslás, az alakok jövőendő életének előszámálása, avagy a jövőjükre vonatkozó utasítás tartalma rendszerint ismert, de a művön *kívüli* világból, a mitológia világából. Vagyis kétségtől elártható, hogy az istenek szava, jóslása, parancsa vagy akár beavatkozása visszaviszi a történetet az ismert, kanonizált mítoszhoz. Ez a tény azonban másként is értelmezhető, ha az adott *mű világán belül maradunk*.

A mitológia teljesen át van szöve az isten és az ember viszonyával. Az istenek szintje az ókori ontológia értelmében a világ egésze létének „szerves” része; s ez a szint tartalmazza, magában foglalja az életet vezérlő fogalmakat, az emberek életét pozitív és negatív értelemben meghatározó dinamizmusokat. Aischylosnál és Sophoklésznel az istenek és törvényeik meghatározhatóak. Euripidésnél az isten és ember viszonya megváltozott. Ha korára vonatkozóan az ő kérdése – miként a miénk is az ő műveire vonatkozóan – az, hogy mi okozza az ember mérhetetlen szenvedését, és hogy a kínok, gyötrelmek miként függenek össze az istenekkel, akkor a mitológiához való „visszavezetésben” – vagyis abban, hogy a jövőt az istenek határozzák meg – mégis csak azt láthatjuk, hogy az emberek sorsát az istenek is befolyásolják, meghatározzák. Az ember sorsához jövője is hozzátartozik. Az istenek azáltal és azzal avatkoznak be az emberek életébe, hogy megmondják jövőjüket, illetve megfordítják, jóvá változtatják a szerencsétlenség felé haladó történeteket. De beavatkoznak az emberek életébe úgy is, hogy szenvedéseket okoznak nekik; akár a múltban, akár a drámai jelenben.



A szenvedések szövete azonban több szálból szövődik. Ezt a tényt a legpregnansabban talán Hermionével fogalmaztatja meg Euripidész, az *Andromakhé*-ban. A megérkező Orestésnek ezt mondja: „Bajom forrása én vagyok, s a férjem is, az istenek is; vesztetre minden összejött” (902–903; 283.). A szenvedések forrása az én és a másik, a többi ember tehát az evilági, mindennapi élet és az istenek.

Az evilági, mindennapi élet és az istenek világszintjének a viszonyát vizsgálván, arra a közismert tényre kell utalnunk, hogy Euripidész drámáiban összehasonlíthatatlanul több a mindennapi életre való utalás, mint Aischylosnál és Sophoklészénél. Ez mindenekelőtt az alakok lélektani rajzában látható. Az általános helyzettől, néha a pillanatnyi hangulattól, a másik ember tetteiből stb. fakadó vagy azok által kiváltott lélektani rezdülések majd minden alakjánál olvashatók. Említhetjük azt a sok szentenciaszerű megállapítást, amely a mindennap életből beszerzett tapasztalatokat foglalja magában. Például: „Két életünk bizony nincs, egyetlen csupán” (*Alkésztisz*, 712; 97.); Karvezető: „Mert a futárok közt régi szokás kétszeresére tornyozni a szót” (*Héraklész gyermekei*, 292–293; 177.); Hírhozó: „A tegnap mézes-mázos nagy hízelkedő ma kárt okoz, s új rágalomokkal leplezi a régi bűnt...” (*Óltalomkeresők*, 414–416; 358); Ión: „Nem egy az arca dolgainknak, hogy ha még távolból nézzük, és ha már egész közel” (Ión; 585–586; 461.); Aggastyán: „Jaj, gyermekem, barátod nincs a baj között” (*Élektra*, 617; 569). Ugyanehhez sorolhatjuk a népgyűlések megjelenítését, az aljas emberi megnyilvánulásokat; például Lykos a kisszerű irigy emberhez illően becsmerli Heraklész hősi tetteit (*Az őrvongó Heraklész*, 151. sortól 393.). A mindennapi élet apró eseményei igen lényeges drámai dinamizmusokat is elindíthatnak. Hermioné azért akarja megölni Andromakhét és Molottost, mert „a hozzám járó sok gonosz fehércseléd okozta vesztet, mindegyik piszkált, tüzelt: „Eltűrsz házádban egy silány rabszolganőt...”” (*Andromakhé*; 930–931; 284.).

A műveknek ehhez az aspektusához számíthatjuk – amelyben már a mindennapi élet érintkezik az istenivel –, hogy több helyen kétségbevonják, megkérdőjelezik a mitológiai kanonizált mozzanatait. Csak példaként említjük a sok közül Helené szövegét: „a hír szerint Zeus szállt anyámra egykoron [...] ha nem koholt a hír” (18–21; 653.). A Kar Heraklészsal kapcsolatban is ezt kérdezi: „kit vajon Amphiüon fiának, vagy Zeusz sarjának ítéljek-e?” (*Az őrvongó...*, 353–54; 399.)

Nos, a mindennapi életnek az ilyen jellegű és gyakran megjelenő mozzanatai bizonyítják, hogy Euripidész az ember sorsát illetően egyaránt kérdez a mindennapi életre és az istenekre. Az élet, a sors bizonytalansága – már ezekből a kérdésekből is látható – korántsem csak a mindennapi élet dinamizmusaiból származik, hanem az istenek szevedést okozó cselekedeteiből is. És ezért is rendül meg az istenekben való hit. Héraklész teszi fel például a kérdést: „Ki fohászkodnék olyan istennőhöz (Hérához, B. T.), ki Zeusra egy asszony miatt féltékeny, s ezért végez Hellasz jótevő hőseivel, kik néki nem ártottak soha!” (1307–10; 431.) Theseus ezt megtoldja azzal, hogy „Törvénytelenül egybekelni hát nem ők kezdtek? [...] Mégis az Olümposzon ott ők tanyáznak, tűrve-tudva vétküket”. (1316–17. és 1318–19; 431.) Hippolytos így fakad ki: „Haj, bár ember átka teljesülne istenen!” (*Hippolytosz*; 1415; 249.) Polymésztor szerint „Jól megkavartak itt mindent az istenek, nagy zűrzavart támasztva, hogy

tudatlanul fogódzkodjunk beléjük” (*Hekabé*; 958–60; 329.) Az *Ión*ban a Nevelő így fakad ki, mikor megtudja, hogy Apollo gyermekét Kreusa kitette: „Jaj! Te vakmerő vétkes! De az isten vétkeesebb.” (960; 473.) Ugyanez a gondolat jelenik meg Orestés szavaiban: „Istenségek, kiket bölcseknek gondolunk, éppoly csalárdnak, mint elilló álmaink.” (*Iphigeneia a tauruszok között*, 570–571; 617.)

Több szöveget is idézhetnénk, amelyből kiviláglik, nem állítható, hogy Euripidés nem hisz az istenekben. Az istenek szidalmazása, becsmérése egyáltalán nem létük kétségbevonásával egyenlő. Théseus az imént idézettekhez még ezt teszi hozzá: „Szólhatnál valamit, ha emberként csupán te viselnél sorscsapást, s nem az istenek.” (*Az őrijöngő Héraklész* 1320–21; 431.) Az istenek vannak, legfeljebb sokkal jobban hasonlítanak az emberekre, mint elődeinél. Ha az isteneket valóban valódi isteneknek tekintik, akkor rajtuk nem uralkodik a sors. Ám mégsem mint csupán nagyhatalmú emberek jelennek meg. Bizonyosság erre először, hogy több drámája végén az isten jelöli ki az alakok további sorsát; másodsor, hogy amely drámájában aktívan beavatkoznak az eseményekbe, feltétlenül hisz nekik az az ember, aki a rosszat, szerencsétlen boldogtalan végső helyzetet előidézné. (L. Thoas és Theoklymenos.) Az is hisz, és megfogadja, megteszi, amit az isten mond, akinek jövőjét számlálják elő.

Az előzőekben utaltunk arra, hogy az Euripidés körüli világot a peloponnésosi háború, a piacgazdálkodás, a demokrácia és arisztokrácia küzdelme, illetve mind-ezeknek a mindennapi életre gyakorolt – szenvedéseket kiváltó – hatása jellemezte. Eme három alapidinamizmus lényegében bizonytalanná tette a mindennapok világát, s az emberek a mindennapi eseményekben formálódó-alakuló sorsát. Mivel – láthatuk – a sors összefügg, összefonódik, az istenek hatásával, beavatkozásával, semmiképpen nem tarthatjuk véletlennek, hogy öt drámája végződik ugyanazzal a gondolattal: az *Alkésztisz*, a *Médeia*, az *Andromakhé*, a *Helené* és a *Bakkhánsnők*.

Sok alakja van az isteninek,  
sok nemreméltet is végre segít;  
és mire várunk, az sose jó el,  
míg a sosemvártnak utat nyit a sors:  
így ért ez is, ime célhoz.

Ez a gondolat alapjaiban a *véletlen* jelentőségét, fontosságát, gyakori előfordulását tartalmazza. Az Euripidésszel foglalkozó szakirodalom, a klasszika-filológusok gyakran mondják, hogy drámáinak alakjait a vak sors, a Tyché irányítja. Így az öt dráma zárósorai azt jelzik – miként más drámáinak eseménymenete is –, hogy a földi-és-isteni dinamizmusokból összeálló sorsszövet felfejthetetlen a logikával, megmagyarázhatatlan a szükségszerűséggel; s így kap teret a véletlen, a vaksors, Tyché.

Részletesen igyekeztünk szólni arról az alapgondolatról, hogy ki-mi okozza az ember szenvedését. Láttuk, a szenvedésen voltaképpen csak az istenek segítettek; ha egyál-



talán segítettek; azok az istenek, akik a világgépben istenek is, nem is, de az adott művek végén mint istenek avatkoznak be történet menetébe. Ha a „deus ex machinát” az euripidési mindennapokból értelmezzük, akkor kétféle értelmezés lehetséges: 1. hiába olyanok az istenek mint mi, a föld halandók, mégis ők azok, akik ránk bocsátják azt, amit mi véletlennek, Tychének, vaksorsnak minősítünk; de ők el is háríthatják a bajokat; 2. ha az ember nem képes elhárítani az ember okozta szenvedést, hát akkor nincs más, mint azt gondolni-remélni, hogy majd az istenek elhárítják. Abban a társadalmi-szociológiai helyzetben, amely bizonytalanabb az előzőekhez viszonyítva, jóval áttekinthetlenebb és nem várt, előre nem látható eseményekkel teli, természetes, hogy a sors, az értékek egyértelműsége helyett a különböző nézőpontokból értékelődik-minősítődik a sors és minden érték. És ki-ki a magát tekintve hitelesnek. A filozófiában ezt kortársai, a szofisták fejezik ki. Protagoras híres megállapítása, hogy mindennek mértéke az ember, kifejezi ezt. Az euripidési „deus ex machina” is ehhez kapcsolható. Az egyik ember számára bizonyos az istenek beavatkozása (Hippolytos); a másik számára bizonyos jóslatuk (Andromakhé); és vannak, akik számára bizonytalanra vált jóindulatuk (Ión). És ha a földi ember nem tudja elhárítani a sok szenvedést, hát itt vannak az istenek – akik azért Euripidész számára nem halottak – és még mindig jobb, ha az ő közbeavatkozásukban, jóindulatú segítségükben hiszünk, mert ők – ha evilági logikával megmagyarázhatatlanul ugyan, de – pozitív értelemben is beavatkozhatnak sorsunkba. „A magas levegő síkján suhanunk – mondja a már Diskurosszá vált Kastor az *Elektra* végén – szennyes szívüket nem segítünk soha, de kinek kedves míg él, az igazság s a kegyes-szívűség, az megmenekül bármi súlyos vészből általunk”. (1349–1353; 595–596.) Az értékek, ezen belül az isteni segítség és támogatás viszonylagosságát jelzi persze az, hogy ez annak a drámának a végén hangzik el, amelyben Orestész anyagyilkossága megtörténik. Utaltunk már Kastor azon szövegére, amely szerint Klytaimnéstra „Joggal lakolt meg” (1244; 592.), de Orestészhez intézve azonnal hozzáteszi, „tetted mégis jogtalan” (1244; 592.) Apollóra is a kettősség jellemző: „Phoibosz is [...] bár ő maga bölcs is, nem volt bölcs jóslata” (1245–1246; 592.).

Ha az euripidési deus ex machina tartalmi aspektusára vonatkozóan esetleg elfogadható az iménti értelmezés, még nem értelmezi azt a drámaformát, amelyben nem az események logikájából, hanem váratlanul, de mégis megjelennek az istenek; amelyben ők fordítják meg a cselekmény menetét; vagyis nem értelmezi azt a drámaformát, amelyben élő, eleven drámai alakok az istenek; és amelynek világát az istenközelség hatja át. Honnan ered ez a drámaforma?

Kiinduló kérdésünk lehet, hogy ennek az eseménymenetnek a lehetősége benne rejlik-e Aristotelész *Poétikájában*? A tragédia és a komédia közötti különbségek egyike a történet iránya; a jóból rosszba vagy a fordítva haladó történet még csak alkalmazható lenne a „deus ex machinával” végződő történetekre. Jóra fordulnak, tehát komédiák. Különség van azonban ezen művek és a valódi komédiák jövége között; a komédiákban a cselekmény addigi logikája visz jövégbe; itt nem. A



cselekményről azt mondja Aristotelész, hogy „a tragédia teljes és egész cselekvés utánzása, és van bizonyos nagysága”.<sup>16</sup> Ezek után azt fejtegeti, hogy mi az az egész, aminek bizonyos nagysága van. Ez az egész három részből áll, kezdet, közép és vég. „Kezdet az, ami maga nem szükségképpen valami után van, utána viszont természetből fogva van vagy történik valami más; a vég viszont ellenkezőleg az, ami természetből fogva valami más után van, vagy szükségképp vagy többnyire, utána azonban nincs semmi más; a közép pedig az, ami maga is valami más után van, s utána is valami más van.”<sup>17</sup>

A *Hippolitosz* az új drámaforma szempontjából még nem releváns mű; ebben a közép és a vég eseményei természetből fogva következnek be. Aphrodité elmondja az elején, hogy „vétkezett ellenem Hippolitosz, ezért kell még e szent napon lakolnia, ezért állok bosszút...” A „természetből fogva” jelentése kettős. Egyrészt az istennő bosszúja teremti meg a középet és a véget; másrészt az istennő szava felfogható, mint a drámák egyik, a dráma műnem természetéből fakadó alapismérv: mint az események próféciaja. Jóformán minden dráma elején találhatunk prófeciát; a bekövetkezendő események többé vagy inkább kevésbé pontos előrejelzését. A prófécia ténye és ismérve, a homályosság növeli a drámai feszültséget. Ez a dráma, miként az *Alkésztisz* is felfogható akként, hogy Euripidés ezekkel kezdi meg a saját korára feltett kérdéseinek a válaszát. A mű végén Artemis jelenik meg, aki közli, halála után tisztelik majd azt a Hippolytost, aki oly szörnyen végezte életét. Ő egyoldalúsága miatt bűnhődött életében. Valamely érték egyedüli tisztelete, egyedülvalókénti megélése igen nagy szenvedést okozhat, mert az Euripidés körüli világban nyilvánvaló, más érték is van. Ha valaki csak az egyik világerőt, a szűz Artemisét éli meg, akkor épp egyoldalúsága és az egyetlen érték mértékének a túlzottsága miatt elpusztító erővé válik épp ez az érték. Artemis végső szavai talán nemcsak az ő bosszúvágyát jelenítik meg, hanem esetleg azt is: a másik világerő túlzott mivolta, az Aphroditéé is, pusztulást hoz. Ez azért nyitja talán a feltett kérdésre Euripidés válaszainak a sorát, mert az élet teljes elbizonytalanodását jeleníti meg, hiszen az is elpusztul, aki büntelen, aki értékes lény. Az *Alkésztisz* ezt még a szenvedések feloldhatóságának a reményében láttatta. Admétos is egy értéket, saját életét tartja a fontosnak, s rá kell döbbsennie, feleségének, másvalakinek az élete érték lehet az ő számára is; ám Héraklés eloszlatja a szenvedéseit. A *Hippolitosz* végén nincs senki, akinek a sorsa ne lenne ezután szerencsétlen.

Aristotelész a 8. részben is szól az egységes és egész cselekményről: „...az események részeinek úgy kell összeállnia, hogy ha valamely részt máshová teszünk vagy elveszünk, az egész kificamodjék és megroggyanjon. Mert aminek jelenléte vagy jelen nem léte semmi szembeszökő következménnyel nem jár, az nem is része az egésznek”.<sup>18</sup> Ha elmaradna az adott művekben az istenek megjelenése és beavatkozása, az

<sup>16</sup> ARISTOTELES: *Poétika*. 7. rész. A szöveget Ritoók Zsigmond készülő fordításában közlöm; köszönöm, hogy hozzájárult.

<sup>17</sup> Uo.

<sup>18</sup> I. m. 8. rész

szembeszökő következménnyel járna; megölnék vagy Iónt vagy Kreusát; továbbá Orestést és Iphigeneiát, valamint Theonoét.

A 9. részben Aristotelész arról beszél, hogy milyennek kell lennie annak a cselekménynek, amely leginkább kiváltja a félelmet és a részvétet. Ezt a hatást akkor érik el, „ha várakozás ellenére, de egymástól következőleg történnek (ti. a cselekvések B. T.) –, mert így nagyobb mértékben lesznek csodálatosak, mint ha maguktól vagy véletlenül következnének be...” A 24. részben ezzel kapcsolatban így ír: „Kell a tragédiákban is csodálatosat költeni...” A *thaumastón* szót G. Else angolra „the astonishing”-nek fordítja; Theodore Buckley – mint Ritoók Zsigmond – „csodálatos”-ra, „the wonderful”. G. Else kommentárjában a 9. részben olvasható szóval kapcsolatban azt mondja, hogy Aristotelész ott helyesnek, megfelelőnek tartja a csodálatos esemény bevezetését, mert ott a félelmet és részvétet keltő cselekményről esik szó, s a „*thaumastón*” ezért is olyan esemény, amely összeegyeztethető a logikával. A 24. részben a fogalom az eposszal kapcsolható össze; a „*thaumastón*” változata az „állogón”, s ezt a változatot G. Else „irrational”-re fordítja, az „ésszerűtlen”-re. G. Else véleménye szerint az a csodálatos vagy meglepő, ami ésszerűtlen, az eposzhoz illik.

A magunk részéről azt gondoljuk, az a csodálatos vagy az a meglepő, amely egy drámában csak látszólagosan csodálatos vagy meglepő, valamiképp összeegyeztethető a drámai logikával, az események szükségszerűségével. Az *Ión*ban éppúgy mint az *Iphigeneia a tauruszok között*ben és a *Helené*ben az isten hatása, óvó jelenléte elejétől fogva érezhetően jelen van. Az *Ión*ban ezt nemcsak Hermész prologusából tudjuk, hanem a történet egészének menetéből.

A mű feszültsége abból származik, hogy másként alakulnának a dolgok, ha Iónt nem óvná, védené Apollo. Ám ezt a befogadó csak akkor érezheti, ha eleve tudja, ha jóval hamarabb tudja, mint Kreusa és Ión. Vagyis alapvetően szükség van Hermész prologusára; s így Apollo óvó gondoskodását két forrásból is tudjuk: Hermész „próféciájából” és az ezutáni eseményekből, amelyek ezt tökéletesen igazolják. Iphigeneiának Aulisban volt megmenekülését nemcsak a mitológiából tudjuk, hanem az *Iphigeneia a tauruszok között* című drámának az elején ő maga elmondja „vasuk már-már megölt, de elloptott, s helyembe szarvast tett oda a hellén hadnak, Artemisz; s a tauruszok földjére, fényes égi úton, áthozott” (627–30; 599). Vagyis ebből a drámából tudjuk, hogy egy isten már előzőleg is megmentette az életét, s nemcsak a végén fogja ismét; igaz, most: Athéna. A *Helené* elején tudjuk meg, hogy Héra az ő „életes képmását” (34; 654.) küldte Trójába, őt, a valódi Helenét pedig Hermész az éther árjain át, ködbe rejtve” (644–45; 654.) elhozta Egyiptomba. Az istenek óvó gondoskodása tehát a mű elejétől fogva érezhető, nyilvánvaló. Theonoé is az isteni törvény, az óvó gondoskodás miatt nem fed fel bátyjának, hogy a partjukra vetődött férfi Menelaos.

Mindezekből talán levonható, hogy ezekben a művekben az istenek megjelenése, beavatkozása a „*machinából*” a cselekménynek legfeljebb a szűken érteltzett logikájából váratlan; csak innen nézve „*deus ex machina*”; vagy az ő hatásuk a művek egészen végigvonul. És valószínű, hogy ezt nem lehet azzal a gondolattal elintézni, miszerint ezekben a megoldásokban a mitológia érvényesítéséről van szó.



Különösképpen akkor nem, ha figyelembe vesszük, hogy az említetteken kívül mily gyakran avatkoznak be az istenek a történet egy részletébe.<sup>19</sup> A *Héraklész gyermekeiben* megfiatalítják Ioláost. Az *Andromakhéban* a Hírnök elmondja, hogy Orestés és Neoptomleμος közötti harc során egyszer csak „egy félelmes és ítőztató hang tört a szentélyből elő” (1147–1148; 291.), amelynek következtében Orestés és kísérői győztek, megölték Neoptolemost. Talán az istennő, Aphrodité bénítja meg Hippolytos nyelvét, s ezért nem cáfolja apjának Phaedra levelének állítását. (*Hippolytosz* 1060. sor.) Az *Iphigeneia a tauruszok közöttben* Poseidon a menekülőket gátolta, hajójukat a partra visszagördülő hullámmal, s – mint a Hírnök mondja – „a nagy hullám mivel ha el nem csendesül, menekvésükre már reményük nem lehet” (1412–1413); 647.) Ám Athéna pozitív értelemben avatkozik ezután az események menetébe. A *Helenében* pedig ellenkezőleg, „kedvező szél fúj” (1612; 708.) a menekülő Helené és Menelaos hajójának.

Igen fontosnak tarthatjuk azt is, hogy a „deus ex machinaként” megjelenő istenek csak Euripidésnél jelennek meg, a mitológiában nem. Euripidés drámáiban – írja Tihanyi Bánk – „sok olyan helyen fordul elő megjelenés, ahol a mythos erről mit sem tud. Ilyen a drámákban csaknem minden »deus ex machina« megoldás (Hippolytos, Ión, Iph. Taur, Bakch., Androm., Hiket., Elektra, Orestes, Helena)<sup>20</sup> Még azt is feljegyezte, hogy „Az istenek vagy önként jelennek meg vagy hívásra. Euripidésnél a 'deus ex machinában' mindig önként, váratlanul jelennek meg...”<sup>21</sup>

Az istenek ezen gyakori megjelenése sejteti, hogy honnan eredhet a drámaforma. Az eredetre más tényezők is utalhatnak.

Igen sok az a drámai alak, aki a halálból, az Alvilágból jön a dráma terébe. Az *Alkésztiszben* a címadó alak és Héraklész; a *Hekabében* Polydoros Árnyként; Az *Őrjöngő...*-ben ismét Héraklész. Ugyancsak a halálból, az Alvilágból megérkezőnek minősíthető a dráma világán belül az, akiről azt álmodják, hogy meghalt. Iphigeneia álmában meghal Orestés, és Polydoros meghalt Hekabé álmában is. Helené halottnak hiszi Menelaost, miként ő maga halott a görögök számára, miként Teukros mondja; de van valami halálszerű abban is, hogy az igazi Helené van Egyiptomban, s csak árnyalakja volt Trójában.

Ehhez hozzátehetjük: aki halott vagy „halott” volt és mégis megjelenik a dráma terében, az föltámadt vagy „föltámadt”. A meghalás és feltámadás értelmezhető természetesen alapvető drámai motívumként is, az elválás és újra egyesülés motívumaként. Ión elveszettnek hiszi anyját, Kreusa a fiát, végül egymásra talál. Helené elveszett a görögök számára, de ismét egymásra talál. Iphigeneia is halott a

<sup>19</sup> TIHANYI Bánk: *Az istenek megjelenése Euripidész drámáiban* című 1941-ben megjelent munkájában elvégezte a címben megjelölt kérdéskör filológiai vizsgálatát. Külön-külön csoportba sorolta az epiphaneinának minősíthető megjelenéseket; az istenek láthatatlan megjelenését, parousia; látomásokban való megjelenésüket, phásmata; ide sorolva az Erinysök megjelenését és a Dionysos-látomásokat. Kár, hogy a kérdéskört nem elemelte.

<sup>20</sup> I. m. 29.

<sup>21</sup> I. m. 31.



görögök számára, a tauruszok földjéről való megmenekülése után ismét újra egyesül velük. A halál és feltámadás, az elválás és újraegyesülés kérdésköréhez számíthatjuk azokat a szövegeket, amelyben a Démétér-Persephoné mítoszáat említik; l. *Alkésztisz*, *Héraklész gyermekei*, *Óltalomkeresők*, *Az Őrjöngő Héraklész*, *Ión*, *Helené*. Ez a mítosz szoros kapcsolatban van az ősi Vegetációistennők mítoszával – sokkal inkább, mint a Dionysos-mítosz –; és témája a halál és feltámadás, az elválás – és újra egyesülés. Az előzőben történik meg csak évenként a halál-és-feltámadás, ami az alapesemény-sora a Vegetációistennők rítusának.

Ezeket az ősi rítusokat elemeztük a *Rítus és dráma* (Mécs László Kiadó, 1992.) című könyvünkben, amelyben a görög tragédia kialakulását igyekeztünk körvonalazni; éppen a drámaelmélet nézőpontjából. Joseph Campbell *The Masks of God* című könyvében elemzi, hogy a Vegetációistenek mítosza és rítusa az i. e. 3500–2500 közötti időkben rögzült és kanonizálódott, amikor a Nílus, valamint a Tigris és Eufrates völgyében épült városokban kialakult a templomi papság rendje. Az ősi népek számára a halál, továbbá az élet különböző szintjein tapasztalható mozgások, változások, folyamatok adtak alapot mitológiájuk számára. A növénytermesztő népek a halált az elvetett mag sorsából absztrahálták, ebből értelmezték. Az értelmezés másik forrása az volt, hogy a lét egészét koncentrikus körökben éltek meg, amely körök közül a legfőbb, az irányt és dinamizmusokat adó a hét bolygóhoz rendelt hét szféra volt. A lét különböző szegmentumaihoz, a földihez is, valamelyik égi szféra, valamely isten vagy istennő tartozott; s az uralta. A templomi papság dolgozta ki azt a világszemléletet, amelyben a város a kozmikus rend földi utánpótlása. A világ egészét, a létezés egészét három nagy rétegből felépültnek látták; 1. az univerzum (makrokozmosz); 2. a társadalom (mezokozmosz); 3. az egyed (mikrokozmosz). Ezzel az emberi rendet összhangba hozták az istenivel, az égivel. A mag sorsa az, hogy csak átmenetileg hal meg a földbe való eltemetésekor; más szóval ott elrejtőzik, de hamarosan újjáéled mint csíra. Így a mag egyszerre anya és sarj. Ugyanez a sorsa a Vegetációistennőnek. Maga a lét ebben az ontológiai folyamatban, a vissza-visszatérő létben halad. A Föld-istenő, később a Vegetációistennő a lét ezen szegmentumának a legfelsőbb lénye. Így lesz ő az élet anyja és táplálója; és így lesz ő egyben a halottak befogadója az újjászületéshez. A Vegetációistennők rítusai a világ három rétege közötti strukturális közvetítők, az égi és az emberi rend összhangjának biztosítói. Theodor Gaster *Thespis* című könyvében<sup>22</sup> adta közre a közel-keleti rítusokat. A bevezető tanulmányban a topokozmosz fogalmával jelölte a létnek azokat a szegmentumait, amelyek az ásványoktól az istenekig magában foglalták az adott szegmentum, terrén egészét. Minden körnek meghatározott volt a középpontja; a családé az apa, a nemzetségé a nemzetségfő vagy a király; a harmadik szférának középpontja, vagyis a szféra egészének a középpontja az

<sup>22</sup> Th. GASTER: *Thespis; Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*. New York. 1960.

adott isten vagy istennő volt. Az élet, a természet, az ember meghalása és újra-felpezsdülése fölött uralkodott a Vegetációistennő, aki vissza-visszatérően meghal-és-feltámad.

Az előzőekből következik, hogy ezekhez a rítusokhoz alapvetően tartozik hozzá az Alvilág, az oda és visszavezető út (amelyet spirál vagy labirintus formájában jelenítettek meg).

A rítusok története ezért nem egyenesvonalú – mint például a Biblia, amely a teremtéstől a világ végéig, Krisztus második eljöveteleig tartó egyenesvonalú történelem vagy mint amilyen már a görög drámák története –, hanem körkörös. A körkörös történetnek nincs aristotelési értelemben vett kezdete, közepe és vége, hiszen sem a halál, sem a feltámadás nem végleges; a kezdet szükségképpen valami után van, a vég után is van szükségképpen valami. Mivel a rítus változtathatatlan akciók és gesztusok szekvenciája, a szekvencia feltételezi a történet teljes és adekvát kifejtését. A rítus ezért stabil, az abszolútumra irányul; a történet mítoszi-isteni történet, nem egy ember leleménye.

Th. Gaster megállapította az Évszaki Rítusok absztrakt menetrendjét is. Ez – mint írja – szintetikus és komponált, mivel az összetevő elemek összessége ritkán található meg bármelyik egyedi példányban is.<sup>23</sup> A rítus „sablonja” a következő: 1. a királyt elmozdítják vagy megölik; ez az elhalás rítusa, amely a lét mély ájultságának az állapotát jelöli; s ez a rész rendszerint siránkozást tartalmaz; 2. a királyt egy ceremóniában megtisztítják vagy ő maga bűnbánó rítust mutat be; s ez a megtisztulás rítusa, amelyben a közösség megszabadítja magát az ártalmaktól, a fertőzettektől, amelyek a mély ájultságot eredményezték; 3. a király látszatharcha bocsátkozik ellenfelével; s ez a felpezsdítés rítusa, amelyben a közösség megszünteti a bénult, ájult állapotot; 4. a király szent házasságot köt; s ez az örvendezés rítusa, az új életszakaszban a lét folytatódik. Ez utóbbi foglalja magában bizonyos esetekben az isten epiphániáját.

A mítosz és a rítus főalakja az a király(nő), aki az isten(nő) földi megfelelője, „képviselője”. Bármily funkcióval vesz részt valaki a rítusban – akár mint „néző” –, tudja, hogy aki meghalt, az fel fog támadni, s hogy az fog feltámadni, aki meghalt; és azt is tudja, hogy az élet-meghalás-feltámadás folyamata állandó. Ezért van a történet minden etapja között éppúgy tökéletes összhang és harmónia, mint a tavalyi, az ideai és a jövő évi történet között. Az egész történet úgy halad, hogy minden része ismert; nincs itt meglepetés, nincs csoda, de nincs tét sem. Kezdeté és vége csak a mítosz elmondásának – az első és utolsó szó – és a mítosz „elcselekvésének”, a rítusnak van – az első és utolsó gesztus –, de nem a történetnek.

Mindez természetesen csak akkor lehetséges, ha a főalak isten. Az ő történetében lehetséges is, hihető is, hogy ugyanaz támadjon föl, aki meghalt, s ugyanaz történjék vele tavaly, idén, jövőre. Jellemző és fontos, hogy a rítusi cselekvés első mozzanata a halál vagy a mély ájultság állapota – sirámmal, jajongással jelenítik meg – és a feltámadása a szent házasság, az örvendezés az utolsó.

<sup>23</sup> Vö. i. m. 61.



A *Rítus és dráma* című könyvünkben azt a gyanúunkat fejeztük ki, hogy az arisztotelési értelmű tragédia és komédia kialakulásának egyik forrása a Vegetációistennők rítusa lehetett. Erre vonatkozóan az egyik érv az lehet, hogy a tragédiák jó részében – mint utaltunk rá – ott van az egyed halála és a közösség felporzódulása; ám nem lehetséges ugyanazon történetben megjeleníteni ugyanannak a központi alaknak a halálát és az ő feltámadását, ha az már ember. Ha a központi alak ember, akkor a történetben vagy halála vagy „feltámadása”, azaz sikere, győzelme jeleníthető meg; más szóval története vagy boldogtalanságból boldogságba haladhat vagy fordítva; vagy a közösség születik „újja” vagy a központi alak.

Úgy tűnik, a három görög tragédiáíró közül legfeltűnőbbben Euripidésnél lelhetjük föl ennek a rítusnak a nyomait, persze módosításokkal.

A Vegetációistennők a rítusokban az emberrel együtt változtatják a mély ájultság állapotát a felporzódulás állapotává. Vagyis a rítus minden egyes alkalmával megjavítja a világot ebben az együttcselekvésben. Utaltunk az előzőekben arra, hogy voltaképp minden tragédia és minden komédia azt jelzi, hogy vannak-lehetségesek olyan cselekvések, amelyek megjavítják a világot. Euripidés drámáiban azért lelhetjük fel inkább az ősi rítus nyomait, mert több hasonló motívum jelenik meg nála, mint elődeinél. Meghal és feltámad Alkétis, „meghal-és-feltámad” Orestés Iphigeneia álmából, és Iphigeneia is fel fog támadni a világ számára látszólagos halálából. Voltaképp meghal és újjászületik Helené is egyfelől Menelaos számára, másfelől az akhájok számára mint büntelen asszony. Kölcsönösen halottak, mert elveszettnek-halottnak tudták egymást és feltámadnak egymás számára Ión és Kreusa. A halál-és-feltámadás fogalmát helyettesíthetjük a mély ájultság és a felporzódulás fogalmával, s ezért talán mondhatjuk, hogy az *Oltalomkeresők* története a különbözőképp is érthető mély ájultság állapotából az élet rendjének helyreállításáig, az etikai-vallási felporzódulásig halad. És ez minden olyan drámájára érvényes, amelyben a siralom, a gyász oly nagy erővel jelenik meg, hogy jelezheti a „mély ájultság” állapotát.

Némely drámájában a „mag és a csíra” gondolat problematikája is fellelhető. Az *Andromakhéban* Molottos a mag; őt menti meg anyja Péleus segítségével és – akaratlanul, de – Orestés is. Hogy ebben a műben a „mag” sorsáról van szó, talán Thétis szavai is bizonyítják; számára a kisfiú az ő nemzetségüket továbbvivő mag. Idéztük azokat a részeket, amelyekben az isten vagy istennő a mű végén elmondja a jövőt, amely drámában megmutatott „mély ájultság” állapota után valamiképp rendezettebb, felporzódtebb, rendet visszaállító életszakaszt jelölheti.

A Vegetációistennők rítusai az élet felporzódításával nyilvánvalóan értéket teremtettek; a létnek és az egzisztenciának a folytatódását. Vajon az *Alkésztisz*, a *Héraklész gyermekei*, az *Oltalomkeresők*, az *Ión*, *Helené* vége nem értékteremtést jelez-e akár azáltal is, hogy az értéket képviselőkről és hordozókról elhárul a veszedelem, a szerencsétlenség? Értéket ment meg Apollo Helené megmentésével az *Orestészben* éppen azáltal is, hogy Zeus parancsát teljesíti; valamint Pythia és Apollo Ión és Kreusa jövődő sorsának megteremtésével, sőt Athén városának is, az *Iónban*. És Theonoe is értéket ment meg, s nemcsak az istenek törvényét védi, Helené és Menelaos megmentésével.



Utaltunk arra is, hogy Euripidés drámáiban mily gyakran zúdítanak bajt, szerencsétlenséget az emberekre az istenek is. Aphrodité a *Hippolütoszban*; Apollo jóindulattól Admétosra és Alkéstisre; és anyja megölésére biztatva Orestésre. Idéztünk több mondatot – jóval többet lehetne –, amelyben szidalmazták az isteneket és a sok szenvedésért őket vádolják. Az istenek pozitív és negatív beavatkozását, jóslatát, sugalmazását, láthatatlan, de pontosan kimutatható hatását egységként kell értelmeznünk és kezelnünk Euripidés műveit tekintve ahhoz, hogy az ember szenvedésének kérdéskörére adott írói válaszát és ennek drámaformáját pontosan láthassuk. Azonban még ez sem, ennyi sem elegendő. Hozzá kell számítanunk a pozitív és negatív emberi cselekvéseket és megnyilatkozásokat is. Pozitív megnyilvánulás például Héraklészé (*Alkésztisz*), aki Admétos vendégszeretetére hivatkozva vállalja a Halállal való tusát; vagyis ugyanarra a tulajdonságra, aminek következtében a király jól bánt a nála szolgasorsban élő Apollóval, s amiért az isten ezt a segítséget megadta neki. Ha mindezekhez hozzávesszük az ellenkezőket jelző megnyilvánulásokat, teljesebb képet kapunk. Több helyen olvashatunk a hűtlen barátokról, s ebből igen valószínűnek látszik, hogy a hűség, az érzelmekben való állhatatosság jelentős értékének számíthatott a korban, éppen mert ritka lehetett. A negatív attitűdhöz sorolható így az önzés is; például Pherészé az *Alkésztiszben*, Menelaosé az *Orestészben* és az *Andromakhéban*; Theoklymenosé a *Helenében*. Feltűnő, hogy nagyon sok műben több nézőpontot ismerünk meg, és a maga kiindulópontját tekintve mindegyik igazolható. A nézőpontok különbözősége itt nem azonos a drámákban oly gyakori ellentétes alakok érveivel és/vagy tetteivel, mint például Sophoklész *Antigonéjában*. Itt a nézőpontok különbözőségéből fakadó különböző értékszemlélet jelenik meg. Az *Alkésztiszben* változik Admétos nézőpontja saját életbenmaradásának értékét tekintve, miután csak felesége vállalta helyette a halált, de más a nézőpontja Alkéstisnek és megint más Pherésnek. Az ítélkező vagy minősítő nézőpontok közötti különbség talán az *Orestészben* a legfeltűnőbb. Orestés anyagyilkosságát és ebben Apollo szerepét a következőképpen ítélik meg. Élektra: „...istentelen volt anyánk: urára véghetetlen nagy leplet vetett s megölte [...] S Phoibosz vétkét vajon milyen vád illeti?” (24–26, és 28; 775.) Később azt mondja: „Nem igazul a nem igazat akarta ama themiszi triposzon, amikor anya-ölést, anyámét, kívánta a nagy Loxiász” (162–163; 780.) Helené elküldi Hermionét Klytaimnestra sírjához, hogy áldozattal intse „jószerű legyen” (119; 779.) többek közt Orestéshez és Élektrához, „e két nyomorulthoz, kiket egy isten tönkretett” (121; 779.). Orestés viszont bízik az istenben, ha ugyanis a gyilkosságra Apollo biztatta, éppen ezért „nagy bajomból megváltásom még lehet” (414; 789.). Menelaos szerint Apollo „Nem tudta jól, hogy mi a jogos és mi a szép” (417; 789.). Tyndareos is elmondja véleményét lánya férjgyilkosságáról, „rút volt a vétek” (499; 792.), de ezért Orestésnek nem megölni, csak a házból messzeűzni kellett volna anyját, ám hogy megölte „ő maga rosszabb lett, mert anyját ölte meg” (507; 793.). Az Orestés sorsát eldöntő népgyűlésen különböző attitűdök és nézőpontok jelennek meg. Az egyik magasztalja Agamemnont, akit megöltek, de nem dicséri Orestést a bosszúért, vagyis „jó és rossz szavát csűrte-csavarta” (893; 806.). Egy másik ember csak számítani akarja Orestést; a következő „fékezetlen nyelvű” (903; 806), aki

„balga bő, beszédben és zajban bízik” (808; 807.), megkövezni akarja Orestést; az azután szóló „azt mondta: Oresztészt, az Agamemnon fiát koszorúzzák meg” (923–924; 807), mert apjáért így állt bosszút. A népgyűlésen Orestés is megszólalt, s hangoztatta a népnek, hogy „nemcsak apámat, benneteket is védtelek, anyám megölésével; ha jámbor tett férjeket megölni a nőknek, rajta, csak siessetek meghalni vagy szolgálni nekik mindig is” (934–937; 807.).

Úgy tűnik, Euripidés korának az úgynevezett értékválsága épp abból is fakad, hogy észreveszik, látják és felismerik, miszerint az ember szenvedése az evilági, mindennapi élet ellentéteiből, ellentmondásaiból éppannyira ered, mint az istenek természetéből, cselekvéseiből. Az istenek világa, a mítosz ekkor is – minden módosítás ellenére – precízen kidolgozott, részletezett és lényegében egységes világképet jelentett; még akkor is, ha a földi élet az istenek világát már sok kérdőjellel látta el. Nagy dráma vagy igazán jelentős drámairodalom épp az ilyen helyzetben virágzik; és nem akkor, amikor csak érték- és/vagy fogalomválság van, vagy amikor az élet kaotikus-sága, zűrzavara, egységnélkülisége önmagában és önmaga által jelenik meg, nem pedig egy egységes világkép szellemi környezetén belül. Ahhoz, hogy nagy dráma, nagy és jelentős drámairodalom jöjjön létre, olyan világképre van szükség, amelynek létében, igazában mindenki hisz – én, te ő, mi, ti, ők egyaránt – ám vannak – mindig is vannak –, akik ugyancsak hiszik ezt, de nem élnek – mint a többiek – az elfogadott világkép elvei, igazságai alapján, hanem azzal ellentétesen vagy attól függetlenül. Bármely kor bármely drámájában csak akkor minősíthető valami bűnnek vagy véteknek, ha létezik egységes világértelmezés és viszonylag egységes etikai rend. Bármily szóbeli vagy cselekvésbeli megnyilvánulás csak ehhez a szellemi környezethez való viszonyítás révén válik bűnössé vagy vétkessé. Bűnössé, vétkessé az istenek éppúgy az előző és nagy vonalakban még akkor is élő világtrendjükhöz való viszonyítás révén válnak, mint az emberek. (Jellemző, hogy a 20. század második felének drámaiban nincs bűn, nincs vétek, legfeljebb hiba van. Vagy olyan tett, amely ostobaság, mert szerencsétlenséget hoz elkövetőjére.) Bűn és vétek csak akkor létezik, ha van elvi, egységesnek megélt szellemi-erkölcsi környezet, világkép, és vannak, akik ezzel ellentétesen élnek.

Azokban az időkben, amikor az Évszaki Rítusok kialakultak és fennálltak a maguk természetének megfelelően, továbbá a homérosi korban az istenek léte egyértelmű, minden vonatkozásban elfogadott. Sőt az is, hogy az ember léte, élete, sorsa velük a legszorosabban összefüggve és összefonódva halad. Ebben a hitbe-világképbe törtek be az evilági élet bajai. A mindennapi élet és az istenek módosult világa mint két egybenlévő világtényező, világerő adott alapot az euripidési kérdésre és drámaival megszületett válaszára. Mind az isteni-mítoszi, mind a mindennapi események, törekvések, dinamizmusok elevenek, egyaránt hatóerők, ezek együttese adja az ember szenvedéseit; ám ezek egybenlevősége sokkal inkább olyan következményeket teremtet, amelyeket a Véletlen, a vaksors, a Tyché fogalmával lehet jellemezni; s ezt, a vaksors jelenlétét bizonyíthatják a nem-logikusan megjelenő istenek is. Az ősi drámaforma módosított változata pedig megvalósította az istenek drámai alakokban való jelenlétét és megjelenését, de létük, igazságuk, jóindulatuk megkérdőjelezését



is; ám mégis, ez a drámaforma sokkal inkább közelít az istenek megjelenését, epipheneiáját is magában foglaló Évszaki Rítusokhoz, mint Aischylos és Sophoklész drámái. Elődeinél az istenek és a mítosz világa még sokkal egyértelműbb, a mindennapi élet még korántsem tör be ilyen mértékben; nekik nem is kellett megjeleníteniök, drámáik világában drámai alakokként felléptetniök az isteneket. Aischylosnál a *Le-láncolt Prométheuszban* és az *Eumeniszekben*, Sophoklészénél csak az *Ajaxban* és a *Nyomkeresőkben* jelenik meg látható és beszélő alakban egy-egy isten. Ám itt kizárólag a mitológiai téma miatt; funkciójuk csak két műben, az *Eumeniszekben* és az *Ajaxban* hasonló az Euripidésnél megjelenő istenek drámabeli funkciójához. Euripidés válaszának legjellegzetesebb részletét, a *deus ex machina*-megoldást az előzőekben szociológiai vagy történeti szempontból akként jellemeztük, hogy ha az ember és az isten vagy a véletlen által az emberre zúdított szenvedést az ember nem tudja elhárítani, akkor még mindig itt vannak az istenek; nézzük meg, elhárítják-e ők. Most, a drámaformára való utalás után azt mondhatjuk, hogy még ehhez a válaszhoz is engednie kellett a téma nyomásának és – akár tudva, akár nem – az ősi rítusban megjelenő formát, illetve annak fontosabb mozzanatait idomította saját válaszához: az istenek, már csak a „gépezetből” segítenek. De onnan segítenek. Akár az égi gépezetből, akár a drámaiból.

Feltűnhetett, hogy két jelentős műről szinte említést sem tettünk; a két utolsó, öregkori drámáról, a *Bakkhánsnők*ről és az *Iphigeneiai Auliszban* címűről. Ennek egyáltalán nemcsak az az oka, miszerint bizonytalan, Euripidés fejezte-e be őket; s nemcsak az, hogy elképzelhető, hogy több sort később írtak be ezekbe a művekbe. Vagyis filológiai bizonytalanságokkal kell szembenéznünk, ami persze mind a három tragédiáról műveiről elmondható.<sup>24</sup>

G. Murray a *Bakkhánsnők* alapján állította, hogy a görög tragédiák hátterében, mintegy forrásként Dionysos, illetve a Vegetációistenek rítusa áll. Ezek alapján „sablonizálta” a tragédiákat, a következőképpen. 1. Agón vagy Harc, melyben az Év-Démona, az évenként meghaló-és-feltámadó Vegetációisten ellenségeivel harcol; 2. Pathos vagy Szerencsétlenség, amely gyakrانا Sparagmos, a darabokra tépés formáját ölti fel; 3. a Küldönc megérkezése a hírekkel; 4. a Lamentáció, a Siratás, amely sokszor összemosódik az Örvendezés Dalával; 5. Felfedezés vagy Felismerés, amelyben az elrejtőzött alakról felismerik, hogy isten.<sup>25</sup> Ezt a teóriát többen támadták.

Kétségtelen, több bizonytalan pontja van. Pickard-Cambridge szerint „nincs egyetlen általunk ismert dráma sem, amelyben az epiphania olyan istené vagy hősé, aki meg volt ölje”.<sup>26</sup> Hozzátehetjük, a *Bakkhánsnőkben* sem az istent, hanem az ő

<sup>24</sup> A beszűrások, hozzátoldások kérdését sokan vizsgálták; például Denys PAGE: *Actor's interpolations in Greek tragedy*, Oxford 1934.; D. BAIN: *Actors and Audience*. Oxford 1977.

<sup>25</sup> Vö. G. MURRAY: *Euripides and his Age*. London 1965. Első kiadás 1918.

<sup>26</sup> A. PICKARD-CAMBRIDGE: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford 1962.



ellenségét, Pentheust tépik szét; igaz, oroszlánnak nézik őt, ami Dionysos egyik állat-képmása.

Nem lényeges az, hogy az istent tépik szét vagy ellenségét akkor, ha Euripidésnek a saját korával kapcsolatban feltett kérdésére adott válaszában a drámaformát tekintjük. A fontos ekkor az, hogy Dionysos két alakban is megjelenik; először mint saját „ifjú küldötte”; s a mű végén mint ő maga. Mint ő maga, lényegében ugyanazt teszi, mint a többi isten az euripidési drámák végén: elmondja a jövőndőt a város népére – köztük Agauéra –, továbbá Kadmosra és feleségére vonatkozóan. Ő azonban azt is közli, hogy a szörnyű tetteket, a szenvedéseket és a bűnhődést mind Ő okozta, mert nem ismerték fel és el istenségét.

Amikor Dionysos mint önmagának „ifjú küldötte” jelenik meg, Pentheus van a dráma terében. Ő és szolgálai nézik-látják az istent másnak, pusztán az istent követő ifjúnak. Ennek, az előzőekben említett tényezőkkel következően az is a lehetséges értelmezése, miszerint Euripidés öregkori véleménye szerint az isten csak látszatként vagy elrejtőzötten jelenik meg az embereknek, amikor közöttük van. És azért látszat vagy azért elrejtőzött csak, mert az emberek vannak olyan benső állapotban, amelynek befogadói hálózatában nem veszik észre az istent; vagyis az emberek maguk rakják rá – öntudatlanul – a látszat-alakot az istenre. Az isten az emberek számára így elrejtőzött, még láthatatlan, miként a földre vetett mag. Később azonban, már *nem* az emberek *között* működve, kicsírázik, és megjelenik mint önmaga. Az isten látható, érzékelhető megjelenítése pedig mindig váratlan, mindig csoda, mindig logika-nélküli. Ez az értelmezés csatlakoztatható az euripidési válaszhoz, amelyet az emberek és az isten viszonyára vonatkozóan adott. Az isten ott működött az emberek között, ők azonban nem vették észre, hogy a működő isten, avagy fordítva, nem vették észre, hogy az isten működött; egyszer csak megjelent – ha tetszik, váratlanul.

Ez az egyetlen olyan dráma, amelynek a végén az az isten jelenik meg, aki a bajokat, a szenvedéseket tevőlegesen és ő maga okozta, és aki elmondja tetteinek okát és az alakok jövőjét. És a mű végén mindenki felismeri isten-mivoltát. Jelenti-e ez azt, hogy kínos, gyötrelmes, szenvedésteli folyamatban ismerjük, ismer**be**jük fel az isteneket? A *Hippolitosz*ban nem ugyanaz az istennő jelenik meg az elején és a végén. Az elején megjelenő Aphrodité pusztít, a végén látható Artemis Hippolytos sorsát mondja el. Közlése szerint ő nem is tudta volna elhárítani a szenvedéseket, mert „törvény az istenek között, hogy egymás szándékát sosem keresztezik, az egyik útjából a másik félreáll” (1328–1330; 346.) Kínos, gyötrelmes, szenvedésteli-e, ha a világ bennünk élő dinamizmusaival ellentétes erőket is fel és el kell ismernünk?

A görög hitvilágban az istenek nem ellenségei egymásnak, mint a Vegetációistennők rítusaiban a felpeteszülést eredményező istennőnek az, aki a bénultságot, a mély ájultság állapotát hozza létre. Az euripidési drámákban ezért sem jelenhet meg az Évszaki Rítusok azon mozzanata, amely az istenek egymás elleni harcát tartalmazza. (Ez a harc egyébként sem „konfliktus”, hanem vita, érvelés, illetve fizikai cselekvésekkel megjelenített tusakodás).

A görög hitvilággal és kultusszal inkább az fér össze ebben a vonatkozásban, hogy az istenek segítik egymást. Ez látható a *Trójai nők* elején, ahol az akhájokat eddig

segítő Athéné Poseidont kéri, tegye a hazafelé vezető utat szenvedésekkel telivé a számukra. Az egymást segítő motívum ott van az *Ionban* is, ahol Apollonak segít Athéné; ő jelenik meg helyette.

Az a motívum, hogy az isten maga tevékenyen okozza a bajt, a szerencsétlenséget, hogy a dráma világán belül maga tevékenykedik, hogy ő maga valósítja meg a viszonyváltozásokat, csak a *Bakkhánsnőkben* látható. A mű egész világában, a kezdettől a végig csak itt van jelen egy isten. Ő a mű végén sem hoz ellenségeinek megnyugvást, szerencsét, még jövőjüket tekintve sem. Sőt, azt a Kadmost is megbünteti, aki pedig a mű elején önmagától elismerte már Dionysos istenségét. Kadmos megbüntetése azzal, hogy sárkánykígyóvá változik és hogy a barbárokhoz kell költöznie, s ott mint jövevénynek kell élnie azért is feltűnő, mert nem kanonizált része a mítosznak.

Kétségtelen, az isteneket lehet Euripidésnél úgy értelmezni, hogy ők valami természeti-emberi erők megtestesítői. Mint ilyenek, akkor büntetnek, ha valaki az adott világerőt, világ-dinamizmust nem ismeri el. Ha így értelmezzük őket, akkor ezt nemcsak mint az istenek további antropomorfizálódását értelmezhetjük. Mondhatjuk, hogy az evilági erők és dinamizmusok még mindig istenek. Ha azonban akármelyik értelmezést fogadjuk el, az mindenképpen benne rejlik az elképzelésben, hogy nagyobb mértékben lehet immáron az isteneket szidalmazni, őket felelőssé tenni az ember szenvedéseiért.

Euripidész drámáiban a legtöbbet szidalmazott isten minden valószínűség szerint Apollo. A görög világképben több tartozott hozzá vagy egyesült benne a világ erővonalai vagy tényezői közül. Először is mindenféle szépség; legyen az zenei vagy költészetbeli avagy az ifjúsághoz, a józan észhez és a mértékletességhez tartozó. Ugyanakkor ő a gonosz elhárítója (Atropios). Továbbá „Az ő legfontosabb és befolyást gyakorló aspektusai közé sorolható minden, ami összeköti őt a törvénnyel és a renddel.”<sup>27</sup> Nemcsak létrehozója, hanem értelmezője is ő a törvényeknek; ő a „nemzeti értelmező” (patrius exegetes); a vallás törvényes védelmezője; s ebből következik, ő a bűnösök megtisztulását előíró isten is.

Véletlennek tarthatjuk-e, hogy a rend, a törvény előírója és értelmezője, a gonosz elhárítója a leginkább szidalmazott isten? – abban a világban, amelyben az előző időszakhoz képest jóval több a rendetlenség vagy a rend nélküliség, a józan észnek ellentmondó, a mértékeket áthágó esemény, és ennek következtében a szenvedés? Apollo szidalmazásában talán nem is az istennek magának a szidalmazását lehet látnunk, hanem az általa ellenőrzött, általa uralt terrénúmokét.

És Euripidész élete végén megírja a Dionysos-drámát.

Arról az istenről ír, aki sok vonatkozásban ellentéte Apollonak. Az élet egészen más aspektusán és terrénúmán uralkodik; az extasis, az enthusiasmos révén a rend és a napvilági törvények feloldása, a bor és a mámor, talán az irracionális erők istene ő. A műben Démétérhez kapcsolja az ő világerővonalát Teiresias. Az emberek számára két dolog a legfőbb, „az egyikük Démétér istennő, a Föld [...] ő adja száraz

<sup>27</sup> W. K. C. GUTHRIE: *The Greeks and their Gods*. Boston 1956. 183.



étkeink" (275–277; 846.); a másik Dionysos, „a szőlőfürtök nedvét ő fedezte fel, s a halandóknak adta: e búsak, bánatát ha a szőlőnedvet isszák, ő elkergeti" (279–281; 847.) De ad ő extasist bor nélkül is; miként Agauénak és a menádoknak. Ám mind a kétféle extasis vége a kijózanodás, a rádöbbenés az extasisban elkövetett tettek szörnyűségére. Agaué rádöbben, saját gyermekét tépte szét.

Euripidész válasza itt is keserű. Az irracionalitás, illetve „az ember mint mindennek a mércéje” – vagyis, hogy minek-milyennek látok valamit, legyen az akár isten is – a kor szellemi erővonalaihoz tartozik. Az extasis, a mámor, a mania és az ezekhez tartozó felszabadultságérzet egyaránt megjelenik itt és ezekben a válaszokban. Ám meglehetősen erős negatív felhanggal. Azonban akármilyennek látjuk Dionysost, akármily értékkel látjuk el, ebben a drámában az isten látszat szerinti és valódi jelenléte és feltétlen ereje teljesen egyértelmű. De hoz-e ez az isten is jót, szerencsét, boldogságot az embereknek – vagy legalábbis elhárítja-e ez az isten a bajokat? – ha azokra is szenvedést bocsát, akik elismerik istenségét?

Az *Iphigeneia Auliszban* több részéről gyanítható, hogy későbbi betoldás, és hogy a befejezés sem Euripidéstől származik. W. Ritchie vizsgálta meg az egyik kritikus szövegrészt, Achilleus szövegét, a 919–974. sorokat. Konklúzióként megállapítja, hogy a megvizsgált sorokban „nem található semmi, amit bármi okból nehéz lenne nem Euripidész kezének tulajdonítani”.<sup>28</sup> Ez természetesen nem jelenti azt, hogy ez bizonyíték a befejezésre vonatkozóan is. Mindenesetre azonban némi támaszt jelent ahhoz, hogy mondhassuk: a mű ismert befejezése Euripidész szellemiségével megegyező; sőt, *talán* logikus vége a tárgyalt problematikának.

A befejezésnek csupán egyetlen mozzanatára utaltunk. A Hírnök elmondja, miként történt Iphigeneia feláldozása. Miután lecsapott a kés, „senki se látta, földbe hol süllyedt a szűz” (1583; 944.), mert „A földön ott egy vergődő szarvas feküdt” (1587; 944.). Ebből ő azt realizálta, hogy Iphigeneia halhatatlanná vált: „ott voltam, láttam, így beszélem el neked: az istenekhez szállt a lány kétségtelen” (1607–1608; 944.). A Kar is megerősíti: „Mily édes örömmel hallom tőle ezt a hírt: leányod így hát él az istenek között” (1613–1614; 945.). Klytaimnéstra, kétkedéssel, mert kérdéssel, így erősíti; „Lányom, mely isten ragadott el? Milynevű vagy most?” A kétkedés ezután így folytatódik: „S vajjon nem vigaszul mondják ezt a hiú hírt, hogy érted fájó gyászom szűnhessen?” (1615–1618; 945.) Végül Agamemnon is ezt gondolja: „Minket leányunk boldoggá tesz, asszonyom: valóban istenek között kapott helyet” (1621–1622; 945.).

*Ha a dráma világán belül maradunk*, teljes mértékben elfogadhatjuk, hogy Iphigeneia elérte a halhatatlanságot.<sup>29</sup> Ha átlépünk innen a mítosz világába, tudjuk,

<sup>28</sup> W. RITCHIE: *Euripides, Iphigeneia At Aulis* 919–974. In: *Dionysiaca. Nine Studies in Greek Poetry by Former Pupils – Presented to Sir Denys Page on His Seventieth Birthday*. Cambridge University Library 1978. 197.

<sup>29</sup> Az a kérdés, hogy egy-egy mű elemzésekor és értelmezésekor az adott mű világában belül kell-e maradni, jelenleg csak azt jelöli, miszerint értelmezheti-e az adott művet a szerző más műve avagy más író más drámája. További is csak kérdéseket tehetünk fel itt. Egy-egy görög dráma tetralógia része volt, s így a tetralógia egyik darabját értelmezi-e a másik kettő? Az ókori szerző összehangolta-e a háromnak a jelentését? Aischylos fennmaradt tetralógiája azt sugallja, lehet értelmezni, elemezni a drámákat külön-külön is.



Iphigeneia nem halt meg; s tudjuk, milyen szerepe, funkciója lett a tauruszok földjén, még Orestés megmentésében is. A tauruszoknál megtörtént eset azonban minősíthető akként, hogy abban nem Iphigeneia, hanem voltaképp Orestés a főalak; illetve, hogy itt szerepel ugyan a mítoszban Iphigeneia, de ez már nem az „ő mítosza”; ez már Orestésé. Az „ő mítosza” az *auliszi* történet, ezután már nincs jelentős szerepe, funkciója a mítoszban sem. Életének végéről egyébként is akként szól a hagyomány egy része, hogy Artemisztől halhatatlanságot kapott; sőt olyan mozzanatról is tudunk, hogy Iphigeneia az egyik neve Artemisnek. De akárhogy is, *a drámán belül* halhatatlanná lett.

A problémakört ismét vizsgálhatjuk drámaelméleti nézőpontból.

Közismert, hogy a tragédiák főalakjai számára a bemutatott eseménysor tartalma és jelentése szerint életüknek nem epizódja, hanem sorsuk értelme sűrűsödik benne. Ám ahhoz, hogy a befogadó ezt ekként is értelmezhesse, a hősnek meg kell hálnia. Ez teszi csak lehetetlenné annak az asszociációnak vagy gyanúnak a feltámadását, mely szerint elképzelhető, hogy jövőjében történik majd valami, ami mélyebben érinti és jelenti sorsát. A jóvégű komédia végén az lenne a halállal azonos sors-lényeget biztosító mozzanat, ha a főalak a halhatatlanságot érné el. (Lásd például Aristophanés: *Madarak*.)

Euripidés korábbi darabjaiban többen válnak halhatatlanná. Péleus az *Andromakhē*-ban, Thétis jelöli meg így jövőjét; Helené az *Oresztész*-ben, Apollo teszi halhatatlanná. A legegységelműbb mégis Iphigeneia halhatatlansága. Ez az egyetlen olyan dráma, amelyben ugyanaz hal meg, aki feltámad, aki halhatatlanná lesz. Ez az egyetlen olyan dráma, amelyben az isten – Artemis – láthatatlan megjelenése egyértelműen azt szolgálja, hogy a sarj, a valaminek az újrakezdetje vagy elindítója „kicsírázzon”, „feltámadjon”. Vajon az, hogy a főalak elérte a halhatatlanságot nem a műforma-válasznak a kiteljesedése-e? Mint utaltunk rá, az istenek elősorolták a jövőendő sorsot, megmentették egy-egy alak életét, így fordítván jóvá az enélkül szerencsétlenségbe jutó eseményeket; ám az is ott bujkált némely művében, hogy egy-egy alak elérte a halhatatlanságot. Vajon nem ez teljesedik-e ki az utolsó műben? Ha így van mindez, akkor is kétségesen valósul meg, kérdésekkel, de mégis láthatóan és érzékelhetően. A Hírnök a már idézettekén kívül ezt mondja: „A pap kiált, visszhangzik rá a hadsereg, látván csodát, milyent csak isten küldhetett, nem is reméltet, mit ki lát, még az se hisz” (1584–1586; 944.). Iphigeneia halálát-és-feltámadását ekként jelzi: „Ím, e nap meghalni s látva-látni látta lányodat” (1611–1612; 944.). És a Hírnök a sarjról ezeket az anyának mondja.

Vajon nem itt éri-e el a drámaírói beszéddel teremtett képződmény a maga fogalmának teljesen megfelelő formát? Az a képződmény, amely az istenközelségnek épp a drámai alakokban való megjelenítése révén vált új példájává, új mintává? Az istenközelségnek, az isteneknek drámai alakokban való megjelenítése nem épp azt jelenti-e, hogy az istenek már *távolabb* vannak? –, hiszen alakokban való megjelenésük: csoda. És az író beszéde a drámaformával nem épp azáltal érte-e el a maga fogalmának teljességét, hogy ebben az utolsó drámában az istennő *nem* jelent meg? – de láthatatlanul feltámasztott és égbe vitt egy embert? –, azt aki sarj; és hogy olyat művelt, „mit ki lát, még az se hisz”, de mégiscsak megtette? Nem lesz-e az európai

drámairodalom egyik trendje, amelynek története szerint van Isten és nincs Isten; és vezérli életünket vagy csak hisszük ezt? Nem lesznek-e a természet dinamizmusa az elhalás és felpozsdulás, a mag, a sarj, a csíra, az elhalás, a mély ájultság állapota, a káosz és a rend oly gyakori vonatkozási és viszonyítási pontok az irodalomban? – épp az ősi rítusból eredő szálakkal?

Az európai drámairodalomban kétségkívül lesz – azóta van – olyan trend – bizonyos középkori drámák, Calderon, Shakespeare utolsó drámái, a barokk szent-drámák –, amely ezt az euripidési mintát követi, persze mindig a maga módján.

Iphigeneia halhatatlansága értelmezhető egyaránt a szociológiai és történelmi, valamint a drámaforma nézőpontjából. Az előző szerint a hazáért, sőt az egész Hellászért történő önkéntes, vállalt hősi önfeláldozás, amely abban a drámaformában formálódik meg, amely Vegetációistennők rítusának 5. századvégi, módosult változata. Mert valami megújul, noha az áldozatot követelő istennő nem a vegetációé. Mindezt maga Iphigeneia így mondja: „S ti, zsenge lányok, Artemiszhoz zengjetek, Zeusz gyermekéhez háladalt a hulltomért, a gyógyulás dalát: hazánkra jó jelül. Hozzon kosarat valaki, lengjen lángja már a tisztító darának, fogja jobbkeze apámnak ott az oltárt: én üdvöt hozok Hellásznak és győzelmet, íme, indulok.” S mikor elindul, tudja, az istenek közé kerül: „Mi odaát másik új életet, s végzetet mást lelünk.” Győzelmet hoz Hellasnak, de addig ott lesz a szörnyű háború.

Euripidész válaszát korának kérdéseire talán Hermioné – már idézett – szavával summázhatjuk: „Bajom forrása én vagyok, s a férjem is, az istenek is; vesztetre minden összejött.” Vagyis a szerencsétlenség oka az én, a többiek és az istenek – együtt.

Akik azonban jót is tehetnek, szerencsés sorsot is adhatnak. Ehhez azonban az ősi rítus formáját kellett egy speciális drámaformává módosítani-alakítani.

Aczél Géza

## ÓDA ÉS VISSZA

Kassák Lajos – egy kiábrándulás természetrajza

A kassáki életmű koalíciós időszakában markáns, olykor egymásnak is ellentmondó folyamatok zajlanak. Mind a magánember, mind pedig az egyre több közéleti szerepet vállaló író részese a háborút követő eufóriának: a pusztulás helyett alig remélt perspektívák, az állandó szegénység helyett tisztos életjáradék és állami ajándékként a békásmegyeri ház, személyes tragédiák sora után egy öregkori elnyert szerelem, és sok-sok gúnyolódást, szakmai értetlenséget követően a véglegesnek tűnő művészeti elismerés. Úgy, ahogy hatvanévesen Molnár Aurélnak nyilatkozza: „barátaim szaporodnak, egyre többen vannak azok, akik felfogják, méltányolják és magukévá teszik irodalmam jellegzetes vonásait”. Az emberi-írói elismerésnek a csúcsa, ha van ilyen, a Szociáldemokrata Párt és a volt Munka-kör megbízásából egy Nádass József által szerkesztett emlékkönyv, a *Kassák Lajos hatvanadik születésnapjára*. Ebben – talán csak a defenzívában lévő, s a népi–urbánus csatározások újabb sebeit viselő népi írókat kivéve – szellemi életünk számos reprezentánsa hajtott fejet a bevezető beszélgetésben szocialista meggyőződését megerősítő Kassák munkássága előtt. Lukács György – többek között – „az ellenforradalmi korszakot emberi és szellemi tönkremenetel nélkül” átvészelő íróról szól, Balázs Béla történelmi szerepként értékelte, hogy Kassák a legnehezebb időszakokban is ellenállt annak, „hogy a magyar szellem fogalma holmi inzuláns bennszülött törzs monomán babonájává kövesedjék”. Bálint Endre szerkesztői munkáját Osvát Ernőjéhez hasonlította, Bóka László irodalmi szerepén túl szépirodalmi művei alapján is Ady és Babits mellé helyezte. Komlós Aladár szerint „a 20-as éveket nem lehetne elképzelni nélküle”, Schöpflin a szocialista írói láttá apró házak közül kiemelkedő felhőkarcolónak. És a sor még hosszú: Füst Milántól Veres Péterig, Fenyő Miksától Jemnitz Sándorig, a pártot képviselő Kéthly Annától az ötvenedik születésnapjára köszöntővel megidézett Radnóti Miklósig. Ha ezekhez a hangokhoz még hozzászámítjuk a napilapok és folyóiratok kórusát, a *Hatvan év összes versei* reprezentatív gyűjteményét, s azt a tényt, hogy januártól Kassák a legillusztrisabb művészeti folyóirat, a Magyar Művészeti Tanács kiadásában megjelenő Alkotás felelős szerkesztője – joggal érezhetjük a biztos emelkedés lehetőségeit.

Ugyanakkor – utólag visszanyomozva – már az ünneplések során gyanítható, hogy „Kassák túlságosan belesodródott az ideológiai, sőt személyeskedésekbe torzuló civakodásokba” (Nádass József). Mert ha egyelőre szint nem is vallottak, kezdetektől ellenfelei között tudhatta a kommunisták fő ideológusait (Lukács, Révai) éppen úgy,



mint a két háború közötti viszálykodásokban a Munka-körrel szembekerült majd teljes népi irodalmat. A feszültségeket csak növelte, hogy a Szociáldemokrata Párt egyik legbefolyásosabb politikusa, Justus Pál – korábbi kapcsolataik alapján – egyre komolyabb szerepet szánt az írónak a párt kultúrpolitikájának kialakításában. Így Kassák szuverén művészeti-ideológiai nézetei olykor természetszerűleg a párt stratégiájának illusztrációjaként hatottak, s egyre nagyobb körökben irritálták szellemi környezetét. Lukács már az emlékkönyvben jelzi azokat a finom distanciákat, melyek a kassáki életművet, megalkuvása miatt, elvlasztják a gorkiji magaslatoktól, s a „forradalom viharmadarának eljöttét” hirdető József Attilától. Miként Keszi Imre Szabad Népből publikált köszöntőjéből – az „idilljét féltve őrző, a külvilággal, a dolgozó néppel és az egész emberiséggel szemben kialakult bosszús, dohogó”, „a dekoratív elszigeteltség idejétmúlt pózát” öltő költőről – sem nehéz megítélni a kulturális élet bizonyos fejleményeit. Függetlenül attól, hogy Kassák még teljes szellemi nagyságában hat, s ez pozíciók, műhelyek kialakulásának formájában is kifejezésre jut.

Az író ugyanis a társadalom emelkedőin újra valamiféle konstruktorként tevékenykedhet. Amellett, hogy maradandó költeményeket és a megelőző politikai viszonyokat elemző regényt alkot, a rendszerváltást siettető publicisztikája is jelentős. Minisztériumi alkalmazottként a kulturális élet legfontosabb folyamataiba van beleszólása, a zenétől a színházi életig. Az Új Idők szerkesztőjeként – ha az avantgarde tradíciók felélesztésével kudarcot vallott is – az új körülmények között elsőként kezdhették az irodalmi ügyek szervezésébe. Képzőművészeti érdeklődése is változatlan, sőt, a békásmegyeri környezetben újra festeni kezd. Írói rangja és munkásmozgalmi múltja mellett alkotói nyitottságának is szól a különböző művészeti ágakat tömörítő művészeti tanács alelnöki széke. Ha ebben a sokirányú tevékenységben szemléleti egységet keresünk, a harmadik utas baloldaliságon túl alighanem a késő-avantgarde gesztus az eligazító fonál. Annak a folytonosságnak a keresése, mely gyakorlatilag már a Munka néhány évfolyama után megszakadt, s melyben a korszerű művészet eszménye és a hatására alapozott didaktikai szándék szorosan összekapcsolódik. Előzőre az Új Idők profiljának az átalakítása a szemléletes példa, közművelődési elképzeléseit az általa szervezett előadói körutak reprezentálják, vagy olyan írása, mint a Szabadnevelésben megjelent *A művészet és irodalom jelentősége a nevelésben*.

Ha csak az évtizedek óta folyamatosan dolgozó képzőművészeti kritikusra, a festővilágot kulcsregényben megörökítő íróra, az egykori avantgarde festőre vagy a *Vallomás tizenöt művésze*ről esszéket szerzőjére gondolunk, természetesnek tűnik, hogy Kassákra komoly feladatok vártak az irányzataiban megfrissülő képzőművészeti élet organizálásában is. Már az Új Időkben sem csak az izmusok reprodukcióit veszi elő, meghatározó szerepet biztosít Bálint Endre, Kállai Ernő, Lyka Károly teoretikus írásainak, maga pedig a kulturális élet aktuális feladataival ötvözött napi kiállításkritika műfaját vállalja fel.

A kép akkor válik problematikusabbá, ha az író az avantgarde újabb jelenségeibe, netán a neoavantgarde bátortalan hazai kezdeteibe állítjuk. Az a háború után is kétségtelen, hogy a modernségnek Kassák a nagy öregje, s a készülődő sematizmus-sal szemben, ha valakitől, az ő művészetfelfogásától várható egyfajta védelem. Kőte-

tében épp az absztrakció ellen indított baloldali hajsza idején szögezi le – Lossonczy Tamás munkásságát méltatva –, hogy „minden önmagát kifejező mű... magától értetődően absztrakt, azaz elvonatkoztatott, nem hasonló, hanem demonstratív, saját törvényei szerint élő jelenség”. Weöres Sándor merészségét és formai kísérleteit akkor méltatja a Szivárványban (*Irodalmi vihar egy pohár Eidolonban*), amikor az ideológiai hatalmat megtestesítő Szigeti József a költőt „az ellenforradalmi pozícióba szoruló magyar reakció verselője”-ként aposztrofálja. Gyarmathy Tihamér az 1946-ban szerveződő „Dunavölgyi avantgárd” asztaltársaságot, majd az Európai Iskola művészeti elképzeléseit idézve emeli ki Kassák nagy szakmai tapasztalatát és támogatását. Ez az eredendő képzművészeti törekvés azonban, mely „a fauvizmust, kubizmust, expresszionizmust, absztrakciót és szürrealizmust képviseli Magyarországon”, már nem az eseményekből részben kiszakadt, részben a közéleti szerepekben őrlődő Kassák irányításával szerveződik. A szellemi mozgatók – talán az orvosprofesszor Gegesi Kiss Pált kivéve – olyan művészetteoretikusok, akik komoly elméleti háttérrel rendelkeznek Kállai Ernőtől Mezei Árpádig, Kampis Antaltól Hamvas Béláig. Kassák mögül ekkor már hiányzik az a jól szervezett műhely, mely a nyelvi nehézségeken egykor túlszegítette, nemzetközi kapcsolataival és műfaji gazdagságával a folyamatos szellemi inspirációkat biztosította. Ugyanakkor az izmusok újraéledésével a negyvenes évek második felében a formaproblémáknak – részben a kassáki aktivizmussal szemben – egy mélyebb, filozofikusabb értelmezése van soron. Az érdeklődés irányát Hamvas Béla és Kemény Katalin közös kötete, a *Forradalom a művészetben* reprezentálhatja, mely az absztrakció metafizikus igényét az archaikus művészetig vezeti vissza. Ha ehhez még hozzágondoljuk, hogy az Európai Iskola ízlésvilágában – elsősorban francia ösztönzésekre – a kassáki alakításoktól lényegileg mindig is idegen szürrealista attitűd a meghatározó, érdekelhetünk valamit az író felemás szerepéből. Megbecsült próféta, ám műveivel a társaság Index-sorozatában nem találkozhatunk, s a kifinomultabb elméleti megközelítésekben képzművészeti érdeklődését is alighanem enyhe distanciával kezelik. Miként a *Képzművészetünk Nagybanjától napjainkig* szigorú recenzense, Rabinovszky Máriusz, aki a kötet érdemei mellett „közhe-lyek és stíláriis melléfogások” tényét is kénytelen megemlíteni.

A koalíciós korszak természetrajzához egyfajta adalék, hogy Kassák markáns politikai nézetei és határozott művészetszemlélete egyszerre válnak a hatalom részévé és a kegyvesztettség forrásává. Az erőviszonyok változásai mellett az ellentmondást alighanem az a felismerés oldhatja fel, mely szerint – s erre a korabeli publikációkban számos példát találhatunk – az író tevékenységének „szocialista volta nem elsősorban valamelyik munkaspárthoz, hanem a munkásmozgalomhoz való tartozást jelent” (Molnár János). Egyfelől mereven elzárkózik a kommunisták által „kijelölt nagy stratégiai útvonal”-tól, s nem veszi magára a pártköltő Lukács hirdette partizán szerepét. Másfelől nem érzi magára nézve kötelezőnek saját pártjának intencióit sem: nem vesz részt a népi írók elleni szociáldemokrata kampányban, állandó bírálója az értelmiségellenes hangoknak, s nem híve a túlzott kirekesztéseknek. Mint Major Ottó említi, ezekben az időkben lapjaiban „minden irányzatnak helyet biztosított, kivéve a fényképszerű naturalizmust, a dogmatikus türelmetlenséget és... a politikai jobbol-



dalt”. Az észrevétel fontos, mivel a kassáki szellemiségnek, mint pályafutása során annyiszor, most is folyóirataiban van a leghasználhatóbb lenyomata. Igaz ez még akkor is, ha tudatában vagyunk annak, hogy az új társadalom fórumai már közel sem működhetnek olyan függetlenül, mint a megelőző évtizedekben.

Mikor a Magyar Művészeti Tanács megbízásából Kassák mint alelnök, s a hat évre megválasztott irodalmi szaktanács tagja 1946-ban az Alkotás programját kidolgozza, természetesen nem tekinthet el a többi szaktanács (zene, képzőművészet, építészet, iparművészet, színház, film) elképzeléseitől sem. Széles gesztusát azonban csak részben indokolja az a tény, hogy a különböző művészeti ágak joggal tarthattak igényt törekvéseik magas színvonalú bemutatására. Reflexeiben egyszerre dolgozik az Új Idők közeli vidéki kudarca és a dogmatikus művészetpolitika veszélyeivel szembeni félelem. Innen érthető, hogy beadványában szokatlan erővel húzza alá „egy egységes decentralizálódás folyamatának” szükségességét, valamint „a külföldön élő magyarokkal való szellemi kapcsolat” ápolásának fontosságát. Az igényes szerkesztés, a korszerű művészet propagálása így első pillanattól elválaszthatatlan a lap függetlenségi törekvéseitől, a stílusirányzatok harcától. Olyannyira, hogy az Alkotás közel másfél éves története akár az ebbéli remények fokozatos kudarcaként is olvasható: elindulva a szerkesztő beharangozó írásától, befejezve a lap alattomos betiltásával. Kassák bevezetőjében ugyanis csak függő helyzetben értelmezhető az a sokat idézett kijelentés, mely szerint a folyóirat nem kíván egy körülhatárolt irányzat fóruma lenni. A lap törekvéseire figyelve legalább ekkora nyomatékmal szólnak azok a figyelmeztetések, melyek az új rendszer várható torzulásait vetítik előre.

A nagy gonddal szerkesztett első számok aztán számos dimenzióban erősítik fel a művészi függetlenség és a stílussokféleség gondolatát. Olykor már azt a látszatot is keltve, hogy jóval nagyobb a tét, mint az avantgarde értékek termékeny szétsugárzása, a hazai művészeti szemlélet elodázhatatlan korszerűsítése. Mert azért – ne vitassuk – a fokozatosan tematikussá váló összeállításoknak az utóbbi az elsődleges célja. Az európai horizont, a magasan kvalifikált szerzői gárda felfedező, folyamatértékelő áttekintései: mint amilyenek többek között Borbíró Virgil és Granasztói Pál városépítészeti tanulmányai, Kozma Lajos és Major Máté építészeti szakcikkei, Szabolcsi Bence és Szőllősy András zeneelméleti alapvetései, a rendkívül aktív Kállai Ernő modern képzőművészeti témákat magyarázó írásai, Szűcs László filmelméleti, Kner Imre könyvészeti vagy Schubert Ernő iparművészeti dolgozatai, Bárdos Artúr, Szegi Pál, Kárpáti Aurél, Kürti Pál és mások színházi írásai, Lajta István szobrászatot értékelő dolgozata vagy Rónai Dénes fotótanulmánya – hogy az irodalomtól elkalandozva említsünk néhány jellegzetes példát, valóban lefedhették mindazt a modernséget, ami a negyvenes évek második felének hazai lehetőségeit jelenthette. Megtoldva az angol, és főleg a francia szellemi élet korabeli izgalmaival, melyeket csak a legutolsó számokban kezd kiszorítani egy-két tematikusabb írás, mint amilyen J. Grinberg *A szovjetország költészet harminc éve* című áttekintése. Merthogy a negatív példával is jelezzük, Kassák mindvégig vigyázott arra, hogy az irodalom pozíciói ne szorulhassanak háttérbe a többi művészeti ággal szemben – jóllehet, a szaporodó irodalmi fórumok és az élesedő ideológiai viták miatt éppen e területen legszűkösebbek válogatási esélyei.



Az már a korabeli külső politikai nyomásnak köszönhető, hogy ez a tipográfiájában is megejtő, nagy műgonddal készített folyóirat lényegében két, egymásból következő kérdéskörre szűkítette művészetfilozófiai elképzeléseit – ahol csak a szerkesztési elvek megengedték, túldimenzionálta az alkotói szféra autonómiájának szerepét, a szocialista realizmus megmerevedő ideológiai felfogásával szemben pedig felsorakoztatta a legkülönbözőbb irányzatok gyakorlati és alkotáslélektani érveit. Hogy mégis tágasnak érezzük a lap szellemi horizontját, az a színvonal mellett abból is adódik, hogy Kassák a háború utáni művészeti élet kulcsproblémáit ragadta meg: az írói szabadság kérdéséről – a lukácsi felfogással ellentétben – olyan, egymást feltételező hangokat hallani, mint Vas István Magyarokban, Major Ottó Újholdban vagy Veres Péter Válaszban publikált eszmefuttatásai. A modernség megszakadt vitája – elsősorban a keleti térségen kívül – szintén napirendre került, az avantgarde kései fellobbanása élteti jórészt a hazai újítani vágyók franciaországi tájékozódását is. Nem véletlen tehát, hogy az első számban a kassáki stratégiát rangos nemzetközi tapasztalatok támogatják meg. Murányi-Kovács Endre arról ír, hogy „a francia kritikusok látják: a mai művészetet csakúgy, mint az elmúlt korokét, egy aspektusára korlátozni azt jelentené, hogy megfosztjuk magunkat egy emberi lángelme manifesztációitól és a lehetőségektől” (*Francia festők és kritikusaik*), az Angol Művészeti Tanács első elnöke, Lord Keynes szájából pedig az idéztetik: „A művészettől nem kívánunk hűségnyilatkozatot. A művészet fejlődése kiszámíthatatlan, melyet nem lehet tervekkel irányítani...” A motívum tovább folytatható a Veres Péter-i gondolattól: „a szabadságot kell hát megőrizni: abban benne van minden” (*Valóságérzék*) – Szűcs László István riadalmáig, mely szerint filmiparunk „erőszakolja a helyes nevelést” (*Mit várunk a magyar filmtől?*).

Mélyebben nyúl a kérdéshez a folyóiratnak az a vonulata, mely a szocialista realizmus leszűkítő, nyíltan voluntarista eszményével szemben az avantgarde szemléletformáló eredményeire épít, a stílusirányzatok sokféleségét igyekszik életben tartani. Az alaphangot ebben is Kassák *Bevezetője* adja meg, mikor figyelmeztet: „Végzetes bűn lenne... bírói ítéletet hozni élő művészetünk különböző irányzatai ellen... minden igazi művész a maga módján a valóság gyökeréig akar leásni és az egyértelmű igazságot szeretné kimondani.” S az esztétika gyakorlati szempontjai felől közelítve hosszan sorolhatjuk az érveket. Irodalomtörténeti jelentőségű Kardos László *Magyar futurizmus* című tanulmánya, mely számos figyelemre méltó észrevétele mellett rámutat az izmusok és a korszak költői termésének összefüggéseire, s majdhogynem elsőként jelenti ki: „Az izmusok kora... szerves része a magyar költészetnek, s ismerete nélkül a fejlődés képe nem teljes és nem világos.” S ha másfajta fejlődési ütemezése szerint nem is bír ekkora revelációval, a Kardoséhoz hasonló szellemben nyúl a képzőművészet formabontásának kérdéséhez Bor Pál *Határmezsgyék?* és Lajta István *Szobrászat* című írása. Bor az egységes korstílus víziója felől cáfolja azokat a kultúrpolitikai manipulációkat, melyek „az absztrakt és konkrét művészetek elvi küzdelméről” szólva hasznos és nemkívánatos ábrázolási módokat különböztetnek meg. „Egy kornak egy a stílusa!” – hangzik a kétes értékű, ám jelen esetben érthető summázat. Lajta István esszéje imponáló biztonsággal utasítja vissza a marxista eszté-

tika csökönyös vádjait, azokat az avantgarde-értelmezéseket, melyek a jelenségben a hanyatló kapitalista világrend, a polgári társadalom csődjének művészi vetületét tekintik meghatározónak.

Persze, az egyre lankadó szerkesztői erőfeszítésekkel párhuzamosan – más területekhez hasonlóan – a művészeti életben is kitartóan folyik a kommunista propaganda offenzívája. Lukács György, Révai József, Horváth Márton vagy Keszi Imre durván kirekesztő írásai mellett mind több fiatal szocialista értelmiségi célozza meg a polgárinak minősített modernista törekvéseket, sokakat az ízlésbeli különbségek sodornak a kisajátított realizmus felé. A képzőművészetben Bernáth Aurél 1947 eleji izmusok elleni támadása jelentheti az összehangolt támadások kezdetét, míg a nagy tekintélyű Kassákot a szociáldemokraták térdre kényszerítéséig egyelőre csak körbelövellődzik. A baloldali fiatalok lapja, az *Éberség* már az *Alkotás* első számából kiemeli a bevezető „művészeti liberalizmusát”, s néhány közlemény olvasása után arra a következtetésre jut, hogy a művészek egyes körei a negyedszázados „hamis utat építik tovább” (Hegedűs Zoltán). A lap tematikus számaival Pogány Ö. Gábor vádolja a *Fórum*ban az adott korban egyáltalán nem következmények nélküli „lombikba zárt teoretizálással”, „a germán engedelmesség és pedagógikus átszellemültség” valóságtorzító hatásával. Az 1947 végi–1948 eleji utóvédharcokból két mozzanatot érdemes kiemelni: Borbíró Virgilnek a művészeti tanács két éves fennállása alkalmából mondott beszédét és Kassák jubileumi cikkét, az *Évfordulóra* címűt. Mindkét írás kétségbeesett kísérlet a jelentős fórumok szuverenitásának megőrzésére, a rövidtávú pártérdekek elutasítására. Azt talán Fodor József sem gondolta komolyan visszaemlékezésében, hogy az *Alkotás*nak a vendéglátóknál beváltható számlócédulákkal történő visszaélések vetettek véget. Mikor 1948 áprilisában Kassák a lap megszűnésével egyet jelentő felmondólevelét megkapja, már a művészeti tanács is végnapjait éli, s karnyújtásnyira a teljes politikai fordulat.

1947 októberétől azonban Kassáknak egy másik irodalmi fórum is rendelkezésére áll szerkesztői és művészeti nézetei megvalósítására. Helyesebben szólva, az is csak részben – mert ha az *Alkotás* szerkesztőjeként a társzművészetek önállóságát kénytelen tudomásul venni, a kéthetente megjelenő *Kortárs* – lévén a szociáldemokraták kulturális lapja – egyfajta demokratikus kötelezettséget, olykor színvonalbeli engedményeket is rákényszerített. Ez az ambivalens helyzet, megtoldva az élénk társadalmi érdeklődés és a művészi elvontság az írók mindig is jellemző kettősségével különös viszonyba állította egymással az egyszerre szerkesztett két fórumot. Bennük a modernség, a szellemi függetlenség és a különutas szocialista elkötelezettség közös képzetei mögött valójában elkülönülő szándékok is megjelennek: a napi politika szellemi fölülreprezentálása, illetve a Munka köréből már jól ismert népnevelő-közművelődési törekvések formájában. A helyzet kulcsa a körülményekben és Kassák személyiségében egyaránt megtalálható, a látszólagos ellentmondást pedig György Péter közelítésében oldhatjuk fel: „a két folyóirat tehát külön-külön is érvényes – írja –, de igazából együtt olvasandó”. Segít ebben a részben közös szerzői gárda, de az utóbbi lapba olvasva hamar rábukkanhatunk arra a problémásorra is, mely az *Alkotás*ban némi áttétellel az autonómia kérdése és az irányzatok szabadsága



felé jelzett. Ha lehet, még reflexívebben, a munkatársak publicisztikus értelmezésében, az ekkor hivatalból is politizáló Kassák közéleti szerepléseinek lendületét is kihasználva. Előzőre szemléletes példa a néha Hold Lakó fantáziánéven publikáló felelős szerkesztő, Hárs László munkássága, aki pamflettszerű írásokban vette sorra az aktuális kultúrpolitikai kérdéseket a szocialista realizmustól (*Jelentés a Holdba*) a helyét kereső sajtóig (*A szabad sajtóért*). S ami a művészeti tanács körében nehezebben volt megvalósítható, a Kortárs a pártharcok dzsungelében szabadabban reagálhatott mind a lap művészeti profilját, mind a sajátos szocialista felfogását ért kommunista támadásokra.

Kassák azonban a politikai indulatok csábítása ellenére sem engedte lapját a napi pártharcok színvonalára zülleszteni. Amikor csak tehette, neves alkotókat és elméleti alapozottságú érveket sorakoztatott fel művészeti elképzelései igazolására, s korábbi lapjai gyakorlatát követve gyakran maga állt elő az avantgarde programcikkre és manifesztumokra emlékeztető helyzetértékeléseivel. A művészi szabadság, egyén és tömegkultúra, az irodalmi élet autonómiája kérdésében Kállai Ernő, Pán Imre, Benedek Marcell írják a hangadó esszéket, de legalább ennyire fontos az a stílusháború is, mely közvetve szintén a kommunista ideológia művészeti érveit hivatott leleplezni. Részben úgy, hogy a lapban irodalom és képzőművészet az izmusok szempontja szerint értelmezi a korszerűséget, az absztrakció és a szürrealizmus lehetősége viszonyítási pontjává válik a szabad megnyilatkozásoknak. „A szürrealizmus tehát nem más, mint a tárgyi valóság kiszélesítése... – írja például Pán Imre. – Rendkívül fontos kísérlet az olyan korban, amely szinte minden erőfeszítését kizárólag a külvilág elrendezésére irányítja” (*Művészek forradalma*). Másfelől a Kortárs figyel minden olyan külső megnyilatkozásra is, mely a mércévé emelt pártos realizmust esztétikai fogyatékoságai miatt kérdőjelezi. Salamon László *Kolozsvári levelében* a szocialista ideológia túlhajtásakor „a naturalizmus felületi realizmusáról”, „a szenvedélyek lélektanának szimplifikálásáról” beszél, a csehszlovák színházigazgató, E. F. Burian pedig a drámairodalom és a színjátszás felől közelítve aggályoskodik: „mi az a szocialista realizmus? Egyelőre még senkitől sem hallottam a pontos és világos definíciót. Félő, hogy többségében vannak azok a művészek, akik az ilyen jelszavakkal próbálják fedezni, leplezni azt a szürkeséget és laposságot, amit művük mutat és jelent.” Nos, a kiragadott példák elsősorban azért érdekesek, mivel kultúrpolitikusként Kassák ekkor már valóban kényszerpályán mozog. Miközben átengedi szerkesztői szűrőjén az általa is helyeselt hangokat, maga többnyire előadásokat, alkalmi szövegeket publikál, melyekben a politika és művészet stratégiai kérdései elfedik a részleteket. Igaz, kisebb írásaiban ő is szól szürrealizmusról (*Bálint Endre*), nem kerüli el figyelmét az írói passzivitás (*Jeltelen sírok árnyékában*), eltűnődik félresodródott pályák lélektanán (*Gadányi Jenő*) – nagyobb lendületű áttekintéseit azonban már a korszellemtől sem idegen morális számvetések és népnevelői indulatok alakítják.

Valamit viszont tisztáznunk kell: osztályszempontú moralizálás és munkásművelődés régi gyökérfetből fakadnak a kassáki életműben. A húszas–harmincas években annak a posztaktivista ideológiának az alapfogalmai, melyekbe az író a szocialista kultúráról vallott korabeli elképzeléseit sűrítette. Koordinátái között talál-



juk az autodidakta felemelkedés éthoszá, az irányregények pedagógiáját éppen úgy, mint a Munka-kör számos úttörő kísérletét, az önművelődés elméleteinek és a technokrata eszménynek megannyi illúzióját. A háború után tehát nem egy neofita buzgalmú író veti magát az eseményekbe, hanem a valamikor már műhelyeket teremtő ideológus, aki előtt újra felcsillantak az előnyös társadalmi változás reményei. S ha apolitikus szólamai ellenére nem képes is függetleníteni magát a pártpolitikai érdekektől, nagy tapasztalata, az eseményekre való rálátása átsegítik belső ellentmondásain. Közzserepléseiben a század elejéről hozott népnevelői attitűd, a korszerű művészetszemlélet és a szociális érzékenység olyan meggyőző modellé ötvöződik, melybe a születendő demokrácia képe eléggé biztonságosan beilleszthető. Ehhez persze, az is kellett, hogy időközben Kassák utópiáján fakítson a történelmi kudarc és az alkotói magány. Az utóbbi évtized nemcsak az izmusok extremitásait tette túlhaladottá, hanem újra fogalmaztatta az íróval művész és politika, művész és közönség viszonyát is. A politikával szemben – mint láttuk – következetesen védte a művészi szféra autonómiáját, magát a művészt azonban régen levette már a társadalmi hierarchia csúcsáról, legfeljebb anyagi és szellemi elismeréséért perlekedett.

Az országépítő helyzetben viszont a közéleti Kassák sem mentes a baloldali spontán idealizmusától, miként szépirodalmi művein is átüt a tisztességes munkáshatalomért gerjesztett írói akarat. Ez a szuverén világ azonban fokozatosan a nagypolitika áldozatává válik. Elegendő az író sorsát követnünk, ha vázlatos képet akarunk nyerni a szociáldemokraták felmorzsolódásáról, s a Rákosi-korszak kialakulásának fokozatairól. Ebben a színjátékban Kassák helyzete valószínűleg már évtizedekkel korábbi, kommunistaellenes megnyilvánulásaikor eldőlt, az újabb képbe pedig különösen nem illettek az alkotói szabadságot védelmező gesztusai, valamint az avantgarde iránti nosztalgiaja. Az események – akárcsak az országban – körülötte is gyorsan követik egymást: 1947 novemberében a Fészek Klubban rendezett tanácskozáson a szociáldemokraták küldötteként elutasítja a kommunista írókkal való együttműködést. Az újévi kiskőrösi Petőfi-ünnepségek egyik szónokaként túl sokat foglalkozik a szellemi függetlenség gondolatával, másnap Révai József a Szabad Nép első oldalán minősíti szereplését disszonánssnak. Az Alkotást ért támadások után 1948 februárjában a Csillag két írásban is elmarasztalja Kassák másik lapjának, a Kortársnak tevékenységét: Horváth Márton elsősorban Justus, Kállai Ernő, Hárs László írásai ellen emel kifogásokat (*A magyar demokrácia irodalmi életének mérlege*), Keszi Imre a lap irodalmi találkozóin gúnyolódik (*Üzemlátogatás*). S hogy mindez nem koncepciók nélkül történik, jelzi az a tény, hogy utólag törlik a Kossuth-díjasok centenáriumi névsorából. Ez év áprilisában megszűnik az Alkotás, felmentést kap a művészeti tanács alelnöki tisztségéből is. A Kortárs a két munkáspárt egyesülésével válik „feleslegessé”, s végső akcióként nemzeti ajándékként kapott házát fizettetik meg vele. 1949-ben a kommunista pártban csak nehezen igazolják, mivel – mint Heimer Jenő emlékezik – a felülvizsgáló bizottság „fejére olvasta, hogy ő a Magyar Gorkijnak tekinti magát”. Kálváriajáról néhány év múlva rendkívül keserűen Kassák is beszámol naplójában. Talán nem árt megidézni, miként elevenítette fel a szellemi élet hangulatát: „Harcoltunk kellett a legfelső politikai szervekkel – írja – és harcoltunk is, s

védjük szuverenitásunkat mindaddig, amíg a kommunista párt közénk nem erőszakolta a maga embereit. Csákánnyal, körfűrészsel és spirálfűrőkkel dolgoztak. Illetve semmit nem dolgoztak a jó ügy érdekében, de állhatatosan konspiráltak és megakadályoztak minden építő tevékenységet.”

Ha Kassák sűrű közszerepléseire, szerkesztői munkájára tekintünk, csöppet sem meglepő, hogy a negyvenes évek vége felé ritkulni kezdenek par excellence szépírói művei. Szerepet játszhatnak ebben az öregedés egyre markánsabban jelentkező tünetei, a közéletből szerzett rezignált hangulatai. Egy másik dimenzióban az írói ambíciókat a közvetlen cselekvés – számára oly ritkán adódó – lehetősége is tompította, a megjelenés lélektani kényszerét pedig a háború idején írt művek publikálása fedte el. S ha a gyors politikai változások korában születtek is felismerései, a kulturális életet továbbblendító ötletei, azokból elsősorban publicisztikája táplálkozott, míg művészeti elképzeléseit azonnal ható, ám mulékonyabb kritikákra tartotta fontosnak beváltani. Tevékenysége még így is vetekszik az átlagos írói teljesítményekkel: a koalíciós idők három-négy esztendeje alatt regényt ír, később felbukkanó novellákat, filmforgatókönyvet és drámát, valamint legalább három kötetnyi költeményt. Ezek közül különösen dramaturgiai ambíciói figyelemre méltóak, hiszen ezek a tízes években megszakadt, s később is csak egy felemás *Gorkij*-jelenettel megtoldott kísérlethez igyekeznek visszatérni. A film esetében teljes kudarccal, de Kassák egyetlen, egész estét betöltő kamarajátékának is (*És átlépték a küszöböt*) – tekintettel a szerzőre – inkább csak a füstje volt nagyobb, a műfaj folytatására szakmailag semmi sem ösztönözhet.

Hogy egyáltalán vitatkozni lehet a darabon, annak a problémaérzékenység az egyik fő oka: a szerző egy társadalmi változás folyamatában nyúl le a gyökerekhez, megkeresve azokat az erőket, széles gesztusokat, melyekből utak vezethetnek fölfelé. A cselekvésképtelen, napi nyomorúságába belefásult proletár környezetben ilyen szín Piri és zöldfülű barátai, akik – az óriási árnyékká nőtt apa szerint – „olyasmikről fecsegnek, hogy az emberben meghűl a vér”. A világ tehát ismerős, ezen a terepen mozognak Kassák harmincas évekbeli atmoszferikus regényalakjai, a város peremén nőnek ki az új eszmék magjai. Elvileg adottak a drámai feszültségek, akár a lány elszakadására: „én nem akarok hozzátok hasonló lenni. Ha belehalok a küzdelembe, akkor is küzdeni fogok a családi örökségek ellen” – akár a mozgalomban egykor sokat feszegetett polgári fellazulás konfliktusaira gondolunk. A darab azonban nem az említett problémák dinamikája szerint halad, mivel – Palotai Boris tömör magyarázatát idézve – Kassák „nem ismeri a színpadot”. Megteremti a proletár miliőt, egy-két vonással megrajzolja a szereplők között vibráló feszültségeket, a házaspár, a gyerekek és a külvilág közötti viszonyt viszont már csak külső, sematikus motívumokkal – mint a proletkultos ízü szerelem vagy az osztályharc lelkesült szólamai – képes mobilizálni. A színpadon a jelenetek érzékeny állóképekké torlódnak, melyekből még olyan mélyről kiszakadt figura sem tud hitelessé formálódni, mint a tehetetlenségébe és feleslegességébe torzult Apa. A korabeli kritika meglepő összhangban fedezte fel a dráma főbb fogyatékosait: Sarkadi Imre többek véleményét fejezte ki a Válaszban azzal, hogy „életképet választani drámai magnak, már önmagában elég hiba volt”,



Kürti Pál a kétes értékű „színpadi új realizmus” esélyeit latolgatja a Kortársban, Benedek Marcell a Vigiliában inkább az elszalasztott lehetőségeket sajnálja: „meggyőzőbb és általánosabb értelmű lett volna, ha a környezetrajzot elavult naturalista módszerrel nem teszi ennyire sötétte”. Kritikájából ekkor már az elavultságra is érdemes figyelniük. Az öregedő Kassák portréján valóban egyre mélyebb nyomokat hagy az a nehezen szokható szimbiózis, mely az avantgarde mítoszoktól a természetes művészi megfáradásig jelez.

A társadalmi fordulattal meglódult kassáki pálya szétzilálódott színeit leginkább a költő képes csokorba rendezni. Míg ugyanis teoretikus szinten nehezen boldogul demokrácia és szocializmus, művészet és politika, modernség és befogadás számos korabeli ellentmondásával – a problémák az őszikék korszakába érkező alkotó lírai alapélményein átfodrozódva hiteles, polifonikus költészetet gerjesztenek. Aligha van a korban, de Kassák oeuvre-jében bizonyosan nincs, színesebb lírai attitűdből, teltebb hangtónusból összeszőtt kötete, mint az 1949-es *Szegények rózsái*. Átitatódva azzal az önmagában is ambivalens, tágas érzelmi tartományokat feltételező közérzettel, melyet az utóbbi évtizedben a mulandóság és a talált szerelem, majd a közéleti szerepre kárhoztatott magányosság, a rezzenetlen idill és az országépítő harsányság, a szocializmusba vetett hit és a történeteket követő bizalmatlanság feszültsége alakított. Ugyanakkor fontos mozzanat, hogy Kassák a korábbiaknál hajlékonyabban válaszol az ihlet kihívásaira. Suta, szemérmes dalairól először képes elhiteni, hogy azok egy lírai világkép szerves részei, hogy a szerelmes dűnnyögés vagy a gyermeknek szánt – önálló kötetben megjelent – naiv tanító mese (*Dal a kenyérről*) éppoly jelentősek lehetnek a privát szféra számára, mint a küldetéses szerep prolongálása. Ez idő tájt válik valószínűvé, hogy az életművön végighúzódo, egyre inkább a vissztekinvés nosztalgiájába ágyazódó Anna-motívum sajátos költői alteregót takar, még akkor is, ha mögötte néhány életképszerű mozzanat alapján egy messziről sugárzó kamaszkori élményt sem tekinthetünk kizártnak. A gyerekkorban összetört kereszt okozta szorongások analógiájára.

A Kassák-líra a megsejtett történelmi pillanat és a morális felelősség összekapcsolásával vezet át a rétegeztebb jelentésű, poétikailag is becsesebb közéleti-politikai versek világába. Tágasan értelmezve, persze, a *Szegények rózsái* közéletiségét. Mert ha a szimplább, dalszerű formában szerelem és öregség leegyszerűsített élményei feleselnek egymással, a bonyolultabb konstrukciókban a közéleti indulatokat eszmei bizalmatlanság és számos apolitikus gesztus fékezi – funkcionálisabb szerepében némileg át is kódolva a harmincas évekből ismert jellegzetes bukolikát. Kassák ugyanis pontosan érzi, ha politikai szerepei miatt elkerülni nem is minden esetben tudja, hogy még az érzelmileg adekvát lírai agitáció, a józan krónikás lelkesültség is szükségszerűen belebotlik egyfajta sematizmusba. Szociális érzékenysége, politikai elkötelezettsége talál viszont egy különös lírai nézőpontot – mikor saját mozgalmi kötődéseit, az osztályhűséget, a morális kitartást egyfajta kritikai mérceként úsztatja a hétköznapi áramlásában. A csak lírai dimenziókban értelmezhető mellőzöttség érzésére a „jönnie kell a pillanatnak” (*A túlsó partról*) meggyőződését feleselteti, az osztályharc fölös optimizmusára a „nagy munka vár még rájuk az új világ talaján”



(*Hollókkal üzenem*) rezignáltsága a válasz. A békülékenyekre ostorként csapnak a „nem a céda feledés évszakai ezek” (*Emléked sodrában*) hangjai, megtoldva a tisztán maradtak erkölcsi fölnyélével (*Remény és bűség*). A tovább sorolható példák helyett (*Nyugtalanság, Hívogató, Őzdi emlék, Felakasztották* stb.) legyen elég ennyi annak bizonyítására, hogy a kassági fölszabadultság csöppet sem felhőtlen, s „telt összhangzatába is belekeveredett már egy-egy disszonáns akkord” (Fülöp László). Szemlélet kérdése, hogy akár fordítsunk is ezen a megállapításon. A *Hajnali béke* típusú versek kozmikus sóvárgásában például nem nehéz fölérezni a tisztátalan világból való kiszakadás vágyait, a *Nyitott kapu* biblikus víziójából, bukolikus tereinek elmozdulásából pedig a beteljesületlenség kritikai mozzanatait.

Nincs ez másképp a művészszersek bokrában sem. Az *Újévi levél* költőkhöz írt, félig emésztett ars poeticája után egyfajta menekülési kísérletnek is felfogható a műtermi hangulatok megidézése (*Egy szobrásznak, Festő barátaim között, Kék-arany* vagy a későbbi piktorsekéből visszaköszönő *Picasso*), e sokszor megcsodált, független világ, a „rakoncátlan fiúk” versbe emelése. Hogy milyen fontos ideológiai szerepe van a művészvilágba tett kitérőnek, meggyőzően bizonyítja a kötet egyik zárás előtti versprózája, a *Szellő a virágzó rét felett*. A műben elemi erővel kapcsolódik össze a költői kivetettség érzete a kor társadalmi kritikájával – ilyen egyértelműen és élesen a nyilvánosság előtt hosszú ideig alighanem utoljára:

Tüzes fogókkal és ölmozott husággal kényszerítenek, hogy énekelj. Szegény költő, jobban meghajszoltak, mint vadászat közben a nyulakat, mint gyilkost az éjszakai razziaán. Ó, te örök kárhozatra ítélt, amint tovasuhansz az árnyékban. Látod, a semmiből hirtelen előretör a tenger, hogy kimossa alólad a talajt, amit a lányok legszebbjei szőttek a bánat és szerelem fekete-vörös szálaiból. Egy madár figyelmeztet, de hiába.

Jóllehet, az említett vonulatokban több „félálomból, titokból szőtt, megkapó szimbolikájú” verset találunk (Vidor Miklós), melyek a képiség belső rétegezettségével, egymásra utalásával tágitják a művek kozmoszát – esetükben esztétikai fogyatékoságként jelentkezhethet az a tény, hogy a műbe fogott világ egy része kívül marad magán a kompozíción, reflektálónak tompítva a költői dikciót. S mint többször már az írói pályán, nem annyira az egyes művek, hanem azok laza együttese rajzolja ki az intenzív lírai teljességet. E hiányérzettől csak azok a költemények mentesülnek, melyekbe a költő valamilyen formában képes élményeinek ambivalens megfeleléseit bevonni, az érzelmek és látomások ellenpontozásaival keltve fel egy teljes ívet futó ihlet illúzióját. A legközismertebb példa Kassák sokat elemzett költeménye, az *Óda 1948*. A háború pusztításaiból a termékeny békébe áradó mű a kassági líra több rétegét hozza egyszerre mozgásba. Miután gondolati szinten hibátlanul vezet le, miként „kezdődött az ember feltámadása Európában”, a részletekben versbe fogja költészetének legerősebb színeit: a múlt felzaklató expresszív képeiből bontva ki himnuszainak telt és fényes motívumait – melyek csak hitelesebbekké válnak azáltal, hogy maguk előtt terelik az „ébredő nép” sematizmushoz inszisztaáló rekvizitumait. A fogalmi és a képi szint fölött megteremtve azt a kétszólamúságot, mely „mint kórus

és antikórus zengeti fel egyszer a rekviem, máskor az élethimnusz dallamát” (Pomogáts Béla). Ha nem is ilyen polifonikusan, hasonló technikával ellenpontozódik az élmény néhány további költeményben is. *A kert varázslata* enyhén szecessziós képzuhatagában a külvárosi gyerekek és a gyönyörű park kontrasztjából nő ki a megilletődött birtokbavétel aktuusa, a kölcsönös félelmekből építve meg „a boldogság fészkeit”. Az *Apály és dagály* ellentétes hangulatok ütemeiből kelti fel a „sápadt ősz” egységes érzetét, *A fehérrre meszelt ház küszöbén* érzelmektől feszített anyaképének egymásra lelt forrása a pátosz és a szegénység. A formáját nehezen találó, Kassáknál ritka hosszúságú, karcsú ütemezésű *Halleluja* soraiban a karácsonyi áhítatot a „sötétség haszonlesői” és a „szabadság angyala” metaforikus ellentéte csiholja – az utóbbi jeladásait követve, persze. A tematikus versprózák közül pedig a *Barátkozás a falummal* tekinthető olyan dinamikus totálképnek, melyet a szorgoskodó paraszti mentalitás és az „átmázolt kulisszák” feszültsége alakított.

Az újjáéledt avantgarde gesztusok, az öregedés kikerülhetetlen hangulatai nemcsak a közéleti ihletettségű művekben kevernek ki sajátos, új színeket. A versprózánál maradvá: ha egyik-másik alakításon – a felvonulási jelenetek expresszív látványával meghintve – át is üt a szegényekért vállalt felelősség, a lentől érkezők küldetéstudata (*Munkások 1947-ben, Óbor*), ez a műfaj már a szürrealitások terepe. Az élmények ugyan jórészt még tárgyasulnak, de az ódai emelkedettség már szétoldódóban. S a vallásos motívumok derengésében, a hajnali fényváltozások asszociációiban, az elmúlás metafizikus érzékenységében, s nem utolsósorban a természetimádat panteista derűjében megképződik a nem evilági sejtelen is. Valami olyan, Kassákot régóta kísértő beavatottságérzés, melynek lírai megformálása – Stetka Évát idézve – „Éluard áttételes ragyogású költeményeire emlékeztet” (*Ősz-szefont idők, Elrongvolt szőlő, Hajnali tévelygés*). A közösségi élmény átmeneti emelkedői után a kötet méhében már ott készülődik néhány rendkívül szűkszavú, egyetlen nagy metafora indulatával összemarkolt költemény, mely szikárságával, pontosan metszett képeivel a kassáki öregkort bevezeti. Ezekben „a meggyötört vizek tükrei összetörnek” (*Augusztusi vihar*), s kétségbeesve menekül „űzött gyermeke a századnak” (*Kutyám ugatása mögött*). A korábban kényelmesen és affektálva kilazult sétálóvers is egyetlen monista gesztussal véget ér (*9–12 óra között*), az utakat készülő viharok és a szorongás keretezik (*Széljárat*). A *Nagy park hintákkal* talán a legszemléletesebb példa arra, a látvány Kassáknál miként fordul át száraz fogalmiságba, miközben a folyamatot a relativizálódó életérzés, az „innen és túlra vagyok egyszerre” vibráló lírává nemesíti. E sorban a költő már-már az esztétikailag hibátlan versek felé közelít. Életérzés és képiség, arányérzés és költői technika teljes összhangját szemléltesse egy konkrét és absztrakt mozgulásokat elegyítő, megrendítő költemény, a *Fehéren fehérr*:

Tél... Kétségbeesítő. Ismét hallanom kell a dalt  
ahogy ríkatja a hárfát, mely hófehér.  
Ismét látnom kell a madarakat, hogy éhükben  
meghalnak s lassan maguk is fehérré válnak.

Vállamon puskával megyek át az üres réten  
menedéket keresek, de már csak tétován  
konok fehérség, elvesztettem benned otthonom.

Mint minden nagyobb Kassák-költemény a korban, ez a mű is erősen hajlik a metaforikus értelmezés felé. A viharok, a tépettség, az életet befagyasztó tél szenzibilis asszociációs körei messze túlgűrűznek az öregedő embert óhatatlanul elérő vegetatív pánikhangulatokon – egy általánosabb veszélyérzet, az egyéni túlmutató riadalom felkeltésére válva alkalmassá.

Talán nem hat szofisztikus okoskodásnak, ha az íróban zajló belső drámát – paradox módon – egy, az elhallgattatás pillanatában írt regénnyel fokozzuk. Önmaga a mű, a három évtizedig kéziratban maradt *Abogyan elindultak*, jelentéktelen alkotás, a szerző sem törekedett a későbbiekben kiadatására. A munkáskádereknek szervezett nagymányoki műszaki képzés személyes tapasztalataiból Kassák dokumentációs prózát alakít, s ebbe regényesen belezsúfolja a kor jellegzetes egydimenziós figuráit: a megtért professzort, a saját erejéből felemelkedő munkást, az energikus bizalmi nőt, az osztályidegen értelmiségit, és sorolhatnánk. Mégse gondoljuk – miként Bori Imre –, hogy „az író e mű megszövegezésekor szinte elébe akart sietni... a zsdanovista irodalompolitikai követelmények”-nek. Egyfelől, az önművelésnek Kassáknál saját sorsára alapozott, munkásságával hitelesített ideológiája létezik, mely legfeljebb osztálymértékben gyanúsítható társadalmi idealizmussal. Szocialista művészETFelfogása másfelől, s ez lépésenként nyomon követhető, a szocialista realizmus ellenében körvonalazódik, leegyszerűsítő-didaktikus tételei még az öregkorban is az autodidakta kezdetekre utalnak vissza. A kisszerű számítás helyett a regényben hasonló önvédelmi reflexek működnek, mint bécsi száműzetése előtt a munkásfiatalokhoz írt ódáiban: tudatosítani, hogy összetartoznak, implicite jelezve – ami kívül esik köreiből, az már nem értük történik.



Kurdi Mária

## A NEMZETI NARRATÍVÁK ÚJRAOLVASÁSA A MAI ÍR DRÁMÁBAN

A gyarmati sorból 1922-ben felszabadult Írország természetes törekvése volt, hogy hangsúlyozza az angoloktól megkülönböztető nemzeti vonásait. Ebből azonban egy sajátos konzervativizmus is következett: mintegy négy évtizeden át a paraszti életforma, katolicizmus és a nemzeti hagyományok dicsőítésén alapuló ideológia szinte változatlanul uralkodott. A befelé fordulás és izoláció évei, működő cenzúrával, kedvezőtlenül hatottak a kulturális életre. „Egész Írország... megdermedt Európa hiányától” – írta 1942-ben a költő és prózaíró Patrick Kavanagh.<sup>1</sup> A drámaírás terén a századfordulótól a harmincas évekig tartó, W. B. Yeats, Augusta Gregory, J. M. Synge, majd a később induló Sean O'Casey, Denis Johnston és Lennox Robinson nevével fémjelzett, a nemzeti önmegfogalmazás igényével fellépve nagy műveket létrehozó reneszánsz is lényegében véget ért.

Mintegy két és fél évtizednyi pangás után, amely időszakban azért írtak olyan szerzők mint Brendan Behan és a szülőföldjétől távol élő Samuel Beckett, az ír dráma a hatvanas évek elején lépett fejlődésének újabb jelentős szakaszába. A társadalom életében ugyanis a század eleji helyzethez hasonlóan a nemzeti önszemlélet kérdésköre megint előtérbe került. Egyrészt mert az ősi kultúrával, dolmenekkel és kerek tornyokkal büszkélkedő Írország modernizálódása szükségszerűen felgyorsult, s a nagyléptű változások felszínre hozták az ország hagyományos énképének elmaradását a valóság tényeitől.<sup>2</sup> Elbizonytalanodott a nemzeti örökségről, identitásról alkotott korábbi felfogás, mutatkozni kezdtek az értékrend átalakulásának jelei. Ugyanakkor felmerült az igény arra, hogy az új Írországot megértsék és a maga teljességében tudják elfogadni.<sup>3</sup> Másrészt sajátos módon kedvez a drámát tápláló szellemiségnek az 1969-ben kiújult, terrorcselekményektől szabdalt észak-ír válság, amely a nemzeti lét megoldatlanságaira állandóan felhívja a figyelmet. A drámaírók többsége számára lehetőség és kihívás a korszak pezsgése, amelyben az egyes alkotók „saját fogékonyságuk révén próbálják definiálni a változó Írország társadalmi feszültségeit”.<sup>4</sup>

A század eleji reneszánsz és a jelenlegi drámaírási fellendülés közötti párhuzamra sokan felfigyeltek, s nevezik az utóbbit az ír dráma második reneszánsz-

<sup>1</sup> Idézi D. E. S. MAXWELL: *A Critical History of Modern Irish Drama 1891–1980*. Cambridge 1984. 158.

<sup>2</sup> VÖ. J. J. LEE: *Ireland 1912–1985*. Cambridge 1989. 652.

<sup>3</sup> Terence BROWN: *Ireland: A Social and Cultural History 1922–85*. London 1990. 324.

<sup>4</sup> Christopher MURRAY: *Irish Drama in Transition 1966–78*. In: *Études Irlandaises* 1979/4. 306. Az idézet a dolgozat szerzőjének fordítása itt és ahol a fordító neve külön nem szerepel

szának.<sup>5</sup> Főként polemikus drámák bemutatására 1980-ban Brian Friel, a jelenleg legismertebb és legelismertebb északi születésű drámaíró és Stephen Rea színész alapítottak társulatot és egyben kiadót a katolikus többségű észak-írországi határvárosban, Derryben. Neve Field Day, amely jelentésével egyszerre utal szabadtéri hadgyakorlatra és látványos szórakozásra. Tevékenységük része elemezni „...a meggyökeresedett nézeteket, mítoszokat és sztereotípiákat, amelyek mind tünetei, mind okai a mostani helyzetnek”.<sup>6</sup> A bemutatott darabokat a társulat elviszi más helységekre, szerte Írországból.

Graham Holderness írja a mai színház és dráma kapcsán, hogy a posztmodern kor egyik igen fontos jelensége az ún. makro-narratívák tagadása a sokszínűség hangsúlyozásával.<sup>7</sup> Az ír dráma vizsgálatának területére áttéve ezt a koncepciót jól látható, hogy nem kevés mai mű a nacionalizmus, szektarianizmus, hősimádó mitizálás, sztereotipizálás, konzervatív társadalomszemlélet egyoldalú narratíváinak újraolvasásával többretegű jelentést hoz létre. A Holderness munkája szerint mára már tartalmatlanná vált „politikai dráma” helyett a „forma politikájával”<sup>8</sup> mint kísérletező eszközök összességével kérdőjelezzik meg az egyetlen-jelentések megkövesedett világát, az ír valóság hátterében olykor visszahúzóan munkáló sémákat, gondolkodásbeli mozdulatlanságot. Mindezt egy olyan országban, ahol a nemzeti identitás még most is születőben van, s a legjobb törekvések szerint úgy próbálja magát alakítani, hogy „hű Írország történelméhez, de egyúttal nem hagyja, hogy ezen történelem korábbi olvasatai uralkodjanak rajta”.<sup>9</sup>

Melyek ezek a drámaírói eszközök? A legfontosabbak közöttük az elidegenítő effektusok, a nyelv természetéről valló ötletek/játékok, az intertextualitás és az önreflexió. Kiterjedt művészi alkalmazásuk jól érzékelhető a mai ír drámában, amelynek kísérletező kedve „jó jel lehet, amely megrendíti az egyéniről és nemzetiről alkotott preconcepciókat, új stílust hoz... s egy nemzetközi hatásokra nyitott Írországot ábrázol”.<sup>10</sup> Az alább említendő művekben bizonyos nemzeti narratívák újraértelmezése ezek (gyakran együttes) érvényesítésével történik.

Az elidegenítő eszközök megjelenése összefügg azzal, hogy a mai ír dráma erősen politizált légkörben születik, s nem egy reprezentatív műve gondolkodásra serkentő,

<sup>5</sup> Például Fintan O'TOOLE: *Competing Voices. Plays and Players*, 1988/420. 10. Christopher MURRAY: *Irish Drama: The Contemporary Scene*. Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik. 1987/1. 27. Michael ETHERTON: *Contemporary Irish Dramatists*. New York 1989. XVI. Richard PINE: *Brian Friel and Ireland's Drama*. London and New York 1990. 191. stb.

<sup>6</sup> *Ireland's Field Day*. Field Day Theatre Company, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, 1986. VII.

<sup>7</sup> Graham HOLDERNES: *Introduction to Graham Holderness* (ed.): *The Politics of Theatre and Drama*. London 1992. 12.

<sup>8</sup> I. m. 16.

<sup>9</sup> Eamonn HUGHES: 'To Define Your Dissent': The Plays and Polemics of the Field Day Theatre Company. Theatre Research International, Vol. 15. No. 1. 1990. 72.

<sup>10</sup> Emilie FITZGIBBON: *Contemporary Fashions in the Irish Theatre*. In: Masaru Sekine (ed.): *Irish Writers and the Theatre*. Gerrards Cross 1986. 33.



elemző módon kíván a társadalom kérdéseire nyúlni. Az újfajta ulsteri ír identitásért küzdő protestáns költő, John Hewett egyenesen „menekülési útnak”<sup>11</sup> nevezte a brechti példát az ír dráma szempontjából, az elfogulatlanabb szemlélet és megjelenítés érdekében. Egy cikk pedig párhuzamokat lát Brecht egykori társulata és a Field Day Company között, mert mindkettő határterületen működött illetve működik, s két oldal között közvetített, közvetít „egymás félelmeinek és gyanakvásainak” elemzésével.<sup>12</sup>

Thomas Kilroy (1934) *Double Cross* (Árulás) (1986) című drámáját a Field Day mutatta be először. A színház törekvéseivel összhangban Kilroy az ír identitás bonyolult kérdésköréhez, öröklött mítoszaihoz nyúlt művében. Kiindulópontja egy tétel, s ennek mintegy „bizonyítására” mutat be részben valószínűsíthető, részben látomászerű mozaikokat a történelemben is létezett főhősök életéből. Mindketten a század első éveiben születtek és Írországból nevelkedtek, különböző háttérű családokban: Brackenék republikánusok voltak, Joyce-ék lojalisták. 1920–21 folyamán, tehát az ír polgárháború kirobbanásának előestéjén költöztek át Angliába, ahol eleinte a fasiszta Morley gyűléseire jártak. Ezzel szakítva Bracken Churchill embere lett, konzervatív párti képviselő, majd tájékoztatásiügyi miniszter. Joyce pedig a hitleri Németországba ment át, ahonnan a rádió propagandaműsorait közvetítette a briteknek angolul. Mindketten az Írországhoz kötődő keserű élmények miatt akarnak mások (britek) lenni. A származásukhoz, eredeti énjükhöz fűződő negatív, azt lényegében eláruló viszony közvetett módon az állandó szerepjátásban, fikciógyártásban nyilvánul meg. Bracken önmagát alkotja szüntelen mássá, Joyce árulása pedig a valóság szavak útján történő átfestésében jelentkezik, miközben Nagy-Britannia szolgálatának szerepében tetszeleg. A drámában idézett, náci érdekeket szolgáló rádióbeszédeivel Anglia hozzájuk csatlakozását sürgeti, Brackennel szemben tehát nála történelmi jelentőségű árulásról van szó. Identitászavarukat és (ön)eláruló meghasonlottságukat Kilroy a gyarmati múlt meghatározta ír sorsban gyökerezőnek látja. Bracken és Joyce ellentétes (republikánus és lojalista) háttére azt sugallja, hogy a megosztott nemzetben a két tábor hasonlóan torzulhat. Egymás tükröképeiként jelennek meg a drámában, s ennek megfelelően a színpadon ugyanaz a színész játssza a két szerepet. A brit/ír identitás problematikájának tágabb összefüggéseire a dráma az intertextualitás eszközével is felhívja a figyelmet. Edmund Burke-öt idézi a brit örökség nagyszerűségéről, majd Yeats *Innisfree*-jét amely az ír föld iránt Angliában érzett vágyról beszél, vagyis az előbbi ellenkezőjéről. Yeats ír identitást vállaló alakjának felidézése ugyanakkor üzenet arról, hogy az „ír sors” létező, de nem abszolút érvényű meghatározó.

1972. január 30-án Derryben egy betiltott polgárjogi demonstráció során a brit katonák agyonlőttek tizenhárom katolikust. Ez a nap „Bloody Sunday” (Véres vasárnap) néven vonult be a hosszú polgárháború történetébe. Eseménysora olyan hatással volt a felvonulásban szintén részt vevő Brian Frielre (1929), hogy az éppen akkor

<sup>11</sup> Idézi Conor O'MALLEY: *A Poets' Theatre*. Dublin 1988. 109.

<sup>12</sup> Eric BINNIE: *Brecht and Friel: Some Irish Parallels*. Modern Drama Vol. XXXI. No. 3. Sept. 1988. 365.



készülő műve új irányt vett és politikai dráma lett belőle *The Freedom of the City* (Díszpolgárok) (1973) címmel. Epikus mozzanatokból építkezik, a valóságból felidézett események kronológikus előrehaladását időről időre keresztezi benne a magyarázatok és kommentárok sora. A cselekmény kimenetele előre ismert: a városházára véletlenül bekerült három katolikus tüntetőt a brit katonák mint terroristákat lelövik. Így a befogadó figyelme a feszültségre irányul, amely a tények és fikciók ellentmondásai nyomán kialakul.

Az áldozatok között Michael és Csontos kétféle, de egyaránt problematikus módon viszonyul a polgárjogi követelésekhez. Távolságukat s annak mélyebb összetevőit gondolatébresztően mutatja két „játék a játékban” jelenet. A naivan bízó Michael a megoldást végső soron a britektől várja – társa egy Kipling-idézettel gúnyolja. Csontos viszont a kompromisszumokat elutasító, terrorizmus felé hajló cinikus magatartást formálja meg, s a hatalom árulására a *Lear király*-ból vett sorokkal utal. Mindkettőjük reakciója jellegzetesen ír: az egyik a hosszú függés miatti önállótlanságot tükrözi, másik a minden áron folytatott ellenszegülést. A dráma kimenetele s a korabeli valóság szerint egyik sem célravezető. Lily, a sokgyermekes harmadik felvonuló az emberiség örök szenvedéseinek megszólaltatójaként tüntet az élet igazságtalansága ellen. Helyzete elszomorítóan kilátástalan: a férfiak szélsőséges kettőssében láttatott politikai dilemmának tulajdonképpen Lily, s a hozzá hasonlóak az áldozatai.<sup>13</sup>

A mű másik szintjén megjelenő interpretációk a hatalom és szócsövei manipulációját emelik ki, de oldalvágást kap a nemzeti mitizálási hajlam is. A záró tablóban az áldozatok személytelenül, géppuskarú zajában állnak mereven, kezük a fejük fölött. Felhíva így a figyelmet a torzító interpretációk, a nyelvi manipulálás messzeható következményeire: amíg a tetteket és történeteket nem a valóságnak megfelelően ítélik meg, az észak-írországi helyzet folyamatosan szedi áldozatait.<sup>14</sup> A mű elidegenítő technikáját Friel azzal teszi még sajátosabbá, hogy a három élő, mozgó, beszélő szereplő halálra ítéltségét lépten-nyomon tudatja a befogadóval, s ezzel a nacionalista mártíromság-tiszteletet is megkérdőjelezi.

Az intertextualitás terminusa Julia Kristevától ered, s elméletírói szerint azt jelenti, hogy minden műalkotást átszönek a más művekből származó, vagy azokra rímelő referenciák, idézetek, hatások.<sup>15</sup> Ha pedig ez természetes állapot, a vendégszövegek tudatos alkalmazása párhuzamok, ellentétek, újabb vonatkoztatási pontok bevonására szolgálhat, s így kitágíthatja vagy éppen megsokszorozhatja az új mű jelentését. Friel már klasszikusnak számító *Translations* (Helynevek) (1980) című műve, amelyet

<sup>13</sup> Walter T. RIX: *Reflexionen des Nordirlandkonflikts: Das irische Drama als Forum des Zeitgeschehens*. In: Horst GROENE und Berthold SCHIK (eds.): *Das Moderne Drama in Englischunterricht der Sekunderstufe II*. Königstein/Ts, 1980. 87.

<sup>14</sup> Vö. Moray MCGOWEN: *Truth, Politics and the Individual: Brian Friel's The Freedom of the City and the Northern Ireland Conflict*. Literatur in Wissenschaft und Unterricht. Band XII Heft 4 Dezember 1979. 300-301.

<sup>15</sup> Michael WORTON, Judith STILL (eds.): *Intertextuality. Theory and Practices*. Manchester and New York 1990. 1.

a Field Day elsőként mutatott be, az ír anyanyelv, a gael kiszorításának metaforájaként szolgáló nyelvi változtatások során keresztül ragadja meg az angol–ír viszony máig ható lényegét. A dráma születéséről készült naplójában azonban a szerző a következőket vallja: „Nem akarok siratóéneket írni az ír nyelv haláláról... A darabnak a nyelvhez, s egyedül a nyelvhez van köze.”<sup>16</sup> Sajátos nyelvi eszközök, vendégszövegek bevonásával a nyelvvesztés nemzeti tragédiáját az emberi világ történelmi menetét általában jellemző hódítások, nyelvi változások és interkulturális jelenségek kontextusában helyezi el. Ezzel nem a tragédiát mutatja kisebbnek, hanem elszigetelt, nacionalista szemléletét oldja fel.

Friel egy nyelven írott művének ír parasztjai és angol katonái a drámai illúzió szerint két nyelven, gaelül és angolul beszélnek, s tolmácsolni kell közöttük. Valójában a tolmácsolás angol és angol között zajlik. Miközben kétfajta világuk szembesül, azonosan hangzó nyelvük, amely talán a közös emberi lényeg meglétére utal, potenciális összekötőként lebeg közöttük. Az egy nyelv használata ellenére meglévő megértéshiány egyben az angolok és írek, a politikailag szembenálló csoportok mai magatartására emlékeztet.

A gyarmatosítás tágabb összefüggésbe helyezéséhez az ír pajtabeli iskolában elhangzó nyelvi feladványok természete is hozzájárul. Hugh, a mester latin eredetű szavak jelentését kérdegeti a növendékektől. Az angol latinizáltságának hangsúlyozása érzékelteti, hogy az épp itt gyarmatosítók nyelvét is alaposan megváltoztatta valamikor egy történelmi hódítás – a normannoké.<sup>17</sup> Másfelől a helynevek angolosítása, azaz a nyelvben őrzött gael világ elleni burkolt támadás során hasonló funkcióval bír az utolsóként megvitatott Tobair Veer (Vri-kútja) nevének esete, amely egy keresztutat jelöl. Megváltoztatásával a falu múltjának, a gael kultúrának egy darabja tűnik el. Friel etimológiája azonban másra is utal: „És vajon miért hívjuk Vri-kútjának?... mit jelent a Vri? Nos, ez a Vri a Brian – (gael ejtéssel) Brian – romlott alakja, az egész tehát a Bhriain kútja név romladéka.”<sup>18</sup> Ezek szerint a nevek erőszakos változtatás nélkül is változnak, eredeti alakjukat és jelentésüket egy idő után elvesztik. A Brian egy kelta név már anglicizált változata. Nem kizárt, hogy pre-kelta eredetű, mert a sziget elfoglalásakor a kelták sok tulajdonnevet átvettek (s feltehetőleg átalakítottak) az ott talált őslakóktól.<sup>19</sup> Míg a latinizált angol a hódító egykor hódított voltára utal, itt az etimológia a gyarmatosított korábban hódító szerepét sejtetheti.

A *Helynevek* tekintélyes mennyiségű vendégszövege elsősorban Homérosz és Vergilius görög és latin tárházából származik. Az *Aeneis* az *Odüsszeia* egyfajta transzponálása, így a belőlük vett idézetek a dráma szövegében azt is mutatják, hogy a

<sup>16</sup> Idézi Richard PINE: *Brian Friel and Ireland's Drama*. London and New York 1990. 146.

<sup>17</sup> Vö. Jochen ACHILLES: *Intercultural Relations in Brian Friel's Works*. In: Joseph McMINN (ed.): *The Internationalism of Irish Literature and Drama*. Gerrards Cross 1992. 14.

<sup>18</sup> Brian FRIEL: *Helynevek*. Fordította MESTERHÁZI Márton. In: Brian FRIEL: *Philadelphia, itt vagyok!* Budapest 1990. 150–151.

<sup>19</sup> Vö. Donnchadh Ó CORRÁIN: *Prehistoric and Early Christian Ireland*. In: R. F. FOSTER (ed.): *The Oxford History of Ireland*. New York 1992. 2.



nyelvek és kultúrák közötti áttételek és fordítások az egyetemes emberi történet jellemző velejárói. Ugyanakkor letűnt nyelvekről és civilizációkról tudósítanak, célozva arra, hogy ez a sors a gaelre is vár, de a görög és latin párhuzama szerint nem nyom nélkül. Egy másik kultúra (az angol) közvetítésén keresztül megőrződhet lényege.<sup>20</sup> George Steiner Heidegger-hatást mutató értelmezésében a nyelv állandóan változik, amit Hugh csaknem szó szerint idéz könyvéből: „De ne feledje: a szó – jel, pusztá zseton. Nem halhatatlan. Megtörténhet tehát... hogy valamely civilizáció olyan nyelvészeti szintvonalak börtönébe szorul, melyek immár nem felelnek meg a... valóságos, a tényleges táj domborzatának.”<sup>21</sup>

Írországbán sokáig tartotta magát az a 19. századi eredetű felfogás, miszerint nemzeti történelmüket hősiessé, az ellenfél túlereje miatt elbukó küzdelmek sorozata alkotja. Korán akadtak azonban másként látó írástudók, például Joyce, aki egy 1907-es cikkét azzal zárta, hogy ideje lenne már az angol pusztítások felhánytorgatása s a veszteségek számontartása helyett előre nézni és cselekedni.<sup>22</sup> Az ír történelem-szemlélet lassú, de határozott változása a harmincas években indult meg, mégpedig a múlt eseményeinek sokoldalúbb feldolgozása jegyében. A nemzeti alávetettség addigra formálisan megszűnt, s a gyarmatosítottak saját helyzetüket sötétben látó tudati reakciói is kezdtek átalakulni. A hatvanas évektől pedig bizonyos fajta revizionizmus kezdődött, egyes szerzők a régi történelmi eszmények teljes elvetéséről beszélnek, s némelyek szerint még gyarmatosítás sem volt, annak fantomját a nacionalisták találták ki. Ezek a nézetek azonban nem újak, hanem történelmietlenek, önelemzésre képtelenek.<sup>23</sup> Más írók, az ultra-revizionistáknál szerencsére többen, a kontinuitás és változás összehágható egységének jegyében próbálják hazájuk történelmét újraértékelni. A mai dráma java szintén újszerűen közeledik a nemzeti múlt és értelmezése kérdéseihez. Nem utolsósorban a jelen árnyaltabb megértéséért, Benedetto Croce szemléjében a történelmet nem elmúltnak, hanem kortársinak tekintve.<sup>24</sup>

Történelmi drámája, a *Northern Star* (Északi csillag) (1984) című Stewart Parker (1941–1988) az Egyesült Írek (United Irishmen) szervezetének belfasti újságja nevét kölcsönözte. Ez a radikális csoport hitt abban, hogy az ír nép megteremtheti saját önálló nemzetét és országát. 1798-ban kirobbantott felkelésük azonban elbukott, a szektariánus, valamint egyéb érdekek összehangolhatatlansága miatt. Parker az önmagához (s Samuel Becketthez) hasonlóan hugenotta ősoktól származó Henry Joy McCracken alakján keresztül kíséri végig az Egyesült Írek mozgalmának egyes állo-

<sup>20</sup> Vö. Richard KEARNEY: *Transitions. Narratives in Modern Irish Culture*. Manchester 1988. 134.

<sup>21</sup> Brian FRIEL: i. m. 149–150. Vö. George STEINER: *After Babel. Aspects of Language and Translation*. New York and London 1975. 21.

<sup>22</sup> James JOYCE: *Ireland, Island of Saints and Sages*. In: *The Critical Writings of James Joyce*. Ed. by Ellsworth MASON and Richard ELLMANN. London 1959. 173–174.

<sup>23</sup> Lásd Seamus DEANE kritikáját róluk. In: *Introduction to Nationalism, Colonialism, and Literature*. A Field Day Company Book. Minneapolis 1990. 7.

<sup>24</sup> Benedetto CROCE: *Aszellemfilozófiája*. Válogatott írások. Fordították: CSALA Károly és ROZSNYAI Ervin. Budapest 1987. 550.



másait. A korban kulcsfontosságú újság címének műcímként alkalmazása már utal arra, hogy a drámaíró a történelmi eseményeket nemcsak felidézi, hanem interpretálja is. A téma elidegenítésének további eszköze, hogy az *Északi csillag* az *Ulysses* 14. fejezetének mintájára kísérel meg stílusparódiát drámában létrehozni. A főhős látomásában felidéződő történelmi szakaszokat az angol-ír drámaírás kiemelkedő alkotóinak stílusával jellemzi; a kör Farquhartól Beckettig terjed. A stílusparódiákba burkolt emlékező jeleneteket a modern drámaírás atyjának, Shakespeare-nek a szavai vezetnek be az emberi élet hét korszakáról, amelyet hét „játék a játékban” jelenet követ. A nyelv és stílus segítségével felidézett más drámák kaleidoszkópja teszi teljessé Parker metadramái vállalkozását. Műve nemcsak drámaírói eszközökkel szól a történelemről, hanem mint drámai-színházi folyamatot mutatja be, ahol mindenki szerepet játszik, s a forgatókönyvet mintha előre megírták volna. Shakespeare nem idézett, de megjelenített szavait ekként variálja: színház az egész történelem...

Parker paródiájának célpontja az egykori drámírói stílus és ami rajta keresztül megjelenítődik, azaz az 1798-hoz vezető történelmi folyamat állomásai. Az idealizmus korának nevezett jelenetben Dion Boucicault melodramáinak romantikája érzékelhető. Az ész és dialektika rákövetkező korszakait, Wolfe Tone és az Egyesült Írek gondolatcseréit Wilde és Shaw elegáns fordulatai és paradoxonai kapcsolják a színház történetre emlékeztető történelem és a történetiségében megjelenő drámaírás folyamatába. Synge kifordított stílusára ismerhetünk a republikánus mozgalom reményeinek csúcspontját felidéző párbeszédekben. Ezt a kort a kompromisszumoké követi, ahol O'Casey legdurvább ír figuráinak karikírozott stílusa kap helyet, egyben minősítve a történelmi fordulatot. McCracken börtönben töltött heteit Brendan Behan *The Quare Fellow* (Reggeli üvöltés) (1956) című drámájának modora idézi meg. Maga a mozgalom is halálra ítélődik, s a csalódás és végső kiábrándulás korában Parker főhőse már csak a véget várja. Monológja Beckett Hammjának szavaira rimel.

Az idealista módon republikánus McCracken sorsa Parker virtuóz metadramái technikája révén nem marad egyéni történet, hanem a nemzet múltjának máig érvényes kérdéseit veti fel. Deheroizálja 1798-at és dekonstruálja az ír történelem hagyományosan tisztelt folyamatait, a brechti szellemű végiggondoltatás érdekében. Elveti a romantikus és sztereotipizált felfogást, amely „a bizonytalanság és összeomlás gyötrelmeit csillapítja”, s így ugyanazokhoz a régi szölamokhoz vezet.<sup>25</sup> A mű felkarvaróan pesszimista végkicsengését azonban ellensúlyozza, s egyben 1798 vállalkozásának és McCracken hazafiságának értékét kiemeli, hogy a fények kialakását nemcsak az ír történelem tragikumát harsogó lambeg dob kíséri, hanem a szabadságot hirdető madárdal is. Az *Északi csillag* a műnem lehetőségeit gazdagon kitágító, talán sokat is célbavevő hermeneutikai stratégiájú posztmodern dráma.<sup>26</sup> Üzenet az ír történelemről

<sup>25</sup> Norman VANCE: *Irish Literature. A Social History*. Oxford 1990. 1.

<sup>26</sup> Elmer ANDREWS: *The Will to Freedom: Politics and Play in the Theatre of Stewart Parker*. In: OKIFUMI Komesu, MASARU Sekine (eds.): *Irish Writers and Politics*. Gerrards Cross 1989. 260.

a mának, amelyben a különböző belső ellentétek éppúgy akadályozzák a nemzet tényleges megszületését, mint 1798 táján.

Az irodalom korábbi műveinek átdolgozása számos mai drámaíró foglalkoztat. Írorszában ez egyrészt az ír–angolra fordítás, írek számára történő áthangolás törekvéséből eredeztethető. Amikor az így születő dráma a primér szöveghez különböző változtatásokkal új jelentésrétege(ke)t ad, az intertextualitás bizonyos válfajáról beszélhetünk.<sup>27</sup> Tom Paulin (1949) *The Riot Act* (A lázadás elleni törvény) (1984) címmel Szophoklész *Antigoné*-jét dolgozta át a Field Day számára. Első megjelenésekor itt Kreón a unionista-brit hatalmat parodizálja. A Karvezető „the big man” (a nagy férfiú) megjelöléssel harangozza be érkezését,<sup>28</sup> ami Ian Paisley jobboldali unionista protestáns tiszteletes és demagógiájáról ismert politikai szónok közszájon forgó beceneve. Mondataiban a „loyal(ly)” (lojális, lojalitás) emlegetése pedig az észak-ír protestánsok királyhoz való hűségét idézi. A hatalom brit oldalának kifigurázása sem marad el: Kreón szövege szó szerint felhasználja az akkoriban észak-ír ügyekkel megbízott Douglas Hurd államtitkár egyik ismert mondatát.<sup>29</sup> Ezzel a háttérrel Polüineikész eltemetésének megtiltása az ulsteriek egyenlőségének csorbításával állítható párhuzamba, amely ellen a katolikus kisebbség polgárjogi menetei irányultak.

A dráma számos irodalmi allúziója között Yeats *Easter, 1916* (Húsvét, 1916) című versének egyes fordulatai az ír Antigoné alakját árnyalják. Az egykori felkelés ellentmondásait is aláhúzó költemény utolsó részének nyitó sorai így hangzanak: „Too long a sacrifice / Can make a stone of the heart.” (Túl hosszú áldozattól kövül meg a szívünk.)<sup>30</sup> A „stone” (kő) fanatizmusra utal, amellyel Paulin drámájának a helyszínt leíró szerzői utasításaiban a „bedrock” (feküldőzet) rokonítható. Antigoné szókincsében gyakori a „love” szó, s Yeats verse megint a forrás: „And what if excess of love / Bewildered them till they died?” (és ha szerelmük örületét / nyögték egy életen át?) A túlzott.(fajta)szeretet veszélyes is lehet, s ezzel az ír Antigoné saját felelőssége jobban fölvetődik, mint Szophoklészénál. Yeats költészetének egyik gyakori jelzője, a „wild” (vad) pedig mind Antigoné, mind Kreón jellemzésére elhangzik a műben. A szélsőségesen szenvedélyes magatartást nevezi meg, amely különböző módon és előjellel a két főszereplőnek egyaránt sajátja a drámában, aminthogy a megoldatlan észak-ír válságban is nagy szerepet játszik mindkét oldalon. Paulin pártatlanságot kísérel meg, amikor alakjait és felelősségüket a következményekért ily módon közelíti

<sup>27</sup> Vö. Viktor ŽMEGAČ: *Az intertextualitás válfajai*. Németből ford.: KATONA Tünde, KERESKES Gábor. Literatura 1991/3. 218.

<sup>28</sup> Tom PAULIN: *The Riot Act. A Version of Sophocles' Antigone*. London and Boston 1985. 15.

<sup>29</sup> Lásd Claudia W. HARRIS: *The Martyr-Wish in Contemporary Irish Dramatic Literature*. In: Michael KENNEALLY (ed.): *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*. Gerrards Cross 1988. 258.

<sup>30</sup> W. B. YEATS: *The Collected Poems*. London 1965. 204. A verset ORBÁN Ottó fordításában idézi SZENTMIHÁLYI SZABÓ Péter: *W. B. Yeats világa*. Bp. 1978. 142–143.



egymáshoz.<sup>31</sup> Eszközeivel az olvasót együttérzésre és kritikai távolságtartásra ösztönzi, amelyekre a válság szempontjából egyaránt szükség van, a felületes, hamis ítéletekkel szemben.

Friel Turgenyevet átdolgozó *Fathers and Sons* (Apák és fiúk)-ja (1987) saját műveivel összhangban „nyelvi drámát” csinál az eredetiből, ahol a szereplők viszonyain és viselkedésén a nyelvi klisék uralkodnak, akárcsak sokszor az íreken a jelen társadalmában. A szabad átdolgozások egyre sokasodó tömegéből témánkkal összefüggésben kiemelhető még a költő Brendan Kennelly (1936) *Medea*-változata (1988), amellyel bevallottan a bizonyos vonatkozásokban még mindig eléggé konzervatív szellemű ír társadalom asszonyainak könnyen megkeseredetté és kiszolgáltatottá válására kíván utalni. Jason, a férj a hazugságokkal és kétszínűséggel teli környezet képviselője. Medea magatartása pedig megkérdőjelezi az írek vallási és családi etikáját. „A posztmodern irodalom jellegzetes idéző és idézettechnikája és szemlélete”, ahogyan Radnóti Zsuzsa fogalmaz magyar szerzők kapcsán, az íreknél is egyre több „átigazítást” eredményez, amelyek „mindent kifordítanak, átalakítanak, lecsupaszítanak, összezsugorítanak, idézőjelbe tesznek, úgy, ahogy az idő, a korszak teszi ugyanezt az emberrel, a környezetével és a régmúlt korok nagy eszméivel”.<sup>32</sup>

Az önreflexió mint a forma politikájának része jelenik meg Frank McGuinness (1948) *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme* (Nézd Ulster fiait, amint a Somme felé menetelnek) (1985) című, az ulsteri protestáns identitásról a történelemre visszaemlékező keretbe ágyazva írt művében. Megmutatja, de egyben relativizálja is a hagyományaikban rejlő nemességet, közösségteremtő erőt. Az utolsó részben egy „játék a játékokban” jelenet során a unionista-protestánsok a saját történelmükben oly fontos Boyne melléki győztes csata éves ulsteri újrajátszásainak imitációjába belebuknak. A végkifejlet előtti kudarc a drámabeli felelevenítő újrajátszás, vagyis a csak mítoszokon alapuló közösségteremtés illúzió voltára hívja fel a figyelmet, s ironikus fénybe vonja a befejezés emelkedett sorait. Egyben felveti a megfelelő múltidézés problémáját,<sup>33</sup> s a szektáriánus mítoszokat és az önáltató ragaszkodást hozzájuk általában is kérdésessé teszi, korunk s az ír válság kettős látást igénylő megközelítése jegyében.

David Rudkin (1936) *Cries from Casement as His Bones Are Brought Home to Dublin* (Casement kiáltásai miközben csontjait Dublinba hazahozzák) (1974) című, először rádiójátéknak szánt, oratóriumszerű drámájának történelmi főhőse az ulsteri protestáns családból származó Roger Casement, aki mint brit konzul a gyarmatosított

<sup>31</sup> SZOPHOKLÉSZ drámájának megszámlálhatatlan interpretációja között természetesen van olyan, amelyik közelíti egymáshoz a két főalakot, például Hégelé. Vö. George STEINER: *Az örök Antigóné*. Bp. 1990. 68. Paulin ugyanakkor szemlátomást nem fogadja el Conor Cruise O'BRIEN ugyancsak Ulsterre vonatkoztatott nézetét, miszerint a tragédiát Antigóné szabad elhatározása váltotta ki. Uo. 281-282.

<sup>32</sup> RADNÓTI ZSUZSA: *Mellékszereplők kora*. Magyar drámák a nyolcvanas években. Bp. 1991. 108.

<sup>33</sup> Vö. Helen LOJEK: *Myth and Bonding in Frank McGuinness's „Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme”* The Canadian Journal of Irish Studies Vol. XIV. No. 1. 1988. 50.



népek szenvedéseivel szembesülve felismerte, hogy Írország is hasonló áldozat. Az 1916-os húsvéti felkelés idején azonosult szülőföldje nemzeti céljaival, s Németországba ment fegyvert és támogatást szerezni a britek ellen. Később ezért az életével fizetett. Alakjának ellentmondásosságát utólag megtalálta, homoszexualitását felfedő naplói még inkább nyilvánvalóvá tették.

A mű kerettörténete egy „hazatérés”, Casement csontjai térnek haza az exhumálástól az újratemetésig. Rudkin számos jelenetében a vásári komédiák stílusa, hangulata idéződik, amely az ír hősimádatot visszajáról láttatja, Bécsy Tamás szavaival kifejezhetően, hogy „nem is fennkölt, nem is oly nemes és abszolút”.<sup>34</sup> A mű önreflexiók rétege az író küzdelmét mutatja anyagával. Author, a fiktív szerző dilemmái akörül forognak, vajon milyen szempontú képet adjon készülő műve az ellentmondásos főalakról. Az ezzel kapcsolatos tudattartalmak, belső viták megjelenítésére Rudkin a különböző hangok Joyce *Ulysses*-ének Kirké-epizódjára emlékeztető szürrealista kavalkádját alkalmazza. Maga Casement a naplójn keresztül szólal meg. Author úgy dönt, hogy a főhős magánéletével együtt történelmi alak, aki így tudott felnőni saját nemzeti tapasztalatahoz. Ez az önreflexió kiegészíti az írek hősökhoz, történelemhez viszonyulásának a drámában megjelenő ellentmondásos sokféleségét, amelyből elsősorban az egyéni megélés és közösségi megítélés összhangjának fájdalmas hiánya, az igazi hazatérés lehetetlensége tűnik ki. A kiegészítés szerint azonban elképzelhető egyfajta hazatalálás, mégpedig a leegyszerűsítéseken túlmutató, az egész ábrázolását megcélzó művészet világában Rudkin drámája ennek jegyében fogant.

Önreflexió látható a történetmondás hagyományát beépítő *Bailegangaire* (1985) ír című, angolul írott drámában is, szerzője Thomas Murphy (1935). A szó jelentése „Nevetés nélküli város”, amelyet a drámában elmeséltek előtt „Bochtánnak”, azaz Szegényembernek neveztek. Korábbi műveihez hasonlóan a szerzőt ezúttal is Írország helyzetének múlt és jelen közötti kétarcúsága foglalkoztatja: a régebbi életforma jegyeit a modern technika jelenlétével ellenpontoszza. A cselekmény gerincét maga a történetmondás képezi. A Beckett *Not I* (Nem én) (1972) című dramolettjében szájjal reprezentált nőalak töredékes, ismétlésektől szaggatott, önmagára harmadik szemlélyel utaló, kényszeres beszédéhez hasonlóan itt egy öregasszony, Mommo mondja a történetet.<sup>35</sup> Hallgatói, Mary és Dolly a mai kor elidegenedettségi problémákkal, morális bizonytalansággal küszködő felnőtt gyermekei.

Bochtán *Bailegangaire*-já válásának története egy házaspár elnyújtott, véget nem érő hazatéréséhez kapcsolódik. Ugyanakkor különös nyelven Mommo az írek életéről általában is hírt ad, amelynek legfontosabb jellemzője a boldogtalanság, gyermekeik elvesztése. Joyce *Ifjúkori önarckép*-ének szavaira emlékeztetve, miszerint „Írország az a vén emse, mely megeszi a malacát”<sup>36</sup>, például a többre vágó fiatalokat

<sup>34</sup> BÉCSY Tamás: *Mi a dráma?* Bp. 1987. 96.

<sup>35</sup> NICHOLAS GRENE: *Talking, Singing, Storytelling: Tom Murphy's After Tragedy*. Colby Quarterly, Vol. XXVII. No.4 Dec. 1991. 210.

<sup>36</sup> JAMES JOYCE: *Ifjúkori önarckép*. Fordította: SZOBOTKA Tibor. Bp. 1982. 264.

kivándorlásra készíti. A házaspár hazatérésének története így módon az írek önmaguk megtalálása felé vonul, tragédiákkal tűzdelt időtlen története, s az egész országról nyújt „groteszk látomást”.<sup>37</sup> Az öregasszony szavakkal küszködése valamilyen béklyózó titkot is sejtet. Mary az, aki a nemzetivé táguló történet és az egyéni történetek összefüggését felismeri. Thomas Hardy *Silence* (Csend) című versét idézi s az abban lefestett üres ház tragikuma a történet együttes folytatásának és befejezésének sürgetésére készíti, hogy családjuk titkának felfedésével szabaddá váljon. Közös erőfeszítéssel a történet eléri végpontját, amely egyben tragikus mozzanatok megvilágítása, kimondással megfogalmazott szembenézés.

A történet maradéktalan elmondása a három szereplő, Írország-anyó s unokái katartikus megtisztulását eredményezi, s egyúttal otthonra találásukat teszi lehetővé. Jelképes erővel „home” (otthon) a mű utolsó szava. A *Bailegangaire* az írek történetük, történelmük tragikumával, veszteségeivel, ugyanakkor bűneivel való elkerülhetetlen szembesülését példázza. Múlt és jelen elválaszthatatlanságának jeleként a lányok részesei a történetnek, s egyúttal elmondásának is. Murphy új életre keltette Synge és Yeats Írország-figuráit, „...Mammo olyan, mint Synge képzeletben tovább alakított Mauryája, akinek bánatát az a tudat növeli, hogy sebei részben önkezeléssel származnak; ugyanakkor napjaink Cathleen ni Houlihanje, groteszk és patetikus szellem, akinek fecsegő hangjára még mindig oda kell figyelnünk, s meg kell próbálnunk megérteni”.<sup>38</sup> Új szerepet kaphat a dráma szerint a történetmondás nemzeti hagyománya, s ez a szerep a múlt bevallása. A mai Írország problémáit nem a technikai fejlődés fogja megoldani, ahogyan Maryét és Dollyét sem tudja, hanem népének teljes, sőt kíméletlen őszintesége önmagával szemben.<sup>39</sup> A *Bailegangaire* Murphy pályájának csúcspontja, amelyben a narráció cselekménnyé válik, mert addig valószínűleg nem lehet másféle, a körbenjárásból kifelé mutató cselekvés az ír élet drámájában, amíg ez le nem játszódott.

A történelemírás sajátos önreflexiója teremődik meg Friel *Making History* (Történelemcsinálás) (1988) című, a Field Day számára írt drámájában. Hőse a 16–17. század fordulóján élt Hugh O'Neill, a hagyományos értelemben vett utolsó gael vezér, aki azonban Janus-arcúságával már jól tükrözte a kettős meghatározottságot hozó angol hatást.<sup>40</sup> Válaszút elé került: vagy felkelés élén küzd népe szabadságáért, vagy hű marad angol neveltetéséhez és a királynőhöz, akinek felesküdt. A drámában ennek megszólaltatásával egyidőben megindul a változást érlelő történelem interpretációja: Lombard, Armagh érseke már gyűjti az anyagot O'Neill és kora történetének megírásához, amelyből a nacionalista hagyomány majd évszázadokig táplálkozik. Egyszerre

<sup>37</sup> Nicholas GRENE: i. m. 222.

<sup>38</sup> Nicholas GRENE: *Murphy's Ireland: Bailegangaire*. In: Vincent NEWAY, Ann THOMPSON (eds.): *Literature and Nationalism*. Liverpool 1991. 248.

<sup>39</sup> I. m. 252

<sup>40</sup> R. F. FOSTER: *Modern Ireland 1600–1972*. London 1989. 4



témája Frielnek így a tény, a megélt történelem és a belőle alkotott mítosz,<sup>41</sup> ami a *Diszpolgároknál* is megfigyelhető.

A művön mint történelmi drámán historiográfiai kérdések és viták vonulnak végig, sajátos önreflexiót teremtve. Lombard teóriája Paul Ricoeur *Történelem és igazságá-*nak felfogását visszhangozza: az igazság szubjektív.<sup>42</sup> Végző szópárbajukban O'Neill a dicstelen exodus alatti személyes megalázottságairól beszél, Lombard pedig a nemzet példaadó hős iránti szükségletéről. Tények és interpretációjuk visszavonhatatlanul külön vágányokon futnak, történelem és metatörténelem kettőssévé válva. Lombard a szintisza gael, népvézérnek született O'Neillről szónokol az *Aeneis*re emlékeztető fordulatokkal, az utóbbi pedig a királynőhöz írott, teljes mértékben megalkuvó levelének részleteit idézi. O'Neill alakjának mítoszt dekonstruáló bemutatásával, s a hősgyártó történelemmagyarázás mozgóit és hatásának lemeztele-nítésével Friel a dialektikusabb nemzeti önszemlélet irányába mutat. Emellett érzékelteti, hogy az ő drámai beszéde is egyfajta értelmezés. A *Történelemcsinálás* egy művészi életrajzot (Sean O'Faolainét) használ forrásul, s bizonyos tények tudatos megváltoztatásával, mutatja meg számunkra világosan a 'formálódó' történelem szubjektív természetét".<sup>43</sup>

A régebbi ír drámától a mai elsősorban a posztmodern kort és stílust idéző vonásokban, eszközeinek megújításában különbözik. Kettősséget alkot ezzel, hogy a tematika jórészt továbbra is a koloniális, posztkoloniális élményekhez és maradványokhoz, egy kis nép világához kötődik. Korunkban azonban, amikor annyi kisebb nemzetiség és népcsoport törekszik önmaga definiálására, az előrenézéssel kiegészülő ír drámairodalmi „retrospekció és introspekció”<sup>44</sup> nem tekinthető anakronisztikusnak vagy provinciálisnak. Izgalmassá pedig az teszi, hogy a fentiekben vizsgált eszközök gazdag lehetőségeivel vesz részt nemzete narratíváinak újraolvasásában. W. B. Yeats egykori szavait kölcsönözve Írországból ma ismét „egy nép színháza”<sup>45</sup> működik.

<sup>41</sup> Gerald FITZGIBBON: *Historical Obsession in Recent Irish Drama*. In: *The Crows Behind the Plough*. Ed. by Geert LERNOUT. Amsterdam 1991. 50.

<sup>42</sup> Idézi Christopher MURRAY: *Brian Friel's Making History and the Problem of Historical Accuracy*. In: Geert LERNOUT (ed.): *The Crows Behind the Plough*. Amsterdam 1991. 64-65.

<sup>43</sup> Werner HUBER: *Irish vs. English: Brian Friel's Making History*. In: Bernhard REITZ und Hubert ZAPP (Hrsg.): *British Drama in the 1980s: New Perspectives*. Heidelberg 1990. 166.

<sup>44</sup> Heinz KOSOK: *Das zeitgenössische irische Theater und Drama*. In: J. KORNELIUS, E. OTTO, G. STRATMANN (Hrsg.): *Einführung in die zeitgenössische irische Literatur*. Heidelberg 1980. 24.

<sup>45</sup> YEATS egyik tanulmányának a címe: *A People's Theatre*. In: YEATS: *Selected Criticism*. London 1964. 181.



A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója  
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó  
Budapest, 1993  
Műszaki szerkesztés/tipográfia: Ruttkay Helga  
Megjelent 6,5 A/5 ív terjedelemben  
HU ISSN 0133-2368  
Nyomta a Jahn Ferenc Dél-pesti Kórház nyomdaüzeme  
Felelős vezető: Zöldi Gyula  
Munkaszám:

Megjelenik negyedévenként.

Terjeszti a Magyar Posta.

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,  
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál  
(1134 Budapest, Lehel utca 10/A.) közvetlenül vagy postautalványon,  
valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó  
*Stúdium* (1052 Budapest, Váci utca 22., telefon: 118 58 81)  
és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., telefon: 138 24 40)  
könyvesboltjaiban, továbbá

a Balassi Kiadó könyvesboltjában (1023 Budapest, Margit u. 1., telefon: 116 28 58)  
és az *Írók Boltjában* (1061 Budapest, Andrássy út 45., telefon: 122 16 45).

Előfizetési díj egy évre 240 Ft; egy szám ára 96 Ft.

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat  
(H-1389 Budapest, Postafiók 149., telefon: 201 44 11).

# Literatura

Ebben a számban:

*Szegedy-Maszák Mihály*

Az irodalom történeti s elméleti vizsgálata

*Fried István*

Új utak a komparatistikában

*Kulcsár Szabó Ernő*

Komparatív vagy integratív?

– A modernség irodalomtörténeti értelmezhetőségéhez –

*Voigt Vilmos*

A komparatív folklorisztika ma

*Bécsy Tamás*

Euripidés újítása

*Aczél Géza*

Óda és vissza

Kassák Lajos – egy kiábrándulás természetrajza

*Kurdi Mária*

A nemzeti narratívák újraolvasása a mai ír drámában

Ára: 96 Ft





Béládi Miklós  
halálának tizedik évfordulóján  
Esterházy Péter  
Jankovics József  
Pomogáts Béla  
Béládi Miklós  
Simonffy Zsuzsa  
Juhász Tamás  
František Miko  
Kálmán C. György  
Fried István

**1993-4**

**הדפוס והדפוס**

A Magyar Tudományos Akadémia  
Irodalomtudományi Intézetének  
folyóirata

Főszerkesztő

POMOGÁTS BÉLA

Felelős szerkesztő

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Szerkesztő

RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottsági tagok

BODNÁR GYÖRGY

BONYHAI GÁBOR

KÁLMÁN C. GYÖRGY

NYÍRŐ LAJOS

SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség

1118 Budapest

Ménesi út 11–13.

Telefon: 166 72 71

---

# Literatura

---

Tartalom

1993/4.

---

*Béládi Miklós halálának tizedik évfordulóján*

ESTERHÁZY PÉTER

Az ugyanaz 281

JANKOVICS JÓZSEF

A tudományszervező  
– Vonások a Béládi-portréhoz – 283

POMOGÁTS BÉLA

Értékek védelmében  
– Emlékezés Béládi Miklósról – 286

„A múltat úgy kell nézni, hogy közben lássuk azt is,  
ami a jelenben a szemünk előtt zajlik...”

– Béládi Miklóssal beszélget Szabó B. István – 291

SIMONFFY ZSUZSA

Mallarmé a homályosságról és a fikcióról 298

JUHÁSZ TAMÁS

Narcizmus és narráció: a *Tristram Shandy* lacani olvasata 321

FRANTIŠEK MIKO

Az epika és a líra ellentéte 334

KÁLMÁN C. GYÖRGY

Az irodalomtudomány első tankönyve  
– Bókay Antal: *Az irodalomtudomány alapjai. Irányzatok* – 351

FRIED ISTVÁN

Kritikatörténeti kérdőjelek  
– Dávidházi Péter *Hunyt mesterünk* könyvének margójára – 357

---





## *Béládi Miklós halálának tizedik évfordulóján*

Esterházy Péter

AZ UGYANAZ

Én mindig ugyanazokat mondom Béládiról, kis túlzással: nem tudok evvel (vagy vele) betelni; szívesen mondom az ugyanazt, mert ugyanazt érzem. A hiány érzése ez. Hogy hiányzik. Például a munkaereje vagy még inkább a munkabírása. Én persze ezeket csak messziről láttam, nem szakmán belülről, annak az ítélkezése más is lehet, illetve nyilván ítélkezései vannak, ilyenek, olyanok. De nekem mint irodalombarátnak (hogy most avval a szóval illessem magam, amellyel annak idején őt) nem az az érzésem volt, hogy egy kézben mennyi ilyen-olyan, formális, informális hatalom gyűlt össze, hanem, hogy ami összegyűlt, az jó kezekben van. (Utólagos megjegyzés: a szóba jöhető kezek halmazán értelmezett kijelentés. Vagyis minderről lehetne kritikusabban is szólni, de legalábbis kedvetlenebbül.) Nagyon tudott dolgozni, s fölteszem, dolgoztatni is. E nélkül pedig nincsen semmi, munka nélkül.

Aztán irodalompolitikailag is hiányzott. Közvetítő ember volt, abból a ritka fajtából, aki eközben meg tudta magát őrizni (nyilván nem kevés belső vívódással, olykor látható vereségekkel). Noha éppen a halála után, a nyolcvanas évek második felében lett ez a modell egyre kérdésesebb, az egyezkedések, az ál-párbeszéd, a kis cinkosságok, a „vacsorák” ideje lejárt. A korombélieknek tulajdonképp ez sohasem volt reflexe, az előttünk lévő nemzedékek túlélési technikáihoz tartozott. Erre gondolni ma egyre kínosabb, hiszen mindennek a szabadságból látható tétjei oly nevetésesek és kisszerűek. Ezért, hogy nem szívesen nézünk vissza, ezért a sok öncsalás, az „idők” föltilizálása, ezért, hogy megjelentek az Új Tiszták. Amivel nem azt akarom mondani, hogy nem voltak tiszták, vagy hogy egyformán sárosak voltunk, de azt hiszem, nagyon kevés esetben volna jogos valami büszkeség vagy erkölcsi fölény. Mondom, miközben nem akarnám összemosni a különbségeket, volt fönt és lent, kint és bent, más-más mértékben voltunk cinkosai a rendszernek (ami a diktatúrában azonos az országgal), sokan éppen hogy csak, mondjuk így: a túlélés mértékében, de mindannyian belül voltunk, „benne a lavórban”. És volt munkamegosztás is. „Én” azért ülhettem „tisztán” a szobámban, mert („én” „én” vagyok, és mert) „ő” közvetített.

Béládi „benne volt a dolgokban”. Ez őt előttem (koromnál és helyzetemnél fogva) meglehetősen idegenné tette – egészen addig, míg meg nem ismertem. Érdemes erre a tapasztalatra fölfigyelni, midőn visszánézünk ebbe a maszatos félmúltba: egyikőnk sem *elvi eset*. Juci, Feri, Miki – ez vagyunk; s noha ettől még nem ússzuk meg a nevetségességet és az említett kínosság sem csökken, de talán e kései gőg megpökhendiség igen. (Az is igaz – hogy bonyolódjék –, nemcsak az Új Tiszták hangosága kísért most, hanem a Régi Stihheseké is, lásd név nem fontos.)

Ő tehát jelentős irodalompolitikai tényező volt, s köztudott, az irodalompolitikának semmi köze az irodalomhoz. Béládinak azonban volt, főként az irodalomhoz volt köze, minden mást eszköznek tekintett csupán.

Most újra nagyon érezhetni a hiányát, most, hogy egy idejét múlt új-konzervatív hang van erősödőben, most nagyon is elkelne az olyan konzervatív irodalmár, aki nem okvetlenül a maga álláspontjának diadalát reméli, hanem az irodalomét, aki a létező értékeket kívánja konzerválni, s nem pedig régi álmait kéri zordonan számon. (Hogy a nemtelenebb szempontokat ne is említsük.) Nehéz az ilyen ember élete, mert az irodalom állandóan kibújik az ölelő karok közül, mihelyt megszoknánk, kiismer-nénk, eligazodnánk, már valami (egész?) mással van dolgunk. Béládi nem volt könnyű léptű táncos, aki érezve a divat toszogatásait, rögtön perdült volna. Morgós, nehézkes férfi volt. Megtehetné volna ő is, hogy csak arra figyel, amit ismer, ahol tudja, mi vár rá. Ám ő az irodalmat nézte, az egészet, ez nem okozott neki mindig örömet, de az elszántság sohasem hiányzott belőle a szembenézéshez, a konzekvenciák levonásához.

Béládi Miklós bátor, jó olvasó volt. Tisztelettel és nagyrabecsüléssel gondolok rá ezért.



Jankovics József

## A TUDOMÁNSZERVEZŐ

– Vonások a Béládi-portréhoz –

Ötvenöt év az irodalomtörténész, irodalomtudós életében – semmi. Kamaszkor. Épp akkor kezd beérni, távlata nyílik a történeteknek, rálát a folyamatokra, felismeri a rejtett összefüggéseket, s hetven-nyolcvanéves korában megírja a szintézist. Különös-képpen igaznak tűnhet fel ez, ha az irodalomtörténészt a kor, melyben élt, olyan szolgálatra kötelezi, mint az elmúlt harminc-negyven év tette.

Mert az irodalomtörténészi létforma *eo ipso*: szolgálat. Mert nem csak rosszul, szolgamódra, de lehet jól, jó ügynek elkötelezetten is szolgálni. Béládi Miklós ilyen volt. Szolgálatának oka, ügye, célja: a magyar irodalom. Ennek érdekében, ha kellett, alkukat kötve, néha érdemtelen szövetségeseket keresve, máskor megszorongatva, sarokba szorítva, de járta következetesen a maga útját, végezte teendőit. Erről kötet-címei beszédesen vallanak: *Történelmi jelen idő* – Beszélgetések a magyar irodalom legújabb fejezeteiről (1981), *Válaszutak* (1983), *Értékváltozások* (1986). Jól mutatják törekvését: az irodalmi értékrendszer megváltoztatásán, egy újfajta irodalomérzékenységre és -értésre által kialakított új értékrendszer létrehozásán munkál. Az irodalom boltozatának számára kedves tartópillérei – Illyés Gyula és Németh László – mellé-közé-alá igyekszik odarendelni nemcsak a 20. század elfelejtett vagy éppen kiátkozott óriásait – Krúdyt, Csáthot, Kassákot, Szentkuthyt, Ottlikot, Cs. Szabót, Pilinszkyt –, de az avantgarde-okat is. A történetit, a neo- és a posztavantgarde-ot vagy a posztmodernet is. A hazai és a külföldi értékekre egyaránt figyelmezve – mindig az egyetemes magyar irodalomban gondolkodva. Az Irodalomtudományi Intézetben, az irodalomtörténeti kézikönyvvel kapcsolatos küzdelmek során éppúgy, mint napi kritikusként mindent megtett a kisebbségi sorban vagy a diaszpórában élő és alkotó írók-költők itthoni integrálása érdekében.

Ám nem csupán azt érezte feladatának, hogy a külföldön – közel s távol – dolgozó szerzők útját egyengesse hazafelé (gondoljunk a Magyar Műhely vagy a Cs. Szabó László körüli ügybuzgalmára), hanem azt is, hogy segítsen a hazaiaknak is hazát teremteni. A haza a magasban mellé otthont biztosítva: haza a mélyben. Ez volt a mi világunk, s talán ez volt a nehezebb feladata. Az ő tekintélyének védelme alatt számos persona non grata, Mészöly Miklóstól Esterházy Péterig, evezhetett az irodalmi élet vizein. S nem azért, vagy nem csupán azért, mert egyfajta politikai karám falának szélárnyékát biztosította ő, sokkal inkább azért, mert ő volt az a szakmai fárosz, aki részint védte a fénysugarába kerülőket, másrészt szellemi útmutatásának fényével irányította az arra szorulókat.

Szubjektív élmény, de egyéniség- és korjellemző lehet, hogy a neoavantgarde főleg külföldi magyar – saját, házi használatra szánt kifejezésével élve! – „szövegcsorgatóit” éppúgy védelmezte az intranzigens kultúrpolitikával szemben, az igazi irodalomtudósi tolerancia jegyében, mint Esterházyt vagy Zalán Tibort. E széles befogadói horizont működött akkor, amikor Zalán eredeti hangjára fölhívta a figyelmet a rádióban, s akkor is, amikor Esterházy Péter nagyjelentőségű *Függőjét* – amelyet kezdetben idegenkedve fogadott –, gyorsan felismerve annak újdonságbeli értékeit, szerkesztési és elbeszéléstechnikai novumait, meleg hangú, igen alapos elemzésben részesítette a Kortárs hasábjain.

Noha irodalmi ízlésében, ideáljaiban alapvetően a tradicionális vonulatokhoz vonzódott, ez nem akadályozta őt a nyitottságban, az új értékekre, más hangra, más technikára való érzékenységekben. Még akkor sem, ha az új jelenséget, módszert, alkotót felbukkanásakor esetleg nem fogadta is kitörő lelkesedéssel. Ilyenkor sem zárkózott el a vitától, s nem egy esetben hagyta magát meggyőzni a paradigmaváltással járó új alkotói és befogadói magatartások létjogosultságáról. Ezért vállalta a Kossuth klubban rádióbeszélgetés vezetését a JAK-füzetek első köteteiről – mert ha saját állítása szerint nem tudta és akarta is mindenben elfogadni és követni az új modort, a váltás szükségességével tisztában volt. Amint azt maga is vallotta: a „megújulás kikerülhetetlen parancsa” a magyar irodalomnak. S ezért lehetett fontos számára a fiatalsággal, az új generációval való kapcsolattartás: alkotóművészekkel és irodalomtörténészekkel egyaránt. Hogy ez mennyire így volt, magam is csak most figyeltem fel rá, újra elővéve köteteit. A *Történelmi jelen időt* e szavakkal dedikálta: „Jankovics Jóskaéknak (*a fiatalságnak*) szeretettel, barátsággal, 1981. VI. 30.” Az általam kiemelt, a jövőre tekintő szó üzenetének súlyát akkor talán fel sem ismertük, vagy ha igen, nem vettük eléggé komolyan.

Ezt a Béládi Miklóst viszonylag jól ismerjük írásaiból, irodalomtörténeti hitvallásából és programjából, vagy a róla szóló visszaemlékezésekből.

Az én Béládi-képeimhez azonban nemcsak az irodalomtudósé, hanem a – tán kevésbé ismert – tudományszervezőé, a hungarológusé is hozzátartozik. Sőt, valójában egy kettős portré – párhuzamos életrajzok? – darabjaként bontakozik ki. Legyen bármily szentségtörő – de miért lenne az? –, nekem Béládi Miklós nem létezik Klaniczay Tibor nélkül. Sem akkor, ha az Irodalomtudományi Intézetre gondolok, sem akkor, ha a Nemzetközi Magyar Filológiai Társaságra, ahol a két fő fundátor volt az első főtítkárs és főtítkárhelyettes. Ha csak emlékeimben is, de szorosan összetartoznak; ha azt mondom, Klaniczay, Béládira is gondolok. Az egyik pólus nélkül nem tudom elhelyezni a másikat sem.

Azt hiszem, s egyszer valakinek ezt is ki kell mondania, emberileg nemigen szerették egymást. Két teljesen ellentétes alkat, mind származásban, mind érdeklődésben, mind munkamódszerben. Homlokegyenest ellenkezően közeledtek az emberekhez, készültek a tervek végrehajtására/hajtatására. Mégis ideálisan egészítették ki – a lelkük mélyén elfogadva és tisztelve – egymást.

Klaniczay volt – háta mögött a felbecsülhetetlen párizsi és római tapasztalattal, óriási nemzetközi tekintéllyel – a tudatos, célratörő szervező-irányító, Béládi – önbe-

csülését és tekintélyét végig megőrizve – a kivitelező, aki viszont egyéniségét azzal tudta az ügyek intézéséhez hozzáadni, hogy a dolgok emberi oldalával is erősen foglalkozott. (Később Klaniczay is ráébredt, hogy a Béládi-módszernek is vannak számára hasznosítható előnyei, az állandó teljesítményközpontúság helyett az alkotó egyéniségre is kezdett odafigyelni.)

Azért egészítették – egészíthették – ki egymást és egymás munkásságát, mert a lényegben mindig egyetértettek, azonos állásponton voltak.

S mi volt ez a lényeg, a mindkettőjük számára közös cél?

A lényeg a nemzeti értékek mentése, ápolása, megőrzése érdekében, a minőség jegyében végzett munka, a hazai és külföldi tudományos–emberi kapcsolatok létrehozása és fenntartása, egy olyan korban, amikor az természetellenes, sőt, tilos volt. Mindkettőjükre érvényes az a jellemzés, melyet éppen Klaniczay Tibor írt Béládi Miklós halálakor: Béládi azok közé tartozott, „akik életüket, tudományos munkásságukat, közéleti tevékenységüket a magyarságtudomány ügyére tették fel, akik számára szaktudományuk művelése nemcsak foglalkozás és hivatás, hanem egyúttal a nemzeti civilizáció ügyével való teljes elkötelezettség is”. S mindketten vallották: a nemzeti civilizáció nem önmagában, kiszakítva, hanem más nemzeti civilizációkkal összefüggésben, európai távlatokkal szembeállítva vizsgálható és érthető, ismerhető és tartható meg...

E szellemiség, mely soha nem volt kirekesztő, azzal a fontos tanítványi-baráti tapasztalattal él bennünk tovább, hogy Béládi körében azért érezhettük otthonosan magunkat – Esterházy, Zalán, Katona Imre József, Kulcsár Szabó Ernő, s néha Kiss Gy. Csaba és Szegedy-Maszák Mihály –, mert mindig a minőségre figyelmezve, s egymást erősen bírálva, soha nem szerveződünk klikké: oda másokat is beengedtünk.



Pomogáts Béla

## ÉRTÉKEK VÉDELMEBEN

– Emlékezés Béládi Miklósról –

Az igazi irodalomtudós nemcsak műveivel van jelen, hiányát is megérzi a szellemi élet, különösen nehéz időkben, amikor az okos szóra és józan megfontolásra oly nagy szükség volna. Béládi Miklós, akire most korai halálának tizedik évfordulója alkalmából emlékezünk, ilyen irodalomtudós: történész és kritikus volt. Az elmúlt évtizedben és különösen az elmúlt három-négy lázas esztendőben hányan és hányszor gondoltunk arra: de jó is volna, ha egyszer csak megjelenne, és nyomtatásra érett, szabatos mondatokban eldöntene egy elfajult vitát, néhány okos szóval helyreigazítana egy agresszív ostobaságot. Bizony szükség lenne rá, hiszen a szellem emberének, mint Németh László tanította, egyszersmind egy szerepet is el kell vállalnia, és arra, hogy Béládi Miklósnak az irodalmi életben betöltött szerepe milyen meghatározó volt, csak most döbbenünk rá igazán. Nélküle még sötétebb a táj, amelyen irodalmi életünk törzsi háborúi zajlanak.

Fellapozom könyveit, az *Érintkezési pontokat*, a *Válaszutatakat*, az *Értékváltozásokat*, és újra meg újra meg kell állapítanom, hogy az a gondolati erő és kifejezésbeli világosság, az az értéktisztelet és kritikai készség, a hagyománynak és az újításnak az az egyforma megbecsülése, amely írásaiban tapasztalható, milyen ritka erény, valószínűleg nemcsak napjainkban, a hazai irodalmi gondolkodás régebbi évtizedeiben is. Manapság gyakran értékválságról, az értékek merész átrendeződéséről beszélünk, és sokan hajlamosak elfeledkezni arról, hogy talán nem is az értékek kerültek válságba, inkább az értékelés és az értékelők. Béládi sohasem ismerte, pontosabban ismerte el ezeket a válságokat. Nemcsak az értékek átrendeződésével vetett számot, hanem maradandóságukkal is, és mindig azokat a műveket, eszméket, gondolatokat mutatta fel, amelyek a jelen szellemi válságaiban is tájékozódási pontok lehetnek.

Hasonlóképpen fordult szembe azokkal a nézetekkel is, amelyek magának az irodalomtudománynak, mindenekeelőtt az irodalomtörténet-írásnak a válságát hirdették. Sokan beszéltek az irodalomtörténet-írás, úgymond, válságáról, arról, hogy a „kemény” társadalomtudományokkal a közgazdaságtannal, a szociológiával vagy a történettudománnyal összehasonlítva az irodalomtörténet túlságosan ideologikus, saját módszer híján más társadalomtudományok metodikáját használja, és különben is túlságosan sok teret enged a szubjektivitásnak. Béládi Miklós maga is idézi azt a közkeletű megállapítást, amely szerint „az irodalomtörténet sem nem az *irodalom* története, sem nem *története* az irodalomnak”. Ez a válság már azért is fájdalmas és elgondolkodtató, mert ahogy Béládi mondja: „az irodalomtörténet nemzeti identitás-

tudománynak számított”, „társadalmi megbízatását tekintve közvetlenül az irodalom mellé került, és az irodalommal egyenrangú szellemi alkotó munka rangját nyerte el”.

Ezt a széles körben élő meggyőződést a nemzeti irodalom történetének múlt századi összefoglalói, elsősorban Toldy Ferenc, Gyulai Pál és Beöthy Zsolt alapozták meg, és talán legnagyobb hatású irodalomtudósunk, Horváth János kodifikálta, midőn *A magyar irodalom fejlődéstörténete* című munkájában az irodalomtörténet-írást mint az egyik „legeredetibb s nemzeti önismeretünk ösztönét is legméltóbban hevítő magyar tudományos feladatot” jelölte meg. Úgy tetszik, az elmúlt évtized tudományos és módszertani átalakulása éppen e hagyományos diszciplína művelőinek önbizalmát ingatta meg, midőn az irodalomtörténeti szakma művelői a korábban általános „ideológiai, humánus és erkölcsi implikációkat” elutasítva, az irodalomtörténet-írás nemzeti identifikációs ambícióival szakítva egy logikailag kidolgozott és az egzakt tudományosság igényével fellépő metodikai rendszert, pontosabban, ilyen rendszereket kívántak alkalmazni az irodalmi szövegek vizsgálatában és értelmezésében.

Béládi Miklós pontosan látta azokat a szellemi értékeket, amelyeket ez az újfajta tudományos gondolkodás hozott, s mint számos, elméleti megfontolásokat felvető tanulmánya mutatja, számot is vetett az irodalomtörténeti munkában tapasztalt „értékváltozások” indítékaival és következményeivel. Az új poétikai és elméleti iskolákra gondolt, amelyek nálunk igen gyorsan, alig másfél évtized leforgása alatt tették közkeletűvé Wolfgang Kayser, Roman Jakobson és Emil Staiger nézeteit, az „új kritika”, a strukturalizmus, a szemiotika, majd a recepcióesztétika elemző eljárásait. „A formalista műelemzés – nézett vissza a bekövetkezett változásokra – a tudományosság sine qua nonjának tekintette, hogy az irodalmat ne az életből, hanem önmagából magyarázza. [...] Az irodalmat a történelmi és ideológiai változásoktól mint művön kívüli tényezőktől meg kellett tisztítani, hogy lélettől független, modell-szerű létezése tisztán álljon a kutató tekintete előtt. Az alkotást le kellett választani a tudományon kívüli világról; mintegy közömbösíteni, semlegesíteni kellett ahhoz, hogy egy szigorúan koherens rendszerfogalom terminusaival mérhető, igazolható, ellenőrizhető vizsgálatnak lehessen alávetni. A vizsgálat középpontjában a korszak, folyamat, életmű, fejlődés tanulmányozása helyébe az egyedi mű, a kis műegység lépett; a műalkotás, amelyet az irodalmi alkotásokra általánosan érvényes elvekkel s a logikai azonosságok és megkülönböztetések segítségével lehetett helyesen értelmezni.” Továbbmenve: „Az irodalomelmélet megszabadítja magát a történetiség korlátozásaitól, s ezáltal képessé válik arra, hogy az irodalmat rendszerként, az irodalmi alkotást struktúráként vizsgálja, továbbá arra is, hogy az irodalmat tanulmányozó szakágak sorában metatudományos funkciót is ellásson.” Lehet, hosszasan idéztem Béládi gondolatmenetét, de szükség volt rá, ha érzékeltetni akarjuk azt a folyamatot, amely a hazai irodalomtudomány világában végbement.

A korábbi tudományos diszciplína e folyamat során kétségtelenül válságba került, Béládi mégis annak a meggyőződésének adott hangot, hogy az újonnan bevezetett műelemzési módszerek nem tették feleslegessé azt a történeti elvet és módszert, amely mindeddig megszabta az irodalomtörténet-írás feladatkörét. Mint mondja:



„lehetetlen nem észrevenni a törekvést, amely arra irányult, hogy a kutatók a mű-immanenciát és a történetiséget összekapcsolják; a műelemzést beépítsék a történeti és kritikai összefüggések rendszerébe. [...] az irodalomtörténet ugyanis nem foglalhatott el tárgyával szemben közömbös, nem reflektáló álláspontot, nem elégedhetett meg a pusztán modellekben gondolkodással, és nem fogadhatta el azt a törvényt, hogy az irodalmat el kell szakítani az élet zavaró, »szennyező« tényezőitől. [...] A mű-immanens, formális módszerek elterjedésével párhuzamosan a hatvanas–hetvenes években megfigyelhettünk egy másik törekvést, annak a történeti, értelmező irányzatnak a felbukkanását, amely az irodalmat, az alkotást nem közömbös szövegtárgyként kezelte, hanem jelentés- és értékhordozó mivoltában fogta fel”.

Ennek a történeti, értelmező irányzatnak a képviselőit vállalták Béládi irodalomtörténeti munkái: részben saját irodalomtörténeti esszéi, részben azok a kötetek, amelyek az ő elgondolásai nyomán, az ő szerkesztésében adtak képet irodalmunk utóbbi évtizedeiről. Az *Érintkezési pontok*, a *Válaszutak* és az *Értékváltozások* írója, illetve *A magyar irodalom története 1945–1975* című hatkötetes „akadémiai” összefoglalás szerkesztője becsülte a műelemzés körében kialakult új módszereket, tanult is tőlük, mindenekelőtt megerősítették abban a régebbi meggyőződésében, hogy az irodalmi alkotásnak saját érvényessége van, és nem a politika vagy az ideológia feladata az, hogy kijelölje az irodalmi értékeket, az értelmező és értékelő irodalomtörténet-írásba vetett bizalmát azonban nem ingathatta meg semmiféle módszertani újítás és felfedezés. Az irodalmi műveket sohasem akarta egymástól elszigetelni, valóságos szerkezetük, poétikai karakterük és esztétikai értékük megismerésére törekedett, de mindig kereste a szinkrón és diakrón kapcsolatokat. Ahogy egyik könyvében olvasom: „A mozdulatlan műveket rendezi át az irodalomtörténet mozgássá: kapcsolatokat ismer fel közöttük, hasonlóságokat és eltéréseket lát meg soraikban, s végül fejlődési tendenciákká csoportosítja egymásutánjukat.”

Béládi Miklós – és talán ebben rejlik tartós szellemi hatásának egyik titka is – nemcsak a módszerek átalakulásával és ami ebből nagyjából következik, az értékek átrendeződésével vetett számot, hanem az irodalomtörténet-írásnak mint tudományos diszciplínának az érvényességét is felismerte, és számot vetett az értékek tartósságával. Szüntelenül azokat a műveket, eszméket, gondolatokat mutatta be, amelyek a jelen értékválsága közepette is állandó tájékozódási pontot jelenthetnek. Igen érzékenyen fogadta be irodalmunk újító jellegű művészi vállalkozásait, a kísérleteket, az irodalmi kultúra folytonosságát azonban mindig érvényes és meghatározó követelménynek tekintette. Mint irodalomtörténésznek – és mint irodalomkritikusnak – az a „hagyományvédő modernség” volt az eszménye, amely mellett egy Vas István költészetéről írott tanulmányában a következő szavakkal tett hitet: „megtalálta az egyensúlyt hagyományos és modern között”. *Értékváltozások* című kötetének címadó írásában is erről az igen szükséges szellemi egyensúlyról beszélt: „Az irodalom nem törölheti el a múltját [...] S mivel az irodalom múltja egyúttal a nemzet emlékezete is, erről a hagyományról az anyanyelvi közösség sem mondhat le. Fel kellett azonban ismerni, hogy a múlt nem nőhet determináló erővé, nem határozhatja meg a jelent és



a jövőt is. Becsülnünk kell a múltat, de a jelent és a jövőt a mi mai tudatunk szerint kell elképzelnünk.”

Ez a felismerés tette lehetővé, hogy mint irodalomtörténész és kritikus egyforma elmélyültséggel, tárgyismerettel és hadd mondjam így: értő szeretettel foglalkozott a huszadik század magyar irodalmának egymást váltó és egymást kiegészítő vonulataival. Az avantgarde-dal és a népi mozgalommal, a hagyományos regénnyel és a kísérletező prózával, olyan írókkal, mint Móricz Zsigmond, Szabó Dezső, Kassák Lajos, Illyés Gyula, Németh László, Mészöly Miklós, Pilinszky János vagy az újabb experimentális szövegirodalom és vizuális költészet párizsi magyar úttörői. Egyforma érdeklődéssel vizsgálta és értelmezte a klasszikus értékek és hagyományos poétikák erőterében születő műveket és a modern nyelvfilozófiák tanításaira támaszkodó merész kísérletezést. A magyar kritikai élet beidegzettségének megfelelően válogatni szokás ezek között az irányzatok és írók között, s általában egyfelől a minden kritikát nélkülöző elfogadás, másfelől a szakszerű elemzést megtakarító elutasítás hajlama érvényesül, midőn legújabb irodalmunk experimentális irányzatainak, iskoláinak kellene kijelölni a helyét. Béládi nem így válogatott, nem az irányzatot magát, hanem a nyomában létrejövő szellemi értéket tekintette a megítélés kritériumának. Ilyen módon ő írta az eddigi legalaposabb és legelfogulatlanabb történeti összefoglalást a Kassák Lajos körül gyülekező magyar avantgarde mozgalmakról, egyszeresmind az ő tollából származik a legigényesebb elemző bírálat a hetvenes évek vizuális költészetéről. Mindez az irodalomról kialakított nézeteinek és határozott fogalomrendszerének a következménye: „Három dolgot ugyanis – szögezi le Béládi éppen a vizuális kísérletekről szólva – nem lehet kiűzni az irodalomból: a logoszt, a nyelvet és az embert, mert ezzel azt szüntetik meg, aminek a tágítására, megújítására törekcszenek.”

Béládi Miklós párhuzamos, sőt egymással küzdő irodalmi áramlatokat, jelenségeket vizsgált és értelmezett, eközben mindig kereste az „érintkezési pontokat”. Komoly érdeme, hogy mindig a magyar irodalmi fejlődés sajátos természetét vizsgálva jelölte ki az érvényes értékeket, még akkor is, ha tudatában volt annak, hogy ez a fejlődés egyáltalán nem folyamatosságot jelent, ellenkezőleg, belső rendjét nemegyszer a diszkontinuitás szabja meg. Irodalmi arcképcsarnokában éppen ezért már a kezdettől fogva Illyés Gyulának volt központi szerepe, annak az írónak, aki az avantgarde forradalmával indult és nemsokára a nemzeti „sorskérdések” költője lett, s akinek pályája így szemléletes parabolaként mutatta azt az utat, amelyet az irodalom és a nemzet egymással sohasem szembeállítható ügyének szolgálata eleve megjelölt. A változó idők során Illyés központi alakja mellé Németh Lászlóé került, elsősorban annak a morális igényességnek a következtében, amellyel Béládi a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján szerzett nem mindig kedvező irodalmi vagy irodalomközéleti tapasztalataira választ adott. „Ki kell elégtíteni – írta Németh Lászlóról szóló egyik tanulmányában – az ember saját belső, lelki szükségleteit, ezt pedig csak úgy lehet, ha az egyéni üdvösség iránti vágy összhangba kerül a kifelé irányuló elhivatottsággal, a nemzeti érdekű feladatvállalással. Majd ezt az elhivatottságot úgy kell szabályozni, hogy az egyéni és a nemzeti érdekkör egybekapcsolódjék az

embertörténettel: az emberi és a nemzeti legyen az emberiség egészének, a nembe-  
linek szerves része.”

Az avantgarde vagy a népi mozgalom műveinek értelmezése, a valóságos irodalomtörténeti folyamatot felmérő történeti és kritikai elemzések arra utalnak, hogy Béládi Miklós nem egyszerűen irodalmi jelenségekben, nem is csupán írói egyéniségekben és művekben, hanem valóban irodalomtörténetben: az irodalom történetében gondolkodott. Márpedig szellemi életünkben az irodalomtörténet-írás mindig többet jelentett, mint pusztán az irodalomnak a történetét: a magyar irodalom historikusának mindig a nemzeti önismeret felelős gazdájának, a nemzeti szellem és a kulturális identitás védelmezőjének is kellett lennie. Béládi Miklós következetes felelősségtudattal, nem egyszer személyes áldozatok árán is vállalta ezt a nehéz hagyományt és küldetést.

Jól átgondolt és megalapozott képet alakított ki huszadik századi irodalmunkról is, önálló véleményt mondott a korszak lényegi kérdéseiről, s nem zárkózott el a vitáktól sem, amelyekben igen gyakran széles körben elfogadott, jóformán kanonizált nézettekkel kellett szembeszállnia. Módszere igazi irodalomtörténet-íróra vallott. Az esszé-író Németh Lászlóról állapította meg, hogy „a normatív, értékmérő elvek alkalmazásával egyenrangú fontosságot tulajdonít a mű legbensőbb világát megközelítő érzékenységeknek”. Béládi Miklós maga is elméleti megalapozottsággal, egyszersmind olvasói érzékenységgel végezte a műelemzés és az értékelés feladatát, ezt egészítette ki a rendszerbefoglalás magasabb követelményeivel.

Általában tanulmányokat olvastunk tőle, nem a szó szoros értelmében vett módszeres összefoglalásokat, rendszere azonban, ha rejtetten is, kitapintható. Aki ezeket a tanulmányokat írta, annak egész irodalmunk belső rendjéről, ennek a rendszernek az arányairól, esetleges feszültségeiről mindig határozott elgondolása volt. Ez a rejtetten is nyilvánvaló rendszer adott tanulmányainak önértékükön túl is igazán jelentőséget. Béládi Miklós tanulmányaiban modern irodalmunk történetének néhány, igaz, lényegbevágó fejezetével találkozunk csupán, mégis úgy érezzük, hogy az egészről kapunk képet, a kor és a folyamat igazi természetéről és meghatározó törvényeiről. Fájdalmas arra gondolni, hogy ez a rendszer milyen biztos tervek szerint épülhetett volna tovább, s maga a rendszeralkotó milyen biztos szellemi alapokra támaszkodva vállalhatott volna szerepet a jelen küzdelmeiben: mindig védelmezve az irodalmat, az értékeket.



„A MÚLTAT ÚGY KELL NÉZNI, HOGY KÖZBEN LÁSSUK AZT IS,  
AMI A JELENBEN A SZEMÜNK ELŐTT ZAJLIK...”

– Béládi Miklóssal beszélget Szabó B. István\* –

Vidékről, Békésről indult útnak, közvetlenül a felszabadulás után Debrecenben járt egyetemre, majd a pesti egyetemre került. A 20. századi, főleg a két világháború közötti és az élő magyar irodalomról szóló kritikái 1953–54-től jelennek meg rendszeresen a folyóiratokban. Egy ideig a Magvető Könyvkiadó irodalmi vezetője is volt, de bázismunkahelye immár körülbelül húsz éve a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete. Jelenleg is ennek Modern Magyar Irodalmi Osztályán dolgozik, tudományos osztályvezető, kandidátus, József Attila-díjas. A lexikoncikk-szerűen száraz felsorolásnál persze sokkal plasztikusabb, árnyaltabb, hitelesebb tudományos portrét kaphat Béládi Miklósról, aki kézbe veszi, végigolvassa jó 700 oldalas tanulmánykötetét, amely *Érintkezési pontok* címen három éve a Szépirodalmi Könyvkiadónál jelent meg. Nincs abban se előszó, se utószó, semmilyen alanyi vallomás, nincsenek hangzatos összefoglaló cikluscímek, nem tudósít a szerző olvasmányélményeiről, sem a saját műveltségéről, nincsenek jegyzetek, alig-alig akadnak idézetek, még csak az egyes tanulmányok keletkezési idejét, eredeti megjelenési helyét sem közli. Nem ilyesmivel akarja megfogni olvasóját. A könyv és a stílus vonzerejét a világos gondolatok, a világosan belátott összefüggések pontos megfogalmazásának ereje adja.

– *Ha már a köteted hallgat erről, elmondanád-e itt, ezen a személyes jellegű és nem annyira tudományos fórumon, kik voltak, illetve kiket tekintesz mestereidnek az irodalomtörténet-írásban, milyen lépcsőzeteken alakult a szerző és a tárgy viszonya?*

– Hadd kezdjem akkor egy rövid életrajzi bevezetővel, néhány olyan motívum emlegetésével, amelyet egyébként joggal hiányoltál a tanulmánykötetemből. Olyan környezetben nevelkedtem, amelyet egyáltalán nem jellemeztek az irodalmi kultúra gazdag hagyományai, de szerencsére – véletlenül – gyermekkoromban jó könyvtárakból kaphattam könyveket. Ezt azért tartom szerencsének, mert mindig, egész életemben a könyvek érdekeltek a legjobban. Ehhez még további véletlenek járultak, olyan véletlenek egyébként, amelyeket ma már majdhogynem törvényszerűeknek tekintek. 1945-ben hosszabb-rövidebb ideig Békésen tartózkodott Szabó Lőrinc és Németh László. Németh László családja egy időre le is telepedett községünkben. Az irodalom iránt érdeklődő diákok rákaptak könyveikre. Ez még önmagában nem sokat jelentett talán, hiszen nyilvánvaló, hogy akkor mi Németh Lászlónak például nem a

---

\* Elhangzott a Magyar Rádióban, 1977-ben.



minőségről szóló tanulmányait olvastuk elsősorban, hanem inkább a *Lányaim* című kötetét, de ha időben tekintek erre az élményre, ez mégis valamit jelent. Különösen akkor, ha egy-két esztendővel korábbi élményt vagy tapasztalatot próbálok itt röviden fölidézni. A békési gimnázium elég jó iskola volt, több jó tanárral, de mi néhányan titokban lázadtunk eszményei, ideáljai, szellemi légköre ellen. Ennek a mi eléggé kezdetleges, kiérleletlen protestálásunknak két zászlója volt: Baudelaire és Ady. Azt szinte nem is kell mondanom, hogy a gimnáziumban – ugyanúgy, mint akkor szerte az országban – olvastuk a népi írók műveit, a Magyar Élet kiadónak úgyszólván majdnem mindegyik kötetét, első kiadását ma irodalomtörténészként úgy vehetem a kezembe, hogy az első olvasás izgalmaira emlékezhetem vissza, azokra az évekre, amelyeket még Békésen töltöttem.

Az egyetemet Debrecenben végeztem. Két tanáromra emlékeznék vissza mindekelőtt: Juhász Gézára és Hankiss Jánosra. Juhász Gézától a magyar irodalom nemzetien sajátos karakterjegyeinek a nyomkövetését kaptuk meg mi hallgatói, Hankiss Jánostól viszont azt, hogy az irodalom, a művek, a nemzeti irodalom egy nagyobb egésznek a része, a világirodalom kontextusában helyezkedik el, tehát együtt, egyidejűen kell szemlélni azt, ami nálunk történt s történik, azzal, ami a nagyvilágban zajlik.

Később aztán jöttek újabb mesterek vagy példaképek. Én nem hallgattam sem Lukács Györgyöt, sem Horváth Jánost, de az magától értetődő volt, hogy aki a negyvenes évek második részében kezdte az egyetemi pályáját, az egyforma izgalommal olvasta Horváthnak a műveit, a régebben, a két világháború között megjelent tanulmányait, tanulmányköteteit, valamint Lukács Györgynek az akkor egymás után napvilágot látó tanulmányköteteit és cikkeit, cikkgyűjteményeit.

– *Irodalomtudósnak vagy irodalomtörténésznek tekinted-e magad?*

– Megvallom, engem elsősorban nem annyira az irodalomtudomány vagy irodalomtörténet érdekel, mint inkább magának az irodalomnak a léte, mozgása, fejlődési iránya, problematikája. Az tehát, hogy a magyar irodalom milyen jelleggel áll benne az európai, a modern világirodalomban. Pontosabban az, ha magunkat jó néhányan irodalmárnak nevezzük, olyan kutatónak tehát, aki szakadatlanul olvas, igyekszik az irodalmat jobban megérteni – s valamiképpen próbálja ezeket az olvasmányélményeket történetileg is, és ugyanakkor elméletileg is rendszerbe állítani. Az Irodalomtörténeti Intézet a hatvanas években változtatta meg a nevét, alakult át Irodalomtudományi Intézeté. Ez a névváltoztatás jelezte a szakma, a tudományág köreiben lezajló változásokat. A magyar irodalomtörténet-írás valóban a hatvanas évek elejétől számíthatóan újult meg. Az a hatkötetes nagy irodalomtörténet, amelyet a köznyelv nagyon találóan spenótnak nevez, egy korábbi korszak eredményeit szintetizálta. Ami a spenót után jött, az már valami más, valami új volt. Ez talán, sok egyéb mellett, abban ragadható meg legjobban, ha arra gondolunk, hogy az ötvenes években mennyire hiányzott az irodalomtörténet-írás és az irodalomesztétika között egy láncszem, és ez a láncszem: az irodalomelmélet. Ennek a művelése indult meg a hatvanas évek elején, aztán bontakozott mind erőteljesebben, mind gazdagabban az évtized végére és tart napjainkban is ez a mozgás, és hoz új és új eredményeket.

– *Tanulmányaid szemléletéről és módszeréről, azt hiszem, át kellene térnünk munkásságod tárgyára. Aki tanulmánykötetedet ismeri, tudhatja, hogy ez a kötet fő témáiban a huszadik századi magyar irodalom, még pontosabban az Ady és Móricz utáni magyar irodalom szemléleti kulcskérdéseivel foglalkozik, természetesen nem valamiféle kézikönyv vagy lexikon teljességigényével. A szigorú válogatás azonban nem jelenti a magyar irodalom egyik vagy másik irányzatához vagy írójához az elfogultan ragaszkodó kötődést. Sőt, a magyar irodalom és kritika – sajnos, olykor ma is érezhető – kiszorító, kisajátító, vagy-vagyoló reflexei ismeretében valaki akár azt is megkérdézhetné, hogy fér meg egy munkásságban mindez együtt, és miért nem a vagy-vagy uralkodik. Tehát: Kassák Lajos és Szabó Pál, Déry és Lengyel József, Németh László és Kolozsvári Grandpierre, Illyés Gyula és Pilinszky János, Sarkadi és Mándy, folytathatnám. Vajon a vagy-vagy helyett az összekötő, integráló is-is azt a felismerést, meggyőződést fejezi-e ki, hogy éppen a kiszorítás, a valamelyik szemlélet és irányzat monopóliumra törekvése és a másinak a lebecsülése vagy ellenségnek degradálása volt-e már a huszas évektől kezdve a magyar irodalmat a saját lehetőségei alá szorító, visszavetítő fogyatékossága? Látszanak-e ilyen jelek ma is? Igaz-e, hogy a te munkásságod vezérgondolata, rendezőelve a magyar irodalom korszerűvé válásának a harca, a küzdelem a saját korszerűségéért, ami többféle úton és szemlélettel is elérhető, úgy, hogy ez a korszerűség nem feltétlenül, nem kizárólag világirodalmi viszonyításokhoz való megfelelésen múlik, hanem azon a megfelelésen is, amelyben az irodalomnak a saját korához és jövőjéhez, történelmi-társadalmi meghatározottságaihoz, lehetőségeihez kell igazodnia?*

– Amit elmondtál, illetve kérdeztél, az legalább három kérdésből áll. Megpróbálok ezekre röviden, nagyjából abban a sorrendben válaszolni, ahogy te ezeket előadtad nekem. Kissé megint messzebbre kezdéném, de remélem, kiderül, hogy miért indulok el a kályhától.

Az új magyar irodalom legnagyobb alkotójának én Adyt tartom, benne együtt van minden, ami a huszadik században történt, ami alapvető, ami lényeges. Ady a mi irodalmunkban a nagy elindító, bámulatosan tudott valóban mindent, együtt volt benne értelem, intuíció, ösztön, együtt volt Európa és magyarság, a kollektívum problémája és az individuális létnek a gondja, szorongása. Minden. Miért kezdem Adyval? Azért, mert Adyban találjuk meg legteljesebben azt a problematikát, ami azután szinte napjainkig jelen van a magyar irodalom életében. Jelen van a művekben, jelen van pozitívumként, jelen van hiányként, és jelen van mindig újra meg újra, kibukkanó, olykor nagyon áldatlan viták alakjában. Ez pedig nem más, mint a magyar élet elmaradottsága, és az ezt tudomásul vevő, ezzel ugyanakkor ki nem egyező, ezzel perlekedő alkotásoknak az ellentéte. Ez az ellentét a két háború között, a század elején megvolt már. A két háború közötti irodalom műveiben, vitáiban különböző alakokat öltött. Az egyik kérdésre úgy válaszolnék tehát, hogy ez a problematika, ami Adyban jelentkezett először, mintegy kinagyítva, sűrítve, összetett alakban tűnik elénk a magyar avantgarde mozgalomnak a történetében. Benne volt az igény, hogy végre meg kell találni az európai ütemmel való egyúttaladásnak a különböző módoszatait. Ez a mozgalom a huszas évek közepére-végére eltűnt, szinte nyomtalanul eltűnt a magyar irodalom történetéből. Miért tűnt el



vajon? Ez az a kérdés, ami izgathat bennünket. És ha az avantgarde mozgalom történetéből közvetlenül nem kapunk is erre választ, közvetve választ kapunk a különböző pályamódosulásokból. Abból például, hogy a még Bécsben tartózkodó Kassák Lajos, aki még avantgarde verseket ír, elkezdí írni az *Egyember élete* című önéletrajzi munkáját, amelyik a legkiválóbb ilyen nemű magyar regények egyike. És egyáltalán nem avantgarde szellemű, legalábbis kifejezési eszközeiben semmiképpen nem az. Ha megnézzük, Illyés Gyula hogyan vált hangot a húszas évek végén, hogy Déry Tibor, aki, hogy így mondjam, nyakig volt az avantgarde-ban, miért kezd el regényt írni a berlini munkásmozgalom történetéről realista hangon, ha megkérdezzük, hogy Vas István miért fordított hátat igen korán az izmusok lírájának, és a sort még tovább vihetnénk. Ebben már olyan problémákra bukkanunk, amelyekkel mindenkinek, aki a mi huszadik századi irodalmunkkal kíván törődni, valamilyen módon szembe kell néznie. Ez lenne tehát az első kérdésre a válasz, hogy valamilyen módon rá kell bukkanunk azokra az alapkérdésekre, amelyek a mi irodalmunk modern útjának mibenlétével kapcsolódnak össze.

A másik kérdésnek, amelyet föltettél, még nagyobb aktualitása van, még több az időszerűsége. Szinte napi vitákat idézhethetnénk arra, hogy mennyire máig érnek ezek a problémák, már tudniillik, hogy csoportokban, irányzatokban gondolkozni, vagy pedig nem csoportokban gondolkozni. Itt az irodalomtörténet némileg megint eligazít bennünket, mert egyrészt a magyar irodalom legmodernebb szakaszának is ténye, hogy nemcsak különböző irányzatokra tagolódt, hanem szinte irányzatokra hasadt szét. A régi és állandóan idézett példa a népi–urbánus ellentét. Ez a két irányzat valóban úgy állt szemben egymással a két világháború közötti időben, hogy szinte nem látszott semmiféle olyan mozzanat, motívum, ami ezt a két irányzatot egymással kibékíthette volna. Nagyon jól tudjuk, hogy ennek a két irányzatnak az ellentéte negyvenöttel nem szűnt meg, nem tűnt el. Egyrészt tehát itt van az irodalomnak ez a ténye. A másik, amit viszont tudnunk kell, az irodalomnak ténye az is, hogy jó néhány író a két háború közötti időben is, napjainkban is törekedett arra, hogy túllépjen ezen a megosztó ellentéten. Ha Illyés Gyulára meg Németh Lászlóra gondolunk, de gondolhatunk Veres Péter műveire is, akkor az ő életműüket annak példájául is idézhetjük magunk elé, hogy bennük éppen mindig ennek a megosztó ellentétnek a legyőzése is megtalálható. Megtalálható volt az, hogy valamilyen módon szintézist alkossanak, a hazai problémák ábrázolása, a társadalmi kérdések megragadása, és – nevezzük ilyen durván, egyszerűen – a magas irodalom igényei között.

– *Az irodalomkritikus pedig ebben a küzdelemben – tehát az egyetemesért, jóért, baladóért való küzdelemben – közvetlenül is részt vállalt az irodalmi életben. Nekem úgy tűnik fel, hogy úgy tíz-tizenkét évvel ezelőtt te is mintha még közvetlenebbül vállaltál volna részt. Tebát, most a kritikust kérdezem a következő kérdésekkel. Milyen ma egy irodalomtörténész-kritikus helyzete, személyesen a te helyzeted, az irodalmi életben? Szükséges-e, hogy a nemzedéktárs írókkal, szépírókkal közvetlen, élő, gyakori szellemi és személyes kapcsolatban legyen? Van-e olyan tendenciája a mai magyar irodalomnak és olyan művei, amelyeknek bontakozását, alakulását lépésről lépésre, könyvről könyvre figyelni és értelmezni érdemesnek tartod? Kell-e, lehet-e ma egy*



*kritikusnak valamely irodalmi csoport állandó propagátorául szegődnie? És még egy kérdés: van-e olyan műhely, fórum, lap, folyóirat, amely ehhez rendszeresen teret ad, és amellyel – az ott tömörülő írókkal, szemlélettel, értékrenddel – személyesen is közösséget érzel, vállalasz?*

– Inkább a végén kezdeném most a választ. Olyan orgánus, amelyik helyet adna nekem, meg néhányunknak, nyilván mindig van. Azt hiszem, hogy az irodalomkritika rendszeres művelése életkori sajátosság. Mindenki életében van egy olyan korszak, ez lehet, hogy csak néhány esztendő, lehet, hogy tíz esztendő, lehet, hogy valamivel több, amikor legtöbb elhivatottságot arra érez, hogy az élő irodalom termését kövesse nyomon, lehetőleg számoljon be minden olyan alkotásról, amelyet valamilyen szempontból, értékesnek, érdekesnek tart. Ami azonban a csoportokhoz tartozást illeti, ez megint olyan elvi kérdés, amelyről talán érdemes néhány mondatot szólni. Én nagyon veszedelmesnek tartom, ha egy kritikus egyetlen csoport zászlóvivőjéül szegődik el, legyen az a csoport bármilyen kiváló és értékeket teremtő csoport. A kritikusnak az a feladata napjainkban – és ez volt a tennivalója tíz évvel ezelőtt is, és a kritika akkor jobban megtalálta a maga helyét, mint talán napjainkban –, hogy lehetőleg minden csoportban, minden irányzatban és minden nemzedékben felkutassa azt, ami értékes, ami jó, ami valamilyen szempontból figyelemre érdemes. Függetlenül és elhatárolódva a nemzedéki és csoportbeli előítéletektől. A kritikának tehát még mindig, továbbra is, éppen úgy, mint tíz és tizenöt évvel ezelőtt, értékorientáló szerepet kell betöltenie, ilyen munkát kell végeznie. Mert erre van a legnagyobb szükség. Irodalmunkat még mindig eléggé átjárják, olykor irodalmunk életét mérgezik olyan indulatok, amelyek zavarják az olvasók és az irodalom közötti normális közlekedést. Ha a kritika beáll ebbe a sorba, akkor tovább rontja azt a helyzetet, amelyet inkább javítania kellene.

*– A mélyebb okok mellett talán az időhiány is szerepet játszik a gyakoribb, napi kritikai tevékenységed csökkenésében. Sőt arra sem igen van módod, hogy mint irodalomtörténész egyetlen feladatra koncentrálj, hiszen igen sok párhuzamos feladatot kell ellátnod. Szavaidból kiderült, hogy a magyar avantgarde történetét nagyon fontos kérdésnek tartod. Úgy tudom, hogy ezzel most is foglalkozol.*

– Igen, valóban az a legközelebbi munkaprogramom, hogy a magyar avantgarde történetét tekintsem át vázlatosan, olyan igénnyel ugyanakkor, hogy az előbb vázlatosan jelzett problémákra is valamilyen módon sikerüljön kitekinteni. Az avantgarde tanulmányozása napjainkban azért különösképpen időszerű, aktuális, mert a mi irodalmunkban szaporodnak annak a jelei, hogy mind a prózában, mind pedig a költészetben – különösképpen az új nemzedék alkotásaiban – egyre több olyan jel mutatkozik, amely arra utal, hogy ezek a művek kötődnek (persze csak közvetett módon) a régi avantgarde hagyományokhoz. Itt inkább a neoavantgarde-nak a problémaköréről beszélhetnénk, de jól tudjuk, hogy a neoavantgarde valamilyen módon előzményként tartja számon a történeti érdemű avantgarde-ot. Tehát ennek az irodalomtörténeti munkának az volna az aktuális vonatkozása, hogy jobban megértsük azt is, ami napjainkban zajlik. Egyébként ezt általában is az irodalomtörténeti munka egyik értelmének tartom. Szerintem éppen ez a személyes érdekesség az irodalomtörténeti munkában, hogy megláthassuk azokat a témákat, tárgya-

kat, problémákat, ellentéteket, megoldatlan kérdéseket, amelyek napjaink irodalmában megvannak, és nem azt mondom ugyan, hogy ehhez okvetlenül keresni kellene a múltbeli előzményeket, de a múltat úgy kell nézni, hogy közben lássuk azt is, ami a jelenben a szemünk előtt zajlik.

– *Úgy tudom, hogy csakhamar nyomdába kerül a szerkesztésében a magyar avantgarde-ről egy régóta hiányzó antológia is.*

– Igen, ezt Pomogáts Bélával, az Irodalomtudományi Intézet másik munkatársával együtt állítottuk össze. Erről azért is érdemes néhány mondatot ejteni, mert majdhogynem érthetetlen, hogy miért nem jelent meg mind a mai napig sem a költői és a prózaírói, tehát a szépírói munkákból ilyen antológia. Különösképpen pedig az érthetetlen, hogy a magyar avantgarde elég gazdag dokumentumirodalmából, tehát kiáltványaiból, fölhívásaiból, vitaanyagaiból, cikkeiből sem készült még válogatás. Ez olyan hiányzó alapkivétel, amelyet az irodalomtörténet végképp nem nélkülözhet, és nyilván nagyon nagy olvasói érdeklődésre tarthatna számot.

– *Így van, és a mai magyar irodalomtudat éppen az előbb elmondottak szellemében szintén nehezen nélkülözheti. Most időrendben az avantgarde-ből kifele vagy előre vezető utaknál már említettük, hogy Illyés Gyuláról és Németh Lászlóról olyan tanulmányok olvashatók az Érintkezési pontok című kötetben, amelyek szinte már egy megírt monográfia summázatainak mutatkoznak.*

– Hát ezt nagyon szépen mondtad, de ezek sajnos nem íródtak meg, hanem inkább csak készülnek, főként lélekben és gondolatban. Az Illyés Gyuláról szóló kisebb könyvtanulmány nagyjából egybe is állt, csak ennek a munkának a lezárásához is az a néhány hónap hiányzik, ami oly sok munkához szintén hiányzik. De ezek azért előbb-utóbb talán tető alá kerülnek. Itt nyilván rákérdeznél majd erre, de én inkább elébe megyek a kérdésednek. Van itt még néhány olyan munkakör, amelyet nagyon szívesen látok el. Az egyik a *Kortársaink* című sorozat, amelyet Juhász Bélával, a debreceni egyetem adjunktusával együtt szerkesztünk. Ez a mai magyar irodalomról, közelebbről és pontosabban az 1945 utáni alkotók műveiről ad rövid, nyolc-tíz éves áttekintéseket. Elég kelendő ez a sorozat, és mindenképpen megint hiányokat pótol, mert – a két háború közötti egyetlen három-négy kötetig eljutó kísérletet leszámítva – nem volt még példa arra a magyar irodalomtörténet-írásban, hogy az élő irodalomról irodalomtörténeti igényű pályaképek készüljenek. A másik pedig a *Literatura*...

– *Vessük közbe, hogy Béládi Miklós a Literatura című folyóiratnak a szerkesztője. A folyóirat nem nagyon régen indult, és azt gondolom, hogy a szélesebb – tehát nem az irodalomtörténeti szakmai – közvélemény előtt elég kevésbé ismert.*

– Ez a lap az Irodalomtudományi Intézetnek úgynevezett műhelyorgánuma, azért alapították, azért alapította az Akadémia 1974-ben, hogy különösképpen és elsősorban az Intézet munkatársainak készülő tanulmányaiból, munkáiból adjon ízelítőt, azokat tárja a nyilvánosság elé. Ezen kívül természetesen a szakma más köreiből is közöl dolgozatokat, tanulmányokat. Ez a lap kimondottan irodalomtudományi célkitűzésekkel, programmal indult, tehát nemcsak irodalomtörténeti dolgozatoknak ad helyet.

– *Hiszen az irodalomtörténetnek két folyóirata is van: az Irodalomtörténeti Közlemények és az Irodalomtörténet.*



– Igen, pontosan. Tehát éppen a mi *Literaturánk* lenne hivatott arra, hogy a legmodernebb, a legújabb eljárásmodokat, problémaköröket is alkalmazó, felhívó tanulmányokat adjon közre. Vagyis terepet kíván nyújtani arra, hogy a legkülönbözőbb irodalommegközelítési, -értelmezési módok megmutassák önmagukat, hogy úgy mondjam, fölvonuljanak a maguk fegyverzetében.

– *Tudom, hogy évek óta szerkesztője vagy a már említett hatkötetes magyar irodalomtörténet folytatásaként készülő nagy szintézisnek, a felszabadulás utáni magyar irodalom történetét felvázoló kézikönyvnek is.*

– Az Irodalomtudományi Intézet műhelyében készült el ez a munka, több szakember közreműködésével. Hadd emeljem ki talán egy vagy két olyan mozzanatát, amely eltér a korábbi irodalomtörténeti földolgozásoknak a módszertanától. Az egyik az, hogy ez az irodalomtörténet nemcsak úgynevezett írói portrékat, pályaképeket vázol, hanem emellett – hogy megrajzolja például Déry Tibor, Illyés Gyula, Németh László, Pilinszky János, Mesterházi Lajos vagy Örkény István pályaképét – külön nagy áttekintő tanulmányokban vázolja föl a magyar regény, a magyar költészet, és a magyar dráma útját 1945-től 1975-ig. Ilyen tanulmányok külön-külön még nem készültek el. Azon kívül ez az új kézikönyv tudomásul veszi azt a tényt is, hogy a magyar irodalom napjainkban már több középpontú: nem Budapest az egyedüli centruma, hanem van centruma Kolozsváron, van centruma Újvidéken és így tovább. Tehát hogy léteznek a határainkon kívül, önálló intézményrendszerrel és más szellemi, társadalmi, politikai klíma alatt fejlődő irodalmak. Sőt ezen túlmenően még Nyugaton, a nyugat-európai országokban és a tengerentúl szintén van olyan magyar irodalom, amelyet számon kell tartanunk és rögzítenünk kell az irodalomtörténet módszerével.

– *Tudom azt, hogy nemrégiben alakult egy új tudományos társaság, amelyikben szintén dolgozol: Klaniczay Tibor mellett főtítkárhelyettesi teendőket látsz el.*

– Röviden ez a Hungarológiai Társaság, tehát a magyarságtudományi társaság. A célja az, hogy itthon és a határainkon túl a magyarságtudományt művelő szakembereket tömörítse: irodalomtörténészeket, nyelvészeket és néprajzosokat, nyilvántartsa a munkásságukat, majd lapokat indítson és a mi számunkra oly kedves magyar kultúrát, helyesebben ezt a három tudományágat a nagy nyilvánossággal, a magyarországinál nagyobb nyilvánossággal megismertesse.

– *Végül: mi az az alapvető meggyőződés, hit és cél, ami meghatározza tevékenységedet, munkásságodat?*

– Az irodalom tárgya az ember, ezt mindig ismétljük, de néha elhallgatjuk még magunk előtt is. Az irodalomtudománynak sem lehet végül más a tárgya, mint az ember. Azt mondják, hogy az irodalom az élet kritikája. Az irodalomtörténetnek és ezzel együtt az irodalomkritikának szintén az életről kell közvetett módon, vagy közvetlenül, de inkább közvetett módon beszélnie, és ezáltal kell az emberhez szólnia. Ha ezt meg tudja tenni, akkor megtalálja működésének egyébként néha bizony el-el tűnő értelmét. De ha ezt az emberhez szóló hivatást látja maga előtt, akkor ennek a nehéz és néha visszhangtalan munkának is megvan az az értelme, ami meg kell, hogy legyen minden örömmel végzett emberi szakmának, tevékenységnek.



Simonffy Zsuzsa

## MALLARMÉ A HOMÁLYOSSÁGRÓL ÉS A FIKCIÓRÓL

### *1. A homályosság mint a nyelv inherens tulajdonsága*

A homályosság fogalma maga is homályos. Ez vagy azt jelenti, hogy nincs homályosság, nem létezik, vagy azt, hogy nem a fogalom homályos, csak a használatának módja.

A homályosság homályossága azt is sugallja – túl a fogalommeghatározásból adódó nehézségeken –, hogy a homályosságról való beszéd túlságosan is metaforikus marad abban az esetben, ha nem előzi meg a homályosság jelenségének körvonalazása, illetve annak az elméleti keretnek a kijelölése, amelyben a leginkább tárgyalhatónak látjuk.

A homályosság kérdése mindig is izgatta az irodalmi gondolkodást, s az irodalmi alkotást főleg a szimbolizmus óta nagymértékben hatalmába kerítette. Gondoljunk csak a felszín és a mély, a látható és a nem látható világ kettősségére, melyek között közvetlen átmenet nincs, s legfeljebb csak a szimbólumok segítségével lehet felszínre hozni a láthatatlan világ rejtett kapcsolatait.<sup>1</sup> E nehezen hozzáférhető világ pontos leírása a hozzáférhetetlenségből adódóan nem történhet meg. Ezzel szemben csak a sugalmazásnak, a homályos leírásnak lehet helye és jogosultsága.

A homályosság első megközelítésben a fel nem fogható értelmében jelentkezik. Rögtön jó leszögezni, egyáltalán nem biztos, hogy az irodalmon belül a homályosság mint érthetetlenség kimerítő magyarázatot adna. A homályosság a sikeres kommunikáció mellett is működik, s nem a kommunikáció bukásának magyarázatában vállal szerepet.

Minthogy a szó köznapi értelmezései feljogosítanak bennünket erre az értelmezésre is, Mallarmé szövegével kapcsolatban különösebb hátrány nélkül feltehetjük a kérdést: mit is jelent valójában? Kibogozhatatlanul homályos-e? S ha nem, mivel oldhatjuk fel az első látásra rejtélyes szöveg érthetetlenségét? Ezek után álljon itt a szöveg.

---

<sup>1</sup> Itt közelebbről arra gondolunk, hogy a cél minden költőnél szinte ugyanaz: sejtetni azt, ami a valóságon túl van, de erre különböző eszközök lehetségesek: Rimbaud-nál a látomás, Verlaine-nél a zene, Mallarménál a formai csiszoltság. Ez az indirekt megismerés a lehetséges területére irányítja az emberi szellemet. De emögött valójában az emberi tudás megkettőződése áll, mert feltételezi a racionális/irracionális megismerés dichotómiáját. De véleményünk szerint a lehetséges nem egyenlő az irracionálissal.

„C'est en effet, également dangereux... soit que l'obscurité vienne de l'insuffisance du lecteur, ou celle du poète... mais c'est tricher que d'éluder ce travail. Que si un être d'une intelligence moyenne, et une préparation littéraire insuffisante, ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu, il faut remettre les choses à leur place. Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, – il y en a pas d'autres – d'évoquer les objets.”<sup>2</sup>

Ezt a szöveget természetesen többféle módon is magyarázhatjuk attól függően, hogy milyen szavakat, fogalmakat emelünk ki belőle, s az ezek között lévő kapcsolatok természetére milyen mélységben világítunk rá. Az egyik lehetséges mód, hogy hangsúlyozzuk az irodalomban a kizárólagosság és a normativitás tényét, amennyiben a homályosság mint elérendő cél tételeződik. Egy másik lehetőség, hogy a hangsúlyt áthelyezzük a homályosság eredetére: a költőre és az olvasóra együtt, vagy külön-külön kizárólagos értelemben. De az is elképzelhető, hogy van még egy harmadik forrás is, csakhogy az implicit megfogalmazás ezt elrejtí. Így csak fejtegetéseinkkel tehetjük azt nyilvánvalóvá.

Csakhogy ha visszatérünk az előző lehetőségre, amikor is az olvasóban és a költőben keressük a homályosság eredetét, a homályosság mint cél elveszti értelmét. Mégpedig azért, mert bizonyos értelemben nem egyeztethető össze a „veszély” szóval. Helyesebben szólva: nehezen tudnánk megmondani, maga a homályosság miért jelentene veszélyt.

A következő lépésben, ha a másik kulcsfontosságú szóhoz, az „enigmához”, a rejtélyhez fordulunk, az többé már nem lesz összeegyeztethetetlen a „cél” szóval, mivel az nem is veszély.

Úgy tűnik tehát, hogy a homályosság és az irodalom célja nem ugyanazon az absztrakciós szinten van, ezért el is kell őket választani egymástól a további gondolkodás érdekében.

Az enigma, a rejtély van célként meghatározva. A veszély valami, amit el kell kerülni, az enigma cél, valami, amit el kell érni.

Minekutána a szöveg megnevezi a homályosság két legfontosabb forrását, az egyik szálon fut tovább, a kevésbé tanult olvasó egyedi példájának leírásával, ám a másik szálról, a költő egyedi példájáról a továbbiakban nem esik szó.

Ilyen tapasztalatok alapján teljesen jogosan gondoljuk azt, hogy olyan megközelítéssel állunk szemben, mely egyforma mértékben szentel figyelmet az írás és az olvasás szempontjainak.

Ám valahol hiba csúszott az érvelésbe. Ugyanis az olvasóra nézve ki van fejtve a hiányosság problémája, a költőre nézve viszont nem. Ehelyett nem történik más, mint úgy tűnik el, hogy átalakul enigmává. Így – mivel nem áll rendelkezésünkre semmilyen apró részlet sem, mely a költő hiányosságából adódó homályosságot fejtené ki –, kénytelenek vagyunk azt gondolni, hogy a szöveg ezen a ponton nem teljes.

<sup>2</sup> MALLARMÉ: *Sur l'Evolution littéraire*. 869.

Véleményünk szerint két egymástól gyökeresen eltérő magyarázat adható koherens módon attól függően, hogy a szövegre nézve milyen kérdéseket teszünk fel.

Az egyik lehetőség, ha a szöveget a tárgnyelv szintjén feltett kérdésre, a „Honnan ered a homályosság?”-ra adott válasznak fogjuk fel, a másik lehetőség viszont az, ha a szöveg a metanyelv szintjén feltett kérdésre, a „Mit mondasz?”-ra válaszol.

Vegyük tehát először az első kérdést: honnan ered a homályosság? Ebben az esetben a kérdéshez tartozó preszuppozíciót kell számításba venni, azaz hogy a homályosság valahonnan származik. A válasz kettős, mivel az *akár... akár* kötőszó szerepe ezt húzza alá.

(i) A homályosság az olvasó hiányosságából fakad.

(ii) A homályosság a költő hiányosságából fakad.

Csakhogy ez a válasz nem teljesen magától értetődő; figyelmen kívül hagyja a csalni ígét, amely a válasz értelmét mindenképpen megfordítja. Ez azért történhet, mert (i) és (ii) válaszok preszuppozíciói nyelvészeti értelemben véve kielégítik ugyan, de nem merítik ki a kérdés preszuppozícióját.

A homályosság fakadjon bár az olvasóból vagy a költőből, tehát egyikből és másikból is, sem egyik, sem másik nem az igazi megfelelő forrás, hanem egy harmadik. Ez a forrás nem más, mint a nyelv, hiszen az olvasó és költő között zajló kommunikatív aktus a nyelvvel és a nyelvben valósulhat meg. A két előzőleg megjelölt forrás, ha lehetséges is, de nem kizárólagos, sőt tovább lépve, egy harmadik forrás, a nyelv is épp olyan mértékben lehetséges, mint az előző kettő – mindenekelőtt az *akár... akár...* kötőszó használatából adódóan. Ugyanis ez nemhogy nem zárja ki, de fel is jogosíthat egy harmadik lehetőség bevezetésére. Ennek eredményeképpen tehát a következő megállapítás is összeegyeztethető (i) és (ii)-vel:

(iii) A homályosság a nyelv hiányosságából fakad.

Ennek a gondolkodásmódnak a megvilágítására hadd álljon egy teljesen egyszerű példa a köznapi nyelvből.

(1) János gyereke beteg.

(2) Péter gyereke beteg.

Ezekkel a mondatokkal kapcsolatban azt állítani, hogy mindez csalás, egyben azt is jelenti, hogy nem is érdekes, amit mondtunk, hiszen ezzel mintegy visszavonjuk ezeknek a mondatoknak az érvényességét. Ebből adódóan egy harmadik jóval nagyobb érdeklődésre tarthat számot.

(3) x gyereke beteg.



A vizsgált szöveg esetében  $x$  helyét a nyelv tölti be, a kontextuálisan meghatározott alapvető ismeretek alapján. A kommunikációs aktusról rendelkezünk némi előismeretekkel.

Az így kialakult kontextus alapján most próbáljuk meg megadni a veszélyes szó helyét. Ha még mindig a tárgynyelv szintjén maradunk, *(i)*, *(ii)*, *(iii)* proposíciók fennálló tényeket látszanak reprezentálni, s így a veszélyes szóról átkerülődik a figyelem arra, amit reprezentálnak. Ezzel az olvasási móddal együtt jár, hogy maga a tény lesz veszélyes. Az érvelésben a következő lépés bemutatására a következő proposíciók adhatók meg.

*(iv)* A tény, hogy a homályosság az olvasó hiányosságából fakad, veszélyes.

*(v)* A tény, hogy a homályosság a költő hiányosságából fakad, veszélyes.

De továbbra is figyelembe véve a csalni-val együttjáró értelemváltozást, valamint az *akár... akár...* kötőszó által megengedett harmadik forrást, az előzőekhez hasonlóan ezúttal is kiegészíthetjük *(iv)* és *(v)* proposíciókat a magyarázat szempontjából leglényegesebb proposícióval:

*(vi)* A tény, hogy a homályosság a nyelv hiányosságából fakad, veszélyes.

A tárgynyelv szintjén tehát mind a három lehetőség alapján véve érvényes és érvényesíthető, de csak azért, hogy *(i)*, *(ii)*, is *(iv)*, *(v)* proposíciók a nyelv homályosságát erősítsék meg a *(iii)*, *(vi)* proposíciókon keresztül. Ebből a következtetésből adódóan már azt is nyilvánvaló módon lehet állítani, hogy lehetetlen olyan szöveget létrehozni, mely ne lenne homályos. A homályosság a nyelv tulajdonságaként megakadályozhatja világos szövegek előállítását. Így a nyitva maradt kérdésre, hogy miért veszélyes a nyelv homályossága, immár azt válaszolhatjuk: azért, mert lényegileg ezt az akadályt hozza magával.

Ezek után a másik kérdés–válasz lehetőségre térünk át, mely újabb magyarázathoz vezethet el. A „Honnan származik a homályosság?” kérdés helyére most a „Mit mondasz?” kérdés lép.

A metanyelvi szint jelenléte érzékelhetően más irányba módosítja az adandó válaszokat. A két szint szétválasztása fontos, mert más dolog a tényeket szolgáltató tárgynyelvet vizsgálat alá venni, s megint más, ettől független dolog a mondás tényét bevezető metanyelvet figyelembe venni.

*(vii)* Azt mondom, hogy a homályosság vagy az olvasó hiányosságából, vagy a költő hiányosságából származik.

Ez az a döntő pont, ahol el kell térnünk az előző magyarázat irányától, amennyiben a veszélyes melléknév szerepét is elkezdjük mérlegelni. Ha most a metaszintre vonatkoztatjuk, akkor a homályosságnak az eddigiek alapján megállapított három forrása le fog csökkenni. Ennek oka éppen a *mondani* kifejezés hozzátétele. Az első

kettő kizárt lesz, s egyedül csak a harmadik marad továbbra is érvényes. Az (vii) propozícióhoz ekkor a következő propozíciót tehetjük hozzá:

(viii) Veszélyes azt mondani, hogy a homályosság vagy az olvasó hiányosságából, vagy a költő hiányosságából származik.

A bevezetőben megadtuk a *veszélyes* melléknév egyik itt lehetséges értelmét, s most ennek felhasználása nagyon hasznos számunkra. A különböző szinonimák próbálgatása helyett utalnunk kell arra a jelentésére, hogy valami olyanra használjuk, amit el kell, vagy el szeretnénk kerülni. Minthogy eljutottunk a (viii) propozícióhoz, észre kell vennünk, hogy az maga után vonja a következő propozíciót:

(ix) Veszélyes azt mondani, hogy a homályosság vagy az olvasó hiányosságából vagy a költő hiányosságából származik, mivel a homályosság máshonnan, a nyelvből fakad.

Az igazi forrás tehát egészen más dolog, maga a nyelv. A „homályos” predikátum ugyanakkor a szövegről való beszéd szintjéhez tartozik, azaz az interpretációhoz. Mindennek ellenére magának a szövegnek a létrehozása lehet egyaránt homályos és világos is.

Az első esetben a „homályos” predikátum „belül”, a második esetben pedig „kívül” olvasandó. Ezzel nagyon világosan érzékeltethetjük a két egymástól megkülönböztendő szintet: attól függően, hogy ez a két hely, a belül és a kívül, a mondani igével, vagy anélkül jelenik meg. Ha a „homályos” predikátum a metaszinonimen jelenik meg, akkor a szöveg maga lehet ilyen is és olyan is, mert a szövegről való beszédnek tulajdonítjuk a „homályos” predikátumot – azaz a szöveg interpretációjához, a szövegről szóló szöveghez, ami valójában az interpretációk végtelen megsokszorozódásához vezet.

De az elemzéseknek lényegileg számításba kell venniük a két szint között fennálló kapcsolatokat is: magának a szövegnek a homályossága a metaszinonimen jelenik meg az interpretációk végtelen sorával. Ha azt állítjuk, hogy a nyelv homályos, egyúttal azt is állítjuk, hogy ez a homályosság maga után vonja azt, hogy az a nyelv, amin erről a szövegről beszélünk, szintén homályos lesz, más szóval az interpretációk megsokszorozódásának lehetősége abból a tényből fakad.

Természetesen olvasataink önkényesek, s ebből következően nem teljesek, még akkor is, ha itt még nem zárjuk le a homályosság problémájának értelmezését Mallarmé szövegeiben, s minél több jellemző példával próbálunk élni a továbbiakban.

A kiinduló alaphelyzet vázolásához kiválóan megfelelt az előző szöveg, s most lássuk, a további szövegek mennyiben módosíthatják előző megállapításainkat. A következő idézetben szó sem esik a homályosság eredetének kérdéséről:

„...on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur...”<sup>3</sup>

<sup>3</sup> MALLARMÉ: *L'Action restreinte*. 370.

Szövegünk sokkal metaforikusabb mint az előbbi, ebből következően sokkal homályosabb is. Ennek ellenére az előzőekben tárgyalt motívum látszik visszatérni, mintegy megerősítve a kizáró értelmezést. A *champ* szóról is elmondhatjuk, hogy valami olyasmit jelöl, ami topológiaiilag adott. Így várható, hogy az adott elvileg homályos. Ám ha az adott (mint nyelv) homályos, azaz, ami a rendelkezésünkre áll, az is homályos, nincs mit tennünk a fénnel, a világossággal, hiszen nincs meg a létokuk. Mindenféle fénynek a hiánya nyilvánvaló. Ami adott (nyelv) nem nagyon állítható szembe értelmes módon az írással, mivelhogy az adott elsődleges az íráshoz képest (ami származtatott), s olyan homályossággal jár együtt, melynek nagysága még a lehetőségét is megszünteti annak, hogy világosan lehessen írni. Mindkét szinten, a nyelv és az írás szintjén egyaránt, ki van zárva a világosság lehetősége. A homályosság tehát kétszeresen is determinált.

Ennek a homályosságnak a visszavonhatatlansága látható a következő idézetben is ugyanilyen explicit formába öltve:

„...la pureté ne peut s'établir – voici  
quel'obscurité la remplacera – ...”<sup>4</sup>

Ám a szövegekben jelentkező hasonlóságok és eltérések világosabb magyarázatához nagyban hozzájárul, ha elfogadjuk: valamennyi megállapítás arra építhető, hogy mindig a nyelv (ami adva van) és a szöveg (ami származtatott, amennyiben írás) kapcsolata áll a középpontban. A további idézetek, amelyeket kiválasztottunk, csak apróbb részletekben gazdagítják az eddig kialakult képet, és többé-kevésbé ezt a vonalat követik.

A következő szövegrészlet különösen érdekes, mert első pillantásra nem látszik, hogyan kapcsolódhat a nyelvhez, így a további vizsgálódásainknak célja éppen az, hogy megtaláljuk azt a szálát, ami átvezet a nyelvhez és annak tulajdonságaihoz.

„le vague ou le commun et fruste, plutot que les bannir occupation! se les appliquer en tant qu'un état.”<sup>5</sup>

Az idézet szintaxisából kiindulva a *vague*, *commun*, *fruste* melléknevek határozott névelővel ellátva főneveknek tekintendők. A főnevesítésnek ez a művelete lényeges értelmezésünk szempontjából, ugyanis épp ebben látjuk megalapozhatónak azt a tételünket, hogy a nyelvre vonatkoztatott megállapításokat hordoznak magukban.

Próbáljuk meg ezt ellenőrizni oly módon, hogy tekintsünk el a nyelvtől. Akkor ez a három tulajdonság külön-külön végtelenül sok mindenről állítható. A fő kérdés pedig éppen az, hogy mi az a közös elem, aminek révén e három tulajdonság együtt szerepelhet. Ezt pedig egyedül a nyelvben véljük felfedezni, ugyanis csak a nyelvre

<sup>4</sup> MALLARMÉ: *Scolies, Touches*. 445.

<sup>5</sup> MALLARMÉ: *Etalages*. 373.



vonatkoztatva tudunk némi koherenciát biztosítani a szövegnek: a nyelvről állítható, hogy homályos, hogy köznapi, hogy nyers egyszerre. Ezt a koherenciát csak támogathatja az előzőekben kiemelt főnevesítés.

Ezek után rátérnénk annak a vizsgálatára, hogy a kötőszavak milyen megoszlást eredményeznek e három tulajdonság között.

A *commun* és a *fruste* szavak sokkal szorosabban tartoznak össze, mint a *vague*, ugyanis az első kettőt az *és* kötőszóval közelíthetjük egymáshoz, ellenben a *vague* ezektől leválasztható, ha a *vagy* kötőszót figyelembe vesszük. Ez az egyik észrevételünk. Ám mindez kifejeződik abban is, hogy találhatunk egy harmadik szót, a *grossier*-t, mely mindkét szó jelentésmezőjéhez hozzátartozik, azaz szituációtól függően kicserélhetők is lehetnek egymással. Ez továbbá azt is jelentené, hogy azon a szinten vannak, amit úgy határozunk meg, hogy adott, ami adva van, mintegy az *artificiel* antinómiáiként.

Ezeknek a kifejezéseknek a megadott értelemben való használatából az is következik, hogy kell lenni valaminek még azon a nyelvi rétegen kívül, amit a köznapi, a nyers/faragatlan, homályos tulajdonságokkal láttunk el, ahhoz hogy eljuthassunk a strukturált vershez/verssorhoz. Ám eltávolítani azért nem lehet teljesen ezeket a nyelvi regisztereket, mert ezek képezik a szükséges alapot.

Ezen a ponton értünk az állapot szóhoz. Ez okozná a legnagyobb problémát, ha nem a nyelvhez kötnénk. A nyelvhez kapcsolódva viszont tökéletesen beleilleszthető az eddigi gondolatmenetünkbe. Az eredeti szöveg alapján tehát az alábbi következtetéseket vonhatjuk le a propozíciók formájában megadva:

- (x) A köznapi a nyelvnek egyik állapota.
- (xi) A nyers a nyelvnek egyik állapota.
- (xii) A homályos a nyelvnek egyik állapota.

Itt lehet megállapítani az íráshoz szükséges feltételt: ez a nyelvnek homályos állapotában határozható meg, ha kiindulópontnak a nyelvet vesszük.

Ezen a ponton egy kicsit vissza kell kanyarodnunk oda, ahol a homályosság eredetéről kifejtettük a kétféle magyarázatot. Ezek szerint maga a nyelv belsőleg homályos. A nyelv pedig adott úgy, ahogy a rendelkezésünkre áll. Ezt a fajta homályosságot semmiféleképpen sem lehet elkerülni. Ezen adott állapot sajátosságának megragadásához inkább arra kell törekednünk, hogy hozzászokjunk a homályossághoz, s elfogadjuk mint tényt.

A nyelv állapota és a homályosság forrása között mindenképpen kapcsolat áll fenn, s ugyanannak a problémának két különböző aspektusaként tarthatjuk számon őket, egyidejű és nem egymást kizáró alternatívaként. A rejtett signifiant gondolatának bevonásával csak tovább növelhetjük a nyelv állapotának jelentőségét, melynek kifejtéséhez a következő szövegrészletre támaszkodhatunk:

„il dont y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'absons, signifiant fermé et caché qui habite le commun, car sitôt

cette masse jetée vers quelque trace que c'est une réalité, existant, par exemple, sur une feuille de papier, dans tel écrit – pas en soi – cela qui est obscur: elle s'agite, ouragan jaloux d'attribuer les ténèbres à quoi que ce soit profusément, flagramment.”<sup>6</sup>

Észre kell vennünk, hogy a jel kettős aspektusából (signifiant/signifié vagy reprezentáló/reprezentált) elsősorban a signifiant kerülhet szóba. Most már a signifiant vizsgálatából kiindulva a signifiant kettős aspektusára kell tovább kérdeznünk (reprezentáló–dolog). Ha ennek megkülönböztetésére nem fordítunk elegendő figyelmet, akkor fennáll annak a hibalehetőségnek a veszélye, hogy az *occulte* szót, mely lényeges tulajdonságot jelöl, a signifié tulajdonságaként értelmezzük. Ebből a továbbiakban az következne, hogy az okkultizmusról kellene beszélnünk abban az értelemben, hogy az entitások (dolgok is és fogalmak is) abszolútnak tekintendők. Ám ekkor hogyan tudnánk megérteni a signifiant–signifié kapcsolatának lényegét, mely éppen abban áll, hogy az előző az utóbbi helyett állhat, kicserélhető vele.

El kell gondolkoznunk azon, hogy az *occulte* miért is vonná egyértelműen maga után az okkultizmust. Ha egyéb tényezők is ugyanolyan súllyal számítanak, akkor a helyzet egészen másképpen alakul.

Ha visszatérünk a fentebb idézett szöveghez, abból világosan kiderül, hogy az önmagukban vett dolgok, sőt az okkult dolgok is tagadva vannak. Mivel a signifié ebben a viszonylatban háttérbe kerül, többé már semmilyen momentum sem utal arra, hogy el kellene hagynunk a signifiant szintjét, sőt éppen ellenkezőleg, minden elem, ami egyáltalán szóba kerülhet, ehhez a szinthez van kötve.

Ebből a szövegből úgy tűnik, szinte magától értetődőnek kell elfogadnunk azt az elvet, miszerint a nyelv köznapí állapotának signifiant-jai tartalmaznak rejtett vonatkozásokat. Az előzőek alapján az *occulte* a signifiant szintjére kerülhet, aminek így már nem sok köze van az entitásokhoz tartozó okkultizmushoz. Ám rögtön felmerül a kérdés, milyen értelemben szerepel az *occulte*? Sőt: az *occulte* köthető-e egyáltalán valamihez, lokalizálható-e? Ha tartjuk magunkat ahhoz, hogy a signifiant reprezentálja a signifié-t, mi módon lehetséges, hogy közben mégis rejtve maradjon?

Első megközelítésben úgy tűnik, ellentmondásról van szó. Ha a signifiant-ok rejtettek, akkor mégis hogyan közelíthetők meg az érzékelő megismerés fázisának kihagyásával? Az ellentmondás feloldásához a signifiant kettős meghatározottságának gondolatához kell fordulnunk. Ekkor a válasz már nagyon egyszerűen megadható a fentebb megfogalmazott kérdésekre.

A signifiant egyfelől dolog, másfelől reprezentáns. Dologi mivoltában jelen kell lennie, ugyanakkor azonban a signifié-t mint dolgot elrejtí, ennyiben homályos (opaque). Ezzel szemben viszont mint reprezentáns eltűnik a megfigyelés elől, hiszen önmaga megszűnik dolog lenni, amennyiben a jelentett dologra irányul, s ez esetben áttetsző (transparent).

<sup>6</sup> MALLARMÉ: *Le Mystère dans les Lettres*. 383.



Így valójában nem a signifiant van elrejtve, hanem dologi mivolta, hiszen jelként funkcionál. Ebben az összefüggésben nem mint dolog jelenik meg, hanem mint reprezentáns (ezen a ponton a jelentés kérdése kerül előtérbe, de ezt a későbbiekben tárgyaljuk), hiszen egy másik dolgot csak úgy helyettesíthet, ha önmaga nem mint dolog funkcionál.

S végül ez az érvelés szorosan kapcsolódik ahhoz, amelyben a *commun* és *fruste* szavak jelentését próbáltuk megragadni. Ezúttal is a homályosság vezet át a *commun*-ből az *écrit*-be. A rejtett signifiant, ha fentebbiek értelmében a kettős vonatkozásból a dologi mivoltához kapcsoljuk a rejtettséget, eleve igaz lesz a *commun*-re nézve. S ha a *commun*, az adott ilyen módon működik, az írás sem lesz képes elvonatkoztatni tőle. Az írás vonatkozásában is azt mondhatjuk, hogy továbbra is megmarad a homályosság azon egyszerű oknál fogva, hogy az írás a köznap nyelvre épül.

A továbbiakban még szeretnénk felhozni példaként néhány olyan kontextust, melyben a *commun* és a homályosság együtt szerepel, de az egyszerű megállapítások mellett megjelenik a kritikai viszonyulás is, amire az eddigiek alapján nem hivatkozhattunk.

„...il récuse l'injure d'obscurité – pourquoi pas, parmi le fonds commun d'autres d'incohérence, de rabachage, de plagiat, sans recourir à quelque blame spécial et préventif – ou encore une, de platitude.”<sup>7</sup>

Ezúttal a *commun* szó melléknévként szerepel a *fonds* szóra vonatkozóan, ami természetesen nem könnyíti meg az értelmezést, hiszen a lehető legtágabb értelemben szerepel. Ha továbbra is a nyelvnél maradunk, akkor a *fonds* szó egészen egyértelműen felveheti az adott jelentését pontosan oly módon, ahogy azt fentebb láttuk. A nyelv az, ami adott, eleve létezik.

Ha most erre vonatkoztatjuk a *commun* tulajdonságot, akkor nagyon közel jár a mindennapi, általános jelentéséhez. Ez az a tulajdonság, ami jellemzi az adott nyelvet alapvetően.

Láthatjuk tehát, hogy a *commun* szó előfordulásai állandóan ahhoz a ponthoz vezetnek vissza bennünket, ahol nem mondhatunk mást, mint hogy a homályosság magának a mindennapi nyelvnek az inherens tulajdonsága, legalábbis mindig ezt az előfeltevést olvashatjuk ki a kontextusaiból.

A homályosság a sértéssel egyenértékű. Jó, ha tiszteletben tartjuk a nyelvnek ezt a tulajdonságát akkor, ha a köznyelvben szóba kerülhet az inkoherencia, a fecsegés, a plagizálás aspektusa anélkül, hogy azért elmarasztalás érné a mindennapi beszélőt. Ez viszont megmarad mindazon beszélők számára alapvető bázisként, akik használják. Az a tény, hogy maga a támasz, amihez fordulunk, eleve homályos, tényleges kibúvót jelenthet. Ebből következően semmi mást nem mondhatunk, csak azt, hogy az olvasni tudás elsődleges feltétel ahhoz, hogy ne álljon elő a konfúzió állapota.

<sup>7</sup> MALLARMÉ: op. cit. 386.



Ez az állapot nagyon is lehetségesnek tűnik abból a tényből adódóan, hogy a homályosság a nyelv inherens tulajdonsága. Akkor mégis mi az, ami biztosítja a megértés lehetőségét? Ez a homályosság viszont csak a szövegen keresztül nyilvánulhat meg. Ez esetben kifogásolható, a köznyelven belül viszont nem számít.

## 2. A szemiotikus csend

A következő lépésben még mindig a kritikai hozzáállás lesz a lényege Mallarmé gondolatainak.

„Je préfère devant l'agression, rétorquer que des contemporains ne savent pas lire”<sup>8</sup>

Nézzük tehát, miben áll az olvasni tudás, a helyesen olvasás Mallarmé számára. Ehhez a fehér szerepét, a csend szerepét kell hangsúlyoznunk. A leglényegesebb momentum az, hogy radikálisan új funkciót kap. A vizualitás síkján a fehér, akusztikai síkon a csend a signifiant szintjén van, ugyanúgy, ahogy a fekete, azaz a betűk. Ezt azért kívánjuk kétszeresen is hangsúlyozni, mivel általában úgy értelmezik, hogy a feketéhez mint signifiant-hoz a fehér mint signifié kapcsolódik, ami egyenlő az elhallgatással. Ám az eddigiek alapján a fehér és a fekete, a csend és a betű ugyanazon az absztrakciós szinten áll, mivelhogy a fehér is jellé vált.

Feltételezésünk szerint a csend autentikussága megfelel a jellé válás folyamatának. Ennek következtében többé már nem egyenértékű a szünetjellel, hiszen a szünet mint űr kitölthető, ez a fehér ellenben nem tölthető ki, és nem is léphet a helyébe semmi. A mindennapi beszédben a szünet ott áll a maga helyén, nem foglalja el semmi másnak a helyét, önmagában és önmagáért van, ami nem zárja ki annak lehetőségét, hogy alkalomadtán elvileg ne lehetne kitölteni szóval. Hogy ez a lehetőség elvileg fennáll, egy dolog, s hogy adott esetben ez a szóval történő helyettesítés megtörténik vagy sem, egy másik dolog.

A probléma abban jelentkezik, hogy a szünetnek nincs teste, anyagiséga. Ebből következően a szünet ugyanúgy implicálja azt, hogy semmi nincs ott, mint azt, hogy ott van valami, csak az a csend.

Ha a szünet már nem önmaga és nem önmagáért van ott, akkor ez azt jelenti, hogy jellé vált, s mint ilyen többé már visszavonhatatlanul nem tölthető ki. Az előző esetben semmi egyébre nem utal, mint hiányra, az utóbbi esetben pedig a jellé válásra.

Valóban, miként lehetne kimutatni, hogy a fehér a fekete betűk mintájára valamit reprezentál, és nem egyszerűen csak szünet? Akusztikailag csak a szünetet lehet visszaadni, de a szünetet mint jelet nem, hacsak nem hasonló módon mint a kimondott értelemben vett szünetet. Két különböző dolog tehát az önmagában vett szünet, s a szünet mint jel problémája, azaz a fehér problémája, átfordítva Mallarmé termino-

<sup>8</sup> MALLARMÉ: op. cit. 386.

lógijába. A fehér így a szövegkonstrukció elvének része, s nem az elhallgatás, a szöveg hiányának jele.

Az előzetes alapvetések után nézzük meg az egyik leghatásosabb szövegrészletet a fehérről:

„Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre, qui parlerait trop haut: et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence”<sup>9</sup>

Hangsúlyoznunk kell tehát, hogy a homályosság két szinten jelentkezhet, a nyelv szintjén éppúgy, mint a szöveg szintjén, s köztük a visszavezethetőségi viszony állítható fel. Pontosabban arról van szó, hogy a fekete (a betű, az újság) a nyelvhez, a fehér (az oldallap, a csend) a szöveghez tartozik, így ez utóbbiban fedezhető fel az irodalom lehetősége.

Scherer szerint a fekete a homályosság szimbóluma,<sup>10</sup> ami abban az értelemben igaz, hogy a betűk közvetítésével visszavezethető az eleve adott nyelvre, amiről bebizonyosodott, hogy homályos. Azt mondhatjuk tehát, hogy ez mindenféle irodalomnak az alapja. S amikor a költő azt mondja, hogy:

„J'y ajoute un peu d'obscurité”<sup>11</sup>

csupán annyit tehet, hogy mintegy kiegészíti, kiteljesíti az eredeti homályosságát a nyelvnek. Viszont ehhez a kiteljesítéshez elengedhetetlen, hogy a homályosságot a szöveg szintjén értelmezzük, annak a szövegnek, amiről az imént megállapítottuk, hogy a fehér jelstátusától kapja jellemzőjét.

Ez már sokkal tágabb keretben is megfogalmazható: semmi nem válhat jellé, ha a tagadását, a szünetet nem vesszük figyelembe, azzal a feltétellel, hogy maga a szünet is jellé válik, ezzel megszűnik önmaga lenni, úgy, hogy közben mássá válik, valami mást reprezentál, mint önmaga. Mallarméra vonatkozóan tehát ez nem jelent mást, mint azt, hogy a fehér lényege abban ragadható meg, hogy a jellé válás lehetőségét hordozza magában.

Befejezésül olyan példát szeretnénk idézni, ahol a homályosság érvként, a kritika részeként jelenik meg:

„puisque arguer d'obscurité – o, nul ne saisira s'ils ne saisissent et ils ne saisissent pas – implique un renoncement antérieur à juger”<sup>12</sup>

<sup>9</sup> MALLARMÉ: op. cit. 387.

<sup>10</sup> SCHERER: op. cit.

<sup>11</sup> MALLARMÉ: op. cit. 383.

<sup>12</sup> MALLARMÉ: op. cit. 383.

Ebben a szövegrészletben két lényeges kifejezést kell kiemelnünk, az *arguer* és a *juger* igéket, amennyiben ezekben véljük megragadni a homályosság és a nyelv közötti kapcsolat újabb sajátosságát. Az adott grammatikai forma (*arguer d'obscurité*) alapján nem egészen egyértelmű, hogy mi a homályosság tárgya és terjedelme. Ezért kétféle formában adhatjuk meg a jelentését.

Egyrészt elképzelhető, hogy az érvre vonatkozik a homályosság. Ebből az következik, hogy a homályos szövegek előállításának lehetősége eleve létezik, adott, s ez ok lehet arra, hogy ne ítéljük el a homályos szövegeket homályosságuk miatt.

Másrészt az is elképzelhető, hogy az érv tartalmazza ugyan a homályos szót, de oly módon, hogy ettől még maga nem lesz nem homályos. Ebből pedig azt a következtetést vonhatjuk le, hogy ha valamiről beszélünk, de úgy, hogy azt homályosnak jelöljük meg, egyben azt is jelenti, hogy kizárjuk vele az elítélés lehetőségét. Rá kell mutatnunk arra, hogy ez a megkülönböztetés már nem olyan fontos az *elítélni* igére vonatkozóan. Maga a homályosság, legyen bárhol is, kizárja az elmarasztaló ítéletet.

Most próbáljuk közelebbről megvizsgálni az *ítélni* igét. Rögtön láthatjuk, hogy nem olyan könnyű feladat rengeteg jelentése közül kiválasztani a legmegfelelőbbet az előző érvelés folytatásához.

1. mondani, gondolni valamiről valamit
2. dönteni, álláspontra jutni egy kérdés fölött
3. kedvező vagy kedvezőtlen véleményt formálni/értékelni
4. elítélni

Ezekhez a jelentésekhez folyamodni azt jelenti, hogy megkíséreljük behelyettesíteni a homályosságot. Ennek megfelelően, ha valamiről azt mondjuk, hogy homályos, ezzel először is elzárkózunk attól, hogy beszéljünk róla. Továbbá lehetetlen bármilyen döntést is hozni felőle, nemhogy értékelést. Ebből következően a homályos köznyelv értelmében ugyanígy képtelenség elítélni, nem lehet jogunk ahhoz, hogy elítéljük a homályosságot, hiszen maga a köznyelv homályos.

### 3. Összefoglalás

A homályosság jelenségével kapcsolatban érintettük azokat a szövegeket, amelyekben véleményünk szerint a leginkább megragadható Mallarmé elképzelése a kérdésről. Nagy vonalakban összefoglalhatjuk most már, hogy ezek a vizsgálódások milyen eredményre vezettek.

Nagyon jól látható volt a különbség aközött, hogy a homályosságot célként vagy alapként fogjuk fel. Ennek velejárójaként ez a különbség csak tovább növekszik akkor, ha ahelyett, hogy homályos akarok lenni, azt mondjuk, nem lehetek más, csak homályos, mivel a nyelv, amit használok, már előzőleg homályos.

A második álláspont mellett érveltünk, amikor aláhúztuk annak fontosságát, hogy a homályosság mint a nyelv inherens tulajdonsága megmásíthatatlan tényként értelmezhető Mallarmé szövegeiben, s éppen ezért nem is negatív dolog, amit el kellene ítélnünk.



Nem is adódhat ezek után más megoldás a homályosság feloldására, mint a nyelv matematizálása. Ez is felmerül Mallarménál egy másik összefüggésben, a megismerés lehetőségeinek felmérésében, amire a következő fejezetben térünk ki. Itt most az a fontos, hogy kilépni a homályosságból más úton nem lehet.

#### 4. Mallarmé a fikcióról

##### 4.0. Bevezető

A homályosság jelenségével kapcsolatos vizsgálódások után kísérletet teszünk arra, hogy felvázoljuk azokat a jelentősebb szempontokat, melyek egyben meghatározzák a továbbblépés lehetőségeit is.

Eljutottunk ahhoz a ponthoz, ahol a jelentés problémakörével kell kezdenünk a téma tárgyalását, mivel egyrészt a homályossággal kapcsolatosan már implicite mindeképpen annak egyik aspektusáról beszéltünk, másrészt a rendszerben is ez foglalja el a központi helyet. Csakhogy míg az előbbiekben a nyelvből indultunk ki, hiszen megközelítésünk lényege éppen az volt, hogy arra kérdeztünk, miből ered a nyelv homályossága, s ennek milyen hatása van a megértésre, addig most a tárgyak világát is figyelembe vesszük, s ennek a vonatkozásait emeljük ki.

A fogalmak ismertetése után kirajzolódik előttünk az a vonal, amelynek segítségével eljuthatunk a fikcióhoz, mintegy megerősítve és alátámasztva az irodalom/költészet homályosságának tételét. Most lássuk röviden a különféle, immár történetileg klasszikusnak számító jelentésértelmezéseket, hogy aztán világosabban el tudjuk helyezni Mallarmé koncepcióját.

##### 4.1. Jelentés és referencia

A szemantika alapproblémája a jel referenciájának megadása oly módon, hogy a jelhez meghatározott tárgyakat rendelünk. Ez olyan rendezett halmazt ad, amelynek egyik eleme egy tárgy, a másik pedig a nyelvi jel. Ez a folyamat végső soron mindig extralingvisztikai, mivel a rámutatás aktusában, a deixisben zárul. Ezt nevezzük a jel reprezentációjának. De a jel nemcsak reprezentálja a tárgyat, hanem tartalmazza annak megadási módját a tárgynyelv szintjén:

(i) jelentés: a tárgy megadási módja. Ezt a megadási módot Frege-től<sup>13</sup> kezdve egyesek a jel jelentésének vagy értelmének (sens) hívják.

(ii) jelentés: referencia. Mások, többek között Russel,<sup>14</sup> a jelet tisztán reprezentációként fogják fel, s így azonosítják a referenciával.

<sup>13</sup> G. FREGE: *Logika, szemantika, matematika*. Bp. 1980.

<sup>14</sup> B. RUSSELL: *A denotálásról*. In: COPI-GOULD (eds): *Kortárs tanulmányok a logikaelmélet kérdéseiről*. Bp. 1985.

(iii) jelentés: propozicionális tartalom + modális kontextus. Azok, akik a jel mindkét aspektusát (prezentáció és reprezentáció) egyszerre kívánják figyelembe venni, a jelentésnek két összetevőjét határozzák meg. Egyrészt a propozicionális tartalmat, mivel itt már nem egyszerűen jelekről, hanem azok kombinációiról van szó. Tisztán reprezentációs vonatkozás az, ami igaz vagy hamis lehet. Másrészt pedig egy modális kontextust, mely a jel önmagára való irányultságából ered. Ez utóbbi már a beszélőre vonatkozik, azaz az adott propozíció illokúciós erejét fejezi ki. Itt már a jelentés nemcsak szemantikailag, hanem pragmatikailag is meghatározódik.<sup>15</sup> Ennek szükségességét támasztják alá azok a token-reflexív szavak (*itt, te, én, most* stb.), amelyeknek a referenciáját csak egy adott pragmatikai kontextusban határozhatjuk meg. Így nem is lehetnek tisztán referenciálisak, hiszen a referenciához csak a reflexivitás tényének figyelembevételével juthatunk el.

(iv) jelentés: folyamat. A fentebbi tendenciákkal szemben áll egy saussure-i<sup>16</sup> alapokon álló iskola, mely a jeltárgy helyett bevezet egy másik elemet, egy tisztán pszichológiai vonatkozást, a mentális képmást. A jelet a szó mint hangalak és a mentális képmás közti viszonyként fogja fel. Ebből következően a jelentést e két pólus közt lezajló folyamatként definiálja. Saussure a jelnek azt a képességét, hogy fogalmat, mentális képmást ábrázol, értéknek nevezi. Ez az érték aztán a jelentés egyik lényeges eleme lesz. Ez azonban csak egy nyelvi rendszerben tesz szert jelentőségre, mivel egy elem értéke mindig annak következménye, hogy a többi is jelen van, vagyis hogy egyrészt kicserélhető tőle eltérő dologgal, ugyanakkor összevethető egy vele hasonlóval. A szavak kicserélhetőségének, illetve összehasonlíthatóságának mértéke a fogalom, mely pszichológiai meghatározottságú. A jelentés így az érték függvénye.

(v) jelentés: végtelen szemiózis.<sup>17</sup> Ha elvonatkoztatunk a jelentés pszichológiai tényezőjétől, s azt csupán mint szavak végtelen egymásrahatásának végtelen folyamatát, illetve ennek lehetőségét tekintjük, szemiológiai jelentésfelfogást kapunk.

(vi) jelentés: esszencia + intencionáltság. Nem mentes a pszichológiai vonatkozástól a fenomenológia jelentéskonceptiója<sup>18</sup> sem, annak ellenére, hogy a pszichológia ellen lépett fel. Csupán annyi változik, hogy most a jelentést nem a mentális képmás, hanem az intencionáló tudat hordozza. A jelentés az érzékeléshez képest immanens, s mint *en-soi-pour-nous* jelenik meg. Rendelkezik olyan lényegiségekkel, azaz esszenciákkal, amelyek a prioriak a tárgy érzékeléséhez képest. Ebből adódóan képes helyettesíteni magát a tárgyat is. Az esszencia elsődleges az egzisztenciához képest. A jelentés ideális entitás, mivel az eidetikus redukció révén az objektum individuális létére irányuló ítéletek, a transzcendentális redukció révén pedig minden, ami nem a

<sup>15</sup> J. R. SEARLE (ed.): *The Philosophy of Language*. Oxford 1979.

<sup>16</sup> F. SAUSSURE: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Bp. 1967.

<sup>17</sup> U. ECO: *La struttura assente*. Milano 1977. Szemiózis: a jelek termelésének állandó folyamata.

<sup>18</sup> E. HUSSERL: *Válogatott tanulmányai*. Bp. 1972. *A fenomenológia a társadalomtudományban*. Vál. HERNÁDI M. Bp. 1984.

tudat korrelátuma, zárójelbe kerül. A jelentés tehát egyrészt esszencia, másrészt az intencionáló tudat korrelátuma.

## 5. Mallarmé szemantikája

### 5.1. Szó és tárgy

A következőkben azt a folyamatot kívánjuk tárgyalni, ahogyan Mallarmé az eleve létezőnek tételezett tárgytól eljut a Könyvig. Ennek a folyamatnak a tárgyalása maga után vonja Mallarmé terminusainak a rendszerezését. Poétikájában a szó, *mot* foglalja el a kitüntetett helyet. Ezért minden más terminus csak a vele való viszonyban jut érvényre, illetve e viszony segítségével definiálható.

A szónak legfontosabb viszonya a tárgyhoz való viszony. Ha a tárgyból indulunk ki, nem tekinthetünk el attól a kettősségtől, hogy az egzisztenciával és esszenciával rendelkezik. Ebben az esetben a tárgy helyettesítése a szóval a következőképpen történhet:

Nevezzük az egzisztenciát *a*-nak, az esszenciát *b*-nek. Az eldöntendő kérdés az lesz, hogy a szó *a* vagy *b* helyett állhat. Ha *a*-t tekintjük, akkor az nem predikatív, hiszen a létezés nem nyelvi jellegű, a létezést nem lehet állítani,<sup>19</sup> csak preszupponálni, illetve a létező tárgyra mint referensre rámutatni. Ha *b*-t tekintjük, akkor az nyelvi jellegű, mindig egy adott leírás, megnevezési mód lesz, azaz a tárgy nyelvileg csak tulajdonságai révén írható le.

A szónak két alapvető funkciója van Mallarménál:

- (i) iniciatív, aktív
- (ii) evokatív

Az, hogy a szó helyettesítheti a tárgyat, első funkciójának a következménye. De ezzel az aktivitással csak arra képes, hogy esszenciálisan törölje el a tárgyat, egzisztenciáját érintetlenül hagyja. Ha a tárgy egzisztenciája helyett állna, akkor a tárgy létezésének megszűnése azt vonná egyenesen maga után, hogy a tárgyak önmaguktól teremtnének szavakká. Ekkor ezek a tárgyak nem reális tárgyak lennének már. A megnevezettek lépnének elő megnevezőkké, s ezzel a szó elveszítené referenciális vonatkozását. A tárgy egzisztenciális tagadása tehát elvezetne a szó evokatív funkciójának a tagadásához is, hiszen akkor csak felidézők lennének felidézettek nélkül.

<sup>19</sup> A létezés és a predikátum kapcsolatáról a következő munkákra gondolhatunk: KLIMA Gyula: *Szent Anzelm és az ontológiai istenérv*. Világosság 1983. december, melléklet. 3–10. ALTRICHTER Ferenc: *Fogalom és lét*. Világosság 1977/11. 649–656. S. GEACH: *God and the Soul, Form and Existence*. London 1969. D. F. PEARS: *Is Existence a Predicate?* J. THOMSON: *Is Existence a Predicate?* In: P. F. STRAWSON (ed.): *Philosophical Logic*. Oxford 1967. 97–106. A. BONONI: *Universi di discorso*. Milano 1979.



Viszont ahhoz, hogy a szó elsődlegessége a tárggyal szemben megmaradjon, mégis tagadnia kell a tárgyat, de ez a tagadás csak esszenciális tagadása lehet a tárgynak, így lehetséges a szó evokatív funkciójának érvényre juttatása. Azonban az evokatív funkció is végső soron az esszenciához köthető, hiszen maga a felidézés aktusa nem más, mint a tárgy különféle tulajdonságainak a leírása, de e leírások végén nem állhat a megnevezés aktusa, hiszen akkor a tárgy sejtetésének esztétikai elvét sértené meg Mallarmé. Így Mallarmé nem is tekinti irodalomnak, amit a régi rhétorok, de még a parnasszisták is írtak, éppen azon meggondolások alapján, hogy ők nem tettek mást, mint közvetlenül megmutatták a tárgyakat, a megnevezést magában az irodalmi műben végezték el.

„... les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion... les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent: par là ils manquent de mystère.”<sup>20</sup>

Tehát a megnevezés nemcsak elszegényítené az irodalmat, hanem meg is szüntetné. Ezért a tárgyak leírása a fontos, predikátumok megadása, ez azonban annyit jelent, hogy a szónak a tárgy esszenciáját kell helyettesítenie. Ebből adódóan azonban bármikor fel is idézheti a tárgyat. Így viszont valójában nem lesz különbség a szó két funkciója, aktivitás és evokáció között. A megnevezés problémáját Mallarmé a következőképpen fogalmazza meg:

„Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou inversement, chosir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.”<sup>21</sup>

A szónak tehát a tárgyhoz való viszonya behelyettesítési viszony, de nem szünteti azt meg egzisztenciájában, csak annak esszenciális tulajdonságait vállalja magára. Így bármikor felidézi a tárgyat tulajdonságain keresztül, a megnevezés szükségessége nélkül.

## 5.2. Mallarmé terminológiája

Mallarmé terminológiájában a szó alapvetően kétféle módon definiálható:

(i) a szó mint struktúra: autonóm jelenség. Ez megfelel a szótári állapotnak, amelyben a szavak mint különböző időbeli rétegződések és mint hasonló lexikai

<sup>20</sup> MALLARMÉ: *Sur l'évolution littéraire*. 869.

<sup>21</sup> MALLARMÉ: op. cit. 869.

egységek vannak jelen. Az önmagában vett szó ugyanakkor organikus egység, a csontozat a mássalhangzók, az izmok a magánhangzók.

„Les mots, dans le dictionnaire, gisent, pareils ou de dates diverses, comme des stratifications: vite je parlerai de couches... A toute la nature apparenté et se rapprochant ainsi de l'organisme dépositaire de la vie, le Mot présente dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair: et, dans ses consonnes, comme une ossature délicate à disséquer.”<sup>22</sup>

A szó mint folyamat: akkor kerül előtérbe, amikor a tárgy esszenciális tulajdonságát valósítja meg.

A szó (i) definíciója egyben megfelel a kifejezés (*phrase*) meghatározásának.

„Arriver de la phrase à la lettre par le mot en nous servant du Signe ou de l'écriture, qui relie le mot à son sens.”<sup>23</sup>

A (ii) definíció viszont a beszédmódot (*parole*) írja le. Végző soron a beszédmód az, ami tagadja tárgy esszenciáját. Ez a tagadás azonban az Igéhez (*Verbe*) kötött. Az Ige az egyetlen, ami a szóval nem definiálható, viszont éppen ezért nem is elem, hanem elv, *Principe* (Princípium).

Az Ige nem más, mint a tiszta tagadás, az idő pedig nem más, mint az a folyamat, amelyben a szétszórt elemek egymásra találnak:

„Le Verbe est un principe qui se développe à travers la négation de tout principe, le hasard, comme l'Idée, et se retrouve formant [...] lui, la Parole, à l'aide du Temps qui permet à ses éléments épars de se retrouver et de se raccorder suivant ses lois suscitées par ces diversions.”<sup>24</sup>

Az Ige végül is rendezőelv, s mint ilyen véleményünk szerint a rációval, Logosszal azonosítható. A beszédmód tehát a szó egy megnyilvánulási formája, amely időbeli folyamat során az Ige mint princípium által eljut a tárgy esszenciális tagadásához, amely viszont létrehozza a verset (*vers*).

A vers úgy definiálható ekkor mint eredmény, mint izolált beszédmód. Mivel a beszédmód a szó egyik aspektusa, a vers mint a szó önfejlődése is meghatározható. Így a szótól mint struktúrától a beszédmódon mint folyamaton keresztül eljutunk a szó újabb izoláltságához, a vershez, mivel a struktúra maga is elszigeteltség.

<sup>22</sup> MALLARMÉ: *Les mots anglais*. 901.

<sup>23</sup> MALLARMÉ: *Notes*. 852.

<sup>24</sup> MALLARMÉ: *op. cit.* 854.

A vers azonban nem más, mint kiejtett szó, *plusieurs vocables*, így továbbra is rendelkezhet a szó evokatív funkciójával oly módon, hogy általa megalkotja a totális szót, *mot total*, amely a legmagasabb absztrakciós szinten a Könyvvel, Livre, azonosítható.

„Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot ~~total~~, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir oui jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.”<sup>25</sup>

Ha tehát a szót a szótári állapottal kapcsolatban mint struktúrát fogjuk fel, a beszéd-mód és a vers segítségével a totális szó ennek a szótárnak az újraírását valósítja meg. A totális szó mint e folyamat végeredménye így szintén struktúráként jelenik meg. Ebben az újabb struktúrában a tárgynak továbbra is csak mint felidézett esszenciának van helye.

Ezek után felmerül a kérdés: hogyan definiálható a jelentés a fenti rendszerben? A következőkben erre a kérdésre próbálunk választ adni.

A jelentés pontos meghatározásához be kell vezetnünk az Írás (*Écriture*) fogalmát. Az Írás röviden úgy határozható meg, mint ami az Eszme gesztusait jelöli, amelyek a beszéd-mód által nyilvánulnak meg. Ez oly módon lehetséges, hogy egyesülnek az Ige mint princípium révén. De – mivel láttuk, a beszéd-mód a tárgyak esszenciája helyett állhat, s így köztük analógiákat hoz létre – azt mondhatjuk, az Eszme gesztusai nem mások, mint a tárgyak közti analógiák megnyilvánulásai:

„... les deux manifestations du Langage, la Parole et l'Écriture, destinée [...] à se réunir toutes deux en l'Idée du Verbe: La Parole, en créant les analogies des choses par les analogies des sons – l'Écriture en marquant les gestes de l'Idée se manifestant par la parole, et leur offrant leur réflexion, de façon à les parfaire, dans le présent (par la lecture) et à les conserver à l'avenir comme annales de l'effort successif de la parole et de sa filiation: et à en donner la parenté de façon à ce qu'un jour, leurs analogies constatées, le Verbe apparaisse derrière son moyen du langage, rendu à la physique et à la physiologie, comme un principe, dégagé, adéquat au Temps et à l'Idée.”<sup>26</sup>

Az Írás és a beszéd-mód tehát ugyancsak a dolognak a két különböző aspektusa. A beszéd-mód a szó és a tárgy kapcsolata felől tekintve, míg az Írás az Eszme és a beszéd-mód felől.

A szót az Írás köti a jelentéshez. Ez a jelentés Mallarmé szerint mint hatás definiálható:

<sup>25</sup> MALLARMÉ: *Crise de vers*. 368.

<sup>26</sup> MALLARMÉ: *Notes*. 854.



„... les mots ont plusieurs sens, sinon on s'entendrait toujours – nous en profiterons – et pour leur sens principal, nous chercherons quel effet ils nous produiraient prononcés par la voix intérieure de notre esprit.”<sup>27</sup>

A jelentés az a hatás, amit *a* szó gyakorol az intellektusra. Ez utóbbi olyan központként működik, ahol többféle jelentés lehet egyszerre jelen, így egyetlen jelentést sem rögzít. Mivel a szó és a tárgy közötti reláció nem-önkényes (nem-konvencionális), amennyiben a szó mint beszédmód a tárgyak között analógiákat hoz létre; a szó mint beszédmód és a jelentés viszonya azonban nem állandó, s nem is konvencionálisan rögzített.

Ez első megközelítésben ellentmondásosnak tűnhet. Könnyű azonban belátni, hogy Mallarmé szerint az ellentmondás feloldható, amennyiben a tárgyakból felfogott kapcsolatok számai segítségével a szó mint struktúra oly módon rendeződik újra, hogy a beszédmód mint jelentés az intellektusban analógiás kapcsolatokat képez le. És ezek a kapcsolatok már csak azért sem lehetnek konvencionálisak, mert ez esetben mindig ugyanazok a kapcsolatok ismétlődnének, a tárgyak közötti újabb kapcsolatok felismerésének a lehetősége nélkül. Ezért ez a jelentéskonceptió nem pszichologikus egyértelműen. Bár a jelentés az intellektusban kiváltott hatáshoz kötött, ugyanakkor a beszédmódnak, mely ezeket a hatásokat kiváltja, kapcsolata a tárggyal adott, nem-konvencionális, a jelentéshez képest immanens.

A felvázolt rendszer alapján látható, hogy Mallarmé terminológiája rendkívül sokrétű, ugyanakkor eklektikus is. Bár e terminológiával különböző természetű kérdésekre próbál választ adni, a terminusok kezelésében nem mindig következetes. Az általa használt fogalmak interferálnak, azaz sok esetben csak ugyanannak a dolognak különböző elnevezéseit adják, s e különbözőségek sokszor igen nehezen explikálhatóak. Ennek oka talán az, hogy Mallarmé a hegeli módszert követi. Az Abszolút Eszme fejlődéséhez hasonlóan képzelel el a szó fejlődését, s különféle elnevezéseit arra vezeti vissza, hogy így a szónak tagadása révén megnyilvánuló másléteit ragadja meg. A szónak mint struktúrának a tagadása révén jön létre a szó mint beszédmód, s ez utóbbi tagadása révén a szó mint vers.

E rendszer több szemiotikai problémát vet fel, s ezek a 20. században egymással szembenálló nézetek részeként is azonosíthatóak. Mallarménál a totális szó mint újabb struktúra tartalmazza a végtelen szemiózis lehetőségét, ugyanakkor jelentéskonceptiója pszichológiai vonásokat hordoz. Az a tény viszont, hogy Mallarmé sohasem tagadja a tárgyak létét, a fenomenológiai jelentés fogalmához közelíti, azaz a pszichologizmus elkerülését a reális tárgyak önálló, bár zárójelbe tett létezése igazolná. A jeltárgyi viszony – szó és tárgy – viszont logikai problémát vet fel, a tárgy esszenciáját helyettesítő, azaz kifejező beszédmód különböző predikátumok meglétét feltételezi.

<sup>27</sup> MALLARMÉ: op. cit. 852.

A következő lépésben felmerül a kérdés: lehetséges lenne a tárgyak azonosítása csupán tulajdonságaik alapján?

Mivel ezek a predikátumok esszenciális tulajdonságokat fejeznek ki, egyértelműen meghatározzák a tárgyat, úgy tűnik, a probléma könnyen megoldható. Csakhogy, mint láttuk, Mallarmé szétválasztja az egzisztenciát az esszenciától, azaz leírás és megnevezés között tesz különbséget. A megnevezést ellenben kirekeszti vizsgálódásai köréből.

Hogyan igazolható az önmagukban vett predikátumok léte? A továbbiakban erre keresünk választ. Míg Mallarmé terminológiája a fentiekben felvázolt szinte mind-egyik jelentésemélet – sokszor egymásnak ellentmondó – problémakörét érinti, s így eklektikussá válik, a fenti kérdésre adott válaszában véljük felfedezni azt a pozitívumot, amely még napjainkban is elgondolkoztathat.

### 5.3. Leírások és relációk

Rögtön kétféle válaszlehetőséggel is szembenézhetünk:

(i) a predikátumok a jelentéshez, azaz az intellektusban kiváltott hatáshoz kötöttek, s létüket e kiváltott hatás megléte igazolná.

(ii) az irodalomban rendelkezünk egy olyan módszerrel, amellyel elkerülhető a fentebbi pszichologizmus. Ez a módszer nem más, mint a fikció. Ebben az esetben azonban egy másik veszély fenyeget, miközben az önmagukban vett predikátumok létét igazoljuk, a fiktív tárgyaknak is ontológiát kellene adni.

A probléma nem oldódik meg, csak más szintre tevődik át. A kérdés megválaszolása előtt a probléma érvényességét kívánjuk ismételten bizonyítani.

E probléma a logikában egyértelműen bizonyított a másodrendű predikátum-kalkulusban. A predikátumok fölötti kvantifikáció ahhoz a megállapításhoz vezet, hogy van olyan predikátum, amellyel egyetlen tárgy sem rendelkezik:

$$(f) (x) f(x)$$

Sőt az a formula is levezethetővé válik, hogy

$$(f) f(x),$$

amely kimondaná, egyetlen tárgy sem rendelkezhet minden tulajdonsággal. Eszerint tehát a predikátumok fölötti kvantifikáció szélesebb kritériumok megadását követeli, mint a tárgyak fölötti kvantifikáció. Ez jelzi azt, hogy egy kalkulus technikája arra kényszerít bennünket, hogy létezésről beszéljünk olyan tulajdonságok kapcsán is, amellyel egyetlen fizikai tárgy sem rendelkezik, s így a tulajdonságok vonatkozásában a létezés fiktív formáját alkalmazzuk. Reichenbach<sup>28</sup> fenti kérdésfelvetése csupán a predikátumok, tulajdonságok létét van hivatva igazolni, anélkül azonban, hogy fiktív

<sup>28</sup> H. REICHENBACH: *Elements of Symbolic Logic*. Toronto 1966.

tárgyaknak is létezést tulajdonítana. A predikátumok minden létező tárgytól független létének bevezetése azonban megkérdőjelezhető.

A fikció által újabban konstituált tárgyak – amelyek ezen predikátumokkal rendelkeznek – bár igazolná a predikátumok létezését, a tárgyak szintjén bevezetné a fiktív és a reális lét megkülönböztetésének szükségességét. Úgy tűnik, a kör bezárult, s mindenképpen arra kényszerülünk, hogy fiktív létezést tulajdonítsunk bizonyos tulajdonságoknak, vagy akár nem-létező tárgyaknak.

Ezen a ponton Mallarmé megoldása sok szempontból is elfogadhatónak látszik. Induljunk ki abból az alapvető gondolatból, hogy a művészetek célja bármely más megismeréshez hasonlóan az, hogy tárgyak közötti relációkat írjon le:

„... les choses existent, nous n'avons pas à les créer, nous n'avons qu'à en saisir les rapports qui forment les vers et les orchestres.”<sup>29</sup>

Ezeknek a kapcsolatoknak a leírását a beszédmód azonban csak predikátumok segítségével valósíthatja meg, amelyek viszont felvetik a fikció bevezetésének a szükségességét. Ha azonban a fikciót mint módszert fogjuk fel, s erre mutat Mallarmé következő megjegyzése:

„Toute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration... Enfin la fiction lui (le langage) semble être le procédé même de l'esprit humain.”<sup>30</sup>

nem kell tételeznünk újabb fiktív tárgyak konstituálását, hanem a művészetet egy olyan absztrakt rendszerként kell megközelíteni, mint amely hasonlatos a matematikához.

„Un étrange petit livre... Enfin du moi – et du langage mathématique.”<sup>31</sup>

A matematikai objektumoknak, például számoknak azonban nem lehet független, reális létük, mivel egyszerűen csak relációkat fejeznek ki; más szóval logikailag nem tartalmazhatnak egyedi, partikuláris objektumokra való referenciát, azaz, mint absztrakt nyelv kiiktatta a deixist mint extralingvisztikai elemet. Ehhez hasonlóan a művészetben a fikció episztemológiai szerepet tölt be, amennyiben alkalmazása révén a tárgyak között fennálló, de eddig ismeretlen relációkat képezhetünk le. A független, önálló predikátumok csupán ezt az ismeretelméleti vonatkozást tartalmazzák, amelynek egyenes következménye, hogy az általuk analóg módon kiváltott hatás mint jelentés nem-konvencionális.

<sup>29</sup> MALLARMÉ: *Sur l'évolution littéraire*. 871.

<sup>30</sup> MALLARMÉ: *Notes*. 851.

<sup>31</sup> MALLARMÉ: op. cit. 851.



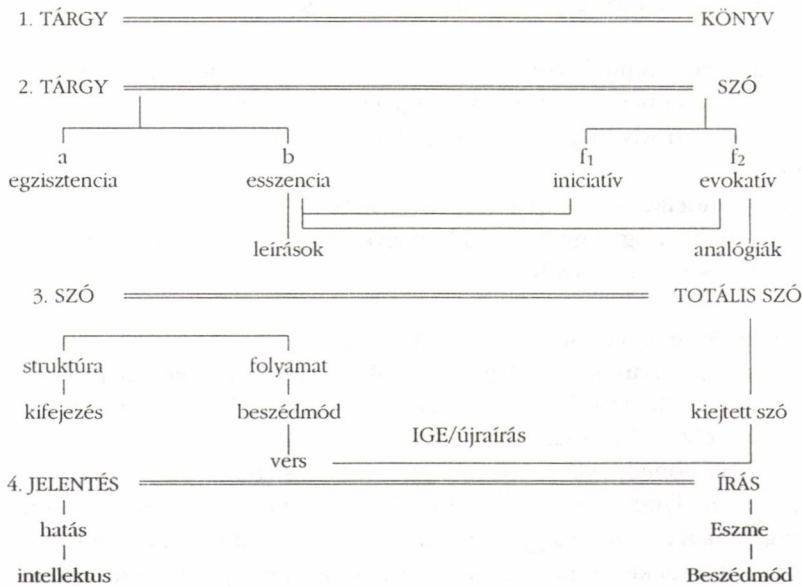
A fikció tehát ismeretelméleti módszer, amelynek segítségével a predikátumok (*parole*) képesek megőrizni evokatív funkciójukat, annak ellenére, hogy az esszencia, ami helyett állnak leválasztódott az egzisztenciáról, s ily módon informatívak, újabb relációkat ismerhetünk meg általuk.

Ez azonban már tisztán pragmatikai vonatkozás, a szó mint különböző szinteken konstituálódó struktúra csak ennek a megismerésnek a lehetőségét hordozza. A megnevezés kitiltása azt eredményezi, hogy a rendszerben egyedi, partikuláris objektumra referáló konstansoknak nincs helye, csakis változóknak. E változók egy lehetséges deduktív megismerés letéteményesei, de sohasem egy újabb ontológia megalapozásának a feltételei. Az, hogy a 2 egy irracionális szám négyzete, olyan tétel, amelyet minden partikuláris objektumra való utalás nélkül megérthetünk, de amelyet például Arisztotelész még nem ismert, annak ellenére, hogy meg tudta adni a 2-t egy másik relációban, például mint 4-nek a felét.

Konklúzióként azt mondhatjuk, hogy Mallarmé a fikció segítségével kikerüli rendszerének ontológiai útvesztőit és buktatóit, de ezt ugyanakkor absztrakt ismeretelméleti rendszer felépítésével éri el, a konkrét egyes kiiktatásával a művészet lényegét ad abszurdum tisztítja meg.

6. Összefoglalás

Álljon itt a jobb megérthetőség kedvéért a fogalomrendszer leglényegesebb elemeinek a sémája:



Mallarmé terminológiájában arra az ellentmondásra próbáltunk rámutatni, mely a következők között áll fenn:

1. jelentésnélküliség
2. sok jelentés

A jelentésnélküliség a referens kiiktatásával a jel és referens vonatkozásában a szó megtisztítását célozza, azzal, hogy a szó elveszti eredeti jelentését, azaz referenciáját, hasonlóan a matematikai szimbólumokhoz.

A sok jelentés pedig azért lehetséges, mert ha nincs referens, akkor bármennyi jelentés tulajdonítható neki. Ezzel mindenképpen a pontos jelentés/értelem ellen lép fel, melynek másik vetülete a homályosság létrehozása.

Az elsőből következik, hogy nem a valósról, hanem a lehetségesről van szó, a másodikból pedig, hogy a fikcióról. A fikció és a dolgok közti kapcsolat lényegesebb összefüggéseit pedig abban látjuk, hogy a dolgok közti kapcsolatteremtés feltételezi azok elmondásának a lehetőségét. Ez abból a szempontból meghatározó, hogy le lehet választani a létről, az elmondáshoz nem szükséges, hogy az adott kapcsolat a valós világban is fennálljon a két dolog között.

A predikátumra vonatkoztatva úgy is fogalmazhatunk, hogy a valós világra nézve van egy olyan  $x$ , amire nem áll, hogy nem dönthető el, hogy a predikátum igaz, s ekkor léteznie kell az  $x$ -nek, ám a fiktív világra elfogadjuk, hogy nem létezik egy olyan  $x$ , amire el tudjuk dönteni, hogy a predikátum igaz, azaz lehetetlen specifikálni. Viszont ez utóbbi esetben nem kell léteznie ennek az  $x$ -nek.

A költészet homályosságáról pedig a következőket mondhatjuk:

1. vagy azért rendelkezik a homályosság tulajdonságával, mert ugyanazon a nyelven íródik, mint a köznyelv. Ezzel együtt a nyelv egységét hangsúlyozzuk, de oly módon, hogy a nyelv több tulajdonsága közül kiválasztjuk ezt az egyet, s ezt hiposztazáljuk.

2. vagy rendelkezik ugyan a homályosság tulajdonságával, de mégsem állíthatjuk teljes egészében, hogy ugyanarról a homályosságról van szó, azon oknál fogva, hogy nem teljesen ugyanaz a nyelv.

A két megközelítés mégsem mond ellen teljesen egymásnak, mert láttuk, hogy a dialógus szituációban habár megragadhatók a pragmatikai meghatározottságok, homályos nyelvi kifejezések ennek ellenére használhatók, ha a nyelv interpretatív használatát helyezzük előtérbe.

A költészet homályossága ennek a pragmatikai szituációnak a megragadhatatlanságát jelenti, melynek jelentőségét a fikció csak még jobban kiemeli. Ennek a fiktív vált pragmatikai helyzetnek a helyreállításáért írja a költő a szándékolt homályosság poétikáját a töredékes és rendszerszerű aspektussal rendelkező szövegben.

NÁRCIZMUS ÉS NARRÁCIÓ: A *TRISTRAM SHANDY* LACANI OLVASATA

Miért éppen Lacan? A válasz pszichoanalízis és irodalom kapcsolatának abban a kései felfogásában fogalmazható meg, amely a közös ismérveket nem az adott mű genezise kapcsán, vagy a karakterelemzés területén véli megtalálni, hanem szöveg és psziché történetiségtől és egyéni sajátosságoktól független, hasonló működésében. Ismeretes Lacan érdeklődése Sterne regénye iránt. Megjegyzéseit ugyan nem fejtette ki részletesen, azok mégis sejtetik a francia pszichoanalitikus nyelv és kommunikációs szemlélete és a *Tristram Shandy* narratív fölépítése közötti párhuzamosságot. Ezt Narcissus alakja szimbolizálja, akinek története klasszikus pszichoanalitikus esettanulmányként kínálkozik olyan freudi és lacani kérdések elemzéséhez, mint például identifikáció és agresszió egybefonódása, a megosztott személyiség problémája és a jelentett megragadhatóságának illúziója. A szimbólum természetesen nem foglal mindent magában, mégis, a jelen dolgozat szempontjából intuitíve elfogadhatónak tűnik az a kiindulópont, amely szerint Tristram és Narcissus története valami módon analóg, s mint ilyen, átjáró utat biztosít mítosz, regény és pszichoanalízis között. Az analógia abban a pozícióban rejlik, amely értelmezésem szerint közös a két szereplőnél, és amelynek lényege az önmaga kivételése által egyszerre elidegenedett és bővületbe ejtett, meghasadt én öngyilkos vágyódása az egységes én illuzórikus víziója után. Lacan ebben a relációban determinálnak látja nemcsak az individuum kialakulását, de vágyainak későbbi irányultságát is:

Ebben az erotikus kapcsolatban, amelyben az emberi individuum egy magát önmagától elidegenítő képzethez köti magát, ebben található meg az az energia és forma, amelyből a szenvedélyek azon struktúrája indul ki, amit az individuum majd énné fog nevezni.<sup>1</sup>

Dolgozatommal azt próbálom szemléltetni, hogy a *stade du miroir*<sup>2</sup> ugyanezen

<sup>1</sup> Jacques LACAN: *Ecrits*. Paris 1966. 113.

<sup>2</sup> Tükörsztádium. Lacan szerint a gyermek hat és tizenhét hónapos kora közötti állapota, amelyben az egyébként tehetetlen csecsemő érzékeli saját fizikai egységességét, és megtapasztalja testi mozgásának uralhatóságát. Az azonosulás képzeletben történik, és konkrétan illusztrálható a saját tükörképét szemlélő gyermek viselkedésével. A definíció, az egyéb lacani terminusokéhoz hasonlóan, J. LAPLANCHE és J. B. PONTALIS *The Language of Psychoanalysis*. New York-London 1973. című munkájában szereplő meghatározás parafrázisa. 250.



élménye és sorsa munkál Tristram soraiban is: a narrátor létmódja, amely az elbeszélte történet szféráján túl feltűnően definiálatlan, a narrációhoz mint önmaga projektálásához való bűvös viszonyban határozódik meg és noha ennek elsődleges funkciója látszólag az elhallgatás, azaz a halál elkerülése, kitérők és egy szinte végletes verbalizmus révén valójában éppen a halál mint végpont felé tart.

A lacani megfigyelések alkalmazására tett kísérletek inkább az *Ecrits*<sup>3</sup> merész interpretációi mint egy rendszerré formált irodalomkritika derivátumai. Egy irodalomelméleti koncepció útjában egyrészt Lacan írásainak szinte proverbiális komplikáltsága áll, amely egyszerre fenyeget a félreértelmezés és a szimplifikáció veszélyeivel, másrészt akadály az elmélet hangsúlyozott nyitottsága, lezáratlansága is. Figyelemre méltó próbálkozás a teória kritikai rendszerré való alakítására a Robert Con Davis szerkesztette *Lacan and Narration*<sup>4</sup> című tanulmánygyűjtemény, melynek bevezető dolgozata a lacani pszichoanalízis narrációelméleti relevanciáját tárgyalja. A kötet egyik szerzője, Richard Macksey *Alas, Poor Yorick: Sterne Thoughts* című esszéjében a *Tristram Shandyt* elemzi. A hangsúlyozottan részleges analízis elején a szerző felsorolja azokat a pontokat, amelyek egy teljesebb elemzés vázlatául szolgálhatnának, majd ezek egy részét explicálja. A jelen írás célja Macksey dolgozatának hasonló szellemben való továbbgondolása, ennek során nem kerülhet el azonban az esszé számos megállapításának az ismételése sem.

### *Saussure, Freud, Locke: szimbólum és interpretáció*

A strukturalista pszichoanalízis egyebek között a Freud és Jones képviselte szimbólumértelmezés kapcsán hozott újat, s mivel itt ennek a kérdésnek központi szerepe lesz, szolgáljon kiindulópontként. Lacan nem kérdőjelezte meg a többé-kevésbé rögzített szimbóluminterpretáló kódrendszer használhatóságát, de saját rendszerén belül megfosztotta korábbi privilegizáltságától. Míg Freud elképzelése szerint a jelenségek alapvető emberi élményekből generálódnak, s mint rögzített entitások nemcsak individuumok, de különböző kultúrák között is kommunikálhatóak, Lacan, osztva Lévi Strauss nézetét, tagadja a szimbólum tudatalattira direkt módon referáló funkcióját. Számukra Szimbolikus Rend<sup>5</sup> az, amely lehetővé teszi a valóság értelmes percepcióját és szimultán módon létrehozza azokat a referenciákat, amelyeket a nyelv előfeltételének, teremtetőjének tekintettek. Nem a denotátumprobléma, hanem a szig-

<sup>3</sup> Lásd az első jegyzetet.

<sup>4</sup> Robert Con DAVIS (szerk.): *Lacan and Narration. The Psychoanalytic Difference in Narrative Theory*. Baltimore, London 1983.

<sup>5</sup> Lacan számára a Képzetes Fázis és a Valóságos mellett a Szimbolikus Rend jelenti a pszichoanalitikus vizsgálódás harmadik területét. A terminus használatával Lacan a tudatalatti szerkezetét a nyelv szerkezetéhez hasonlítja, és megmutatja, hogy a gyermek egy olyan, előre fölállított rendbe lép be, amely önmagában szimbolikus. Ez a rend, mivel társadalmi tabuk sorát hagyományozza át, elnyomó hatalmat jelent a gyermekkel szemben, amelynek elsődleges megtestesítője a szimbolikus apa, másképpen az Apa Neve. LAPLANCHE és PONTALIS: i. m. 439.

nifikáció totalításának a keretén belül értelmezendő jelentő és jelentett bárhogyan is elrendezett algoritmus. A saussure-i képlet inverziója a jelentésháló azon pontjait emeli ki, amelyek között a kapcsolatteremtés egy nyelvészeti vizsgálódás szempontjából a legígéretesebb – azaz a jelentők közötti relációkat, mert ezek információbősség és fontosság szempontjából megelőznek egyéb nyelvi relációkat.<sup>6</sup> A megszokott jelentésláncolat kifejezés ezzel friss, rendkívül expresszív értelmet nyert: a nyelv mint lánc korlátokat szab a beszélő szabadságának, ugyanakkor végtelenül rugalmas: egy másik megfogalmazás szerint a lánc részei gyűrűk egy olyan nyakláncon, amely maga is gyűrű egy szintén gyűrűkből álló nyakláncon<sup>7</sup>.

A saussure-i szemiotikai képlet megfordítását interpretálva Anthony Wilden a következőket jegyzi meg.<sup>8</sup> A két szerző által használt „jelentő” terminus nem mindig használható szinonimaként. Lacannál inkább a teljes saussure-i jelnek, azaz szó és képzet együttesének felel meg. A felső komponens ily módon szinte végtelen módon tovább osztható, és jelentése csak egy másik jelentő jelentéseként ragadható meg. A törtvonal két oldalán történő mozgás szinkronikus folyamat, nem pedig diakronikus, mint a saussure-i koncepcióban. Ez a mozgás teszi lehetővé a szimbólum statikus értelmezésétől való elmozdulást olyan irányba, amelyet a beszélő és a szimbolikus Másik közötti távolság jelöl ki, és a Vágy jár be. A jelentés dinamikáját és dialektikáját illusztrálendő, Wilden merész kísérlettel<sup>9</sup> az algoritmus két eleme mellé sorolja be a Lacan által használt freudi és jakobsoni egyéb kulcsfogalmakat is: ennek értelmében a felső pozícióba tartozik az átértelmezett metonímia, a vágy, az összefüggés – az, ami szintagmatikus. Mindez represszív hatalmat gyakorol metafora, tünet, sűrítés, hasonlóság és a pragmatikus fölött.

Mi mindennek a jelentősége? A lacani szövegekhez a kulcs nem ikonografikus, azaz nem statikus és inherens jelentéssel bír, sem pedig tisztán nyelvészeti: a jakobsoni minta szerint a két vonal koordinátaként, egymást föltételezve működik. Ebből a szempontból a tanulmányozandó álom vagy szöveg nem abszolút struktúra, hanem maga is egy tudatalatti diszkurzus teremtménye, és az interpretálás során kombináció és szelekció azon újrájátszásai által ragadhatók meg, amelyek létrehozták. A szöveg mint egy másik szöveg produktuma kerül elénk, s mivel mindkettő ugyanazon meghasadt szubjektum különböző nyelvileg alapozott pozíciójához tartozik, nem értelmezhető tovább a Jakobson által felállított kétpólusú kommunikációs formula keretében. A narráció a jelentő munkája: genezise és története a szövegnek a nem-intencionált részleteiben ragadható meg, azaz következtelenségekben, zárlatokban és kudarcokban.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Malcolm BOWIE: *Lacan*. London 1991. 64.

<sup>7</sup> I. m. 65–66.

<sup>8</sup> Anthony WILDEN: *Lacan and the Discourse of the Other*. In: Jacques LACAN: *The Language of the Self*. New York 1968. 235.

<sup>9</sup> I. m. 247.

<sup>10</sup> DAVIS: i. m. 858.



Sterne regénye többek között azért váltott ki oly sokszor meg nem értő és ellenséges reakciókat, mert míg a kihagyások és kitérők túlburjánzása miatt kétségkívül eltér a sokszor normának tekintett realisztikus regényformától, a szerző bosszantóan sok időt szentel műve magyarázatának, s teszi mindezt a magától értetődőség ártatlan attitűdjével – az elcsábított, vakon vezetett és sokat korholt olvasó aligha kerülheti el a frusztráció érzését. A mű kétségtelenül nehéz átláthatósága és a modern irodalomelméletekben elfoglalt példaszerepe föltehetőleg összefügg. Többek között azért, mert a regényt olyan retorika dominálja, amelynek elsődleges funkciója a meghatározatlanság, a referenciális bizonytalanság fönntartása, és amely ezt elérendő, folytonosan dekonstruálja önnön metafikcionális állításait.

A John Locke-ra való utalásokat és a tőle származó számos idézetet gyakran szokás a regény megértéséhez elengedhetetlen koncepcionális útmutatóként olvasni. Amint azt a témáról írott nagyszámú tanulmány mutatja,<sup>11</sup> ezek az útmutatók a legkülönbözőbb irányokat jelölhetik ki, kiindulópontjuk azonban az esetek többségében az a föltételezés, hogy Sterne ezekkel a passzusokkal egyfelől mintegy igazolja saját regénytechnikáját, másfelől magával a regénnyel szemlélteti a locke-i tanítás egy részét. Harmadik lehetőségként szokott szerepelni az irodalomtörténeti hatás tagadása, s érdekes módon éppen ezek a tanulmányok azok, amelyek megemlítik afféle zárómegjegyzésként, hogy intertextualitásról csak a két szerző, Sterne és Locke hasonló retorikáját illetően érdemes beszélni. J. V. Smyth *A Question of Eros*<sup>12</sup> című könyvében részleteiben foglalkozik ezzel az utóbbi fölvetéssel, és más munkák szigorú dichotómiáit mint a vizsgálódás egyetlen lehetséges keretét elutasítva megmutatja, miképpen dekonstruálja Sterne Locke-ot, azaz miképpen játssza ki egymás ellen Tristram Locke binarikus gondolkodásának bizonytalan, egymásnak ellentmondó aspektusait. Ezt a technikát központi pozíciója miatt érdemes a *Szerző előszavában* megnyilvánuló retorikai stratégiával bemutatni.

Tristram egy hosszabb eszmefuttatásban megvédelmezi a „wit” és a „judgement”, azaz a szellem és az ítélet szétválaszthatatlanságát. Első olvasásra úgy tűnik, hogy alternatívaként kínálja ezt a dichotómiát Locke-nak az ítélet melletti elkötelezettségével szemben. Az *Értekezés az emberi értelemről* vizuális retorikájának a felismerése révén viszont szembeötlővé válik a narrátor ambivalens viszonya a locke-i tanításhoz. A filozófus tételei ellen fől sorakoztatott érvek a filozófus által is kedvelt képi analógiák révén működnek. Az egyik ilyen képzet a fényé, amelynek az értelem metaforájaként hosszú előtörténete van mind a regényben, mind az *Értekezésben*. A másik példa pedig a szerzőt tartó nádszék támlájának tetején levő két gomb: tökéletes szimmetriájuk révén szellem és ítélet együttlétét hivatottak szimbolizálni.

Több apró jel is utal azonban arra, hogy nem csupán egy hierarchia átrendezéséről van szó. Az első, talán legfeltűnőbb, az *Előszónak* a helyzete: a regény belső idejéhez

<sup>11</sup> Például Duke MASKELL: *Locke and Sterne, or, can philosophy influence literature? Essays in Criticism*. Vol. 23. (1973) 22–39.

<sup>12</sup> John Vignaux SMYTH: *A Question of Eros. Irony in Sterne, Kierkegaard and Barthes*. Tallahassee 1989.



viszonyított megkésettség önmagában is sugallja, hogy nem volna helyes kritika nélkül fogadni minden állítását (noha Tristram az adott pozíciót a *dialecticus inductio* elvére hivatkozva megmagyarázza). A másik figyelmeztetés, megbújva a kusza gondolatok dzsungelében, explicit módon kimondja, hogy a párhuzam még nem argumentum, azaz a gombillusztráció sem fogható föl érvként egy elvi vitában. Röviddel ezt megelőzően Tristram pedig Didius kódexének a *Fartendi et Illustrandi Fallaciis*ról szóló részére való utalással jelzi, hogy még egy szerző saját művének saját exegézise is fenntartásokkal olvasandó.

A regény egy korábbi pontján – a szintén Locke-tól kölcsönzött tekepálya-metaphora kapcsán – Tristram kifejti, hogy két idea egyezése vagy ütközése egy harmadik, ún. *medius terminus* bevezetésével határozható meg, s hogy az angyalok az intuíciójukkal, az állatok pedig az orrukkal szillogizálnak. A műben felvetődő dichotómiák esetében ez a *medius terminus* a retorika, amely nem csupán átrendezi az esetleges hierarchiákat, de végső soron meg is szünteti őket, beleolvasztva a szimmetria, aszimmetria és oppozíció fogalmait egy önmagát folytonosan megújító, egyetlen koncepcionális mintához le nem köthető nyelvi játékba.

A két gombot először apró semmiségnek nevezi Tristram, de rögzön ezután kijelenti, hogy velük fogja ragyogó-világossá tenni beszédje értelmét és célzatát – a locke-i fény-metaphorákra való hivatkozás nem is lehetne feltűnőbben hiperbolikus. Ez, és a többi fénypéldázat egyszerre olvasható Locke-nak szánt bókként és csapdaként. A bók nyilvánvaló, a csapda kevésbé az, mégis az egész művön keresztülvonul az az ironikus tendencia, amellyel szinte bármely képi analógia szétzúzható. Tristram éppen Locke vizualitáson alapuló retorikájával vág vissza Locke-nak az irodalmi nyelv ellen intézett támadásaira, s egyben azt is megmutatja, hogy Locke éppen saját, az irodalmi retorikához nagyon is közel álló írásmódjával bontja le a válaszfalat filozófia és irodalom között. J. V. Smyth így összegzi a regény ezen tendenciáját: Tristram pontosan abban a mértékben locke-ista és Locke-ellenes, amilyen mértékben önmaga ellen fordíthatónak látja Locke munkáját.<sup>13</sup>

Sterne általában kétértelműségek segítségével erotikus hatások sorozatát teremti meg. Figyelemre méltó az a következetesség, amellyel nem ad prioritást sem az egyik, sem a másik lehetséges jelentésnek. A végső értelmezés megtagadása egyfelől számtalan komikus helyzetet teremt, amelyben a narrátor szexuálisan túlfűtött látásmóddal vádolja meg olvasóját (mint például a pofaszakállal és az orral kapcsolatban), másfelől pedig elgondolkoztat arról az olvasási tradícióról, amely föltétlen alárendeli az erotikus jelentést a literálisnak.

A regény két szereplőjének, Tobynak és a Strasbourg-ba tévedt, abnormálisan nagy orrú idegennek a története különösen tanulságos ebből a szempontból. Toby párhuzamosan folytatott militáris és szerelmi kampányaival mintha maga lenne a Vénusz és Mars házasságából született Erosz, és éppen a kétféle frontküzdelem mitologikus és – ez utóbbi fontosabb – retorikai azonosítása tagadja meg mindkettőtől a prioritást. Pszicho-

<sup>13</sup> I. m. 24.

analitikai szempontból jelentőségteljes Smyth azon megfigyelése,<sup>14</sup> amely szerint a regény olvasta Toby Namur ostrománál szerzett sebesülésétől a Wadman özvegy ostrománál szerzett sebesülésig nem föltétlenül lineáris, hanem esetleg vissza-visszatérő. Ha ugyanis az eredeti szöveg *horn work* katonai kifejezését szimbolikus értelemben olvassuk, és figyelembe vesszük, hogy az ekkor szerzett seb visszacsapódás (*rebound*) eredménye, akkor lehetséges Toby múltjának egy olyan újraértelmezése, amely a sebet a főlstarvazás (*horns of cucoldry*) következményének látja.

A Strasburg-ba tévedt idegen esetében az orr szépségét mindenki elismerte – sőt a szépség eszményképének is nevezték – meghatározhatatlansága azonban, az, hogy nem volt sem hamis, sem valódi, s hogy előfordulása teljességgel példa nélkül volt, a város életének felfordulásához, majd hanyatlásához vezetett. A történet phallikus vonatkozásaira később fogok kitérni, itt a következőket tartom fontosnak megjegyezni.

Diego orra éppen azzal éri el kivételes hatását, hogy kibújik mindenféle kategorizálás kísérlete alól. Egy bizonyos referencia ígérete azzal válik szinte önpusztító kísértéssé a strasburgiak számára, hogy látszólag könnyen elérhető: Diego hüvely nélkül, a lehető legszembeötlőbb módon hordoz egy testrészt. A megközelítés kísérlete azonban csődöt mond mind fizikailag, mind akadémiusan. Az erotikus és szellemi birtoklás vágya egyfelől felforgatja a nyelvhasználat társadalmi hierarchiáit, másfelől pedig jelentések és indulatok olyan féktelen áradatát indítja el, amelyben az orr elfelejtődik és az egyházi doktorok kihajóznak a skolasztika vizeire. Maga a történet pedig éppen ennek a bizonytalanságnak a következetes fenntartásával továbbviszi a regénynek egy alapvonását: a narrátor stratégiai tanácsai a mű olvasásához csak részben fogadhatók meg, mert a regény egyes aspektusai mindig cáfolni fogják az előírt olvasási technika célravezetőségét. Ebben az esetben a történet igazi bevezetőjéül a márványos oldal szolgál, amelyet Tristram műve tarkabarka emblémájának nevez. Ez az oldal megfeythetelensége miatt a szöveg immanenciájának szimbóluma, mégis a narrátor egyfajta close reading-ért cserébe a rejtély megoldását ígéri. A teljes siker reménytelenségére azonban a rákövetkező félmondat figyelmeztet: a világ minden bölcsessége sem volt képes megfeyteni azt, amit az előző, ezúttal fekete oldal szimbolizál. Ami rejtve marad, az nem a leírt élet egy darabja, hanem szöveg és psziché kapcsolata: Slawkenbergius meséje e misztérium átláthatatlanságát példázza.

### *Az igazság mint teljesség*

Nietzsche *Túl jön és rossz* című munkájának kezdőmondata így szól: „Képzeld el, hogy az igazság nő.”<sup>15</sup> Az aforizma e preszókratészi gondolkodás analógiájára olyan fogalomnak felelteti meg az igazságot, amely egyéb megfeleltetések egész sorát is

<sup>14</sup> I. m. 52.

<sup>15</sup> Friedrich NIETZSCHE: *Jenseits von Gute und Böse*. In: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. 6 Ab., 2 Band. Berlin 1968. 3.



elbíra. Bármilyen is a nő, a metafora hatásosságát e lehetőségek igéző totalitása adja meg. Az igazság így több mint nő: az igazság teljesség, proposíció és ellenproposíció együtt, szignifikáció a legtágabb kontextusban. Lacan legbővebben erről *A freudi dolog* című 1955-ös dolgozatában ír, mégpedig egy olyan szépirodalmi megközelítéssel, amelyben Erasmus Bolondjának mintájára szólal meg az Igazság megtestesüléseként: „Emberek, figyeljete, átadom nektek a titkot. Én, az igazság fogok szólni.”<sup>16</sup> (A jelen írás szempontjából figyelemreméltó, hogy Sterne az ötödik könyv elején álló mottó Erasmus-idézetével hárítja el magától a plagizálásnak a Burton-idézetekkel kapcsolatban előforduló vádjait.) Az Erasmus személyére való utalás összhangban van a lacani kísérlettel, mert *A balgaság dicséretében*<sup>17</sup> merül fel az a gondolat, hogy a józanság és a bolondság nyelve összemosható.

*A freudi dologban* és később, az 1965-ös *Tudomány és igazságban*<sup>18</sup> az igazság úgy fogalmazódik meg, mint a jelentőláncolat nehezen megragadható, de állandóan jelenlévő hatása. Területe a tudatalatti, és éppen ezért csak tévedésekben, elszólásokban, szójátékokban követhető nyomon, de az emberi beszéd ezen tényei miatt nem is kerülhető meg. A megtestesült igazság így szól hallgatóihoz: „Akár család útján menekültök előlem, akár azt gondoljátok, tévedésen kaptok, utolérlek benneneteket félreértéseitekben, s ez elől nincs menekvés.”<sup>19</sup>

Az erasmusihoz hasonlóan a lacani retorika is a túlradó bőségben, a teljesség aktualizálásában véli az igazság pillanatait megragadhatónak. Az igazság a lehetséges önmagát folyton megújító, játékos realizálása. Lényege szerint ironikus és végleg le nem zárható. Mint retorika abba a hagyományba illeszkedik, amelyet Apuleius, Rabelais, Sterne és Joyce képvisel, és amely az emberi identitást nem eredői által meghatározott status quóként képzei el, hanem verbális láncolatok egymást folyton megújító összjátékaként. Miért nem mondja el az igazságot az igazságról? – tették föl a kérdést Lacannak. A *Tudomány és igazságban* így válaszolt rá: „nincsen meta-nyelv... nincs olyan nyelv, amely valaha is kimondhatná az igazságot az igazságról, mivel az igazság azon a tényen alapszik, hogy beszél, és hogy nincs más módja annak, hogy az igazságot elérje.”<sup>20</sup>

A *Tristram Shandyt* egyszerre formálja a hiány és az ezt ellensúlyozni próbáló bőség mint két különböző víziónak alávetett beszédmód. Erotikus hatások sorozata mellett is végig kísért az impotencia lehetősége, és a regény két végpontján egy sikertelen vagy el sem kezdődött szexuális aktus áll. Tristram létezését, ahogy azt Macksey megfigyelte, az apjával való radikális kapcsolatnélküliség határozza meg.<sup>21</sup> Az első könyv negyedik és ötödik fejezetének több utalása nyilvánvalóvá teszi, hogy a narrátor nyolc hónapra született. Vagy koraszülött, vagy pedig, amint azt egyéb jelek

<sup>16</sup> *Ecrits*, 409.

<sup>17</sup> Desiderius ERASMUS: *A balgaság dicsérete*. Ford. KARDOS Tibor. Budapest 1960. 112–114.

<sup>18</sup> *Ecrits*, 855–877.

<sup>19</sup> I. m. 410.

<sup>20</sup> BOWIE: i. m. 118.

<sup>21</sup> MACKSEY: i. m. 1012.



elképzelhetővé teszik, fizikailag valóban nem Walterhez tartozó. Az apa szerepe sok szempontból inkább illik Yorickhoz: nevét Sterne írta egyéb munkái alá, Tristram véleményei és gondolatai elsősorban az övéihez asszimilálódtak. Walter és bizonyos mértékig Yorick is önmagában képviseli azt a Szimbolikus Rendet, amely a hiányon alapul, s amelybe a hiány kielégíthetlensége immanens módon belekódolt. A Rend ebben az esetben rögeszmék általában szerencsétlen végkimenetelű alkalmazása révén a belépő novíciussal szemben elnyomó hatalmat gyakorol – a Rend az Apa Neve, ami a szó szoros értelmében valóban kasztrál egy *omlettet*.<sup>22</sup>

A hiány leküzdésére tett kísérlet az elbeszélés mozgatója. A modern regény létrejötte előtti időszakban szokatlan módon a narráció terjedelme és a ténylegesen előadott történet belső ideje közötti feszültség feltűnően nagy, mivel Tristram a legbőszegesebb írással is csak életének egy egészen kicsi töredékét tudja elmondani. Swiftre emlékeztető módon folyton kitér a tudományokra és a klasszikusokra, de ezt a swiftinél kevésbé mechanikus, kevésbé kiszámítható módon teszi: tudástöredékek sorozatos és némileg kaotikus előcitolásával azt az úrt célozza meg, amelyet ez a dzsungelszerű ismeret-massza hivatott betölteni. A regény közel kerül a Northrop Frye által anatómiának nevezett műfajhoz.<sup>23</sup> Túláradó verbalizmusa, a katalógizáló tendenciák, a rövid, hangsúlyozott frázisokból fölépülő mondatmonstrumok lineáris ritmusa az úgynevezett *prose melos* típusú retorikát hozza létre, amely egy szinte végletesen analitikus megközelítéssel párosul. A csönd fenyegetése egy elmondandó történet illuzórikus egységének a megragadására tett retorikai kísérlettel küzdendő le – ezt dramatizálja Walternak a Toby hallgatásait, vagy az azt helyettesítő fütyörészéseit követő szóáradata.

### *Polivalencia, szexualitás, retorika*

Lacannak szüksége volt egy olyan fogalomra, amely egyszerre elindítja és megelőzi a jelentőláncolat működését, és amely egy bizonyos értelemben kívül áll ezen úgy, hogy mentes marad a Szimbolikus Rend által kifejtett szorítástól. Az egyetemes vagy ősjelentő ezen szerepére a phalloszt választotta ki. A phallosz egyszerre tárgya és allegóriája a lacani vágynak, amely a freudi libidális szükséglet és a föltétlen önátadást kívánó igény közötti űr derivátuma. Az, ami az anya vágyainak összességét jelenti, és amellyel a gyermek azonosulni kényszerül azért, hogy e vágyak centrumává váljék. S ez az, amitől az anyával a boldog szimbiózis Képzetes Fázisában<sup>24</sup> élő gyermeket az apa megfosztja, azaz a szexualitásra vonatkozó társadalmi tiltásokat hirdető nyelv,

<sup>22</sup> Lacan a gyermeket amorph állapota miatt *l'homenette*-nek, azaz omlettnak nevezi *hommelette*, kis ember helyett. Elizabeth WRIGHT: *Psychoanalytic Criticism. Theory and Practice*. New York, London 1984. 108.

<sup>23</sup> Northrop FRYE: *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton 1973. 312.

<sup>24</sup> A terminus arra a pszichoanalitikus rendre vonatkozik, amelynek létrehozója a Tükörstádium, és amely az individuum megosztottságáért felelős. A Tükörstádium élménye oly módon formálja a szubjektumot, hogy alapvetően nárcisztikus kapcsolatba kerül saját egójával, amely duális kapcsolat egyszerre alapszik az erotikus vonzódáson és az agresszív szembenálláson. LAPLANCHE és FONTALIS: i. m. 210.

a Szimbolikus Rend átadásával szimbolikusan kasztrálja. Az apanyelv elsajátítása révén jön tehát létre az a *metszés* pont, amely egyesíti beszéd, gondolkodás és szimbolizálás képességét egy szexuális dimenzióval. És nemcsak ezzel: Freud ösztöndualizmusát átértelmezve Lacan ennek a momentumnak tudja be a halál utáni öntudatlan vágynak az emberi diszkurzusba való beépülését is. A phalloszt, a vágy eredeti tárgyát más tárgyak végeláthatatlan sora kezdi helyettesíteni, a vágy beteljesítésének ígérete mindig csak illúzió marad. A vágy túloldalán a szimbolikus Másik áll, a nyelviség által létrehozott belső hasadás miatt azonban az én sohasem tud abba a helyzetbe kerülni, hogy igényeit valóban kielégítse:

Amikor szerelmesként elkapok egy pillantást,  
ami mindig kielégületlenül hagy és mindig  
hiányzik, az az a tény, hogy... sohasem arról  
a helyről nézel rám, ahonnan én látlak.<sup>25</sup>

A vágy továbbb kerül, és a kielégületlenségtől hajtva önpusztítónak válik: „...minden ösztön – írja Lacan – tulajdonképpen halálösztön”.<sup>26</sup>

A *Tristram Shandy* phallogocentrizmusa szexualitás és retorika összefonódása, valamint a főhős élettörténetének két, a lacani koncepcióhoz kifejezetten közel álló aspektusa miatt rokonítható a fenti gondolkodással. Az egyik Tristram létmódja. Feltűnő, hogy míg narrátori szerepe centrálisabb nem is lehetne, és a regénynek címe szerint nemcsak életét, de véleményeit is tartalmaznia kell, mégis milyen nagy teret foglalnak el a főhős élettörténetét jelentő verbális megnyilvánulások közül azok, amelyek nem az övéi. Ha komolyan vesszük az írás aktusa és az elbeszélte események közötti linearitás létezését – műve végéhez közeledve Tristram erre többször utal –, akkor a hős születésének kései pillanatáig mások diszkurzusaként léteznek. Ez az állapot – a háttérben egy tehetetlen *omlettel* – folytatódik. Tristram, szinte kizárólagosan férfi nevelői között, a hasonlóképpen maszkulin *hobby horse*-ok forgatagában elsajátítja az apanyelvet. Ebben az esetben az apanyelv nem azért apai, mert Walterhez, és talán még inkább Yorickhoz tartozik, hanem mert az abba belépő Tristramot kétszeresen megnyomorított helyzetbe hozza. Véletlen, de a jelenlegi olvasat szempontjából mégsem az, hogy a narrátort – közvetett módon ugyan, de – mindkétszer Walter kasztrálja. Az első, allegorikus kasztrálás tárgya az orr, azáltal, hogy Walter ragaszkodik dr. Slop alkalmatlan személyéhez mint bábához. A második, tényleges kasztrálás érdekes módon éppen akkor következik be, amikor Tristram négyéves, tehát be kell lépnie a Szimbolikus Rendbe, és ismét az apa személyéhez kötődően: a quillotine-ként funkcionáló ablakkeret a ház állapotát elhanyagoló apa hibájából szalad le.

A szereplők mintha mind Priapusz igézete alatt állnának. Úgy tűnik, Sterne ismeri a *hobby horse* kifejezés minden jelentését, és ki is használja ezeket. A szó egyszerre

<sup>25</sup> BOWIE: i. m. 81.

<sup>26</sup> Uo.



jelenti azt a lófigurát, amelyen az ún. *morris dance* művelője lovagol tánc közben, és magát a táncost is. Elszakadva a tánchoz kötöttségtől, a lófigura gyermekjátékká vált, majd Shakespeare idejében a szó a prostituált értelmében jelent meg. Mindemellett pedig kialakult az a jelentés, amely a regényben is domináns: izolált, rögeszmévé váló terv vagy idea, vagy ahogyan igen expresszíven fordítani szokták, vesszőparipa.

Tristram következetesen ütközteti ezt az értelmet a többivel. A vesszőparipa nyilvánvaló erotikus dimenzióval bír úgy is, mint metaforikus ló: „Egy férfi és vesszőparipája, ha hatni nem is úgy hat egymásra e kettő, mint test és lélek, kölcsönösen, de kétségkívül vagyon közöttük valamely összefüggés, és pedig gyaníthatólag villamos természetű, mint az arra gerjesztett testek között”<sup>27</sup> és úgy is, mint idea: „...milliószámra lebegnek-úszkálnak az ily és hasonló ötlet-parányok... békésen az emberi értelem híg mártásában”.<sup>28</sup> Tristram saját írói gyakorlatát is szexuális analógiával magyarázza, amelyet hadd idézzek a pontosság kedvéért angolul: „...when a man is telling a story in the strange way I do mine, he is obliged continually to be going backwards and forwards to keep all tight together in the reader's fancy”.<sup>29</sup>

Az ilyen és hasonló párhuzamok elemzésénél azonban nem szabad megfeledkezni a már tárgyalt kétértelműségek Sterne által következetesen fönntartott polivalenciájáról, arról a különbségről, ami a tényleges férfi szerv és a lacani phallosz között van. Az orr, ami a Slawkenbergius-mesében és az egész regényben kulcsszerepet játszik, hangsúlyozottan nem a pénisz megfelelője, hanem a phalloszé. Azé, ami összeköti a gondolkodást a szexualitással, ami egyszerre jelenlét és hiány, és ami a regény által oly erősen kiemelt vitalitás és verbalizmus egysége mögött mint elsőleges jelentő áll.

A regény támogatni látszik az orrnak egy ilyen típusú univerzáléval történő megfeleltetését. Tristram szerencsétlen keresztelése egybeesik orrának szétzúzásával. Orrológiai eszmefuttatások taglalják orrnagyság és emberi értelem, emberi nagyság közötti kapcsolat korántsem új gondolatát. Walter és Toby orrukát markukban tartva használják medius terminusként a szillogizáláshoz. Fölvetődik a kérdés, hogy a képzelet „nemzette-e” az orrot, avagy fordítva történt. Mab királynő a Strasburg-ban alvó idegen orrát éjjel elosztja a városlakók között, akik ettől elméjükben megzavarodnak – ez utóbbi epizód alighanem allúzió a *Romeó és Júlia* Mercutio beszédjére, amelyben hasonló korreláció jelenik meg az orr, phallosz és képzelet között.

### *Elbeszélés és baláltudat*

A regény hetedik könyvének az elején bekopogtat a Halál. A narrátor, aki gyűlöli, ha félbeszakítják, a szenvtelenség gesztusával arra kéri, hogy jöjjön máskor, és tovább folytatja történetét. Hallgatója, Eugenius az elbeszélés végén megjegyzi, milyen kevés-

<sup>27</sup> Laurence STERNE: *Tristram Shandy*. Ford. HATÁR Győző. Budapest 1989. 83.

<sup>28</sup> I. m. 177.

<sup>29</sup> Laurence STERNE: *Tristram Shandy*. London 1967. 444. HATÁR Győző fordításában 485.



sen is múlt a menekülés, amire Tristram, az esettől maga is lehangolódva, sietve elhagyja Shandy Hallt és Franciaországba utazik.

Az incidens egyike azoknak, amelyek Tristram elnevezésével „kerekek a kerekében”, azaz metonímiaként a regény egy másik hasonló jelentésű és nagyobb hangsúllyal implikált elemére utal. A dolog természete nem csupán metonimikus, de emblematikus is: halál, haláltánc és elbeszélés archetipikus relációjára vonatkozik, az irodalom és a pszichoanalízis történetében egyaránt. A reláció létezik, de nehezen érthető, annál is inkább, hogy a narráció aktusa – mint például az *Ezeregyéjszaka meséiben* vagy az Orpheus-mítoszban – első olvasásra a halál elleni küzdelem eszközének és nem a halállal végletesen összefonódó tettnek tűnik. Az utóbbi gondolat Peter Brook és Lacan nevéhez fűződik, akik Freud halálösztön–életösztön dichotómiáját a biológikum szférájából kiemelve az emberi diszkurzus immanens részévé tették. Az elbeszélés lényegét Lacan – saját „Szeminárium »Az ellopott levélről«”<sup>30</sup> című írását mintaként használva – a releváció tényében határozza meg. A relevációból adódik a szöveg csábítása, trükkje és vonzereje. A fölfedezés egyszerre leleplezés és ítélethozatal; Oedipus egy király tudásával jár a rejtély nyomában, de amit talál, önnön vaksága.<sup>31</sup> Brook dolgozata, a „Freud's Masterplot”,<sup>32</sup> ha nem tárgyalja is, de mindenképpen implikálja a leleplezés hasonló gondolatát. A *Tristram Shandy*-ben halál és narráció összefonódása nem csupán domináns motívumnak, hanem szinte az egész mű ontológiai alapjának látszik, s mint ilyen, értelmezhető a főnti szerzők írásainak tükrében.

A mű relevációja az elbeszélés aktusának természetét és célját illeti. Tristram abban az értelemben él, hogy ír, s különösen hangsúlyossá válik ez a tény néhány, az önmagukra reflektáló regényekre jellemző vonás eltűlése által: a biográfia határait szigorúan megszabják nemzés és halál pillanatai, a főhős – végleges passzivitása révén – szűkebb környezetének kitett tárgyként létezik. Narrátori pozíciója szinte egyáltalán nem definiálódik a leírt események szféráján kívül – azaz az elbeszélt élet olyannyira beleilleszkedik a műbeli események világába, hogy az igen markánsan jelentkező narrátori szubjektum létezését nem lehet másként elképzelni, mint írói aktusának függvényeként.

Adott tehát egy a saját verbalizmusán keresztül létező tudat, ami története következetes folytatása által képes elküldeni a bekopogtató Halált. A halál, úgy tűnik, az elhallgatásnak felel meg, és több narrátori megjegyzés utal arra, hogy Tristram mintegy a halállal versengve írja élete történetét. Narráció és halálérzet kapcsolata annyiban explicit, hogy e kettő úgy jelenik meg, mint egy oppozíció kölcsönös függésben levő két tagja. A szöveg azonban nemcsak ezt mutatja, hanem az oppozíció következetes aláaknázásával igazolni látszik a brooki cselekményteóriát is. Brook szerint a narráció, csakúgy, mint a halálösztöntől vezérelt psziché, a vég által határo-

<sup>30</sup> *Ecrits*. 11–66.

<sup>31</sup> WRIGHT: i. m. 181.

<sup>32</sup> PETER BROOK: *Freud's Masterplot*. In DAVIS-SCHLEIFER (ed.) *Contemporary Literary Criticism*. New York, London. 1989.

zódik meg. A befejezés, illetve a halál megelőzi a kezdetet abban az értelemben, hogy a kezdet tettei vagy sorai a vég felé tartanak, mint a kezdettel szemben elsődleges (mert annak értelmet adó) pont felé. A kezdet a vég ígérete, a vég utáni vágy. A szöveg folytonosan visszatér egy korábbi ponthoz és ismét, ami analóg a játékát eldobó és visszahúzó gyermek primordiális tapasztalatával: az ismétlésben az anya hiányára reagáló gyermek a helyzet ura lesz, passzivitása megszűnik annyiban, hogy saját intellektuális választásaival kontrollálni képes azt, ami sorsszerűen, szükségként áll vele szemben. A szöveg is választ úgy, hogy az ismétlések által szüzsét teremt kezdet és vég közé, mert az elkerülhetetlen befejezés így válik a közép függvényévé. A közép a vég választása, másfelől pedig küzdelem a helytelen vég ellen: a cselekmény akadályainak a hiánya, vagy azok túl könnyű leküzdése élet és halál, kezdet és vég észlelhetetlenül gyors egymásbafordulását jelentené.

„A *Tristram Shandy* a világirodalom leganalitikusabb regénye” – idézi Macksey Lacan egy szóbeli megjegyzését,<sup>33</sup> Brook pedig Trim cifra botsuhintására utal<sup>34</sup> azt szemléltetendő, hogy az egyenes vonalvezetés összeegyeztethetetlen a regényformával. A mű néhány aspektusa valóban szinte kísérteties módon igazolja történetmondás és haláltudat összefonódásának fönti koncepcióját.

A Halál figurájának megjelenését a hatodik könyv zárófejezete előzi meg, amelyben Tristram grafikai ábrázolásokkal mutatja be az előző öt könyv narratív vonalvezetését. Az egy irányba tartó, de extravagáns kiugrókat tartalmazó vonalakat az eshetőség ábrája követi, azaz Tristram a kitérők fokozatos elhagyását remélve egy teljesen egyenes vonalat húz mint lényegre törő elbeszélésének szimbólumát. Az ezt követő néhány megjegyzés szerint azonban az egyenes vonal mintha a regény önfelszámolásának, és metaforikus értelemben a halálnak felelne meg. Ha a „This right line the path way for Christians to walk in” mondat utolsó szavát „into”-ra változtatjuk, nyilvánvalóvá válik az az implikáció, hogy az egyenes vonal a keresztények számára a halál és túlvilág szférájába vezető célirányos utat jelenti. Tristram az utolsó mondatban jelzi, hogy a következő könyv az egyenes vonalokról fog szólni, és lám, az ott elsőként feltűnő új szereplő a Halál. Különösen sokatmondó a mondatban föltett retorikai kérdés:

Ugyan mondják már (indulat és elfogultság nélkül, még mielőtt fejezetemet az egyenesekről megírnám,) vaj’ miféle félreértésnek tulajdonítható, honnan-kitől szedhették egyáltalán, s mint volt lehetséges, hogy szellemdús és nagyeszű férfiak oly soká összezavarhatták az egyenessel a NEHÉZKEDÉS görbéjét?

Értelmezésem szerint ez a mondat egyike azoknak a kissé megvető megjegyzéseknek, amelyekkel regénye értetlen olvasóit szokta illetni Tristram. A szellemdús férfiaki lényegretörő, azaz kitérőmentes narrációt követelnek, de vagy azt nem ismerik föl,

<sup>33</sup> MACKSEY: i. m. 1007.

<sup>34</sup> BROOK: i. m. 294.

hogy ez a regény végét jelentené (mivel a gravitáció törvényei szerint a cselekmény által szétfeszített kezdet és vég egyesülne), vagy pedig azt, hogy ez a veszély nem fenyeget, mert elhárítja a narratori útmutatók eddigi általános megbízhatatlansága – Tristram úgysem lesz képes az egyenes vonalat követni.

Esszéjében Brook felsorol néhány tradicionális motívumot, amelyek a narráció során a cselekmény létét idő előtti beteljesüléssel fenyegetik. Ezt a veszélyt a *Tristram Shandy* esetében az önnön életét elbeszélő narrátor esetleges sikere jelenti. Tristram panaszkodik, amiért életének csak oly kicsiny részét tudta megörökíteni oly sok írással, mégis ez a kudarc az, amin a regény alapszik. A mű önmagában digresszió, mindaz, ami a márványoldal végtelen lehetőségei között (Brook ezt hívja a szöveg energiájának) és a fekete oldal szimbolizálta záródás között oscillál. Nem halhatatlanságra tett kísérlet, hanem a saját eltűnésére reflektáló tudat aktivitása. Aktus, amely olyan cél felé irányul, melynek elérésével megvalósul a tökéletes halál; Narcissus tette, aki nem tudott ellenállni az egyenes vonal csábításának.



František Miko

## AZ EPIKA ÉS A LÍRA ELLENTÉTE

Az irodalmi szöveg műfaji hovatartozása a szöveg egyediségével, auktoriális, generációs, korszakhoz kötött és társadalmi érzékenységgel egyetemben egyik alapvető jellemzője. A műfaji jellemzés tulajdonképpen stilisztikai jellemzés, pontosabban: a stílusjellemzés részeleme, amely a szöveg stílusfelépítésének sajátos szintjére irányul. Eltérően azonban az auktoriális jegyek számbavételén, a társadalmi és korszakjellegű vizsgálaton alapuló elemzéstől, a szöveg műfaji meghatározottsága a szabványosított és történeti állandóság magasabb fokát képviseli. Az irodalmi műfajok a történetiség nagyobb szakaszában az egyes fejlődési módosulatok, az auktoriális, generációs, társadalmi és korszakjellegű változatok ellenére is szerkezeti kövületként, sajátos kategoriális egyedekként hatnak. S alig csodálkozhatunk így azon, hogy kérdéskörüket az irodalomtudomány önálló ágazata tárgyalja.<sup>1</sup>

A műfajok vitathatatlan fejlődési ellenállóképessége és „önléte” ellenére a szöveg más, képlekenyebb jellemzőivel szemben azonban mégis azt kell mondanunk, hogy ezekkel a szöveg műfajisága mindenképpen szerves és egységes egészt alkot.

A műfajok viszonylagos állandósága ugyanis, éppen a műfaji elkülönülés és az irodalmi mű meghatározó adottságai, legmélyebb rétegei közti összefüggésekre utal.

Fejtegetésünket most nem pusztán elméleti gondolatmenetekre alapozzuk, az elsősorban egyes szövegeknek a kifejező értékek rendszerének kategóriáit igénybe vevő konkrét elemzéséből következik. E magyarázatot így az expresszív értékek által leképezett stílusmodell gyakorlati extrapolációjának tekinthetjük.

Korábban a tétel stilisztikai vonatkozásait fejtettük ki, e helyütt ezért egyrészt inkább az alapvető irodalmi műfajok lélektani-társadalmi hátterével, másrészt egyes konkrét szövegek műfajiságával kívánunk foglalkozni.

A dolgok állását először is lélektani síkban közelítjük meg, amellyel például a *feszültségkeltésnek* és *-oldásnak* a líra–epika kérdéskörben alkalmazott fogalma nyilvánvaló kapcsolatban van. A pszichoanalízis és -terápia a *tenzió* és a *tenzió-redukció*

---

<sup>1</sup> A műfajelmélet és műfajtörténet kérdéskörét illetően lásd: N. KRAUSOVÁ: *O najnovších teóriách genologickej systematiky*. Slovenská literatúra 11. 1964. 488 és kk; vö. továbbá S. SKWARCZYŃSKA: *Genologia literacka w swiatle zadani nauki o literaturze*. In: *Problemy teorii literatury*. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1967. 31 és kk. A monografikus művek közül idézhetjük a következőket: E. STAIGER: *Základní pojmy poetiky*. Praha, 1969; K. HAMBURGER: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1957. Az epika és a líra szembeállítására alapozza az irodalmi szöveg teóriáját J. LOTMAN. A műfajelmélet tüzetes történeti áttekintését s mai szakaszának részletes jellemzését lásd: H. MARKIEWICZ: *Rodzaje i gatunki literackie*. In: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1966. 168 és kk.

lélektani fogalmával él.<sup>2</sup> A pszichológiai értelemben vett tenzió a levezetésnek ellenálló, különféle, főleg társadalmi indíttatású stressz- és frusztrációs helyzetek által kiváltott feszültségállapotot jelenti. E feszültség feszültségek pszichoterápiája a feszültség megfelelő „lereagálására”, redukciójára törekszik. Lélektani síkban az egzisztenciális feszültségnek két összetevője van: a tulajdonképpeni feszültség, a feszültség mint belső élmény, s a külső, a feszültséget kiváltó stresszhelyzet, amely mint tapasztalat (vagy tapasztalat-komplexum) úgyszintén többé-kevésbé tudatos.

Igaz, a pszichoterápia kóros jelenségekre irányul, a feszültségkeltés és -oldás ténye azonban a normális pszichikai működésekben sem kevésbé érvényes.<sup>3</sup> Normál helyzetben úgyszintén az egyéni és a társadalmi élet kiváltotta stressz- és frusztrációs állapotból visszamaradt feszültségekkel és szorongásokkal kell számolnunk, s az egyén tudatában bizonyos – le nem reagált feszültségek összegezéséből adódó – változó feszültség szintet feltételezhetünk.<sup>4</sup>

A tenzió és tenzió-csökkenés pszichológiai fogalma tehát az emberi psziché alapvető, a szervezet egyensúlyával kapcsolatos tényezőit jelenti.<sup>5</sup>

A két lélektani jellegű fogalmat azonban nem szabad közvetlenül azonosítanunk a kifejező értékek síkjában érvényes feszültségkeltés és -oldás fogalmával. Amíg nem világítjuk meg behatóbban a két sík viszonyát, ideiglenes tájékozódásunk végett annyit szükséges mondanunk, hogy a feszültség és oldódása az irodalmi szövegben két alakban jelentkezik: a téma szintjén mint a konfliktus és megoldása, az alakiség szintjén pedig mint a nyelv sajátos hangtani arculata és ritmikai formáltsága (vers, versszak).

A lélektani és az irodalmi sík egyfajta megelégtetéséről elsődlegesen a téma szintjén beszélhetünk. Az alaki szint sem mellőzhető természetesen a viszonyulás vizsgálatából, csak hogy az összefüggések itt nem annyira átlátszóak. A konfliktusnak és megoldásának a ténye az epikában lényegében az általános értékben vett stressz-

<sup>2</sup> Például K. HORNEY és O. RANK munkásságában (lásd: O. KONDÁŠ, *Podiel učenia v psychoterapii*. Bratislava 1964. 12, 16, 58, 70, 78, 90, 168.). A feszültségkeltés és -redukció tárgykörébe vág CANNON-nak-BARD-nak az úgynevezett aktivációs szintekre épülő elgondolása (vö. P. BARD, *Emotion I, The Neuro-humoral Basis of Emotional Reactions*; idézi R. S. WOODWORTH, H. SCHLOSSBERG: *Experimental Psychology*. London 1954. – szlovák nyelvű fordítása: Bratislava 1959. 124 és kk.) Végül említenünk kell még M. ZELINA magvas tanulmányát: *K psychológii vnuťmania umeleckého diela*. Romboid 1970. 6, 23 és kk. (A szerző szakmai tanácsáért és a szakirodalomban nyújtott tájékoztatásáért ezúttal is köszönetet mondunk).

<sup>3</sup> Ebből indul ki A. ROSENZWEIG (*An Outline of Frustration Theory*. Hunta 1944 [tanulmánygyűjtemény]), aki a tenzió fogalmát közvetlenül csatlakoztatja a frusztrációhoz, s e kapcsolatot a normális ember pszichéjére vonatkozóan is érvényesnek tartja. Hipotézise az irodalmi kommunikáció kérdéskörének részletes megvilágítása szempontjából jelentős. Úgyszintén vö. S. KRATOCHVÍL, *K psychoterapii existenciálhí frustrace*. *Československá psychiatrie* 1961. 3. A tanulmány az egzisztenciális frusztráltsággal kapcsolatban a művészet terápiás hatására is kitér.

<sup>4</sup> A tenzió szint, illetve az általános tenzió fogalmának meghatározását lásd: A. STANČÁK: *Emócie v psychofyziologickom experimente*. Bratislava 1968. 151, 183.

<sup>5</sup> A homeosztázis kérdéskörével kapcsolatban lásd: O. D. HEBB, *A Textbook of Psychology*. Philadelphia–London 1958. (Idézi J. LINHART, *Psychologické problémy teorie učení*. Praha 1965. 189 és kk.) Lásd továbbá – főképpen az élettani szint szempontjából –: WOODWORTH-SCHLOSSBERG: i. m. 280, 721, 812, 846 és Zelina: i. h.



helyzetek és objektív oldódások analógiájaként értelmezendő. S nyomban meg kell jegyeznünk: az ún. objektív megoldás (az „adekvát” megoldás) csak egyike a lehetőségeknek. A kínzottság esetében helyette más pótmegoldások is gyakoriak – agresszivitás, visszahúzódás, kiküszöbölés, ellentétes reakcióképzés, racionalizálás (belső, többnyire inadekvát indoklás), projekció (azonosulás a másikkal), autizmus (álmódosítás stb.) és azonosulás (azonosulás az eszménnyel).<sup>6</sup>

A tematikus feszültségoldás expresszív értékét éppen abban kell látnunk, hogy az olvasó szempontjából a pótreakció egyik, elsősorban a projekciót és az introjekciót (azonosulást) célzó fajtája, miközben a tárgyi reláció a téma-alakulás s az olvasó saját feszültségállapota vagy frusztráltsága között természetesen nem kényszerű. Sőt, épp-hogy ilyen közvetlen kapcsolatok megzavarhatják a játékmozzanatot, amely olyanmire döntő a művészetnek – a befogadótól megkövetelt – „érdeknélkülisége” szempontjából.

A művészet nem lehet ugyanis ilyen értelemben valahogy szándékoltan célszerű. Inkább arról van szó, hogy bizonyos feszültségintű saját egzisztenciális frusztráltsága a befogadót részvételre készíteti, képessé teszi a tematikusnak, a cselekménynek szemlélésére. S nem lehet szó közvetlenül az olvasó saját egzisztenciális feszültségállapotának oldásáról sem, hanem pusztán arról, hogy olvasói részvétele által valami módon saját feszültségintje is redukálódik. A saját-kínzottság közvetlen csökkentésére irányulást az olvasó kellemetlennek érezhetné, s az akadályozhatná részvételét a cselekmény tematikus alakulásában. Tehát, bár a feszültség és feszültségoldás és a pszichológiai tenzió és detenzió közötti homomorfizmus természetes (a téma az „életből ellesett”), az olvasó lélektani állapota és a téma közötti közvetlen kapcsolat nem kívánatos.

Kifejtett tételünket az epikára korlátoztuk. A lírai prózában, amint arra a következőkben többször kitérünk, az objektív feszültségoldódás hiányzik, s szubjektív feszültségoldás helyettesíti. A meg nem oldott konfliktus lereagálását szubjektív sarkítottságú kifejezés biztosítja. Pszichológiailag ez pótreakció, amelyben meghatározott szerepet tölt be a regresszió, racionalizálás, autizmus – tehát egészében véve a cselekmény introverz jellege. E. Staigernak a lírára vonatkozó megállapításai is<sup>7</sup> tulajdonképpen e folyamat tartalmára értendők, a szerző ugyanis a lírai oldódást (detenzió, a fogalmat közvetlenül Staiger nem alkalmazza) mint „azonosulást” fogalmazza meg.

De nemcsak a feszültségoldás tematikailag „tudatosított” formáját tartjuk a lírai kifejezés jellegzetességének, hanem számításba kell vennünk a ritmushoz kötődő mélyebb feszültségoldó tényezőket is.

<sup>6</sup> Lásd: D. KRECH, R. S. CRUTCHFIELD, E. L. BALLACHEY: *Individual in Society*. New York–London–San Francisco–Toronto 1962. (Szlovák nyelvű fordítása – *Človek v spoločnosti*. Bratislava 1967. 147 és kk.)

<sup>7</sup> STAIGER: i. m. Igaz, a szerző műfajelmélete túlzottan pszichológiai jellegű. Ezenkívül az alkalmazott fogalmak vázlatosak, s a tüzetesebb leírás több kategóriát igényelne; a strukturális szempontokat pedig nem érvényesíti. Hasonló hiányokra mutathatunk rá K. HAMBURGER elgondolásával kapcsolatosan is.



Így jutunk el az alaki kontraszt kérdéséhez. Alakinak nevezzük, mivel olyan egységek vesznek részt benne, amelyeknek elsődlegesen nincs szemantikai értékük. Közismert például, hogy a próza lírizálódása elsősorban a mondat hangtani-ritmikai szerkesztésében, ritmikus szakaszolásában nyilvánkozik meg. Vizsgálataink során kimutattuk, hogy eközben a szakaszolás ritmusosságának az érzete döntőbb, mint a szakaszhossznak a nem lírai jellegű prózához viszonyított valamely feltűnő hangsúlyozása (például a „két ütemű” és a „három ütemű” szakaszok számának növelése, szembevető ritmusú szakaszok stb.)<sup>8</sup>

A ritmus általános alapja az egyes egységek minőségi eltéréseinek közömbösítése homogén folyamatosság, ekvivalencia által,<sup>9</sup> mégpedig úgy, hogy az egységek valamelyik összetevője ismétlődik. Az ismétlésnek, illetve hatásának pedig bizonyos expresszív értéke van. A vizsgálatok eredményei általában egyeznek Fónagy Iván megállapításával, miszerint a ritmus „kiegyenlítő” tényező, a ritmus „visszatérés az eredeti állapotba”.<sup>10</sup> Egyszóval a ritmus par excellence feszültségoldó szubjektivitás. Igaz, más funkciói is vannak, például a kifejezés aktualizáltsága és markánsága keretén belül részt vesz a téma-alakulás menetének és a szubjektív történet hullámzásának felidőzésében.

Érzéki közvetlensége és közelsége révén azonban elsősorban detenzív tényező, s mint ilyen messzemenően felülmúlja a tematikus jellegű szubjektív feszültségoldást. A ritmus ezenkívül az egész szöveg áthatására, vezérlésére törekszik, a lírai kifejezésben meghatározó, a priori tényezőként érvényesül.

A líra mibenlétének, a lírának és az epikának strukturális viszonya szempontjából mint döntő tényezőt kell elfogadnunk azt a tételünket, hogy végeredményben mindkét műfajnak közös, rendszerbe ágyazó jegye az objektív tenzióra alapozottság. A különbséget köztük az eltérő jellegű detenzióban kell keresnünk. A lírára e meghatározó expresszív oppozíció viszonylatában az objektív feszültségoldás hiánya jellemző, s a fennálló detenzió-hiány pótlását a kifejezésnek a szöveg mindennemű objektív tartalmának – beleértve a meg nem oldott objektív tenziót – kiküszöbölését célzó szubjektivitásában kell látnunk.

A kifejezés (kifejezőség) cselekményessége és szubjektivitása közti kizáró oppozíció felfedése az irodalmi szöveg alapvető műfaji adottságainak vizsgálatában lehetővé teszi a továbblépést. Ez az oppozíció ugyanis az epika és a líra szembeállításának lényegét tükrözi. A mű felépítésének lírai princípiuma általa szoros kapcsolatba kerül az epikaival, s fontosnak tartjuk, hogy ez az összefüggés a kifejező értékek rendszerének kategóriáiban megfogalmazható.

Eddigi fejtegetéseinkből pedig még egy következtetést vonhatunk le: azt, hogy a líra és az epika struktúrája sem nem homogén, sem nem egyszerű. Az értékelést mindenkor két szinten kell foganatosítanunk: egyrészt az elvek, a lírai és az epikai

<sup>8</sup> Lásd: G. ČERN, F. MIKO: *Rytmus a vetná stavba v próze*. Litteraria 11. Bratislava 1968. 267–296.

<sup>9</sup> J. LOTMAN esztétikája szerint, amint arra többször utaltunk.

<sup>10</sup> FÓNAGY IVÁN: *Communication in Poetry*. Word 17. (1961) 104 és kk.

princípium szintjén, másrészt a struktúrák, az elvek kombinációja által létesülő epikai és lírai struktúra szintjén. A műfaj kérdésében a kétszintű elemzés nem újdonság. Kifejezetten ilyen jellegű Staiger vizsgálódása. A líra lényegét Staiger az emlékezés (Erinnerung), az epikáét az ábrázolás (Darstellung) elvében látja,<sup>11</sup> s a két elv vegyíthető. De Staiger felfogása és egyéb kétszintű elméletek sem eléggé következetesen analitikusak. Őnála például az emlék is, az ábrázolás is egyszerű, tovább nem elemzendő jelenség. Ezzel szemben az epikai és a lírai a kifejező értékek rendszerének kategóriáiban megfogalmazva az epikainak és a lírainak mint két kölcsönös viszonylatokba lépő integrált összetevő által kialakított, bonyolult expresszív helyzetnek az általános jelölését képviseli. Egyébként Staiger szembeállítás: *ábrázolás–emlék* nagyjából fedi a *cselekményesség–szubjektivitás* oppozícióját.

Okfejtésünk egészéből kitűnik, hogy az irodalmi szöveg felépítésében az epikai princípiumot elsődlegesnek tartjuk, s a lírait ezek szerint mint az epikai szövegszerkesztés bizonyos szintjén az epikaiból levezethetőt minősítjük. Ami tényállásként a nyelv alapvető adottságával – miszerint a nyelv elsődlegesen az objektív megragadására irányul, s a szubjektív számára csak másodlagos – egyeztethető.

A lírai elem másodlagossága nem jelenti az epikaihoz mérve annak valamiféle alacsonyabbrendűségét, csupán strukturális és származtatási levezethetőségét. Sőt, épphogy az objektív és a szubjektív normál-arányának kitérítésével a líra mint valami újszerű és „magasabb” konstituálódik.

De egyébként is föltötte valószínűtlen lenne feltételezni, hogy a líra az epikával egy időben, de az epikától függetlenül keletkezett, s még inkább azt, hogy megelőzte. S ezek az érvek szinkrón viszonylatban is érvényesek. Mert alig fogadható el, hogy egyazon tényegyüttest meghatározó két princípium egymástól függetlenül és kölcsönös elhatárolódásuk kiiktatásával is hatna.

Az epikára vonatkoztatva, a vázolt helyzet egészében véve átlátszó, és nem vált ki kételyt. A felfogás érzékeny pontja azonban az objektív feszültség kérdése a lírában; e feszültségről mondtuk, hogy a lírai szubjektivitás feltétele. A körülményességet abban látjuk, hogy amint kifejtettük, a szubjektivitás konkurencia-nyomása következtében az objektív feszültség csökken, azaz implicitté válik. Kimutatásának kérdése ezáltal érveléseink kritikus pontját képezi, s már a szemléletesség végett is a megválaszolást közvetlen elemzéssel kell megkísérelnünk.

A lírai költészetben és a költészetben általában az epikai elemet a poézis három válfajában találjuk meg, mégpedig a verses epikában (A), az extenzív epikai elemeket tartalmazó (B) és a feltűnő epikai elem nélküli lírai versekben (C).

Az első csoport egyelőre mellőzhető is. Amíg nem tisztáztuk a kérdést magában a lírában, nem válaszolhatjuk meg a vers mibenlétének a kérdését az epikában sem.

A második csoport – az extenzív epikai elemekkel rendelkező, amelyre a későbbiekben majd külön is kitérünk – megfelelne ugyan vizsgálatunk céljának, de mivel a

<sup>11</sup> STAIGER: i. h.

lírai költészetnek nem a legtipikusabb válfaja, vizsgálódásunkat a harmadik csoportba sorolható lírai alkotásokban kell végigvezetnünk.

Meg kell hogy valljuk, az e csoportba sorolható költeményeket sokáig tanácstalanul szemléltük. Egyfajta első mozzanatként a verseket célszerűnek tartottuk két alcsoportba osztani:

C<sup>1</sup> – kifejtett (explicit) vagy csak a sorok között olvasható „másodlagos szövegben” (szubtextusban) kimutatható negatív tényeket és tapasztalatokat tartalmazó költemények;

C<sup>2</sup> – mindennemű ilyen jellegű elem vagy utalás nélküli költemények.

Az első alcsoport jellemzése végett választjuk a következő rövid terjedelmű és egyszerű példákat:

- (1) The rose of all world is not for me

I want for my part

Only the little white rose of Scotland

That smells sharp and sweet – and breaks the hear

(H. Mac Diamid: *The Little White Rose*)

- (2) Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.

Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil,  
et toujours.

Assez connu. Les arrêts de la vie. – O Rumeurs et Vision

Départ dans l'affection et le bruit neuf.

(A. Rimbaud: *Illumination, Départ*)

- (3) Lovelist of trees, the cherry now

Is hung with bloom along the bough,

And stands about the woodland ride

Wearing white for Eastertide.

Now, of my threescore years and ten,

Twenty will not come again,

And take from seventy springs a score,

It only leaves me fifty more.

And since to took at things in bloom,

Fifty springs are little room,

About the woodlands I will go

To see the cherry hung with snow.

(A. E. Housman: *Loveliest of trees*)

- (4) J'ai cherché trente ans, mes sœurs:

Où s'est il caché?

J'ai marché trente ans, mes sœurs,

S'ans m'en rapprocher...



\* J'ai marché trente ans, mes sœurs,  
 Et mes pieds sont las,  
 Il était partout, mes sœurs,  
 Et n'existe pas...  
 L'heure est triste enfin, mes sœurs,  
 Ôtez vos sandales;  
 Le soir meurt aussi, mes sœurs,  
 Et mon âme a mal...  
 Vous avez seize ans, mes sœurs,  
 Allez loin d'ici;  
 Prenez mon bourdon, mes sœurs,  
 Et cherchez aussi...  
 (M. Maeterlinck: *Chanson*)

Amit a szemléltetett szövegben keresünk, törekénysége ellenére is közismerten egyszerű. Olyan tematikai elem, amelynek elsősorban lexikai jellegű kitevője van. Vagyis az adott esetben nyugalanságot keltő, közvetlen névértékükben negatív valóságvonatkozású szavakat és ilyen típusú utalást. A fenti szövegekből a következőket sorolhatjuk fel.

(1) *is not* – (nincs, vagyis nem akarom, mert nem elégít ki, mivelhogy...); (2) *assez* – elég (eleget), *rumeurs* – zaj, *arrêts* – (az élet) megállói, *bruit* – zöreje (a költői nyilatkozatnak ezenkívül elégikus-szarkasztikus második szólamot is kölcsönöz); (3) *not come again* – nem térnek vissza, *seventy springs* – hetven tavasz, *only fifty* – csak ötven (éve); (4) *chercher trente ans* – harminc éve keresni, *caché* – elrejtett, *sans m'en rapprocher* – anélkül, hogy közelebb kerüljek, *las* – fáradtak, *n'existe pas* – nincs (nem létezik), *triste* – szomorú, *meurt* – meghal, haldoklik, (*avoir*) *mal* – fáj, szenved.

A kontrasztnak ilyen egyszerű szerkezetét követve, természetesen nem áltatjuk magunkat azzal, hogy a költemény bonyolult és végtelenül finom szövését eképpen egyszerűsíteni lehetne. Az egyedi és megismételhetetlen alakzatnak mint a lírai princípium összetett és törekény realizálódásának a létét a legkevésbé sem vonjuk kétségbe.

A költemény felépítésének az elve ezáltal ugyan egyszerűnek tűnik, de maga a vers mint az elv realizálódása szókincsének metaforikájával, metonimikájával, szimbólu-maival és perifrázisaival s a lehetséges asszociációkkal és rejtett utalásokkal együtt a lehetőségek és választások megszámlálhatatlan sokaságát foglalja magába. Igaz, a lehetőségek nem hiánytalanul egyedi jellegűek. Az egyénítés elvével párhuzamosan hat a költészetben a homomorfizmus (azonosság, irodalmi norma, szerzői, nemzedéki, korszakjellegű, nemzeti és világirodalmi konvenció) elve. A szókincs és a téma feszültségkeltő és -oldó hatását összetett szemiológiai kód irányítja.

A felsorolt „negatív elemek” segítségével ugyan még nem tudjuk megválaszolni a kérdést. Fontos azonban, hogy szövegi összetevők, s a minősítésükből nem iktathatjuk ki, hogy végeredményben egyfajta kínzottságra utalnak. Amennyiben ez a nyomokban jelzett kínzottság kifejeletté válna, epikai konfliktushelyzet, szűzséformájú

cselekmény alakulna ki. Megállapíthatjuk tehát, hogy a vázoltakkal kapcsolatban a szűzsé-cselekmény nyomokban kimutatható jelzéséről van szó, „akadályoztatott cselekményről” (szűzséről). A szűzsé pedig magába foglalja az objektivitást, cselekményességet, kontrasztot, vagyis a jellemzően epikai elemeket, tehát az elemzett lírai alkotásokban nyomalakban érvényesül az epika alkotólve (amelyet mint nyomokban létező akadályozott szűzsét említünk).

A vázoltak szoros összefüggésben állnak mindazzal, amit esztétikai információnak nevezünk. Amint feltételezzük ugyanis, épp a kontraszt és a kontraszt arányának területe képezi az esztétikai hatás gyújtópontját. A szövegnek egyéb információja „közönséges”, „előttes” információ, ami nem jelenti azonban, hogy fölösleges és haszontalan. Az esztétikai információ kérdésének megválaszolása a líra struktúrájában az epikai, tenzív elemnek mint a lírai feszültségoldás ellenpárjának a kimutatásában rejlik. S ez egyben a líraértelmezés legnehezebb tétele.

A lehetséges értelmezések egyenes arányban vannak az esztétikai információ terjedősségével, s a vers „érthetőségének” az alapját képezik. Az olvasó helyzetét a rejtvényfejtőéhez hasonlíthatjuk, a rejtvénynek közvetlenül a megfejtéshez vezető, vagyis az epikai tenziót s ezáltal a lírai detenzió értelmét is felfedő pontjait, „kockáit” kell megoldania.

De törvényszerűen merül fel annak a kérdése is, hogy az epikai feszültségkeltés viszonylatában miért ennyire implicit módszerű a lírai szerkezet. Miért „titkolja” el a költő a szubjektív „közbélépéseknek” objektív okát? Vagy valóban csak arról lenne szó – ahogy azt egyes modern esztétikai irányzatok állítják –, miszerint a közlésnek kerülő úton kell eljutnia a címzetthez, s biztosítania a költői közlemény megfejtésekor az olvasó „önmegvalósítását”? De ez esetben is arra kell gondolnunk inkább, hogy a kommunikáció technikai szintjének a tartalom rovására túlbecsülik a jelentőségét, az elrejtés és a megfejtés hatását a téma fölé helyezik. E szempontokat nem tartjuk ugyan mellőzendőnek, de szerintünk az esztétikai hatás lényege mindennekfölött az esztétikai közleményben rejlő tenzív és detenzív elemek összjátékában, illetve az összjáték felfedésében van. Az epikainak „nyomelemkénti” jelenléte, elrejtése és titkolása azzal az egyszerű ténnyel hozható kapcsolatba, hogy a konfliktus vagy aktív megoldást követel, vagy ha az nem adott, menekülést vált ki. A líra általunk vizsgált típusában a lírai én, amint láttuk, pótmegoldáshoz folyamodik („menekülő költészet”). Az epikai tenzió visszaszorításának a tendenciája így egybeesik a feszültségnek ontológiai és tematikai szintű kiküszöbölésével.

Ha az előbbiekben tárgyalt versek, amelyeket a C<sup>1</sup> csoportba soroltunk, s mint nyomokban epikai elemeket tartalmazókat jellemeztünk, sem jelentettek vizsgálódásunk szempontjából probléma nélküli anyagot, a C<sup>2</sup>, vagyis a negatív elemeket nélkülöző, ún. „tisza” líra még inkább ellentmondani látszik a lírát mint az epikai negációját felfogó elméletnek. Az effajta líra nemcsak hogy nem tartalmaz még rejtett alakban sem semmiféle negatív epikát, hanem jellegénél fogva egyenest kizárja azt. A költő „az életerő túltengéséből” alkot, a „boldogság, harmónia, szárnyalás” örömet kiteljesítendő, az eszményt, a „szépséget”, „igazi” alakjában szolgáló líra ez.

Célszerűnek tűnik azonban, hogy az effajta költészettel kapcsolatban se maradjunk csupán az általános jellemzésnél, mivel a mögöttes tényanyag egyáltalán nem egyöntetű, s munkahipotézisként itt is három csoportot különböztethetünk meg:

- a) „életöröm”-líra
- b) „ünneplő” líra
- c) ún. „formalista” líra.

Gyakorisága folytán a legjelentősebb az életöröm lírája, amely az epikai elemekkel rendelkező C<sup>1</sup> típushoz áll közel; disszonáns ütközések nélküli hangulatokat idéz fel, az öröm, nyugalom, „szépség” világát.

- (1) ... Die Luft ging durch die Felder,  
Die Ähren wogten sacht,  
Es rauschten leis die Wälder,  
So sternklar war die Nacht...

(J. V. Eichendorff; *Mondnacht*, 2. vsz.)

- (2) Über allen Gipfeln  
Ist Ruh,  
In allen Wipfeln  
Spürest du  
Kaum einen Hauch;  
Die Vögelein schweigen im Walde,  
Warte nur, balde  
Ruhest du auch.

(J. W. Goethe; *Wanderers Nachtlied*)

- (3) Wie herrlich leuchtet  
Mir die Natur!  
Wie glänzt die Sonne!  
Wie lacht die Flur!  
Es dringen Blüten  
Aus jedem Zweig,  
Und tausend Stimmen  
Aus jedem Gesträuch,  
Und Freud' und Wonne  
Aus jeder Brust,  
O Erd', o Sonne,  
O Glück, o Lust!

(J. W. Goethe; *Mailed*, 1–3. vsz.)

Az első és a harmadik részletet abból a célból választottuk, hogy összevethessük értelmezésünket az ugyancsak ezeket a szövegeket elemző E. Staiger és K. Hamburger nézeteivel.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> STAIGER: i. m. 13 és kk.; HAMBURGER: i. m. 17 és kk.



Figyeljük meg már most, miből adódik az Eichendorff- és az első Goethe-vers „pozitív” hatása. Első pillantásra is azonnal kézenfekvő, hogy azt a kifejezésanyag „nyugtató” (detenzív) jelentései hordozzák; *sacht* – könnyen, *leis* – csendesen, *sternklar* – csillagtisza (a megfelelő asszociációkkal együtt a *Luft* – levegő, *Ähren* – kalászkok, *Wälder* – erdők, *Nacht* – éjjel is); *kaum einen Hauch* – a lélegzetet sem, *schweigen* – hallgatnak, *ruhest du* – pihensz. A versek tehát a feszültség és oldódása szempontjából sem közömbösek, hisz épp e reláción alapszik a hatásuk, amely az idézett kifejezések sávjában tetőz (illetve ezekre támaszkodva értelmezzük a verset).

Ismételjük tehát: a feszültségoldás nem képzelhető el feszültségkeltés, feszültség-állapot nélkül, a detenzio a tenziót implikálja – ez szinte tautologikus megállapítás. A két tényező egyetlen funkciós és szerkezeti egységben olvad össze, amelyben a feszültségoldás a feszültség tükörképe. A „csend” (Ruh) szót a költő ugyanis nem pusztán a szó belső „szépsége” folytán alkalmazta, hanem mert az a „zaj”, „gond”, „az élet visszásságai”, a nyugtalanság ellentétéként merült fel számára; a „csend” így a le nem reagált feszültségek, kellemetlenségek, lélektani megfogalmazásban fokozott feszültségként jelölt állapot ellentéte.

Az olvasóra vonatkoztatva mindennek olyan helyzet felel meg, amelyben nem azért igényli az ilyenemű poézist, mert kiegyensúlyozott és nyugodt a kedélye, hanem épp ellenkezőleg, azt keresi, aminek a hiányát érzi. A megtalált költeménytípus által saját feszültségét kívánja feloldani, a költemény „nyugalma” az olvasó tenziójának háttérével hat.

Meg kell jegyeznünk azonban, hogy a szöveg tényezőjeként felfogott lírai feszültségoldás a pszichológiai tényként leírt feszültségállapottal nem képezhet olyan egyöntetű egységet, mint amilyen az irodalmi tény. Vagyis arról van szó, hogy a kontrasztnak egészében véve, tenzív elemét is beleszámítva, irodalmi ténynek kell lennie. Fel kell tennünk tehát a kérdést, miképpen válik ilyenkor a tenzió a költemény kifejezőérték-szerkezetének összetevőjévé.

A feszültség és feszültségoldás kapcsolatának kényszerűsége az oldás funkciójában adott, ez a funkció csak a feszültséghez viszonyítva érvényes. A tenzió tehát ez esetben is tényszerű, csak éppen – nyelvészeti kifejezéssel élve – zéró morfé-mával kifejezett. A zéró morféma bevezetése, akárcsak a nyelv leírásában, az adott feltételekben is indokolt, hisz a nyelvreírásban is akkor vesszük igénybe, ha a közvetlen rendszerbeli vagy strukturális összefüggések megfelelően biztosítják a jelöletlenséget, a  $\emptyset$  fokú kifejezést (ilyen a magyarban az egyes számú 3. személyű igealak  $\emptyset$ -ragos jelöltsége: lát-ok, lát-sz, lát- $\emptyset$ ). S a felmerülő képzetek egyúttal meghatározzák a „szótlan” kategória jelentését. A *sacht*, *leis*, *sternklar*, *Ruh*, *Hauch*, *schweigen* szó rendszertani kapcsolatban van az ellentétes jelentésű szavakkal, s ez az antonimikus viszony elégségesen jelzi, hogyan kell értelmeznünk ez esetben a feszültség tartalmát, amelynek az oldás-válaszát képviselik. A vizsgált tenzió mindenképpen másfajta tehát, mint a második Goethe-vers kifejezései, szavai által jelzett – *herrlich*, *leuchtet*, *glänzt*, *Sonne*, *lacht*, *dringen Blüten aus...*, *tausend*

*glänzt, Sonne, lacht, dringen Blüten aus... , tausend Stimmen, Wonne...* (pazarul, világít, fénylik, nap, nevet, virágok törnek föl, ezer hang, gyönyör).

Ki nem fejezettségét semmi esetre sem tarthatjuk hiánynak, a kifejezetlenség funkciós és motivált. A feszültség elfedése érvényesül benne, mint az oldás taktikájának része. A ki nem fejtett feszültség tulajdonképpen nem észlelt feszültség, olyan, amely a feszültségoldás érzékelésének csupán homályosan észlelt háttérét képezve, az olvasói tapasztalatban nem tudatosan teljesen. De elgondolásunkat nem szabad eltúloznunk olyan értelemben, hogy végeredményben nem is beszélhetünk semmilyen feszültségről. A feszültség jelenléte kényszerű, másképpen a feszültségoldás ténye értelmetlen lenne. Közhelyként szoktuk idézni azt a lélektani törvényszerűséget, hogy az örömrészlet addig tart, amíg érezzük: az elveszített, hiányzó megtaláltuk meg, s amikor elhalványul a hiány, veszteség mozzanata, az örömrészlet is fakulni kezd. Az örömrészlet fokozása és fenntartása végett a hiány, a veszélyeztetettség érzetét is fokoznunk kell! Ilyen a lírai szerkezet stratégiája és taktikája is.

De a feszültség zéró fokú kifejezettségének még további jelentései is vannak. Többnyire azt fejezhetjük ki „zéró-morfémával”, ami általános, illetve a megfelelő oppozícióban az adott paradigma vagy szintagma kifejezett tagjaival szembeállítva könnyen azonosítható. Rendszerint a jelöletlen kategória, tehát a megfelelő kifejezett kategóriáknál nagyobb terjedelmű jegyegyüttessel rendelkező, maradhat ki nem fejezett. A líra területén eszerint az epikai feszültség zéró fokú szerepeltetése a versértelmezés skálájának kiterjesztéséhez vezet, az olvasói értelmezés nagyobb szabadságát jelenti.

Nem törünk azonban lándzsát ezzel azok mellett a radikális esztétikai nézetek mellett, amelyek a versértelmezés teljes relativizmusát vallják. A szöveg szintagmatikus és a kifejező értékek rendszerének paradigmatiszus összefüggései elégségesen határozzák meg a lírai versben „zéró morfémával” kifejezett feszültséget mint expresszív kategóriát. E feszültségnek a nyomokban jelen levő tenzióhoz viszonyított általánosabb jellegét úgy kell magyaráznunk, hogy ilyenkor általánosított, „zéró morfémával” kifejezett akadályozott szűzsérről van szó. Az általános, általánosított fogalmat pedig értsük úgy, hogy az olvasónak nem írjuk elő az oldódásnak valamely konkrét feszültségállapotról érvényes realizálását, hanem az, bár mindenkor az adott szókinés, motívumok és versritmus feszültségoldó jelzései által megszabott határokon belül foganatosított, de – sokkal lazább fűződéssel lesz.

Ha többet engedélyoznánk, az irodalmi mű elveszítené objektív érvényességét és megszűnne a létalapja. Ha kevesebbet, ez azt jelentené, hogy olyat is beléhelyeztünk, ami valójában nincs benne. A feszültség egyéni realizálása már nem szövegi tény, hanem az irodalmi kommunikációnak, azaz egyazon szöveginvariáns által ugyan szabályozott, de szóródó, plurális jellegű befogadásnak a ténye.

A teljes feszültségoldás, kielégülés, vagyis az esztétikai élmény teljességének a kérdése nem egyszerű. Egyrészt az olvasó alkatával, feszültség szintjének fokával, állandóságával függ össze, az egyéni, társadalmi és korszakbeli helyzettel, amelyben realizálódik az olvasat, másrészt azzal, hogyan alakította a költő a feszültség és a



feszültségoldás arányát magában a szövegben. Az első az irodalmi kommunikáció ténye, a második a szövegben is rögzített esztétikai tény.

Figyelmén kívül hagytuk természetesen azokat a paradox helyzeteket, amikor az olvasó unalomból, ürességérzetből, tenzióhiány következtében lapozza fel a könyvet, s elsősorban „érdekfeszítő” mozzanatokra kíváncsi. Igaz, az alapreláció változatlanul érvényes marad, csak épp a feszültségoldás az „unalom feszültségének” a reakciójaként lép fel.

A továbbiakban most már gyorsabban haladhatunk az elemzett tétel kifejtésében. Az ún. ünneplő költészetet is az előbbi mintát követve jellemezhetjük. Az ünnep-érzet csakis a köznap, közönséges háttérével az. Az ünnepélyesség, fennköltség lírai pátosza a közönségesség, triviális, ócska, hitvány kiváltotta tenzió jelenlétét implikálja. Feladata, hogy kiváltsa és fokozza az ünnepélyesség érzetét mint a közömbös-ségből, levertségből, szürkéségből, küzdelem utáni fáradtságból eredő feszültséget ellensúlyozó oldódást. Egyben pedig fokoznia kell a siker, eredményesség érzetét, azt is mondhatjuk, hogy biztosítja a poént, mivel a téma által meg nem oldottak sugallt mozzanatok negativitását közömbösíti, s kiemelve mindazt, ami pozitív, a műről, egyéniségről, történelemről letörli „a tökéletlenség bélyegét”. Ez a funkció integráló és „tisztító”.

Némileg bonyolultabb a helyzet a formalista lírával kapcsolatban. Úgy tűnik, hogy – nem térve ki most a modern líra némely összetett alkatú jelenségére – két típust, csoportot kell megkülönböztetnünk, a megkülönböztetés alapjaként pedig a témához fűződő viszonyukat fogadjuk el.

A formalista líra lényege a témaalakítást mellőző, pusztán nyelvi vagy nyelvi-jelentéstani játék. A kezdeményezés kiindulópontjai homlokegyenest eltérőek lehetnek. A ritmus, mint általában a lírában, a szubjektivitás és a feszültségoldás hordozója. Tematikai egyénítettség nélkül azonban a szubjektivitás túl egyetemes szinten mozog, s általánossága következtében egyfajta „objektivitást” tulajdonítunk sajátjának. Nyilvánvalóan az is közrehat, hogy téma nélkül a nyelvi-esztétikai tény nem minősítjük közleménynek, hanem mint a nem figuratív művészet jelenségét pusztán esztétikumként szemléljük. A tenzió és detenzió ismert funkciók korrelációja alapján a formalista költészetben is zéró fokon kifejezett feszültséget feltételezünk. S mivel a téma szintjén hiányzik az oldódás, illetve az nem egyénített, a feszültség is túl általános marad, s ezáltal a feszültségoldáshoz csak igen lazán fűződik.

A formalista líra témánélküliségét nem lehet azonban szó nélkül elkönyvelnünk, meg kell keresnünk a téma hiányának az okát és funkcióját. A nyelv, tudjuk, elsődlegesen kommunikációs eszköz, tehát a témának mint a kommunikáció tartalmának a felépítése belső sajátja. S a nyelv védekezik is az ellen, hogy pusztán alakítható, nem kommunikatív eszközként alkalmazzák. Az effajta alkalmazás mindig bizonyos erőszakot követel, s azt az ismert összefüggések alapján a szűkebb értelemben vett expresszivitás tünetének minősítjük. A téma negációja „ellenszenv” a téma ellen s minden ellen, amit a téma magával hozna, vagyis ellenszenv a feszültséggel szemben. A téma nélküli költészet nem egyszerű témahiány, közömbösség a téma iránt, hanem



menekülés a téma elől, az elől, hogy kapcsolatba lépünk a feszültséggel; de egyben a feszültségnek egyfajta – alaki síkban kiteljesedő – közömbösítése is.

A téma előli menekülés „kétlépcsős”. A téma szándékolt lebontásával szerkesztetlen vagy értelmetlenül, fantasztikusan szerkesztett téma alakul ki, az irracionálisnak – mint detenzív menedéknek – a képeként. S ezt aláfesti a szubjektív vonalvezetésű és az egyetemesben integrálódó feloldásnak az alaki-ritmikai síkban történő megnyilatkozása.

Avagy a következő lépcsőfokon a téma teljesen közömbössé válik – lemondás a témáról, s az egyetlen „öröm” az alaki sík feszültségoldódásában realizált egyénítettséget nélkülöző szubjektív kiegyenlítődség.

De a téma, illetve a témához viszonyulás még akkor sem iktatható ki maradéktalanul (ha mégis – egy másfajta művészeti területére térünk át; úgy látszik, hogy például a „képvers” már nem a szó szoros értelmében vett irodalom). Sem a tematikus jellegű vonatkoztatást, sem a téma tagadását nem lehet a nyelvi jellegű művészetben, azaz az irodalomban kiiktatni az olvasó vagy az alkotó észleléséből. A témát nem lehet „kiűzni” a nyelvből, az effajta kísérletek mindig a „téma peremén” mozognak. S amint mondtuk, a téma tagadása mindenkor a feszültségből menekülés tünete.

El kell ismernünk, hogy a kérdést túlságosan általányban érintettük, s tételeinket részletesebb elemzéssel kellene szemléltetnünk. Tanulmányunk jellege és a kitűzött célok szempontjából azonban a vázoltaknak is elégségesnek kell bizonyulniuk.

Az előbbieken végigpásztáztuk a líra főbb változatait, s bár külön tanulmányban foglalkozunk a verses epikával és az epikai elemet kifejezetten alkalmazó lírával, itt is szólnunk kell róluk.

Az extenzív epikájú lírát – az epikai elemet kifejezetten alkalmazó lírát – tulajdonképpen epikus lírának nevezhetjük. Benne az epikai és a lírai sík összefüggésének megválaszolása az eddigiek alapján egyértelmű. Problémát csak az epikai elem túlzó kifejelettségének az oka vet fel. Bár állíthatnánk azt is, hogy valójában verses epikáról van szó, de ez annyit jelentene – a tulajdonképpeni verses epikára vonatkozóan is –, hogy a vers mint megkülönböztető jegy nem elégséges a líra és az epika elhatárolásában. Ami – őszintén megvallva – igaz is, nem is. A magyarázatot a nyelvészeti jellegű poétikában kiemelt, a metaforikus és a metonimikus eljárást egymással szembehelelyező alapelvben kell keresnünk. Ez az oppozíció, lényegére redukálva: a kifejezés szukcesszivitásának és szimultaneitásának az oppozíciója. A kifejező értékek rendszerébe az oppozíció első tagja, a kifejezés szukcesszivitása által épül be. Ez az időbeliséggel (az idő kategóriájával) s a cselekményességgel együtt az epika meghatározó jellemzője. Míg az epikában túlsúlyban van a tények időrendi, szukcesszív sorakoztatása, a líra építelve a hangtani, jelentéstani és tematikai elemek egyidejű érvényesülése. A kifejezés szimultaneitásának feltűnő megnyilatkozása, kitevője a vers. Az egyidejűség valójában ismétlés, miközben J. Lotman szerint az ismétlődő elemek egyértékűségének, ekvivalenciájának felfedéséről van szó. S ezen alapszik expresszív hatása is, amely az oldódás, kiegyenlítődség élményében jelentkezik (lásd Staiger líraelméletét és Fónagy ritmusfelfogását).

A vers tehát sajátossága révén lírai jelenség. De végső fokon az, hogy a szöveg líra-e vagy epika, a téma szintjén dől el, illetve a szukcesszivitásnak és egyidejűségnek a tematikaiban realizált ellentétje alapján.

Az epikus líra szerkezetét az elemek szimultán iktatása jellemzi, s ennek folytán az egyértelműen lírának tekintendő. Az epikai elem kifejezett szerepeltetésének indokait a kifejtettség objektív pólusára irányuló szerzői és generációs érzékenységekben kell keresnünk. Ez az irányulás a líra szemszögéből nem fajlagos.

A szukcesszivitás és az időbeliség kategóriája, igaz csak általánosságban és vázlatosan, jelzi az utat a verses epika értelmezéséhez. Lett légyen ugyanis a vers bármennyire is integrált és elsődleges eleme az epika e válfajának – elsődleges annyiban, hogy nem igényli a lexikai és a tematikai szintből eredő motiváltságot –, nem képes átformálni az epikai kohézió és időbeliség tényszerűségét; ebben az epikában a líra kommentár.

A verses epika két irányban fejleszti a kontrasztot: a meghatározó epikai eljárás módjában, amelyben a kontrasztot a szűzsé-megoldás realizálja, s a szubjektivitás vonalvezetésében. A szükségszerű szubjektív kommentár az epikai szűzsé egyfajta általánosságban negatív jegyeit hivatott ellensúlyozni (ilyen például a győzelem kivívása aránytalanul nagy áldozat révén, mindennek az elmúlása, a mulandóság és megismételhetetlenség nyomán érzett nosztalgia, a létezés tragikuma vagy komikuma stb.; gondoljunk ilyen kapcsolatban például a ballada műfajára). A verses epika szubjektivitásából hiányzik a konkrét egyénítettség és azonosíthatóság (a lírai én nem szólal meg közvetlenül, csupán személytelen, anonim alakban jelentkezik).

A teljesség végett szólnunk kell még a lírai jellegű próza lírikus szövegrészeinek s az ún. prózaversnek a műfaji jellegéről. A líra sávja a szűzsé bizonyos negatív jegyeit képviseli, esetleg a szűzsé akadályozásának az ellensúlyozásaként hat. A verses epikával ellentétben a lírai szubjektivitás ilyenkor konkrét és epizodikus elsőlegessé válik, s eközben az auktoriális (lírai) én azonosulhat az alakkal.

A prózavers az epikai és a lírai elv elegyedésének határeseté. A téma szintjén az egyidejűség-jelleg a sajátja, hangtani-alaktani szinten a próza szukcesszivitásához igazodik. Szubjektivitása az általános természetű, ki nem fejtett és akadályozott szűzséből ered; lényegében is líra.

De lírai részletekkel találkozhatunk az igazi epikában is, ezek azonban olyan értelemben minősülnek tárgyiasítottaknak, hogy rendszerint az alak perspektíváját képviselik. A szűzsé „elakadásával” keletkező válaszreakciók. Emellett a tulajdonképpen lírai szubjektivitástól meg kell különböztetnünk az epikában az alakoknak az objektív epikai tartalom összetevőjét jelentő „pragmatikus” szubjektivitását,<sup>13</sup> amely az alakok dialógusának és belső monológjának ikonizálódása által jön létre. S termé-

<sup>13</sup> Vö. HAMBURGER-nél (i. m. 79 s főképpen 82 és kk.). A szerző az epikai jellegű szubjektivitást az alak belső világának objektív leírásaként fogja fel, s e szubjektivitás szerint akkor is epikai marad, ha az epikai szövegben az elbeszélés és az elbeszélő ábrázolása (ikonizálódása) érvényesül, azaz az Ich-formájú elbeszélésben s az elbeszélőnek a szövegbe történő beavatkozását tükröző Er-formájában is (i. m. 86).

szetesen számolnunk kell a lírai és a tulajdonképpen epikai szubjektivitás átmeneti formáival is.<sup>14</sup>

Az irodalmi szöveget tehát felépítésében az epikai és a lírai összetevő részesedésének aránya alapján jellemezhetjük. Az alábbiakban a vizsgált szövegek műfajiségének jelöltségét a megfelelő jegyek mátrixszerű iktatásával szemléltetjük.

| Műfajok                                         | Epikai elv |         |           |           | Lírai elv       |         |           |       |                |         |
|-------------------------------------------------|------------|---------|-----------|-----------|-----------------|---------|-----------|-------|----------------|---------|
|                                                 | Jellemzők  |         |           |           | Szüksesszívítás |         | Detenzió  |       | Szubjektivitás |         |
|                                                 |            |         |           |           |                 |         |           |       |                |         |
|                                                 | plicit     | konkrét | kifejlett | megoldott | tematikus       | fonikus | tematikus | alaki | domináns       | konkrét |
| 1. Epika                                        | +          | +       | +         | +         | +               | +       | +         | (-)   | (-)            | ±       |
| 2. Verses epika                                 | +          | +       | +         | +         | +               | -       | +         | (+)   | +              | -       |
| 3. Lírai jellegű próza                          | +          | +       | +         | -         | +               | +       | +         | +     | -              | +       |
| 4. Prózavers                                    | -          | -       | -         | -         | -               | +       | +         | -     | +              | +       |
| 5. Kifejezetten epikai elemeket tartalmazó líra | ±          | +       | (+)       | -         | -               | -       | +         | +     | +              | +       |
| 6. Nyomokban epikai elemeket tartalmazó líra    | -          | +       | -         | -         | -               | -       | +         | +     | +              | +       |
| 7. Ünneplő líra                                 | -          | ±       | -         | æ         | -               | -       | +         | +     | +              | +       |
| 8. „Életöröm-líra”                              | -          | -       | -         | -         | -               | -       | +         | +     | +              | +       |
| 9. Formalista líra                              | -          | -       | -         | -         | -               | -       | -         | +     | (+)            | -       |

Magyarázat: a szűzsé vagy kifejezett, vagy ki nem fejezett (explicit–implicit), konkrét vagy általános, kifejlett (kibontakozó) – ki nem fejelett (bontakozó), megoldott – akadályozott. A szukcesszívítás alaki-fonikus vagy tematikus; a detenzió tematikai vagy alaki. A szubjektivitás domináns vagy nem domináns, konkrét vagy általános. A verses epikában az alaki oldódásnak (versnek) nem tulajdonítunk olyan kifejezett szerepet, mint a lírában; „gyenge” jelölő.

Az epikai és a lírai elem arányának alakulástípusait nem tekintjük az irodalmi formák osztályozásának. Már csak azért sem, mivel mellőztük például a próza egyes modern válfajait s a líra sajátos oldódásformákkal élő számos további típusát, s tanul-

<sup>14</sup> A kérdéskörre vonatkozó számos értékes és helyénvaló megállapítást tesz – egyebek közt a „style mixte” terminust alkalmazva – az átképzéletes beszédmódról szóló monográfiájában L. DOLEŽEL (*O stylu moderní české prózy*, Praha 1960. 63, 89, 92, 110, 122, 132, 153; angol nyelvű változata: *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto 1973).



mányunkban nem tűztük ki célul az ismertetett szempont alkalmazásával az irodalomnak mint olyannak a felmérését.

Megfigyeléseinkből a következő hipotetikus állításokat vonjuk le:

Az irodalmi műfajok – a líra és az epika – nem egymás mellett létező különálló és tovább nem elemezhető, elsődleges elemi kategóriák. Lényegüket valami mögöttes, elementárisabb képezi: két összetett kifejezőérték-alapelv, az epikai és a lírai princípium. Meg kell különböztetnünk tehát az epikát és a lírát mint irodalmi műfajt és az epikait és a lírait mint az epikát és lírát létrehozó princípiumot.

Az epikai és a lírai kifejező értékek rendszerének két oppozícióban álló tömbje, amely egymást korlátozó, egymás kiszorítására igyekvő kifejezőerőként minden irodalmi szöveg sajátja. A két hatóerő küzdelmében pedig a „minden vagy semmi” elv vagyis az egyik elem hegemoniájának, érvényességének tendenciája hat. Ilyen vonatkozásban állítjuk az epikáról és a líráról, hogy az a szöveg epikai és lírai kifejezőérték-tartományának sarkítottan szabványosodó arányában áll; miközben ez az arány nem állandó, a kisebb vagy nagyobb fokú állandósultság keretén belül variabilitás lép fel. Ez a variabilitás eredményezi a két alpműfaj további osztódását, s a fő arányok és aránymódosulatok az egyéni és a történeti variabilitás iránt is megfelelő tűrőképességet mutatnak.

Az irodalmi műfajt így a lírai és az epikai összetevő bizonyos aránya vagy aránymódosulása határozza meg, s e két elv polárossága jellemzi az irodalom egészét is. A kifejező értékek rendszerének szemszögéből nézve az élményszerűség-értéknek a differenciálódásáról van szó, mégpedig a differenciálódás által keletkezett tagpárnak – a cselekményességnek és a szubjektivitásnak – a kölcsönösségében. Erre a differenciálódásra, kiegyenülésre jellemző az említett hajlam a szabványosodáshoz. E szabványjelleg vezetett épp a műfajoknak mint örökérvényű formáknak az apriorisztikus elképzeléséhez. A valóságban a műfaj szabványjellege csupán a két építőelv egyikének a kizárólagosságra törekvés tendenciájából adódó kényszerű túlsúlyából ered. Az epika és a líra tehát az irodalmi szövegnek sarkított tipizáltságú s egymástól származtatható kifejezőérték-szerkezete.

A lírai összetevő státusa pedig azért sajátos, mivel – amint kimutattuk – a szubjektivitás elsődlegesen, önmagában nem érvényesülhet, mindig csak az objektív kérdésessé válásának reakciójaként jelenik meg.

Az előbbivel összefügg az, amit egyetemes jelöléssel irodalmi alaknak nevezünk, vagy a lírai én-nek és az epikai én-nek mint irodalmi alaknak a megkülönböztetése. Az alaknak és egyénítésének jellegét megkaphatjuk úgy is, ha a cselekményesség és a szubjektivitás oppozícióját azonosítjuk a harmadik és az első személy oppozíciójával. Ennek alapján jutunk el a szűzsé és a lírai állapot általános, teljesen üres képzetéhez:

ő (cselekszik) – (én) átélem

A valóságban azonban a líra általunk kifejtett származtathatóságának folytán az oppozíció a következő:

(ő) cselekszik – (ő) nem cselekedhet

↓  
(én) átélem

Így tehát tulajdonképpen az epikus alak lírai énné alakulásáról van szó. S ugyancsak ezzel kapcsolatban merül fel az auktoriális ÉN-hez viszonyulás kérdése, vagyis hogy a szerző miért stilizálódik az egyik esetben objektív – epikus alakként (ha feltételezzük, s személy szerint feltételezzük, hogy az epikában ilyen kapcsolattal számolhatunk), a másikban pedig mint lírai ÉN.<sup>15</sup>

Vizsgálódásunk köréből kimaradt a harmadik irodalmi műfaj – a dráma. A drámai szöveget ugyanis nem tartjuk elsődleges és önálló művészi ténynek. Csak a színházban, színpadon, a drámai kép el nem hagyható összefüggéseként válik ilyenné, s a színművészet már másfajta művészet, mint az irodalom.

Igaz, bizonyos részleges függőségek a drámai szöveget az irodalomhoz kötik, az az epikával állítható oppozícióba:

epika: auktoriális szöveg – alakok dialógusa

színpadi szöveg: (színpad) – alakok dialógusa

E szembeállítás azonban nem közvetlen, és nem érinti a cselekményesség és a szubjektivitás szembeállításán alapuló kifejezőérték-oppozíciót, amely az epika és a líra lényege. A versnek az értelmezésére vonatkozóan a drámában pedig talán ugyanazt tarthatjuk érvényesnek, amit a versről mondtunk az epikában.

*Szlovákból fordította: Zeman László*

---

<sup>15</sup> Csak ilyen összefüggésben fogadhatjuk el bizonyos mértékben indokoltnak K. HAMBURGER megállapítását a fiktív jellegről mint sajátosan epikairól, azt, hogy a fiktív alak mögött rejtőzik a szerző, valamint a lírának reális érvényességéről (a szerző-költő a lírai énnel azonos); a kérdés kifejtettebb s némileg módosított taglalását lásd F. MIKO-nak a lírai költészetéről szóló kötetében: *Umenie lyriky. Od obrazu k zmyslu*. Slovenský spisovateľ. 1988. 30 és kk.

\* A szerzőnek a kifejező értékek rendszerére való hivatkozásával kapcsolatban magyar nyelven lásd: F. MIKO: *Érték és kommunikáció*. Irodalmi Szemle XXVII. (1984) 1. 69–76. Munkásságának értékelése: ZEMAN László: *A líra vonzatai*. František Miko 70 éves. Irodalmi Szemle 33. (1990) 437–443.

Kálmán C. György

## AZ IRODALOMTUDOMÁNY ELSŐ TANKÖNYVE

*Bókay Antal: Az irodalomtudomány alapjai. Irányzatok.*

*Szombathely, Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola Magyar Irodalom Tanszék,  
1992. 165 l. (Carmina Solvo 1.)*

Az irodalomelméletnek, s különösképpen az irodalomelmélet történetének az oktatása a magyar egyetemeken elképesztően rosszul – többnyire sehogyan sem – áll. A jelek szerint tartja magát az az elképzelés, hogy az irodalomra vonatkozó rendszeres ismeretek centruma az irodalomtörténet, s ehhez képest minden elméleti megfontolás csak másodlagos jellegű, bőven elegendő, ha ezekről az irodalom szakos diák csak némi felületes benyomásokkal rendelkezik. Egyedül Pécsen van irodalomelmélet tanszék, a három másik egyetemi bölcsészkaron meglehetősen véletlenszerűen és igen alacsony óraszámokban hirdetnek meg elméleti kurzusokat.

Az előttünk fekvő könyv tehát úttörő jelentőségű munka: az irodalomelmélet történetének egyetemi tankönyveként használható. E sorok írójának csekély nyugati tapasztalatai szerint három módon szokás irodalomelméleti órákat tartani a Lajrán túl: úgy, hogy a tanár saját könyvét elemeszeti az órán; vagy valamely neves szerző eléggé átfogó traktátusát olvastatja és tárgyalja meg (Wellek és Warren klasszikusát, Terry Eagleton művét, K. M. Newton könyvét vagy más); s végül – ez a legelterjedtebb és nálunk is ez a honos, már ahol egyáltalán –: ismert, jellegzetes vagy klasszikus irodalomelméleti szövegeket dolgoznak fel egy-egy jól kiválasztott összehasonlítás alapján. Magyarországon ott kezdődnek a problémák, hogy maguk a szövegek is hozzáférhetetlenek. Az irodalomelmélet híres könyvei rég elfogytak, új kiadásuk, persze, nincs, a folyóiratokban, a szerzői vagy gyűjteményes kötetekben megjelent cikkek, tanulmányok pedig szinte megszerezhetetlenek. Akinek tehát az a szándéka, hogy az irodalomelméleti oktatást bármilyen segédeszközzel támogassa, választhat: önálló munkát ír, amelynek pótolnia kell a hiányzó szövegeket, vagy szöveggyűjteményt szerkeszt, amely viszont kevésbé nyújt módot arra, hogy a szerző kifejtse nézeteit az irodalomelmélet mibenlétéről vagy történetéről.

Bókay Antal az előbbi megoldást választotta. Természetesen az eredeti szövegeket semmilyen alapos leírás nem pótolja, így a szöveggyűjtemények kérdése változatlanul napirenden marad. A könyv azonban nem kevesebbre törekszik, mint hogy átfogó képet nyújtson az egyetemi hallgatók (és nyilván az érdeklődő nagyközönség) számára az irodalomelmélet irányzatairól. Műfaja tehát, mint említettük, tankönyv, és pedig az első (legalábbis az első említésre méltó) ebben a nemben; számos hibájával együtt figyelemreméltó munka.



Az első kérdés feltétlenül az kell, hogy legyen, mennyire teljesíti Bókay könyve a tankönyvektől elvárható követelményeket. Válaszunk többé-kevésbé pozitív, de három megjegyzést nem hallgathatunk el. Először is, nem világos a könyv megcélzott közönsége: olyanokról van szó, akik ismerik a könyvben tárgyalt irodalomelméleti szövegeket, vagy éppen ez a könyv hivatott arra, hogy megismertesse velük ezeket? Már elolvasott és megértett szövegeket kíván új megvilágításba vagy rendszerbe helyezni, vagy ismertetésre törekszik elsősorban? Ezt a kérdést a szerző nem döntötte el elég határozottan. A második probléma ugyancsak az olvasókkal kapcsolatos. Vannak a könyvnek részei, ahol – helyesen – alapvető fogalmak magyarázatával találkozunk, a szakemberek számára már-már közhelyszámba menő megállapításokat látunk viszont. Ez rendjén is volna, ha a célközönség a szakmában kezdő, még „beavatatlan” egyetemi hallgató lenne – másutt azonban a szerző olyan fejtegetésekbe bocsátkozik, amelyeket legföljebb a jobb vagy kiváló hallgatók láthatnak be, az igazán kezdők aligha. Ez számos (oktatási) nehézség forrása lehet. Végül, harmadszor, megoldatlan marad, hogy az (irodalomelméleti) szövegek, vagy azok szakirodalmi feldolgozása adja-e a könyv gerincét. Vannak részek, ahol a könyv szakirodalmat alig használva, a maga módján dolgozza fel az adott irányzatot vagy szerzőt, és vannak olyanok is, ahol egy vagy több feldolgozás szolgál az összefoglaló alapjául.

Félreértés ne essék: a tankönyvnek nincsen megtiltva, hogy újat mondjon, hogy egyéni koncepcióval álljon elő – de az sem tesz egy tankönyvet kevésbé hasznossá vagy fontossá, ha csupán összefoglalásra vállalkozik. Bókay olyan tudományfejlődési képet tár olvasói elé, amely nem meglepően új, szakmai körökben többé-kevésbé bevett, részleteiben mégis számos módosítást tartalmaz. Az irodalomtudomány iskoláiban elkülöníti a strukturalizmus előtti fázist, a strukturalista és az ehhez köthető irányzatokat, végül (nyilván a következő, még meg nem jelent részben tárgyalja majd) a posztstrukturalista, posztmodern áramlatokat. A következőkben Bókay könyvének szerkezetét követve ismertetjük (és részint bíráljuk) a megvalósítást.

Mindenekelőtt lássuk, hogyan épül föl a mű. Az első rész a „Bevezetés – az irodalomtudomány szükségessége” címet viseli, s ezen belül szól a szerző „az irodalomtudomány jelenségéről”, „az irodalomtudomány genezisééről”, „fogalmáról és irányzatairól”, végül „a modern irodalomtudomány tipológiájáról”. A második rész „A premodern” cím alatt tárgyalja a pozitivizmust, a szellemtörténetet és „a történeti diskurzus későbbi változatait”. Végül a harmadik rész „Az irodalomtudományi modernizmus” alá sorolja az Új Kritikát, az orosz formalizmust és a strukturalizmust, ebben a sorrendben.

Ha csak a megnevezésekre fordítjuk a figyelmünket, szembeszökő, hogy a szerző egy olyan terminust is használ, amelyet egészen más jelentéssel ruházott fel a társadalomtudományok hagyománya: a „premodern” korántsem a tizenkilencedik század közepi vagy a századfordulót közvetlenül megelőző korszak szellemi áramlatait szokta jelölni, sokkal inkább a romantika előtti időszakot. A névválasztás logikus ugyan (ha a „modernizmussal” állítjuk szembe, amely nyilvánvalóan valóban a huszadik század terméke), de nem szerencsés.

A szerkezet amúgy sem egészen gáncstalan. Míg a pozitivizmus és a szellemtörténet külön alfejezete a „premodern” résznek, ugyanitt („A történeti diskurzus későbbi változatai” cím alatt) egy eléggé rejtélyes alfejezetet is találunk, amelynek voltaképeni tárgya a marxizmus és a marxista Lukács. Ehelyett kézenfekvőbbnek tetszett volna vagy a marxizmust tenni meg alfejezetcímnek, s ez alá (nem pedig, ahogyan most van, mellé) sorolni be Lukácsot, vagy pedig az átfogó alfejezetcím alatt más irányzatokat is bevonni a tárgyalásba – a szociológiai iskolákat, a marxizálókat, és így tovább – amelyek közül egy lehetne akár a marxizmus is.

A strukturalizmus alfejezetben (ez a modernizmusról szóló részben a harmadik, irányzatot tárgyaló fejezet). „A korai strukturalizmus változatai” cím alatt három kisebb „portrét” találunk (Frye-ét, Ingardenét és Mukařovskýét), ugyanakkor Saussure, Jakobson és Barthes munkásságát ennél egy szinttel „magasabban” taglalja (tehát – szemben a „3.4.3.1.–3.4.3.3.” beosztással – „3.4.4.–3.4.6.” alatt). Ezt nyugodtan tekinthetjük szerkesztési ügyetlenségnek vagy figyelmetlenségnek, de a felhasználó szemében óhatatlanul értékítéletnek tetszik, ezt pedig érdemes volna megelőzni.

További kifogásaink lehetnek a kronologikus felépítéssel kapcsolatban. Nagy kérdés, hogy kötelező-e betartani az időrendet az irodalomelmélet irányzatainak feldolgozásánál, vagy ennek elébe kell-e helyezni valamilyen logikai rendszerezést. A szerző jó párszor felrúgja a szigorú kronológiát, így hát azt kell gondolnunk, hogy nem a történelem lineáris logikája, hanem valamely más szempont vezeti a könyv felépítésében. Így a „premodernről” szóló részben kétséges a marxizmus helye, hiszen nemcsak Lukács, de a marxizmus több jeles képviselője is kortársa, sőt, túlélője volt a strukturalizmus, a formalizmus vagy az Új Kritika (a „modern”) korszakának. A „modern” irodalomtudományról szóló rész pedig éppen az Új Kritikával kezdődik, amely ugyan valóban korán indult, csaknem egy időben az orosz formalizmussal, de jóval tovább, egészen a hatvanas évekig tartott (míg az orosz formalizmus szomorú sorsa közismert). Mint említettük, a korai strukturalizmus változatai között találjuk Frye-t; még ha Ingarden és Mukařovský szerepeltetését ebben az alfejezetben el is fogadhatjuk, a jeles kanadai gondolkodó „koraisága” vitatható. Saussure a strukturalizmus-fejezet harmadik harmadában szerepel – tehát a könyv vége felé –, holott felvethető volna, hogy – lévén ő a strukturalista gondolkodás meghatározó alakja – vele kellett volna kezdeni ezt a részt.

Vannak jelek arra, hogy milyen – a kronologikussal ellentétes – szerkezetet szán irányadónak a könyv szerzője. A „premodern” rész elején bevezeti azt a vizsgálati szempontot, hogyan kezelik az egyes irányzatok a „kontextus” fogalmát, s ennek alapján mind a pozitivizmust, mind a szellemtörténetet, mind pedig a marxizmust az „eredet-kontextus” jellemzi. „Minden olyan elméletet vagy interpretációs elképzelést ide sorolhatunk, amely a műalkotás keletkezésének kontextusából próbál eljutni a mű fogalmi lényegéhez” (48.). A modernizmusban ezzel szemben „az értelmezés alapjául szolgáló tárgyi és eseménykontextus helyett egy sokkal inkább megfogható jelenséget, magának a műnek a szövegét tették az értelemrekonstrukciós munka középpontjába” (77.).



Ez jól magyarázza a marxizmus pozícióját, változatlanul nem ad azonban magyarázatot a modernizmus-részen belüli időrendi furcsaságokra. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy az Új Kritika is, s bizonyos fokig az orosz formalizmus is távolabbi, áttételes vagy nehezen bizonyítható kapcsolatban áll a saussure-i elméletből kiinduló strukturalizmussal, noha sok elv hasonlósága vitathatatlan. Ezért mindenestre indokoltnak látszik az Új Kritika elkülönítése, s a szerző nyilván azért helyezte ezt a fejezetet a rész elejére, hogy ne sugallja olvasóinak azt, hogy az amerikai irányzat „követője” lett volna az orosz formalizmusnak vagy a szláv–francia strukturalizmusnak. Mindazonáltal Frye helyével (a „koraiak” között) és Saussure-ével (a fejezet vége felé) változatlanul nem lehetünk teljesen elégedettek.

A kronológia részleges feladása tehát védhető lehet, mégis megfontolandó, hogy tisztán didaktikai szempontból nem kellett volna-e jobban ragaszkodni a történeti folyamat hangsúlyozásához. Sajnos, a tapasztalatok azt mutatják, hogy az egyetemi hallgatók igen nehezen tudják időben lokalizálni az egyes irodalomtudományi iskolákat, s félő, hogy az olyan összefoglalás, amely erre a szempontra nincs tekintettel, csak fokozza a zavart. Különösen, ha maga a szöveg sem fordít mindig kellő figyelmet arra, hogy a félreértéseket elkerülje. Például Spinoza említése a pozitívizmus kapcsán szellemes ötlet, de könnyen félreértheti a tájékozatlan diák. Hasonló a helyzet a pozitívizmus és a történeti-filológiai iskolák egymás mellé állításával: Bókaynak nem sikerül tökéletesen tisztáznia, hogy nemcsak, hogy nem kortárs áramlatokról van szó, de e kettő számos tekintetben ellent is mond egymásnak, sokkalta inkább, mint amennyi hasonlóság esetleg található közöttük.

Rátérve immár röviden az egyes fejezetek tartalmára, felfigyelhetünk arra, hogy a szerző rendkívüli mennyiségű anyagot mozgat meg, írása adatgazdag és igen informatív. Egészen biztos, hogy nemcsak az egyetemi hallgatók, de a szakemberek is bőven profitálhatnak a felsorakoztatott ismeretanyagból, különösen, mert Bókaynak sokszor eredeti mondanivalója is van ezekről. Érezhető az is, hogy a szerzőnek vannak kedves témái, amelyek nem is mindig indokoltan kapnak néhány mondatnyi kitérőt. A lélektan iránti érdeklődés például határozottan érvényesül a szellemtörténet-fejezetben: az irányzat egész jellemzése meglehetősen pszichologikusnak tetszik, ami nehezíti annak a megértését, hogyan kapcsolódnak ebbe az irányzatba olyan, egymástól is igen különböző szerzők, mint Gundolf, Huizinga vagy Walzel. Ugyanitt van utalás a Gestalt-elméletre (ezt esetleg külön kellene tárgyalni, mindenestre nehezen igazolható, hogy itt és csak itt említettessék). Didaktikailag pedig nem éppen szerencsés, hogy nem Dilthey, hanem a magyar szellemtörténet nagy alakjainak nevével kezdődik a fejezet (amikor elismerésre méltó, hogy a tudomány magyar hagyományaira itt is, a pozitívizmus-fejezetben is hangsúlyt fektet a szerző).

Már említettük a marxizmus–Lukács-fejezet sajátos elhelyezkedését; még annyit fűznénk hozzá, hogy ebből a perspektívából kissé méltánytalan megvilágítást kap mindaz a nagyon hullámzó színvonalú elméleti tevékenység, amit marxizmus névvel illetnek. Bármint gondoljunk is Lucien Goldmannról, azért nem említhető vele egy bekezdésben a „pártosság, népiség, osztálytudatosság” dogmája.



Fényesen sikerült az Új Kritikát tárgyaló fejezet. Erről a viszonylag hosszú, alapos, gondos szövegrészről legfőljebb annyit mondhatunk, hogy aligha található a magyar nyelven publikált szakirodalomban ilyen elegáns összefoglalása az amerikai kritika-történet e fontos szakaszának. Érdekes, hogy – legalábbis a szöveg hivatkozásai szerint – ehhez a részhez a szerző nem használt szakirodalmat (ez se nem bűn, se nem erény: ezúttal az eredmény az „eredetiséget” igazolja), hanem nagyon alaposan átolvasta az Új Kritikusok életművét, fontos írásokat emelt ki, és áttekinthető történetét nyújtja az irányzatnak.

Az orosz formalizmusról szóló magas színvonalú fejezet viszont határozottan tükrözi az iskola egy kiváló történészének és elméleti összefoglalójának, Peter Steinernek a hatását. Steiner műve rég megérett a lefordításra, és feltétlenül üdvözlendő, hogy ha még ilyen áttételes formában is, de megismerkedhet alapvető elgondolásai-val a szakma. Ebben a részben az is teljesen nyilvánvalóvá válik, amit az Új Kritika-fejezetben (az irányzat műelemzés-központúságánál fogva) még nem lehetett világosan látni: hogy a szerző kiemeli a műértelmezés szerepét, számára minden egyes irányzat azon méretik le, hogyan foglalkozik az egyedi műalkotással. Itt is, mint majd a következő strukturalizmus-fejezetben is, többször visszautal az eddig tárgyalt iskolákra, különbségekre és hasonlóságokra hívja fel a figyelmet (az Új Kritika-részből ezt némileg hiányoljuk).

Végül a strukturalizmus-fejezetről néhány megjegyzést. Először is, a zárórész itt is az interpretációval foglalkozik, mintegy utat mutatva a hallgatóknak az irányzat „használhatóságát” illetően. Ebben a fejezetben kétségkívül nehéz dolga van a szerzőnek, igen összetett és sokágú iskoláról van szó; újra meg újra ki kell tekintenie a nyelvészet párhuzamos áramlataira (talán ezért is hasznos lett volna Saussure-t előbbre tenni). Kénytelen kiemelni egy-egy jelentős alkotót; ugyanakkor érdemes lett volna ezek „holdudvarát”, közegét, a valóságos *iskolát* bemutatni, például Mukařovský esetében, hiszen a cseh strukturalizmussal például Bojtár Endre, de másutt a már említett Peter Steiner is behatóan foglalkozik. A közismert nyelvtudományi alapfogalmak és a – bizonyára sok könyv-felhasználó számára meglepően újnak ható – gondolatmenetek ismertetése furcsa keveréket alkot, amelynek eltüntetésére persze nincs kézenfekvő megoldás: lehet, hogy ezen a ponton a történeti logikát is, a tipológiai logikát is fel kellett volna adni a didaxis érdekében.

Legvégül pedig feltétlenül szót érdemel a kötet nyitófejezete. Ennek első három része, amely „Az irodalomtudomány jelensége”, „Az irodalomtudomány genezise – irodalom, irodalomtudomány és irodalomtanítás”, valamint „Az irodalomtudomány fogalma és irányzatai” címet viseli, nemigen alkalmas ugyan arra, hogy valamiféle „pozitív”, „megtanulható” tudást nyújtson az elképzelt egyetemi diák számára, de rendkívül sok problémát érint, elgondolkodtat, az irodalom kutatásának s e tudomány történeti alakulásának húsbavágó kérdései közül is feltesz jó párat. Ha olykor vitára ingerel, ezt csak haszonként könyvelhetjük el: ezek a részek nem tipikus *tankönyv*-fejezetek, ez azonban erényük.

A bibliográfia és a kötetet záró kronológia alapos átdolgozásra szorul. Számos, a kötetben hivatkozott mű hiányzik az irodalomjegyzékből; másokat nem itt, hanem

„Az irodalomtudomány kronológiája, 1880–1980” című részben találhatunk. Viszont van, ami itt is, ott is megvan – esetenként eltérő datálással. A kronológia kizárólag a könyvekre, s hol azok keletkezésére, hol megjelenésük időpontjára épül.

Ellenvetéseink és kritikai megjegyzéseink ellenére ismét hangsúlyozzuk, hogy úttörő jelentőségű munkáról van szó; mindenképpen tiszteletet érdemel, ha valaki egyedül veselkedik neki egy ilyen átfogó munkának, koncepciót dolgoz ki és a könyv pusztá közreadásával is nyomást gyakorol az irodalom felsőfokú oktatásának meglehetősen tunyán mozduló tantervi szerkezetére. Bízunk benne (bár az irodalomtudományi könyvek eddigi fogadtatása alapján ez csak vakhit), hogy a könyv élénk kritikai visszhangot vált majd ki, s a bírálatok hozzásegítik a szerzőt ahhoz, hogy a – remélhetőleg mihamarabbi – új kiadások átdolgozva, bővítve jelenhessenek meg. Így igazán hozzájárulhatnak az irodalomtudomány oktatásának megújításához, amely felé már ez a kötet is megtette az első lépést.

Fried István

## KRITIKATÖRTÉNETI KÉRDŐJELEK

– *Dávidházi Péter* Hunyt mesterünk *könyvének margójára* –

Arany János a címszereplője Dávidházi Péter kritikátörténeti vállalkozásának, még-hozzá nem a „művelt nagyközönség” előtt ismert lírikus, nem a tankönyvek kötelező darabjaiból előtűnő balladaszerző vagy az elbeszélő költemények alkotója, hanem a kritikus tollat forgató, az irodalomról töprengő szerző, akit Dávidházi szerint méltatlanul elfelejtettek; akinek kritikus elvei 20. századi nézeteket előlegeznek (vagy némelyikkel néhány ponton érintkeznek); az irodalmi gondolkodó Arany János időszerűségéről esik szó a könyvben, aki irodalomtudósként-kritikusként sem volt csekélyebb jelentőségű, mint jó néhány, nála e téren többet emlegetett (harcos)társa. Alaptéziseit Dávidházi széles elméleti alapon vázolja föl (elméleti bevezető fejezete adja könyvének mintegy 18 százalékát), egy-egy problémacsoportra összpontosít, hogy Arany kritikus elveinek alapfogalmait körüljárhassa, majd szembesíti költőnket huszadik századi nézetekkel, leginkább a strukturalizmussal, az új kritikával, hogy Aranyt „a magyar strukturalizmus vagy általában a műszerkezetre figyelő, de már más szempontokra is érzékeny újabb magyar kritika atyjának” nevezhesse, „akinek örökségéből minden mai irányzat részesedhet”.

Könyve más helyén a 20. század három nagy magyar költőjét idézi meg Dávidházi Péter, Babitsot (akitől könyve címét kölcsönözte), József Attilát és Pilinszkyt, akik Aranyban „apa-figurát” láttak. A „költők tehát megtértek hozzá” – mondja Dávidházi; s bár nem nevezi apjának, talán Tóth Árpád *Arany János ünnepére* című verse is ideidézhető lenne, „Óh lobogj nekünk most is, drága lélek, / Te adj erőt, dalunknak lelke légy [...] Óh mesterünk!...” Megint másutt ezt olvasom: „A reménytelenségben küzdő eposzi hős egyúttal kultúránk modern szimbólumai felé is mutat: előre vetíti Camus majdani egzisztencializmusának magatartásbeli példaképét, a görög mitológiaiából átértelmezett Szisziphoszt...”

Igen sok idézet mutathatná még Dávidházi Péter igyekezetét, hogy igazságot szolgáltasson a kritikus Aranynak; hogy igazolja, miszerint a mai irodalmi tájékozódás (vagy tájékoztatlanság) bölcsen tenné, ha sűrűn (vagy sűrűbben) forgatná Arany kritikáit, széptani munkáit; hogy mai költők olykor ellenkező előjelű példái (mint Nádasdy Ádámé), oly „érzelmileg rokon” citátumai Arany igaza mellett tanúskodnak, az ő felismerései időszerűségét tanúsítják; hogy Aranyt folytatja – legalábbis egy idézet erejéig – Kosztolányi; hogy Arany meg T. S. Eliot egyes nézetei is közel vannak egymáshoz; hogy Elioton kívül „Ezra Pound és T. E. Hulme” nemegyszer fogalmaznak



meg egy-egy gondolatot „olyan szellemben, mely a múlt századból kísértetiesen hasonlít Arany János értekezéseinek, kritikáinak vagy leveleinek szavaira”.

A szaporítható példatár már csak heterogenitásával vitára, de legalábbis kétely megfogalmazására ingerelne, ha az általam felsorolt egybevetések nem alapos, elméletileg végiggondolt, sokszorosan és olykor aggályosan (túl)bizonyított levezetések, összegzések summázataként jelennének meg. Hiszen Dávidházi Péter elismerést érdemlő szándéka nem pusztán egy fontos kritikus-gondolkodói hagyatéknak visszaperlése a feledésből, hanem szembeszegülve a tökéletes rekonstrukció idillikus ábrándjával, „az ezredvég visszatekintő és (óhatatlanul látványalakító) nézőpontja” vállalásával igyekszik földeríteni: mi az, ami ma is visszhangzik-visszhangozhat Arany kritikus életművéből? Miféle kritikus eltévelyedések takaríthatók meg Arany tanulmányainak-leveleinek tanulmányozásakor? Hiszen – hangzik a merészen rokonszenves és rokonszenvesen túlzó – előzetes megállapítás: „Mintha egyszemélyben járt volna be az utat, amelyen később a modern irodalomtudomány egymást követő iskolái végigmentek, amikor a mű saját világára akartak szorítkozni, fölfedezték a konvenciók jelentésmeghatározó szerepét, e konvenciók mibenlétét nyomozva pedig eljutottak az olvasói hozzájárulás, egyáltalán a befogadói tudat döntő szerepének felismeréséhez.”

Itt kénytelen vagyok egy kis kitérőt tenni, s a magam kutatásaival betolakodni Dávidházi Péter kitűnő és élvezetes Arany-monográfiájának ismertetésébe. Hankiss János életművében búvárkodva jutottam el a francia pozitívizmusig, illetőleg a francia századfordulós szociológiát, Emile Durkheim téziseit az irodalomtudományba integrálni kívánó Lansonig. *L'Histoire littéraire et la sociologie* című értekezésében olvasom az alábbiakat: „Az a Descartes és az a Rousseau, aki hat, nem Descartes, sem Rousseau, arról van szó, amit a publikum könyveikben olvas, és amit nevükkel jelöl; és ez az olvasóközönségtől függ, és az olvasóközönséggel együtt változik. Minden generáció magamagát olvassa Descartes-ban és Rousseau-ban, hasonlatosságára és szükségletei szerint alkot egy Descartes-ot meg egy Rousseau-t. A könyv tehát társadalmi jelenség, amely fejlődik.”

Hankiss Jánostól pedig egy előadásomban az alábbi idéztem (*Európa és a magyar irodalom* című könyvéből): „Az irodalomban már nem az írók és a művek összegét látjuk, hanem elsősorban az irodalmi élet egészének elektromos terét, amelyben soha sincs nyugalom, s maguk a kész remekművek sincsenek végérvényesen lezárva, mert az olvasó, a néző, a korszellem a maguk módja szerint egészítik ki s értelmezik szubjektívvé vagy korszerűvé.”

*Irodalomszemlélet* című könyvében pedig Hankiss „író és közönség munkatársi” viszonyáról emlékezik meg, „az olvasó szerzőtárs is, mert a könyv soha sincsen kész, amikor az olvasóhoz kerül”. (Egy francia nyelvű, Párizsban kiadott művében Hankiss feltételezi a szerző névtelen munkatársát, le collaborateur anonyme de l'auteur.)

Előbb említett előadásomban viszont Dávidházi Péternek most ismertetendő könyvére hivatkoztam – igazolásul; s példámmal jelezni szerettem volna azt az irodalomtörténészek (?), kritikusok (?) előtt nem mindig megvilágosodó tény, hogy bárki csak arra hivatkozhat, amit ismer, nyelvi korlátai, a bábeli könyvtár mennyisége nem

teszik lehetővé, hogy A jelenségtől Z jelenségig minden közbeeső fázist fölemlítsen, mivel olykor csak véletlenül tud meg egyet és mást az irdatlan (tudni érdemes) anyagból. Mindezzel nem kívánom érvényteleníteni Dávidházi téziseit, nem kételkedem abban, hogy Arany János korszerű gondolkodó. Illetőleg, szeretnék félreérthetetlenül fogalmazni (nem fog sikerülni): Arany János – Dávidházi Péter imponálóan sokrétű, alapos és meggyőző interpretációi alapján – ma korszerű gondolkodónak látszik. Nem is itt van a problémám. Hanem ott, hogy a saját korában, a maga európai kontextusában is kétséget kizáróan az volt-e? Nem kételkedem, hogy az volt, de erre vonatkozólag nem vagy alig valamit kapunk a monográfiában. Pedig legalább olyan mértékben érdekelt volna: miképpen fogadta be (és befogadta-e?) a kortárs esztétikai-irodalomelméleti gondolkodást? Van-e nyoma annak (esetleg szövegszerűen), hogy együtthaladt a francia vagy angol földön mind népszerűbb pozitívizmussal, civilizációtörténeti kutatással stb.? Nem állíthatom, hogy semmit nem tudunk Arany esztétikai olvasmányairól. Például Gálos Rezső szövegösszevetései Arany Jánosnak több forrását tárták föl (igen fontosnak vélem az Arany-értekezésekben fellelhető Schiller-nyomokat), és általában az olykor primitívebb eszközökkel dolgozó, forráskutató Arany-filológia inkább korábbi, mint kortársi esztétikai-elméleti olvasmányokról számolt be Arannyal kapcsolatban (Dávidházi teljes joggal mutat rá Arany szuverén antikvítás-recepciójára, bár esetleg Schiller vagy Herder idevonatkoztatható írásai megérdemelték volna a tüzetesebb olvasást; nem kevésbé fontos, amit Blairről ír Dávidházi).

S hogy még élesebben és igazságtalanul polémikusan fogalmazzam meg a magam problémáit: Dávidházi könyvében Arany úgy jelenik meg, mint aki kritikus-elmélet-írói működése kezdetén már teljes fegyverzettel rendelkezik. Eszerint mintegy másfél évtizedes kritikus-elméleti működése során mindig a könyvben feltártak voltak a nézetei, és mindig olyaténképpen, miként a monográfiából kiolvasható. Más kérdés, hogy Dávidházi mindent bizonyít, de idézetei ritkán hosszabbak, néha csak egy-két szó, töredékmondat, illetőleg több helyről származó gondolatdarabka: majdnem montázs. (Szemben például Csetri Lajos *Egység vagy különbözőség* című könyvével, ahol a szerző nem restell időnként terjedelmesebb citátumokkal élni az olvasó tájékoztatása és a maga igaza bizonyításának céljából.) Nem vitás, hogy Dávidházi minden (fontosat) tud Arany Jánosról, az egyes elveket mintegy sokszorosan át- és átvilágítva mutatja be, ám kissé statikusan, nem pedig (s ez sem lenne tanulság nélküli) alakulásában, a különféle műfajú alkotások komponálásával párhuzamosan. Készséggel elismerem, hogy Dávidházi e könyvétől nem lehet várni azt, hogy Arannak a nem poétikai tárgyú műveiből kiolvasható ars poeticát vagy legalábbis az elméleti vonatkozást ugyanolyan részletességgel tárja föl, mint amilyen kíváló érzékkel emeli ki a szerző még a tanítványok gyermeteg versezeteire, írásműveire tett megjegyzéseiből is a tárgyhoz odaillőt, az azonban mégis feltűnik, hogy például az allegóriának milyen korszakokon átvélő a szerepe Arany életművében (*A rab gólya*, *A gyermek és szivárvány* stb.), és ez a fajta allegorizálás valamilyen kapcsolatban lehet a Dávidházi által megnevezett „határkeresés”-sel, amelynek – erre már Dávidházi mutat rá – a költészeti és életviteli norma kijelölésében van szerepe. Helyenként mintha Dávidházi



túlságosan óvatosan fogalmazza: „Üdvösek a határok, hallhatjuk ki Arany értekezéseinek és bírálatainak önkéntelen hangsúlyaiból...” Már aki kihallja. Illetőleg: honnan tudható, hogy önkéntelenek ezek a hangsúlyok? És: léteznek-e ezek a hangsúlyok? Meggyőződése, hogy Dávidházinak igaza van, csak hogy Arany megfelelő lírai vagy kisepikai darabjainak ideidézése jobban segítette volna érvényre jutni igazát, mint följobbi megjegyzése. A másik kérdés, ami ezzel kapcsolatos. A régebbi kutatás kissé bizonytalankodva „eszmenyítő realizmus”-ról beszélt, mikor Aranyt besorolta valamilye realizmus-kategóriába, és ezáltal némileg közelebb hozta a 19. század második felének német irodalmához, a „poetischer Realismus”-hoz; Dávidházi „nostalgie maitresse”-t emleget, amely nem a „való”-ból épül föl, s amit „talán egyaránt értelmezhetünk a klasszicizáló, a platóni és a református hagyományok szemszögéből”. Dávidházinak mindhárom „tényező”-ről megfontolandó mondandója van, számomra azonban a három tényező között több a különbözőség, hogysem egy mondatban, még ha összegezés- vagy végkicsengésként is, összerántható lenne. Főleg a „klasszicizáló” terminus helyébe tudnék valami mást elképzelni, mivel ez túlságosan általános és túlterhelt kifejezésnek tetszik, már csak azért is, mivel sem a Schiller–Arany-, sem a Goethe–Arany-viszonyról jószerivel semmit nem kapunk Dávidházi könyvében; és még az sem teljesen világos, hogy Arany pontosan mennyit ismert a Curtius által „utánozható”-nak és „megtanulható”-nak minősített „Normalklasszik”-ból, amelyet mások egy vulgarizált és általánosan elterjedt arisztotelianus–iskolás poétikával és klasszicizmussal azonosítottak, mennyit a (magyar irodalomban) Kazinczyék szorgalmazta winckelmanni–goethei-i (ismét Curtius szavával élek) „Idealklassik”-ból. Dávidházi kimutatja, hol és miért hivatkozik Arany Arisztotelészre, és ez éppen az epikai cselekménymenet lényegére vonatkozik, Arany Arisztotelész-idézete mindezenekelőtt az eposz történetfelesztését érintő lehetőségre céloz; a ballada „elmélete” tekintetében talán Goethe ideidézhető értelmezését is tárgyalni lehetett volna. Egyébként Arany János éppen azt a Goethe-balladát fordította le (az *Erlkönig*-tolmácsolás töredékben maradt), amely modellszerűen adja a balladái sajátosságok goethe-i változatát. S bár már Gálos Rezső Arany-tanulmányára hivatkoztam, nem tudom megállni, hogy a Dávidházi által is leírt Arany-sorok (a költő „mindenekelőtt tudjon különbséget tenni ama két fő nem között, melyre a lyrai előadás oszlik: *fennség és kellem*”) mellé ne írjam le a megfelelő Schiller-tanulmány címét: *Über Anmut und Würde*.

A „klasszicizálás”-t így a magam részéről a Dávidházi által leírtnál kevésbé megfelelő kategóriának tartom, s a „hangvételi egység kritikai normája” tekintetében nem hiszem, hogy Arany tökéletes „összhangban áll”-na „a kortárs európai elmélettel” (Victor Hugóval bizonyosan nem, de a Balzac-regények tanulságaiból kinövő, az 1850-es évek közepétől programszerűen megvalósuló „realizmus”-teóriával sem, nem is szólva az 1860-as évektől jelentkező és a Goncourt-fivérek által népszerűsített naturalista tendenciákról). Dávidházi egyébként a „kortársak” közül csak a „valamivel korábbi” A. W. Schlegel egy mondatát említi. Ugyanakkor más helyen az egészen nyilvánvaló kortársi impulzusok regisztrálása, illetőleg a kortársi élmények kritikai elvévé asszimilálásának folyamata nem kapja meg a kellő hangsúlyt. A könyv 138–140.



lapjain Dávidházi – egyébként teljes joggal – igen lényegesnek minősít egy Arany-idézetet, amely az eposzi felfogást reprezentálja, benne bibliai hasonlattal. Kifogásom nem elsősorban az, hogy ezt az idézetet két egymást követő lapon megismétli a szerző (érdekes módon, az ilyen önismétlés előfordul másutt is, de erről később), hanem az, hogy amikor a Mózes–Józsué gondolkörnek, mint a közös érdekek kifejezőinek, forrásai után nyomoz, szinte kizárólag Petőfi „költőeszménye”, *A XIX. század költői* második szakasza dereng föl; jóllehet ez a beszédesen megrendítő lírai vallomás mindenekelőtt összegzője az 1840-es esztendő magyar (jórészt költői-gondolkodói) közhiedelmének, az új Mózes-, illetve a költő-népvezér-próféta-megváltó gondolatsor számunkra perdöntően az 1840-es évek magyar irodalmának képzetköre; előtte azonban másutt is föllelhető. Kortársi világirodalomról is van tehát szó. Talán bővebb demonstrálást igényelhetett volna az a Dávidházitól kitűnő érzékkel megfigyelt jelenség, hogy az új Mózes-gondolkör poétái önmaguk küldetéstudatát öntötték vers- vagy ritmikus prózaformába, míg Arany irodalomszemléleti tétellé objektiválja ezt a kétségtelenül egy korszak utópisztikus reménykedésében megfogant gondolatot. Viszont innen magyarázható (s ez Dávidházi előadását erősíti), miképpen viszonyult Arany az általa nagyra tartott Madách Imre *Mózes*-drámájához, amelyben szintén ott leljük a reformkor utolsó évtizedének költői hitét. S ha Dávidházi a maga helyén helyesen teszi, hogy Aranynak Petőfihöz küldött első költői levele önmeghatározását visszatekintő perspektívából ősalapotként minősíti, amely egyre távolabb került költőnkől, talán szembesíthette volna a kötet más helyén a „kozmpopolita költészet”-vitával (a vita anyaga hiányzik Dávidházi könyvéből, s ez, bizony, fájdalmas veszteség számomra, mert érdekelt volna, hogy a *Hunyt mesterünk* szerzője miképpen vélekedik Arany felfogásáról a „költészet nemzetiessége” tárgyában a „Világköltészet”, a *Kozmpopolita költészet* címvariánsa, ellenében); egyszóval mennyiben következik ez a vers és ez a kiállítás a hajdani eszményekből, a kritikus felfogásból, amely inkább az 1840–1860-as évek jelenségeire reagált? 1877-re hogyan alakult (át) és átalakult-e Arany nézete? Versünk első szakasza palinódiája-e, erősítése-e a Petőfihöz küldött első költői levélnek? Kiteljesítése-folytatása-e? Vagy valóban az ősz Toldi utolsó vitézkedését regisztrálhatjuk-e, mint Gyulai Pál tette emlékbeszédében? Elismerem, hogy az idevonatkozó anyag messze nincs teljes mélységében föltárva. Ám a vita és benne Arany beszédes megnyilatkozásának mellőzése némi hiányérzetet kelt. Ezzel kapcsolatos a könyv olvasása közben minduntalan fölmerülő dilemma: vajon Arany kiritikusi *pályáját* vagy kiritikusi *alapelveit* kívánta-e bemutatni a szerző? Feltehetőleg inkább kiritikusi alapelveit, és ezért az alapfogalmak mentalitásbeli, tágabb értelemben vett kulturális kontextusának földerítésére törekedett. Így szinte kizárólag azoknak a pályatársaknak azokat a fejtegetéseit emlegeti Dávidházi, amelyek valamiképpen aláhúzzák Arany nézeteit, más oldalról segítenek megvilágítani, az Arany-nál egy-két ponton kifejtetlen gondolatot alaposabban tárgyalják. Ennek révén az 1850-es, 1860-as esztendő magyar irodalmi gondolkodásáról kissé egyoldalú kép alakul ki. Nem vitás, hogy (most egyszerűsíték) Gyulaiék voltak az urai a kritikai terepnek, az ő ítélezésük, megannyi félreértésük és remek felismerésük meghatározó szerepet játszott költészeti irányok (hivatalos) befogadásában, egy kritikatörténeti

norma kialakulásában. Dávidházi érdeme, hogy rámutatott Arany kitapintható külön útjára, normaképző szándékainak dogmatizmustól mentes voltára és korrekcióra, finomító gesztusokra mindig kész magatartására. Kitűnik ez, amikor a szerző arról beszél, miként és miféle formájú eposz után vágyakozott (a közvélemény meg) Arany János. Dávidházi nem először a 110. lapon konstatálja, miszerint Arany kárhóztatja az „ötletszerűen rögtönző előadásmód”-ot, és nosztalgiával fordul vissza Homérosz világába. Maga egy életen keresztül vívódott a nagyepikával. De nemcsak ő. Arany László *A magyar politikai költészetéről* című akadémiai székfoglalójában (1873!) tekinti át a magyar eposzi kísérleteket, és jórészt apjával egybehangzóan, de érezhetőleg tőle némileg eltérően töpreng a magyar eposz hiányán. Ugyan Kazinczy nézeteit látszik rekonstruálni a *Zalán futásáról* szólva, de nagyon is egy valóban klasszicizáló elvárási horizont szerint mond véleményt: „...az egész irodalom és az egész ország lelkesedése közt ő hidegen fogadta a Zalán futását is, mely a nyelv művészetére, zengzetességére, magyarosságára túlszárnyalta őt (ti. Kazinczyt – F. I.), de eposzi szerkezetével ki nem elégíthette a műízlést, mely nem találta föl benne a szép arányosságot, se félszázados várakozását.”

Eddig akárha Arany János írta volna, hiszen a formateljesség, a szerkezetben megnyilvánuló arányosság – Dávidházi előadása szerint – műbírálati szempontjai közé tartoztak. Arany László írásának folytatása azonban szempontunkból talán még inkább tanulságos: „Hiszen azóta újabb félszázad telt el s a hún–magyar eposz megszületése máig is a remények ködében lebeg.”

Nemigen szeretném túlmagyarázni Arany László állásfoglalását, annyit kockáztatnék csak meg, hogy bár értekezésének nem elsőrendű tárgya az eposz korszerűsége, hiányának következménye, lényegében igencsak korhoz kötöttek minősíti a klasszikus értelemben vett eposzt, és a magyar nemzeti irodalomból a lírai költészetet emeli ki, mint demonstrálandó tézisei szempontjából lényegeset. Ezzel nem áll ellentétben, hogy nemcsak Arany János, hanem a magyarral szomszédos vagy tipológiailag egybevethető irodalmak a 19. században szintén keresték a nemzeti eposz-epika nyomait a múltban (s ha nem lelték, hát hamisítottak egyet vagy annak töredékeit), maguk kísérelték meg, hogy egy konstruált őstörténetből eposzt faragjanak, benne nemzeti mitológiával (szlovák, szlovén példát tudnék hamarjában idézni), az iskolai oktatás számára pedig magyarázatos kiadásokban tették hozzáférhetővé a világ-irodalom nagy eposzait. Nem tudom, hogy Arany érdeklődésének kialakulásában milyen szerephez juttatható a Herderen keresztül érvényesülő (és például angol forrásokra hivatkozva Goethe ifjúkori regényében, a *Wertherben* is megjelenő) Biblia-szemlélet, tehát nem kizárólag Lowth püspök *De poësi sacra Hebræorum*-ja (ismét zárójelben: a pátriárkák világa és Homéroszé azonos értelmezésben kapnak helyet az ifjú Werther gondolatvilágában); továbbá: mennyire kell figyelembe vennünk Wolf homéroszi elméletét? Dávidházi – érzésem szerint – pontosan rekonstruálja Arany eposzi vágyait, csakhogy e vágyak születésének, változásainak folyamatát ebből a könyvből nem ismerhetjük meg. Úgy vélem, a világirodalmi kontextus átvilágítása Arany eposzi törekvéseit is kedvezőbb színben láttatja. S ezzel függ össze: mennyire lehet korszerűnek (időszerűnek) minősíteni Arany állandó igyekezetét a



magyar (*nai*nak ható) eposszal kapcsolatban. Nemcsak az emberiségköltemények korát éljük, hanem Tennyson *Király-idill*jeit is; valamint a szlovén és szlovák epikus kísérletekét is. Az eposzi – epikai – hitel vallási-hitbéli fogantatása vagy analógiái ügyében Dávidházi jó helyen nyomoz, Arany az „elfogadás és megújítás tapintatos arányát kereste”, miközben összhangban akart maradni „annak a közösségnek a tudatával, amelyet képviselni akart”. Sajnálom viszont, hogy Arany messze nem egyértelmű Jókai-kritikáját (a *Szegény gazdagokról* és nem *A szegény gazdagokról*, 92, 173, 301) Dávidházi nem mutatja be részletesebben. Sok minden kitetszett volna, például az, hogy Gyulai szinte ad absurdum vitte az Aranyban is meglévő ellenkezést Jókainak a történeti-irodalomtörténeti tényeket (?) meglehetősen szabadosan kezelő módszerével szemben. Az *És mégis mozog a föld* – *Eppur si muove*-val kapcsolatos kifogások szerint Gyulai Pál egy történeti korrajz tényhűségét kérte számon egy regényen, amelynek egyébként számos sejtését, az akkori kutatások állása szerint képzelgését, a mára felderített adatok igazolják. Itt jegyzem meg, hogy Aranynak és folyóiratainak a regénnyel kapcsolatos megjegyzéseit már összegyűjtötte és elemezte a kutatás (Nagy Miklós *Virrasztók*című tanulmánykötetében olvasható az értekezés); elképzelhetőnek tartom, hogy Dávidházi nem akarta megismételni Nagy Miklós megállapításait; vagy pedig: a verses műfajokra koncentrálni könyvben egy regényfejezet szétfeszítette volna a kereteket.

A kritikus személyiségét figyelemre méltóan teszi a vizsgálat tárgyává Dávidházi Péter. „A kritikai ítélet sosem lehet annyira tárgyyszerű, hogy tárgyról állítván valamit, alanyáról ne szólna” – olvasom a 26. lapon, és ezt a szerző oly lényeges megállapításnak tartja, hogy a 28. lapon szó szerint megismétli. Ezzel a gondolattal függ össze, hogy (71. lap) „kritikusi véleményekből, immár kifejeződésnek is olvasva őket, nemcsak irodalmi és esztétikai, hanem mentalitástörténeti és kulturális antropológiai következtetéseket is levonhatunk” – magam is helyeslem Dávidházi tézisé, annál is inkább, mivel a 11. lapon még egyes szám első személyű előadásban már meggyőzött igazáról, szinte szó szerint ismétlést találtam megint. De nem ezeket az igazán megbocsátható szerkesztésbeli hibácskákat teszem szóvá, hanem a följebbi elvekből levont, nem egészen egyértelmű tanulságot. Odáig egyetértek Dávidházzal, hogy tanulsággal forgathatunk olyan jelentős kritikusi munkákat, amelyekben legalább oly jelentős nagyságú tévedések találhatók. Első – apró, filológiai – ellenvetésem egy példának szól. Kölcsey valóban „szűkmarkúan osztotta az elismerést Balassi költeményeinek”. Nem tudom, Dávidházi utánanézett-e annak, hogy mennyit ismert Kölcsey a Balassi-oeuvre-ből, ti. mennyi volt az 1810–1820-as évekre feltárva Balassi ma ismert verseiből. Számomra nem egészen elfogadható – s ez a második kifogásom – a Gyulaira hivatkozó megállapítás, mely szerint „a téves ítélet haszna nem merül ki abban, hogy helyesbítésével valaki más majd közelebb juthat egy (nyilván: *valakinek* elfogadhatóbb) igazsághoz, hanem elősegíti a normák tisztázását is, szerzők és kritikusok számára egyaránt”.

Valóban méltánylandó Dávidházi türelmes-megértő álláspontja, és aligha róható meg egy kritikus azért, mert a maga normatív poétikája vagy esztétikája szemszögéből nem képes értékelni, föltárni egy-egy jelentkező új irány fontosságát, és olykor a



hanyatló-elavult mellett kardoskodik. Kezdő írók-költők helyének pontos bemérése nem könnyű feladat, egy-egy irodalomtörténeti fordulópont fölismerése talán még nehezebb. Elítélni talán nem ildomos a lényeges jelenségek mellett érzéketlenül ellépő kritikust, de ha valaki Bulla Jánost – mondjuk – Vajda János fölé emeli, nem a kezdő Vajdáról van szó, hanem az *Alfréd regénye* poétájáról, azért bizony nem feltétlenül dicséretet érdemel. Komolyra fordítva a szót, engem megrendít az olyan kritikus vallomása, mint amilyen a Béládi Miklósé (Kulcsár Szabó könyve alapján idézem):

„E jegyzetek írója, más irodalmi eszményrendszerben nevelkedve, nem kevés mélabúval kénytelen rögzíteni az idő múlását, látva a *Termelési regényt*, mindinkább megerősödik benne a belátás: egy irodalmi korszak kezd végérvényesen lezárulni, hogy helyet adjon a következőnek, amelyet ért is, meg nem is, de legalább azt tiszta szívvel mondhatja: méltó utódok kezébe jut az, ami nem más, mint a magyar irodalom jövője.”

A kritikátörténész – szerencsére – nem ítéletvégrehajtó, de nem is egy irodalmi esküdtszék tagja. A kritikus tévedéseket elemezni, értelmezni tartozik, és nem kigúnyolni, nem elítélni. S ha a kritikus norma és a normaképzés-képződés folyamatának felvázolásához a látványos tévedések, nyilvánvaló félreértések megállapítása is hozzátartozik, nem feltétlenül a teljes fölmentés, a mindenáron való megértés jegyében kell eljárnunk. A türelemnek is lehetnek határai. Az, hogy Vajda jobb, fontosabb költő, mint Bulla, az, hogy az *Alfréd regénye* jobb, fontosabb mű, mint a *Tündéröv*, nem csupán *valakinek* elfogadhatóbb igazság. Hogy Kölcsey lebecsülte, valódi érdeménél kevesebbre értékelte a Csokonai-életművet: nem néhány Csokonai-rajongó végletesen szubjektív megállapítása, és nem kizárólag egy új konvenció jegyében a régi elvetése. Egyetértek Dávidházzal abban, hogy többnyire valaki(k)nek elfogadhatóbb igazság létezik, de akadhatnak olyan esetek, amikor fölösleges túlbonyolítanunk, ami többé-kevésbé egyszerű és átlátható. Annál is inkább, mert időnként maga Dávidházi Péter is (szerencsére: igen ritkán) inkább „történetietlen”, mint megértő-beleérző kritikátörténész. Amikor például „meglehetősen elnagyolt”-nak minősíti Schiller naiv költő–szentimentális költő tipológiáját (bezzeg Thomas Mann nem érezte annak, használta is!). Jóllehet, ha Schiller esztétikai nézeteinek tanulmányozásába oly megértéssel merült volna bele, mint például Gyulaiéba, bizonytalán mellőzte volna ezt a mondatot. Ugyancsak igazolja Aranyra azt a kifogását, hogy Jókai a rendkívülit keresi, „örömet jár jóval felül a valóság színvonalán”. Dávidházi mentő érve: „a létező fantasztikusabb, mint a lehetséges, vagy akár mint a lehetetlen”. Ismerős 20. századi felfogás: magam is idéztem Alain Robbe-Grillet véleményét Kafkáról, miszerint a végső effektust tekintve mi hathatna fantasztikusabban, mint maga a pontosság. De vajon ugyanaz érvényes Aranyra, mint Kafkára? A 20. század regényírójára, mint a 19. század közepének epikusára? A szintén tanúnak megidézett Pilinszkyre, mint Aranyra? Sem terem, sem (ezúttal) alkalmam, hiszen Jókai „valóságtól elrugaszkodott (?) képzeleté”-nek elemzésére, sőt: a *Szegény gazdagokat* jó, de messze nem hibátlan Jókai-regénynek tartom. Azt sem vélem bajnak, hogy Arany kifogását Dávidházi indokolja, megértve interpretálja. Csak abban nem vagyok bizonyos, hogy kimondot-

tan 20. századi példával, egészen más jellegű esztétikai felfogással érdemes-e Arany János „igazá”-hoz érveket szállítani...

Dávidházi Péter teljes joggal sürgeti, hogy (nemcsak a kritikatörténetben, hanem) a filológiában, az irodalomtörténetben fordultnak kell beállnia. Pusztán a hagyományos módszerek nem elegendők még a régebbi jelenségek, folyamatok interpretálásához sem, nemhogy az újabbakéhoz. A kritikai kiadásoktól kezdve a korszakmonográfiákig módszereink újragondolandók, vállalt 20. századiságunkkal kell új kérdéseket föltennünk a régiek szövegeivel kapcsolatban is. Kitűnő alkalomnak bizonyult Arany János eddig sokat kutatott (tessék megnézni *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája* megfelelő kötetét!), de valójában érdemének megfelelően eddig igencsak méltánytalanul tárgyalt kritikusi-elméleti munkásságának vizsgálata. A főleg angolszász nyelvű szakirodalomban rendkívül jártas, alapos munkát végző Dávidházi Péter fontos művet publikált. S ha munkáját a megelőző szerzők műveivel egybevetjük, érzékelhetjük a haladás irányát, láthatjuk a lehetséges buktatókat, és megfigyelhetjük: miféle megfontolni érdemes szempontokkal gyarapodhat irodalomtörténet-írásunk. S bár több mindennel nem értek egyet, a munka egészét igen jónak tartom. Nézeteltéréseinket az alábbi Kafka-idézettel magyarázom:

„Az Írás változ(t)at(hatat)lan, és a róla alkotott vélemények olykor csupán a kétely (kétkedés) kifejeződései.”

A magam ismertetését szintén karkai szavakkal minősítem:

„Egy dolog helyes felfogása és ugyanannak a dolognak félreértése nem zárja ki teljesen egymást.”

Legyen ez a mondat megbírálnak és bírálónak egyként vigasza.





A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója  
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó  
Budapest, 1993  
Műszaki szerkesztés/tipográfia: Ruttkay Helga  
Megjelent 6,5 A/5 ív terjedelemben  
HU ISSN 0133-2368  
Nyomta a Jahn Ferenc Dél-pesti Kórház nyomdaüzeme  
Felelős vezető: Zöldi Gyula

Megjelenik negyedévenként.

Terjeszti a Magyar Posta.

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,  
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál  
(1134 Budapest, Lehel utca 10/A) közvetlenül vagy postautalványon,  
valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó

*Stúdium* (1052 Budapest, Váci utca 22., telefon: 118 58 81)

és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., telefon: 138 24 40)

könyvesboltjaiban, továbbá

a Balassi Kiadó könyvesboltjában (1023 Budapest, Margit u. 1., telefon: 116 28 85)

és az *Írók Boltjában* (1061 Budapest, Andrásy út 45., telefon: 122 16 45).

Előfizetési díj egy évre 240 Ft; egy szám ára 96 Ft.

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat

(H-1389 Budapest, Postafiók 149., telefon: 201 44 11).

# Literatura

Ebben a számban:

Béládi Miklós halálának tizedik évfordulóján

*Esterházy Péter*

Az ugyanaz

*Jankovics József*

A tudományszervező

*Pomogáts Béla*

Értékek védelmében

„A múltat úgy kell nézni, hogy közben lássuk azt is,  
ami a jelenben a szemünk előtt zajlik...”

– Béládi Miklóssal beszélget Szabó B. István –

*Simonffy Zsuzsa*

Mallarmé a homályosságról és a fikcióról

*Juhász Tamás*

Narcizmus és narráció: a *Tristram Shandy* lacani olvasata

*František Miko*

Az epika és a líra ellentéte

*Kálmán C. György*

Az irodalomtudomány első tankönyve

*Fried István*

Kritikatörténeti kérdőjelek