literatura

Szegedy-Maszák Mihály
Thomka Beáta
Jolanta Jastrzębska
Szili József
Tolcsvai Nagy Gábor
Katona Gergely
Kibédi Varga Áron
George Cushing
Bodnár György

1994-1

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének
folyóirata

Főszerkesztő
Pomogáts Béla

Felelős szerkesztő
Kulcsár Szabó Ernő

Szerkesztő
Róna Judit

Szerkesztőbizottsági tagok
Bodnár György
Bonyhai Gábor
Kálmán C. György
Nyírő Lajos
Szili József

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 166 72 71

Literatura

Tartalomjegyzék
1993

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének
folyóirata

Főszerkesztő
Pomogáts Béla

Felelős szerkesztő
Kulcsár Szabó Ernő

Szerkesztő
Róna Judit

Szerkesztőbizottsági tagok
Bodnár György
Bonyhai Gábor
Kálmán C. György
Nyírő Lajos
Szili József

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

1993

ACZÉL Géza
Óda és vissza
Kassák Lajos – egy kiábrándulás természetrajza 3/253–265.
„A múltat úgy kell nézni, hogy közben lássuk azt is, ami a jelenben a szemünk előtt zajlik…"
– Béládi Miklóssal beszélget Szabó B. István – 4/291–297.

BÉCSY Tamás
Euripidés újítása 3/225–252.
Béládi Miklós halálának tizedik évfordulóján 4/281–297.

ESTERHÁZY Péter
Az ugyanaz 4/281–282.

FERENCZI László
Kosztolányi és a *Modern költők* 2/164–180.

FRIED István
Kritikatörténeti kérdőjelek
– Dávidházi Péter *Hunyt mesterünk* könyvének margójára – 4/357–365.

FRIED István
Új utak a komparatisztikában 3/206–210.

HORVÁTH János
Kiadatlan írások a *Két korszak határán* című kötetből 1/3–23.

JANKOVICS József
A tudományszervező
– Vonások a Béládi-portréhoz – 4/283–285.

JANKOVITS László
Életrajz, műfaji kompozíció, költői utánzás és versengés Janus Pannonius Várad-versében 1/44–59.

JUHÁSZ Tamás
Nárcizmus és narráció: a *Tristram Shandy* lacani olvasata 4/321–333.

KABDEBÓ Lóránt
Adalékok a dialogikus poétikai paradigma előtörténetéhez (Yeats, Rilke és Pound egy-egy verse alapján) 1/24–43.

KÁLMÁN C. György
Az irodalomtudomány első tankönyve
– Bókay Antal: *Az irodalomtudomány alapjai, Irányzatok* – 4/351–356.
KICSI Sándor András
A vietnami szótaghanglejtéses versről
– A luc-bat és a song-that-luc-bat – 1/60–79.
KULCSÁR SZABÓ Ernő
Komparatív vagy integratív?
– A modernség irodalomtörténeti értelmezhetőségéhez – 3/211–217.
KURDI Mária
A nemzeti narratívák újraolvasása a mai ír drámában 3/266–277.
MEKIS D. János
A „regényes önéletrajz"
– Márai Sándor: *Egy polgár vallomásai* – 2/181–190.
MIKO, František
Az epika és a líra ellentéte
Fordította: Zeman László 4/334–350.
ODORICS Ferenc
A konstruktivista irodalomtudomány vázlata 1/80–96.
ORBÁN Jolán
In-differencia etika
– A dekonstrukció etikája – 2/149–163.
POMOGÁTS Béla
Értékek védelmében
– Emlékezés Béládi Miklósra – 4/286–290.
POZSVAI Györgyi
Nézőpont és közlésmód 2/130–148.
SIMONFFY Zsuzsa
Mallarmé a homályosságról és a fikcióról 4/298–320.
SZEGEDY-MASZÁK Mihály
Az irodalom történeti s elméleti vizsgálata 3/193–205.
SZILI József
Háromműneműség és interkulturális poétika 2/101–129.
VOIGT Vilmos
A komparatív folklorisztika ma 3/218–224.

Literatura

Tartalom 1994/1.

Szegedy-Maszák Mihály
Mene, tekel
– Ottlik Géza: *Iskola a határon* – (Újraolvasás) 3
Thomka Beáta
Közép-Európa mint regénytörténet, szellem és forma 29
Jolanta Jastrzebska
A magyar modernizmus 36
Szili József
Lírikus rejtezkedés
– Az Arany-líra másholléte – 44
Tolcsvai Nagy Gábor
Bizonyosság és kétely határán
– Babits első kötetének stílusrétegzettségéről – 73
Katona Gergely
„A stílus kérdése" 88
Kibédi Varga Áron
Az irodalomtörténet válságai 101
George Cushing
Feltáratlan irodalomtörténet? 108
Bodnár György
Amikor a korrajzregény kortünet volt 113

Szegedy-Maszák Mihály

MENE, TEKEL

Ottlik Géza: *Iskola a határon* (Újraolvasás)

1. Küzdelem a szavakkal

„Világ egyedül nincsen, csak azzal együtt, aki szemléli." Ottlik Gézának ez a kijelentése, a hetvenes évek végén Hornyik Miklóssal folytatott hosszú beszélgetésnek ez a mondata különösen alkalmas kiindulópont lehet az *Iskola a határon* írásmódjának jellemzéséhez. Ha nézni annyit jelent, mint „úgy látni, mint", akkor a látvány a tárgyat annak valamely szemléletével, vetületével, vonatkozásával azonosítja. Ezzel a megszorítással kell kiegészíteni azt az észrevételt, hogy Ottlik regényében a látvány mindig egyéni távlatból értelmezett.

Nemcsak Both Benedek, hanem Medve Gábor is kivételesen érzékeny arra, amit néz. Az Első rész 2. fejezetében olvasható megállapítás – „a hegyek közé leszálló alkonyatot lassacskán megint látni kezdte, s még nem tudta, hogy soha többé, legalábbis ezzel a szemével soha többé nem fogja látni" – nemcsak a nézőpont időhöz s helyhez kötött értékalkotó erejét hangsúlyozza, hanem egyszersmind azt is sejteti, hogy a regény világát nem szembeállítások szervezik meg. A nézőpont és a látóhatár, az „itt" és az „ott", az írás és az elbeszélt ideje, a „most" és az „akkor", valamint az „én" és a „te" ellentéte is kérdésessé válik. A mutató szavak („deixis"-ek) köztudottan nem utalnak a szövegen kívülire, és az *Iskola a határon* olyan játék részeiként szerepelteti őket, amely minduntalan az érzékelthez tartozó távlatra, a néző elfogultságára, értékrendjére emlékeztet. Amikor Medve harmadik személyben ír önmagáról, az „én" és a „másik" közötti eltérést vonja kétségbe.

A jelenség és az érzékelés közötti távolság attól függ, a tudatnak mennyire mély rétegéig hatol az érzékelt. Ottlikot a második világháború utáni években erősen foglalkoztatta a tudat rétegzettségének gondolata, mely nyilvánvalóan elválaszthatatlan attól, hogy az elbeszélő föladja a személyiség egységének eszményét. *A rakparton* című rövid történet ebben a vonatkozásban nemcsak a *Minden megvan,* hanem egyúttal az *Iskola a határon* írásmódját is előkészítette, hiszen a regény időszerkezete elválaszthatatlan attól az elvtől, mely szerint a tudat fölszínén gyors, míg a mélyebb rétegében nagyon lassú folyamatok játszódnak le. *Az elbeszélés nehézségei* című bevezetés utolsó, azaz 3. fejezete így jellemzi a könyvre jellemző történetmondás alaptörvényét: „van egy nagyon mély lerakódás a létezésünk alján, a második vagy legfeljebb harmadik réteg alulról számítva, ami már végleges és változhatatlan, ahol

már nem mozdul az életünk, tehát rossz szó rá, hogy lelassít, hiszen egyáltalán mozdíthatatlan és befejezett".

A *Hajnali háztetők* esetében még elégséges indok lehet a látványszerűség kitüntetett szerepére Both Benedek foglalkozása, az *Iskola a határon* értelmezője azonban már nem érheti be ezzel a magyarázattal. Medve is jobban érzékeli a látottakat, mint a hallottakat – ezt bizonyítja például a Második rész 6. fejezetének az a részlete, mely a kétféle érzékelés rangsorolását az időszemlélettel kapcsolja össze, a következő módon: „Látta a képeket, aztán elkésve, messziről, észlelte a hangokat is, melyek egy fokkal tompábban, mintegy fáziskéséssel érkeztek a tudatába, lehasadva a látottakról." A hallottak késleltetett elbeszélését azonban nemcsak a látottak nagyobb jelentősége okozza, hanem a szóval szemben érzett lényegi bizalmatlanság is.

„Néma gyereknek az anyja sem érti szavát." Amikor Medve Gábor édesanyja ezt a közmondást vonatkoztatja saját gyermekére, a fiú a szavak gyengeségére, elégtelenségére hivatkozik:

„Nem jók a szavak. Valahol talán tudja a dolgokat, szavak nélkül; s ezért nem szeret magyarázkodni. Minél jobban ritkulnak a szavak, annál jobban sűrűsödik az igazság; s a végső lényeg a hallgatás táján van, csak abba fér bele."

A könyv közepe táján, a Második rész 8. fejezetében esik szó arról a látogatásról, melyet Medve Gábor anyja tesz a kőszegi alreálban, miután megkapta fiának panaszkodó levelét. Szülő és gyerek együttléte nem bizonyul eredményesnek, a fiú nem tud megfelelőképpen viselkedni, s a kettejük közötti megértés hiányából indul ki a nyelvnek az a bírálata, mely már a következő fejezetben több szakaszos küzdelem során bontakozik ki:

„Medve tapasztalta, hogy a szavaival és cselekedeteivel csak nagyon tökéletlenül tud bánni, s mégis, ha néha mindent rosszul mondott és rosszul csinált is, édesanyja sohasem dűlt be ezeknek a torz, teljesen hamis látszatoknak, hanem a szíve mélyén világosan megértette őt. Hitt tehát abban, hogy a gyarló szavakon és nehezen kormányozható tetteken túl sokkal épebb és egészségesebb titokzatos megértés köti össze egyik embert a másikkal. Hitt abban, hogy egyenesen beleláthatunk egymás lelkébe. Most ez a hite megingott. Megingott, aztán újra megszilárdult. Megint kétségek árasztották el, erősebb hullámban, s megint fölébük kerekedett."

A példázatok általában szemléltetik a közmondást. Ottlik regénye a közkeletű megfogalmazás cáfolatát is adja. A Medve Gábor által idézett mondat később is visszatér, például a Harmadik rész 2. fejezetében. Míg Both Benedek az elbeszélés nehézségeivel van elfoglalva, addig Medve magát a közlést találja lehetetlennek. Úgy érzi, nem képes uralkodni a nyelven. A jelek alkalmatlanok a rájuk bízott föladat elvégzésére, mert nem ismerik az árnyalatot, csakis durva, darabos felosztásban képesek leképezni a világot:

„»Néma gyereknek az anyja sem érti szavát.« Ez volt a baja. Ebben a buta közmondásban benne volt minden baja. Olyan világban szeretett volna élni, ahol mindenki érti még a néma gyereket is. Magyarázkodás nélkül. Mindig bízott is benne, anélkül, hogy sokat gondolkozott volna fölötte, hogy valamilyen különb és rejtelmesebb megértés köti össze az egyik embert a másikkal, mint a szavak és cselekedetek.

Milyen keveset tudnak ezek közölni. Igent vagy nemet, feketét vagy fehéret, nevetést vagy sírást. És mindig hamisítanak, hazudnak. Mégis tudomásul kell vennie, hogy ezekre van hagyatva. A világ nem ért másból, mint a hangos, elnagyolt, durva jelekből. A látszatokból. Mindabból, aminek határozott formája van. Nagyot kell kiáltani, másképp oda sem figyelnek. Két szóból többet értenek, mint húszból; viszont százszor kell ugyanazt elmondani. [...] Egyszerre csak egy dolgot lehet kifejezni, s mindent túlozni kell, ferdíteni, megjátszani: elnyomorítani a teljes igazságot és az ember ép, egész lelkét: a valóságot."

Az eszköztelen kifejezés iránt érzett vágy ösztönzi Medvét arra, hogy rögeszmés makacssággal időről időre vissza-visszatérjen a közmondás cáfolatához:

„Néma gyereknek anyja sem érti szavát? Ez nem igaz, gondolta szenvedélyesen; szép kis anya volna az ilyen; és hiszen előbb jön mindig a megértés és azután a szó; ez a durva, torzító eszköz, hogy megcsonkítson valamit, ami egész volt; nem igaz, gondolta, de ugyanekkor fájdalmasan érezte, hogy nem tud többé tudomást nem venni erről a világról, melyben a szavak, tettek tökéletlen látszata uralkodik, sőt el sem tudja hagyni őket többé, visszamenekülve saját fellengzős világába, lelke isteni magányába, ahol forma nélkül is teljes és tökéletes minden."

Az alaktalan jelentés eszménye az egyedülléthez kapcsolódik, ez pedig olyan állapotnak minősül, mely lehetőséget ad a lét egészének megértésére. A regény utolsó előtti fejezetének végén Both Benedek idézi Medvének 1942-ben kelt vallomását, mely kivételesen első személyben van írva. Ez a szöveg is ahhoz a közmondáshoz kapcsolódik, melyet egykor Medve anyja használt szemrehányólag. Hogyan lehetséges, hogy még a néma gyerek szavát is megértjük s többet tudunk közölni a mondanivalónknál? Válasza így hangzik: „annál jobban közeledünk egymáshoz, minél beljebb haladunk önmagunkban".

A szavakkal szemben érzett bizalmatlanság a kereszténységhez közelíti Medve Gábort. A kápolnában megtervezett szökési kísérletének elbeszélésekor, a Második rész 18. fejezetében esik szó arról, hogy az eszköztelen kifejezés eszményét leginkább még Krisztussal folytatott beszélgetésben lehet megközelíteni:

„Gyerekkorában gépiesen elmotyogta este-reggel az ima szövegét; most igyekezett közben Istenre gondolni. Ez nehezen ment. Nem volt képes mást kigondolni, mint egy szakállas öregurat a felhők között. Érezte, hogy ez nem elég valahogyan, s

minthogy jobban el tudta képzelni magának a názáreti Jézust, aki magyarázkodás nélkül is érti őt, inkább hozzá beszélgetett ilyenkor."

Nem vitás, hogy az *Iskola a határon* értelmezését eltorzíthatja a vallásos mellékjelentések túlzott kiemelése. A bevezető rész második, *Kémnők Nagyváradon 1944-ben* című fejezetének szavai – „Szeredy bolondozott önmagának, nekem, a világnak vagy talán egy istennek, aki nézi mindezt" – bizonytalannak mutatják a természetfölötti szerepét a regény világában. A párhuzam indokolt a nem istenhívő Virginia Woolf utolsó, *Felvonások között (Between the Acts,* 1941) című regényével, melyben az egyik szereplő, Mrs. Swithin, az emberi történelem zajszerű zűrzavaráról azt gyanítja, hogy talán „összhangnak hallatszik – ha nem is számunkra, egy óriási fejhez tartozó hatalmas fül számára". A lét reménytelen összevisszaságnak, kilátástalan útvesztőnek látszhat mindnyájunk szemszögéből, akik résztvevői vagyunk, de elképzelhető, hogy kívülről rendezettnek tűnik föl e kuszaság. A rend meglátása egyértelműen távlat kérdésének bizonyul *Az elbeszélés nehézségei* utolsó fejezetének abban a részletében, melyben Both Benedek így foglalja össze Szeredy Danival a Lukács uszodában folytatott beszélgetését:

„Azt remélte tőlem, hogy én messzebbről tudom nézni élete összegubancolódott zűrzavarát, s az én közbeiktatásom segítségével talán majd ráeszmél, hogyan is fest a helyzet annak az istennek a szemszögéből, aki nézi mindezt."

A megismételt metafora szerint a világ emberi látószögből rendezetlen, hiszen a jelteremtés (szemiózis) végtelen folyamat. Lehetséges azonban, hogy természetfölötti távlatból a jelölés lezárható tevékenység s a bizonytalanság bizonyosságnak, a látszólagos zűrzavar rendezettnek, összhangnak bizonyul. Az elbeszélés nehézségei legalábbis részben a távlat hiányára vezethetők vissza. Ezért hagyja Medve Gábor a kéziratát Both Benedekre.

A Második rész alcíme – *Sár és hó* – rossz és jó egyértelmű szembeállításával meglehetősen egyértelmű rendezőelvet ígér. A kérdés az, elfogadható-e ilyen vitathatatlan ellentét a mű szerkezeti alapelvének. A középső rész határozott fölépítése ezt látszik megerősíteni. Medve szökni akar, s el is hagyja az intézetet, de a határról, az idő s tér nélküli senki földjéről önként visszatér, sőt egyenesen úgy dönt, hogy a katonaiskolában marad. A Második rész utolsó előtti fejezetének vége felé két bekezdés eleje olyannyira közvetlenül felelteti meg a metaforát betű szerinti jelentésnek, hogy az olvasó aligha kerülheti el az allegorikus magyarázatot:

„Csupa sár volt minden. [...] Vártunk valamit, s nem történt semmi."

A következő, vagyis a regény középső részét lezáró fejezet hasonlóan egyértelmű jelentéssel ruházza föl az előző metafora ellenpárját: „Tiszta és puha szőnyeget terített lábunk elé az égi kegyelem." A hóesést már *Történelem* (1942) című újságcikkében is a boldogság jelképeként szerepeltette Ottlik, az *Iskola a határon* szövegében pedig

a hó és a természetfölötti kapcsolatát a regény önértelmező szövegrészei is megerősítik.

2. Öntükrözés

Elképzelt és valódi műalkotás már a *Hajnali háztetők* című kisregényben is fontos szerepet játszott, az *Iskola a határon* esetében azonban már nem egyedi esetekről van szó, hiszen a *Sár és hó* alcímű középső részben Verne több regényéről is említés történik, a könyv utolsó harmadában pedig feltűnő a hangsúlyeltolódás a „komoly" szerzők javára. A tizennégy éves Medve Gábor Pascalt, Schopenhauert és Adyt olvassa.

Míg a régebbi irodalomfelfogást erősen befolyásoló hatáskutatás szerzőkre irányult, addig az újabban sokat emlegetett szövegközöttiség az olvasó függvénye, hiszen ő választja ki előfeltevései alapján, milyen más szövegekkel hozza összefüggésbe az általa értelmezett művet. A szövegközöttiség nem korlátozódik közvetlen vagy közvetett – tehát átalakított – idézetre, hanem elvileg végtelen folyamat, hiszen a legtöbb „átvétel" vagy „kölcsönzés" forrása azonosíthatatlan lehet a pozitivista filológia szemszögéből.

Mindennek előre bocsátása után csakis annyit állíthatok, az itt körvonalazott értelmezés számára fontos az a megjegyzés, mely Medve Gábor kéziratának majdnem elején fordul elő s a kőszegi alreál lépcsőházára vonatkozik:

„M. itt is megjegyzett magának egy képet a sok közül, a »Las Meninas« címűt, mely nem a falon, hanem az oszlop egyik oldalán lógott. Ebben is volt valami érdekesség."

Ugyanez a festmény később is szerepel, a Második rész 5. fejezetében és a 20.-ban, azaz az utolsó előttiben, majd a Harmadik rész 2. fejezetében, ahol Medve hosszabban is elidőzik a „Las Meninas"-nál.

A *Hajnali háztetők*ben is szerepel festmény, de ott elképzelt műalkotásról esik szó, s ez körülbelül olyan önértelmező feladatot lát el, mely Proust *A la recherche du temps perdu* című fő művéből Vinteuil szeptettjét, Elstir *Carquethuit kikötője* című festményét, vagy Thomas Mann *Doktor Faustus* című regényéből Adrian Leverkühn *Dr. Fausti Weheklag* elnevezésű zeneművét juttathatja az olvasó eszébe. Az olvasónak egyik esetben sem kell arra gondolnia, hogy az irodalmi szövegtől függetlenül létező másik műalkotást érintő tájékozottságra is kell támaszkodnia. Más a helyzet a *Las Meninas* esetében. Ebben az esetben inkább Huysmans *Làbas* (1891) című regényével vonható párhuzam, amennyiben e mű értelmezése szempontjából nem elhanyagolható Grünewald *Keresztrefeszítés*ének ismerete.

Velázquez 1656-ban befejezett festménye először egy 1843-ban készült jegyzékben szerepel *Las Meninas (Udvarhölgyek)* néven. Bal oldalán maga a festő látható, amint olyan vásznon dolgozik, amely a nézőnek háttal van fölállítva, de a háttérben levő tükör egyértelműen mutatja, hogy a készülő alkotás a királyt s feleségét ábrázolja. A

kép utóbb irodalomra is vonatkoztatott eljárás iskolapéldája lett, annak a megfigyelésnek alapján, melyet Gide 1893-ban így rögzített a naplójában:

„Meglehetősen kedvelem, ha egy műalkotásban ugyanennek a műnek a tárgya újra megtalálható a szereplők síkján (à l'échelle des personnages). Semmi nem világítja meg jobban az arányokat, semmi nem ad ennél szilárdabb alapozást nekik. Memling vagy Quentin Metzys festményein például egy kis domború és sötét tükörben látni lehet annak a szobának a belsejét, amelyben a megfestett jelenet lejátszódik. Kicsit más módon ugyanez mondható Velázquez *Las Meninas* című képéről. Azután ott van a *Hamlet*ben és jó néhány más darabban a színészek szerepeltetése; a *Wilhelm Meister*ben a bábjáték vagy az ünnepség a kastélyban; *Az Usher-ház bukásá*ban az a rész, amelyben felolvasnak Rodericknek, és így tovább. E példák egyike sem egészen megfelelő. Inkább arra gondolok, amire a *Les Cahiers d'André Walter,* a *Traité de Narcisse* és a *La Tentative amoureuse* című művemben tettem kísérletet, s ami a címerpajzson használatos »bemélyítő« (»en abyme«) eljáráshoz hasonlít."

Gide joggal hivatkozott arra, hogy a címerek gyakran magukban foglalják önmaguk kicsinyített mását. A németalföldi festészetet is indokoltan emelte ki, hiszen a reneszánsz idején számos holland, flamand vagy északnémet művész készített olyan fölépítésű festményt, mint például Memling *Madonna és gyermeke* címen számon tartott, 1485–1490 között festett és jelenleg a chicagói Art Institute-ban látható munkája, melynek bal oldalán tükör látható. Gide megállapításának eredetisége nem ennek az ismert ténynek a hangsúlyozásában rejlett, hanem abban, ahogyan párhuzamot vont képzőművészeti s írói alkotások között. Más műveket is lehet említeni. Novalis töredében maradt, versbetéteket is tartalmazó prózai elbeszélésében, a szerző halála után kiadott *Heinrich von Ofterdingen*ben (1802), a címszereplő saját történetét olvassa egy remete tulajdonában levő, provanszál nyelvű könyvben. A *Hajnali háztetők* szerkezetét erősen meghatározó opera, *A bolygó hollandi* középső felvonásában az öntükrözés akár háromszorosnak is nevezhető, hiszen Senta az opera címszereplőjének arcképét nézve énekli el a balladát, Erik pedig álmában látja előre a hajósnak a megérkezését. Graf Holk, Fontane *Visszahozhatatlan* (Unwiederbringlich, 1892) című regényének hőse, dánok és svédek tengeri csatáját megjelenítő kép egyik szereplőjével azonosítja magát, Virginia Woolf már említett utolsó könyvében, a *Felvonások között* címűben pedig a szereplők saját sorsukat próbálják értelmezni La Trobe kisasszony színműve alapján.

A legutóbbi évtizedekben festmények történetté átalakítására nyomta rá bélyegét az önértelmezés. Peter Weiss első személyű munkája, *A szembenállás esztétikája (Die Aesthetik des Widerstands,* 1976–81) és Julian Barnes elbeszélő műve, *A világ története tíz és fél fejezetben (A History of the World in 10 1/2 Chapters,* 1989) egyaránt Géricault legismertebb alkotását, *A Medúza tutaját* (1819) szerepelteti öntükörként: az egyik esetben az elbeszélő saját nemzedékének széttöredezettségét látja bele a képen látható hajótöröttek sorsába, a másikban viszont a francia művész alkotása az özönvíz ősi történetével kerül kapcsolatba. A Gide nyomán „mise en abyme"-nak nevezett eljárást a „nouveau roman" képviselői is művészetük visszatérő sajátosságává emelték. Robbe-

Grillet korai művében, *A féltékenység réseiben* (*La jalousie,* 1957) A. és Franck egy afrikai regényt emleget. Annak alapján, amit megtudunk e könyvről, akár azt is hihetjük, hogy magáról *A féltékenység réseiről* van szó. Michel Butor második regénye, az *Időhasználat* (*L'emploi du temps,* 1957) egyrészt elképzelt képzőművészeti alkotást és regényt szerepeltet, s az előbbi bibliai történetet szemléltet, az utóbbi pedig a főszereplő alkotása – egy székesegyháznak Káint megjelenítő 16. századi üvegablakáról, illetve Burton által írt bűnügyi történetről van szó –, másfelől a tükör szerepeltetésének egyik leghíresebb példájára, Jan van Eyck *Arnolfini házaspár* (1434) című képére is hivatkozik – tehát lehet találni némi hasonlóságot Ottlik fő művével.

Talán ennyi példa alapján is levonható a következtetés, hogy az *Iskola a határon* a jelhasználatnak olyan változatát állítja előtérbe, amely meglehetősen elterjedt a művészetben. Ez az eljárás összefüggésbe hozható a hasonmással, amely különösen a romantikus történetmondásban gyakori. Ottlik regényének fölépítésével talán főként Jean Paul *Kamaszévek* (*Flegejahre,* 1804–1805) című könyve rokon, mert e német mű is tartalmaz regényt a regényben, s a „Doppelroman"-t két ikertestvér közösen írja. Az önembléma mindkét esetben olyan betét, mely hasonlít a műre, amelyben található. Az *Iskola a határon* esetében Medve kézirata ez a betét, s a *Las Meninas*ra tett utalás arra emlékeztet, hogy a regény szerkezete rokon a festményével: megtalálható benne az alkotó önarcképe s a tükör. Velázquez képe magában foglalja szerzőjét, a tükör pedig azt láttatja, ami nincs – a nézőpont miatt nem lehet – rajta a festményen. Medve Gábor szökési kísérletét Both Benedek nem mondhatja el belső nézőpontból. Az öntükrözés teszi lehetővé, hogy a képen a láthatatlan láthatóvá, a regényben az elbeszélhetetlen elbeszélhetővé váljék.

Az *Ótestamentum*ban, *Dániel könyvé*ben is található öntükröző elbeszélés. A falon látható írás a *Bibliá*nak az üzenetét sűríti össze. A megfejtés nem mindenkinek adatik meg, ám kárhozat vár arra, aki nem ennek az intésnek a szellemében él. A példázat úgy is magyarázható, mint az igazi s a hamis, a de jure s a de facto hatalom, isteni s emberi tekintély összeütközésének története. Ottlik regényében is lényeges alkotóelem ez a feszültség.

Medve már az Első rész 1. fejezetében úgy mutatkozik be, mint aki kétségbe vonja a de facto tekintély érvényét. Az újoncokat egy hibásszemű negyedéves oktatja a fegyelemre:

„– Azt mondjuk, hogy »parancs«, és azt, hogy »igenis!« Értik? [...]

Most megmozdult egyikünk. Egy-két lépést tett a hibásszemű felé. Nagyon idegesen szólalt meg; nyurga, barna szemű fiú volt.

– Te mit parancsolgatsz itt?

A negyedéves hirtelen feléje fordult, megdöbbenve. [...]

– Mi a neve? Nem meri megmondani?

– Medve Gábor! – mondta ideges dühvel a másik."

Ennek a jelenetnek egy sokkal későbbi ad mélyebb jelentőséget, a Második rész 3. fejezetében. A hasonmás, Both Benedek egészen másként viselkedik a hatalommal

szemben. A különbséget erősen kiemeli, hogy Bébé önként veti alá magát olyan tekintélynek, amely mögött nem áll intézmény, s ezért sokkal kétesebb hitelű, mint annak a felettesnek a hatalma, akivel Medve feleselt:

„Szabó Gerzson hátba vágott, s amikor otthagyott, csak akkor kaptam észbe, hogy mi történt. Jóformán szívélyesen beszélgetett velem egy Merényiékhez egészen közel álló hatalmasság. Izgatottan kezdtek járni a gondolataim összevissza.

Aztán, nem is tudom, miért, s anélkül, hogy különösebben megfontoltam volna, fogtam a kisebbik darab csomagolópapírt, és odavittem Szabó Gerzsonnak. A leghátsó sorban ült. Értetlenül nézett fel rám.

– Neked adom – mondtam –, ha kell.

Kék szeme elég hidegen meredt rám, de aztán hirtelen felcsillant, amikor megértette.

– Nekem adod? – kérdezte mohón, és villámgyorsan kirántotta a kezemből a papírt. Fölösleges volt a sietség, hiszen azért vittem oda. Schulze beült hozzánk egy félórára, s amikor megint visszament a B osztályba, Szabó Gerzson előrejött hozzám.

– Kicsi – mondta.

– Kicsi?

– Ha ideadod a nagyobbikat – mondta –, kapsz rajzszöget helyette.

Csupán egy fél másodpercig haboztam. Talán nem kellett volna. Később arra gondoltam, hogy talán ez volt a hiba. Mindenesetre odaadtam neki a nagyobbik papírt, elég őszinte lelkesedéssel."

A meghunyászkodás elősegíti, sőt talán egyenesen lehetővé teszi, hogy visszaéljenek a hatalommal. A fejezet további része kiélezi az ellentétet a két főszereplő magatartása között:

„Medve megállt előttem. Barna szeme csak úgy sötétlett a haragtól.

– Minek adtad oda neki? – förmedt rám. – Te hülye.

[...] Bosszantott a dolog, de a kedvemet nem sikerült elrontania.

Mert az étteremben, vacsoránál meg másnap is, láttam Szabó Gerzsont, hogy jóakaratúan vigyorog rám egyet-egyet. Estefelé pedig, vasárnap volt, odahozott nekem egy fél marék rajzszöget.

Sajnos, némelyiknek csak a feje volt meg. Amikor kezdtem lerajzszegezni fiókomba a maradék kisebbik papírt, akkor vettem észre. A tanszerládám felét még ki tudtam volna bélelni. Kevés is volt a rajzszög. Aztán a második elgörbült és eltört. A harmadik is. Bosszankodtam, elkeseredtem. Aztán a negyedik is.

Majdnem sírva fakadtam. Sorra eltört valamennyi. Csupa rossz rajzszög volt."

Ez a részlet is szemléletesen bizonyítja, hogy Ottlik a fokozatos kibontakoztatás művésze. Bébét hatalmába keríti az indulat. Visszaviszi az „ajándékot". Másnap az étteremben rajzszögeket tesznek a székére egy pillanattal azelőtt, hogy leül. Medve a kárvallott mellé áll, mire őt megrúgják hátulról az illemhelyen.

„Medve, aki még nem fejezte be a vizelést, elvesztette az egyensúlyát, és nekiesett az olajos, kátrányos falnak; azaz kénytelen volt jobb kezével beletenyerelni az undok kátrányba, hogy neki ne essen arccal."

Bébé nem kér barátjának támogatásából, mire az nyelven túli jellel válaszol, ismét megerősítve, hogy Ottlik műveiben a múlékony beszédnél jelentékenyebbnek, időállóbbnak bizonyul a nem szóbeli kifejezés.

„– Elefes! – mondtam. [...]
Medve nem felelt semmit; tett egy mozdulatot, mintha mondani akarna valamit, de aztán nem szólt; az egyik fülke deszkafalához lépett, és magasra emelve jobb kezét, beletörölte kátrányos tenyerét a választófalba. A tenyere és az öt ujja nyoma ott maradt feketén a falon. Örökre.
Legalábbis számunkra örökre, mert ezerkilencszázhuszonhat júniusában, amikor utoljára használtuk a helyiséget, még ott volt."

A következő fejezetben azután a fekete kéz képe mélyebb jelentőséget kap. Both Benedek értelmezése természetesen elfogult. Nemcsak a távolságot érezteti a két főszereplő látószöge s így értékrendje között, de egyúttal azt is, mennyire bizonytalan, tanácstalan, sőt korlátolt az elbeszélő a jelenségek magyarázatában:

„Az árnyékszék deszkafalán porszem rakódott porszemre, és ha Medve tenyerének a nyoma végzetes jel volt a falon, talán a láthatatlanná vált Fekete Kéz szörnyű »mene tekelje«, hát annyi bizonyos, hogy nekünk erről nem volt tudomásunk, sőt ma sincs róla tudomásom. Lehetséges, hogy fennáll a dolgok közt valamiféle isteni rend és összefüggés; az is lehet, hogy jeleket ró a falra, mindenfelé, szívesen kínálkozó, sőt magukat kellető jelképeket; s kétségtelen, hogy magam is könnyebben tudnám rendbe szedve és cselekményszerűen elbeszélni, hogyan telt el három évünk, ha a fekete kéz jeléhez igazodom: csakhogy számunkra semmi ehhez foghatót nem jelentett, az időnk múlásában pedig, a valóságban, semmi ilyen átfogó, egységes vagy világos formában kifejezhető összefüggés nem nyilvánult meg."

Az elbeszélő *Dániel könyvé*nek ötödik részére utal, melynek eleje így hangzik:

„Belsazár király nagy lakomát szerze az ő ezer fő emberének, és az ezer előtt bort ivék.
Borozás közben mondá Belsazár, hogy hozzák elő az arany és ezüst edényeket, a melyeket elvive Nabukodonozor, az ő atyja, a jeruzsálemi templomból, hogy igyanak azokból a király és az ő főemberei, az ő feleségei és az ő ágyasai. [...]
Bort ivának, és dicsérék az arany-, ezüst-, érc-, fa- és kőisteneket.
Abban az órában emberi kéznek ujjai tünének fel, és írának a gyertyatartóval szemben a király palotájának meszelt falán, és a király nézé azt a kézfejet, a mely ír vala. [...]

Akkor bemenének a király bölcsei mind, de nem tudták elolvasni az írást, sem annak értelmét megfejteni a királynak. [...]

Erre Dániel a király elé viteték. Szóla a király, és monda Dánielnek: Te vagy-é ama Dániel, a ki a júdabeli foglyok fiai közül való, a kit ide hozott a király, az én atyám, Júdából? [...]

Erre Dániel felele, és monda a királynak: Ajándékaid tiéid legyenek, és adományaidat másnak adjad; mindazonáltal az írást elolvasom a királynak, és jelentését megmondom néki.

Ez pedig e szavaknak az értelme: Mene, azaz számba vette Isten az te országlásodat és véget vet annak.

Tekel, azaz megmérettél a mérlegen és híjjával találtattál.

Peresz, azaz eloszlatott a te országod és adatott a médeknek és persáknak."

Ottlik ismerte Bánffy Miklós gróf *Erdélyi történet* címen számon tartott regényhármasát, melynek részei – *Megszámláltattál...*, *És híjjával találtattál...* és *Darabokra szaggattatol* – 1934-ben, 1937-ben és 1941-ben jelentek meg. Tekintettel arra, hogy a katonaiskola növendékeinek sorsát a magyar történelem – Mohács, Kőszeg, Ferenc József és 1944 – jegyében értelmezi a regény, különös fontosságot lehet tulajdonítani a Babilónia pusztulásáról szóló bibliai példázatnak. Akinek van szeme hozzá, Isten ítéletét tudja kiolvasni abból, amit más megfejthetetlennek vél.

„Talán a »Körkérdés Jézusról« című – a katolikus Vigiliának adott válaszomban (a » Prózá«-ba belevettem) elég éles protestantizmus rejlik" – írta Ottlik Géza 1983. szeptember 5-én hozzám intézett levelében. Az általa említett nyilatkozatban így szólt Krisztusról: „Ha ő nem áradt bele a mégoly profán, világi jelentésmozzanatokból összerakott művembe – ha másként nem, hát mint szomjúság, halhatatlan vágy, a szarvas kívánkozása a szép hűvös patakra –, akkor nem is hoztunk létre semmit."

Ezek a kijelentések természetesen éppúgy nem perdöntőek az *Iskola a határon* értelmezése szempontjából, mint az a tény, hogy Ottlik nem járt templomba, sőt még egyházi házasságot sem kötött. Debreczeni Gyöngyi római katolikus volt, s így első férjétől elválása után nem esküdhetett újra saját felekezetének templomában. Ottlik nem akarta a református egyház szertartását rákényszeríteni a feleségére. Amennyire lehet tudni, kettejük kapcsolatát nem zavarta felekezeti vita. Az *Iskola a határon* szövegében viszont nemcsak a kereszténységről, hanem még a felekezeti különbségről is hangsúlyos állításokat lehet találni. Többször is szó esik arról, hogy a növendékek többsége római katolikus, a főszereplőket ellenben többek között az különbözteti meg a többiektől, hogy ők protestánsok. A Második rész 20. fejezetében például ez olvasható:

„Szombaton megint gyakorlat volt, vasárnap mise. Nekünk, kálvinistáknak meg az evangélikusoknak és az unitárius Gereben Énoknak protestáns istentisztelet a fizikateremben. [...] Medve a fogdában ült. A következő vasárnap pedig kórházban volt.

Nélküle énekeltük a zsoltárokat, dicséreteket. »Térj magadhoz, drága Sion.« »Mint a szép híves patakra.«

Medve nevelődésének egyik leglátványosabb mutatója fokozatos közeledése a valláshoz. Eleinte világias szembeszegülést jelent számára a protestantizmus. Még a Harmadik rész 11. fejezetében is unja a pap beszédét, de már nem Nick Carter-történettel van elfoglalva, nem is Verne valamelyik regényével, hanem "istentisztelet alatt kezdte olvasni" Pascalt. A következő fejezet az istentiszteletet a havazás képével kapcsolja össze:

„Tovább havazott, és februárban már megint minden fehér volt. Egy vasárnap kivonultunk, protestánsok, a városi lutheránus templomba. [...] A mi lelkészünk tartotta az istentiszteletet."

Medve ismét olvas a szertartás alatt – ezúttal Schopenhauerral van elfoglalva. Hittanórán belesül a Miatyánkba, s elszégyelli magát. A regény vége, a 21. fejezet minden irónia nélkül szól a nem katolikusok hitoktatásának befejezéséről:

„Vasárnap konfirmációnk volt, kimentünk a városi templomba protestáns negyedévesek. Meg voltunk illetődve, még a lányokat is alig néztük."

A legutolsó fejezet második bekezdésének eleje azután az örökké türelmetlen főszereplő magatartásának alapvető megváltozásáról ad számot:

„Medve elhallgatott. Aztán gondolt egyet, felém fordult, és elkezdte mondani elölről, rendesen a Miatyánkot."

A könyv szabályszerű meditációval ér véget, melynek visszatérő gondolata egyik megfogalmazásban így hangzik: „A kenyér nem elég."

A bibliai áthallások mind a regény jeligéjének érvényét erősítik. *A Rómaiakhoz írott levél* látszólag csonka mondatának helyes értelmezéséhez célszerű figyelembe venni a tágabb szövegösszefüggést, a kilencedik rész 13–18. versét:

„Miképen meg van írva: Jákobot szerettem, Ézsaut pedig gyűlöltem.

Mit mondunk tehát: Vajjon nem igazságtalanság-é az Istentől? Távol legyen!

Mert Mózesnek ezt mondja: Könyörülök azon, a kin könyörülök, és kegyelmezek annak, a kinek kegyelmezek.

Annakokáért tehát nem azé, a ki akarja, sem nem azé, a ki fut, hanem a könyörülő Istené. Mert azt mondja az Írás a Faraónak, hogy: Azért támasztottalak téged, hogy megmutassam benned az én hatalmamat, és hogy hirdessék az én nevemet az egész földön.

Annakokáért a kin akar könyörül, a kit pedig akar, megkeményít."

A *Mózes második könyvé*nek harmincharmadik részéből vett 19. vers idézése elárulja, hogy a *Biblia* mindkét részében fölismerhető a gondolat, mely szerint a kegyelem egyedül az Isten döntésén múlik. A kőszegi Fő tér épületén látható jelmondat végső soron ugyanarra figyelmeztet, mint a Dániel által megfejtett írás: az Úr döntései ellentétben állnak az embernek a rendről alkotott elképzelésével. Ravasz László is így értelmezte a *Római levél*nek szóban forgó részletét a Kálvin téren tartott prédikációjában, mely utóbb nyomtatásban is megjelent, előbb *Az eleve elrendelés* címmel 1933-ban a *Kálvin Könyvtár* című sorozatot elindító füzetben, majd 1938-ban, a *Legyen világosság* első kötetében. Ottlik alkalmasint ismerte ezt az értelmezést, de aligha tudta, hogy a Duna-melléki püspök szövegmagyarázata nem annyira Kálvin, mint inkább Karl Barth felfogásával volt összhangban. A svájci hittudósnak a *Római levél*ről készített könyvében, az 1919-ben megjelent első változatban a következő szavak Ottlik regényének megértését is elősegíthetik:

„Az isteni rend az emberihez képest rendetlenségnek, az Isten akarata a történelemre vonatkozó emberi ismerethez képest önkénynek, az isteni csoda az ember vallással kapcsolatos várakozásához és észjárásához képest különcségnek látszik. [...] értsd meg Isten szabadságát, elevenségét és egyeduralmát, semmit ne várj vallásosságtól és erkölcstől, csakis mindent az örökkévalósággal vállalt közösségtől; mindent az embernek az isteni teremtésből fakadó örökké új származására tegyél föl, teljesen mondj le arról, hogy Istennek a tevékenységére vonatkozó érveit a történelemből s a tapasztalatból próbáld kiolvasni."

3. Nevelődési regény

Ottlik a műközpontúságot hangsúlyozó magánbeszéd eszményével szemben mindig a megértésnek párbeszédszerű felfogását vallotta. Hornyik Miklóssal folytatott, s már idézett eszmecseréjében, a hetvenes évek végén ebben a szellemben állította, hogy „kétszer, sőt háromszor is el kell olvasni valamit".

Első olvasásra könnyen nevelődési regényként foghatjuk fel az *Iskola a határon*t, hiszen már a cím is ilyen értelmezést sugalmaz. E műfajnak mindig nagyon szoros a kapcsolata a példázattal, tehát a bibliai áthallások is ilyen magyarázatot erősítenek meg. A történeti vonatkozások sincsenek ellentmondásban ezzel az olvasási móddal. A katonaiskolai létformára mindvégig rávetíti árnyékát a kettős Monarchia öröksége. A tanteremben a hátsó ablak mellett ennek a letűnt államalakulatnak a térképe van a falra akasztva, mintegy azt a látszatot keltve, mintha az alreálban nem vennének tudomást a közelmúltban bekövetkezett politikai változásokról. Vacsorakor a növendékek Ferenc József fehér egyenruhás, fiatalkori arcképe alatt ülnek, a folyosó ablakai között pedig Radetzky s Savoyai Jenő képmása emlékeztet a Habsburg Birodalom hadi sikereire. Schulze tiszthelyettes előszeretettel beszél németül, mert a közös hadseregben szolgált, ahol ezen a nyelven adták ki a vezényszavakat. A regény példázatos jellegéhez tehát hozzá tartozik, hogy a történet közelmúltját s jelenét

egymáshoz viszonyítja, mintegy kérdést fogalmaz meg az Osztrák–Magyar Monarchia s az első világháború utáni Magyarország viszonyáról. A címben szereplő határ is jelzi, hogy részben kapcsolatról, részben szembenállásról van szó, s e kétértelműség rögtön el is vezet a könyvnek olyan alkotórészeihez, amelyek már elbizonytalanítják az olyan olvasót, aki egyértelműen nevelődési regényt s példázatot keres az *Iskola a határon*-ban.

A Kolozsvári Grandpierre Emilről írott rövid cikkében tette Ottlik a következő megjegyzést: „elkedvetlenít a regényíró, aki bármi mást akar, mint regényt írni" 1965-ben egy bécsi kerekasztal alkalmával pedig azt állította: „regényírói foglalkozásához tartozónak érzi, hogy lehetőleg ne legyen véleménye semmiről".

Ezek a nyilatkozatok tökéletes összhangban vannak azzal az önhelyesbítő, önkorlátozó írásmóddal, amely megnehezíti Ottlik fő művének értelmezését. Már az Első rész 3. fejezetének élén olyan fejtegetés áll, mely kizárja a könyv műfajának egyértelmű azonosítását. Both Benedek tekintélyre hivatkozva kétértelmű megállapítást tesz, majd pedig olyan kiegészítést fűz az ellentmondásos tételhez, mely még azt a kevés bizonyosságot is tagadja, amelyet ki lehet hámozni a legelső észrevételből:

„Szebek Miklós magyarázta egyszer nekem, hogy a regényírók milyen bonyolult módon kotyvasztják össze hőseiket önmagukból és még egy csomó más, eleven vagy holt ismerősükből. Én azonban nem vagyok regényíró, hanem festő, csak a magam módján tudom kiegészíteni és kikerekíteni Medve kéziratát."

Nevelődési regény s példázat-e az *Iskola a határon?* Igen is, meg nem is. Ugyanez mondható a mű önéletrajzi jellegéről. A Bébé elnevezés ugyan nyilván Ottlik becenevének („Cipi") mintájára keletkezett, s az egykori katonaiskolai társak közül többen is Sándor Károly nevű növendékkel azonosították Szeredy Danit, de magának Ottliknak jellemét általában úgy írták le, hogy az olykor inkább emlékeztethet Medve Gáboréra, mint Both Benedekére. Bozóky Geyza – kit Ottlik, saját szavai szerint, Rodrigueznek keresztelt el – például „szenzibilis, robbanékony természetűnek" nevezte a fiatal Ottlikot, a katonaiskolai évekre vonatkozó, 1994. január 2-án hozzám írt levelében. Végeredményben tehát arra lehet következtetni, hogy Ottlik meglehetősen szabadon alakította át emlékeit a kőszegi alreálról, mintegy érvénytelenítve a megkülönböztetést önéletrajz s regény között. Hibás az a föltevés, mely szerint Bébé egyértelműen Ottlikkal, Medve Gábor viszont Örleyvel azonosítható.

Az *Iskola a határon* más vonatkozásokban is hiteltelenít kétoldalú szembeállításokat. Ha a regény történeti helyét próbáljuk kijelölni, mindenekelőtt azt kell megállapítanunk, hogy a felvilágosodás és a romantika irodalomról alkotott elképzelése közötti ingadozásra enged következtetni. Durván egyszerűsítve, a fölvilágosodás erkölcsi tanítás eszközének tekintette a műalkotást, a romantika ezzel szemben öntörvényűséget tulajdonított neki. A *Pacsirta* közelebb áll a romantika szelleméhez, mint az *Iskola a határon,* ugyanakkor mindkét regény szembeállítható az avant-garde eszménnyel, melynek alapján kétségbe vonható a művészet önállósága. Ottlik művé-

nek emlékiratszerűsége elválaszthatatlan attól, hogy az egyéni életvitel kalauza is akar lenni. A fölvilágosodás irodalomszemléletével nincs ellentmondásban a példázatszerűség, melyet a belső ismétlések és a szövegközöttiség (idézet, utalás) hoz a fölszínre.

A példázat mibenléte levezethető egy olyan megnyilatkozásból, mely *Márk evangéliumá*ban található. A negyedik rész tizenegyedik verse szerint Jézus így szólott tanítványaihoz: „Néktek adatott, hogy az Isten Országának titkát tudjátok, ama kívül levőknek pedig példázatokban adatnak mindenek." A példázat tehát történettel álcázott tanítás, melynek értelmezését kettős vonatkozásrendszer, a nem adottnak az adottban fölismerhető nyomai teszik lehetővé. Az időszerkezet szempontjából ez annyit jelent, hogy a meghatározatlan, megfoghatatlan folyamatszerűség fölszíne mögött állóképszerű mélyszerkezet vehető észre.

Ha választ akarunk a kérdésre, miért érzi súlyosabbnak, tartalmasabbnak az *Iskola a határon*t a legtöbb olvasó a korai történeteknél, sőt a *Hajnali háztetők* című kisregénynél is, akkor a terjedelmen kívül az erkölcsi példázat műfajára is lehet hivatkozni. Az *Iskola a határon* két műnem kölcsönhatását érvényesíti: a történet értekezéssel folytat párbeszédet. Az első világháború utáni Magyarország világa mintegy megkettőződik az idézett szövegek segítségével, s a katonaiskolai létforma ennélfogva allegorikusan is értelmezhető. A távolság a központtól és a viszonylagos elzártság a külvilágtól a közösségi lét kísérleti mintájaként tünteti föl az iskolát, ahol különösen jól megfigyelhető a tekintély és az erőszak hatalmának működése. A könyv szerkezetében annyiban érvényesül a nevelődési regényre jellemző célelvűség, amennyiben a hős önismeretre tesz szert. Ha igaz, hogy a Bildungsroman a hős önnevelését, az Erziehungsroman viszont a külső hatás elsődleges szerepét állítja előtérbe, Ottlik műve a két ideáltípus közötti játéktérben helyezhető el.

A példázatszerűség túlhangsúlyozása azonban legalább annyira torzíthatja a regény értelmezését, mint ugyanennek a vetületnek a lebecsülése. Ottlik könyve nem irányregény; értelmezési lehetőségei nyitottak. Merényi egyértelműen ellenszenves színben tűnik föl, de Schulzéról ugyanez nem állítható teljes bizonyossággal, s a mindentudó elbeszélő hiánya is rombolja a példázatosságot. A regényszerűség – a kitaláltság – mintegy közvetít önéletrajz és példázat, dolgok és értelmezések között. A szereplők mintha álarcot viselnének, amely olykor kissé áttetszővé válik: a különös mögött időnként észrevehetővé válik az általános, a nyilvánvaló mögött a rejtett, a folyamatszerűség mögött az állókép. A kettő viszonya meglét és hiány állandó váltakozásához hasonlítható; a szereplő tehát időről időre több önmagánál. A szerep egyszerre korlátozza és kiterjeszti, meghosszabbítja a személyiségét.

A nevelő szándék tagadhatatlanul jelen van a könyvben. Both Benedek már a legelső fejezetben azt állítja, hogy „mégiscsak egy erkölcsi magaslatféle volt a végső menedék, ahová visszaszorított bennünket a neveltetésünk..." E szavakból arra lehet következtetni, hogy az iskola a helyes magatartásra tanít azáltal, hogy példákkal szemlélteti, hogyan cselekedjünk és hogyan ne. Mivel a kőszegi tapasztalat példa értékét főként a három fejezetes bevezető hangsúlyozza, nincs kizárva, hogy Ottlik az 1956 utáni helyzet hatására emelte ki a belső függetlenség erkölcsi követelményét.

„Ehhez nem elég annyi, hogy ne tartsanak számon, és ne tartsanak semmilyen módon rabságban, hanem, még a lelkünk legtitkosabb szerkezetét is meg kell őrizni hozzá sértetlenül" – mondja Bébé a bevezetés vége felé. Ezek a szavak az 1956 utáni körülményekre is vonatkozhatnak.

1971-ben *A Nyugat*ról szóló visszaemlékezésében Ottlik azt állította, hogy az *Iskola a határon* első változata már 1949-ben készen állt. Schöpflin Aladár olvasta is a kéziratot, mely éppen megjelenésre várt, mikor szerzője visszakérte a Franklin társulattól. *Az elbeszélés nehézségei* három fejezete föltehetően a második változat megírásának idején készült, hiszen Bébé és Szeredy Dani 1957-ben találkozik a Lukács-fürdőben. Medve Gábor a közelmúltban halt meg. Az ő halálának körülményeiről s 1956-ról nem történik említés, ám a hallgatás egyszerre föltűnő és jelentőségteljes. Ha a *Buda* ismeretében olvassuk újra a korábbi regényt, nem képtelenség azt állítani, hogy az *Iskola a határon* közvetve s rejtett módon 1956-ról is szól. Nemcsak a bevezetés alapján lehet ezt föltételezni, hiszen a törzsszövegben is akadnak olyan részletek, amelyek a regény megjelenését közvetlenül megelőző időszakra vonatkoznak – a Harmadik rész 23. fejezetében például Szeredy s Bébé újabb, 1958-ban történt találkozásáról értesülünk.

Nem lehet tudni, legföljebb sejthető, hogy a törzsszöveg példázatossága is erősbödött az első változat átírásakor. Annyi bizonyos, hogy a nevelő célzat olykor kifejezetten csökkenti a történetmondás önéletrajzi jellegét és fokozza a kitaláltságot. Az Első rész 3. fejezetében Both Benedeknek a katonaiskolai létformát minősítő szavai – „valamennyien éreztük a kiszolgáltatottság gyalázatát" – még inkább az eseményekhez utólag kapcsolt értelmezésként hangzanak, a Második rész vége felé azonban már magát a történést is mélyen áthatja a példaszerűség. Medve kísérletet tesz arra, hogy megszökjék az intézettől, de önszántából visszatér, s amikor az édesanyja haza akarja vinni, a maradás mellett dönt, és inkább vállalja a büntetés letöltését. A Harmadik rész 2. fejezetében Medve Gábor már úgy érzi, képes a belső ellenállásra a külső kényszerrel szemben:

„Ketrecbe zárták, és Medve Gábor növendéknek hívják. Ő azonban valahol egészen másutt van, teljesen szabad és független."

A kőszegi alreál másik íróvá lett egykori növendéke, Örley István is előszeretettel állította a felnőtté válást elbeszélő művei középpontjába. Legjellemzőbb példaként *A Flocsek bukása* című kisregényre lehet hivatkozni, mely 1936-ban a *Budapesti Hírlap* mellékletében, a *Vasárnapi Újság*ban jelent meg. A hasonlóság azonban másodlagos a különbséghez képest. Örley szemlélete sokkal közelebb áll a romantika örökségéhez, amennyiben ő egyértelműen értékcsökkenésként fogta föl a felnőtté válást. *A Flocsek bukásá*nak záradéka is ezt bizonyítja:

„Először voltam Flocsek, később lettem Balog, most felnőtt vagyok.
Hanyatlom."

Örley művében a felnőtté válás a személyiség elvesztését vonja maga után, Ottlik regényében viszont a személyiség átalakulása nem hanyatlás, hanem éppen gyarapodás. Az iskola tanulsággal szolgál a növendékeinek. Képessé tesz arra, hogy 1944-ben Szeredy s Bébé ugyanúgy ellenállást tanúsítson a német megszállókkal szemben, ahogyan Kőszeg védői egykor szembeszegültek a törökkel. Ez a történeti visszapillantás előkészíti azokat a politikai mellékjelentéseket, amelyeket Merényi hatalmaskodó bandájának bukása rejt magában. A Harmadik rész 22. fejezet némely részletei ma már akár úgy is olvashatók, mint az 1956 utáni politikai berendezkedés jövőjére vonatkozó előrejelzések:

„Merényiék játszva kidobathattak volna bárkit, Tóth Tibort, Öttevényit, őket azonban senki, hiába csináltunk volna akármilyen összeesküvést. Valami mégis aláaknázta lassan Merényiék hatalmát, ez csak most kezdett látszani, utólag. Tóth Tibor, akármennyit szenteskedett, csodákra nem volt képes. Inkább csak a kegyelemdöfést adta meg egy ingó rendszernek."

Mi okozza, hogy az *Iskola a határon* mégsem nevezhető egyértelműen példázatnak? Elsősorban az, hogy a két elbeszélő kétféle értékrendet képvisel. A „civil" s a katonaiskolai létforma ellentétét az Első rész 4. fejezete szerint Medve Gábor így látja:

„A lehangoló gorombaságok s apróbb sérelmek, amik érték, kissé bántották ugyan, de egykettőre túltette magát egyéni bajain, csakúgy, mint a többiekkel megesett méltatlanságokon, mert megértette, hogy mindez alapjában véve csak megtisztelő és felemelő rájuk nézve. Itt felnőttnek tekintik őket, s ha nyers férfiassággal bánnak velük, hát el kell viselni a dolog kellemetlen részét is, mert a játék sokkal valódibb és sokkal izgalmasabb a sokszor képmutató, pipogya, álszent civil világnál, amelyben eddig éltek, s amelyben egyébként ráadásul szintén akadt már dolga goromba tanárral, tanítóval, házmesterrel."

Bébé már a következő fejezetben közli, hogy egészen más a véleménye a kétféle életvitel viszonyáról:

„ha azon a szeptemberi napon Medve csakugyan valamiféle férfiasan vonzó, a gyerekkorunknál valódibb és izgalmasabb világot sejtett vagy remélt itt találni, ahogyan írja, akkor sokkal jobban különböztünk egymástól, mint hittem volna.
Én nem vártam semmi effélét, és nem éreztem képmutatónak vagy férfiatlannak az otthoni dédelgetéseket, babusgatásokat. A kényeztető és elfogult anyai szeretetet nagyon rendjén valónak tartottam, sőt, csakis ezt tartottam rendjén valónak, semmi mást. Még ma sem tudok okosabbat mondani, csak azt, hogy soha függetlenebb, magányosabb, méltóságosabb, egyszóval férfiasabb életet nem éltem, mint tízéves koromig."

Noha Medve kézirata jórészt a közös tapasztalatról szól, Bébé olykor kifejezetten hüledezve olvassa barátja munkáját. Sokáig, nagyon sokáig nem képes megérteni,

hogy minden egyén másként lát, és egyik értelmezés sem fogadható el hitelesebbnek a másiknál. Hangsúlya van annak, hogy az Első rész utolsó lapján szándékos ferdítéssel vádolja Medve Gábort:

„Lehetetlen, hogy ilyen rosszul emlékezzék. Valami célja volt ezzel a ferdítéssel kétségtelenül. Ezért is idéztem szóról szóra. El kell mondanom azonban az igazságot is."

A különböző igazságoknak a rövid történetekből ismert gondolata itt is fontos szerepet játszik. Bébé gyakran nem ért egyet Medve értelmezésével, más alkalommal azt állítja, barátját cserbenhagyta az emlékezete, de az is előfordul, hogy saját esetleges emlékeivel szemben barátja beszámolóját kénytelen hitelesebbnek elfogadni. Amikor Halász Péter – aki a „civil" életben legjobb barátja volt – elég közömbösen fogadja, sőt mintegy elhárítja közeledési próbálkozásait, Bébé annyira meghökken, hogy nem is nagyon képes érzékelni, mi történik körülötte. Az akkori eseményekről ezért idézi Medve kéziratát, az Első rész 7. fejezetében.

Minél tovább olvassuk a regényt, annál kevésbé válik magától értetődővé a határvonal a két történetmondó hangja között. Az is megesik, hogy mindkettő jelen van ugyanabban a megnyilatkozásban. Medve szökési kísérletének elbeszélésekor – a Második rész 18. fejezetében – ilyen mondat található: „Heves gyűlölet fogta el: hogy mertünk az eszébe jutni?" Máskor a két történetmondó a nézőpont állandó váltogatására ad alkalmat, és ez határozottan zavarja, rombolja a példázatosságot. Az Első rész 9. fejezete például így kezdődik: „Medve Gábor nem látta pontosan, hogy mi történt, mert jóformán kizárólag az álmos szemű Merényit nézte önfeledten". Ki is itt a beszélő? Föltehetően Medve, a következő bekezdés végén s a harmadik elején viszont már egyáltalán nem bizonyos, hogy ő a történetmondó:

„A hálóterem felső végéből, ahol Bognár tiszthelyettes szokott állni, egy drótkefebajszú, ismeretlen altiszt nézett szembe velünk.

Mindenki feléje fordult."

A jelenet kulcsfontosságú, hiszen az egyik legfontosabb szereplő ekkor jelenik meg először a színen:

„Ez volt Schulze tiszthelyettes, a másik felügyelőnk. Csak egy jó félóra múlva tudtam meg a nevét új szomszédomtól, amikor a kefebajszos kiment a teremből."

A második mondatban már Bébé az elbeszélő, hiszen ő Medvével ellentétben első személlyel utal saját magára. A következő – 10. – fejezet közepén viszont megint Medve hangját lehet hallani:

„Merényi leeresztette a jobb kezét, a másikban egyre tartva a táskát, bevárta, míg Eynatten odaér elébe, és akkor hirtelen sípcsonton rúgta. [...]

Olyan gyorsan és olyan feltűnés nélkül zajlott le mindez, hogy akik kicsit távolabb voltak, észre sem vették. Medve azonban mindig Merényit bámulta, ha csak tehette, s most is, mialatt Czakó locsogott leki, már régen ezt az álmos nézésű, gúnyos-hideg arcú fiút figyelte."

Nemcsak azért nehéz azonosítani a beszélő kilétét, mert Medve harmadik személyben szól önmagáról, hanem azért is, mert a szereplők gyakran a tekintetükkel közlik mondandójukat.

Az állandó és egyúttal nehezen észrevehető távlatváltás okozza, hogy ellentmondásos minősítést kapunk Schulze tiszthelyettesről, s így jelleme egyrészt mélységet kap, másfelől talányos, kiismerhetetlen színben tűnik fel. Amikor az egyik növendéknek, Orbán Elemérnek, hazulról kapott süteményesdobozát egy vörös hajú fiú, Burger, széttapossa, a hálóterembe belépő s a rendetlenséget észrevevő Schulze viselkedése korántsem teljesen egyértelmű – ám ezt csakis a lassan kibontakoztatott jelenet végére ismerheti föl az olvasó. A bevezetés még mit sem sejtet a végkifejletből:

„– Mi az ott? – kérdezte.
Orbán nem felelt.
– Kié ez a doboz? – kérdezte újra.
– Az enyém – mondta Orbán kínlódva.
– Összeszedni, eltakarítani!
Az árnyékszék mellett takarítófülkében volt egy szemetesvödör. Orbánnak intett a szomszédja, hogy menjen ki érte. Az újonc nem mozdult.
– Mi az? – nézett rá csodálkozva Schulze. – Baj van?
– Igenis – mondta Orbán sírós hangon. – Az a vörös hajú kiütötte a kezemből, és eltaposta az egészet."

A 12. fejezet ezután következő része egyfelől azt tanúsítja, hogy Ottlik regényében ugyanaz a nyelvi megnyilatkozás mást jelenthet a beszélő s a hallgató számára, másrészt határozottan ellenszenves színben tünteti föl a feljebbvalót:

„Schulze tiszthelyettes ugyan nem így értette a kérdését. A »Baj van?« annyit jelentett, hogy az emberiségnek ez a söpredéke, aki előtte áll, nyilván a testi-lelki nyomorékságnak olyan mélypontjára süllyedt váratlanul, hogy már a legegyszerűbb parancsokat sem képes teljesíteni. De hát Orbán Elemér kimondta a mondatot, és nem lehetett többé visszaszívni. Most már csakugyan baj volt."

Az idézett bekezdés nyelve erősen kevert: az elbeszélő utánozza a tiszthelyettes föltételezett beszéd- és gondolkozásmódját. A következő részlet elsősorban Schulze taglejtéseit írja le:

„Schulze dereka görcsösen megmerevedett, és önkéntelenül hátralépett egy-két lépést.

– Ezt nem kérdeztem – mondta csaknem suttogva. Aztán egész testében remegve ordítani kezdett: – Ezt-nem-kér-dez-tem!

Megint félelmetes csönd lett és mozdulatlanság a hatalmas teremben."

Az elbeszélés lassú üteme elválaszthatatlan attól az iróniától, mellyel a növendékek látják feljebbvalójuk arckifejezését:

„– Ezt nem kérdeztem – mondta Schulze harmadszor is, egy fokkal nyugodtabban. Szünetet tartott. Az arcáról tisztán leolvashattuk tragikus, emberfeletti vívódásait, ebben a rettenetes helyzetben, de egyben a könyörtelen elszántságot is, hogy meg fogja találni a kivezető utat a válságból. Nem könnyű, nem sokan lennének képesek rá. Nagy szerencse, hogy az ő kezében van mindnyájunk sorsa."

Az idézet harmadik mondatának végén akár még a szocialista realizmus előírásaira tett csúfondáros célzást is lehet sejteni. A részlet egészének nyelvében a túlfogalmazás és szószaporítás egyértelműen nevetségesnek mutatja a tiszthelyettest. Ezért meglepő, hogy a továbbiak módosítják az eddig kialakult értelmezésnek egyértelműségét. Schulze enyhén bünteti Burgert és súlyosabban Orbán Elemért. Ennek az utóbbinak indoklása kezdi árnyalni a róla kialakult képet:

„Schulze szelíden, igaz jóindulattal beszélt hozzá.
– Egy hétig jelentkezik ébresztőre – mondta. – Megértve?
– Igenis.
– Tudja, hogy ezt miért kapta?
– Igenis – mondta Orbán.
– Miért?
Orbán azonban nem tudta, s most csak zavartan hallgatott.
– Hogy megtanulja – magyarázta Schulze –, hogy nálunk nincs árulkodás. Ez rongyemberek szokása. Nem vádaskodunk bajtársainkra."

A fokozatos, lassú kibontakoztatás mellett a távoli szövegrészek közötti szoros kapcsolat is jellemzi az *Iskola a határon* írásmódját. Schulze s Orbán esete mintegy előkészíti a Második rész 5. fejezetének minősítését, mely nyilvánvalóan a tekintély s a hatalom mibenlétének kérdését is érinti. Ha a de jure s de facto hatalom korábban szemben állt egymással, akkor az elbeszélőnek ez az értékelése már érvényteleníti ezt a kettősséget.

„[...] Schulze hozzáférhetetlen és megvesztegethetetlen. Akivel délután kedélyeskedett, este ugyanúgy kezeli, ugyanúgy kipécézi esetleg, és lecsap rá valamiért, mintha semmi sem történt volna."

A Második rész 15. s 16. fejezete azután kifejezetten rácáfol Schulze korábbi megítélésére. Tanner tiszthelyettes meg akarja büntetni Medvét. Schulze kérdőre vonja a fiút:

„– Növendék Medve – mondta a tiszthelyettes. – Feleljen a kérdésemre. Maga törte be az ablakot a folyosón vagy nem? [...]

– Nem én törtem be, tiszthelyettes úr.

– Köszönöm! – mordult rá Schulze. – Lelépni!

Medve tisztelgett, hátraarcot csinált, és visszalépett a beosztásába. Schulze az idegen tiszthelyetteshez fordult.

– Nem ő törte be – mondta.

Aztán, ahogy a deres bajszú Tanner egy kényszeredett vállmozdulatot tett és meg akart szólalni, Schulze közbevágott, nem hagyta beszélni:

– Hallottad. A növendék nem hazudik! Keressétek meg a tettest. Ha nem kerül elő, hát megtérítem a kárt. A saját zsebemből."

A többértelműség mindig rombolja a példázatszerűséget. Ottlik műve többször is kelt olyan várhatóságot, amely utóbb vakvágánynak bizonyul. A Második rész 12. és 13. fejezete „Öttevényi eseté"-ről szól, azt a látszatot keltve, hogy példaszerű e növendéknek a sorsa, azaz általános szabályt szemléltet, mely szerint Merényiék erőszakoskodása ellen nem lehet mit tenni. Tóth Tibor hasonlóan induló esete a regény végén éppen az ellenkező következtetés levonására ad módot. Öttevényi a feletteseihez fordul, amikor Merényiék beletúrnak a holmijába és elveszik a jegyzetfüzetét.

„A kihallgatási naplóban csakugyan volt egy panaszrovat, a gyakorlatban azonban még nem fordult elő, hogy valaki panasszal élt volna, mert ez szigorú büntetéssel járt. Sem Schulze, sem a tisztek nem csináltak titkot belőle, hogy minden panasz alaptalannak fog minősülni, s így nem ajánlatos megpróbálkozni vele. Csak az üres rubrika futott heteken, hónapokon, évtizedeken át a kihallgatási naplóban."

Koholt váddal illetik Öttevényit. Előre fogalmazzák meg az ítéletet, s utólag teremtik meg hozzá az ürügyet: önfertőzőnek minősítik a növendéket. A következmény súlyos: két nap múlva kicsapják a fiút. Az olvasó könnyen általános szabályra következtethet ebből az esetből, de bizonyosságát hiteltelenítheti a regény vége, a Harmadik rész 22. fejezete, amely arról ad számot, hogy Merényiék fölött is hasonló módon ítélkeznek, mikor „természetellenes nemi visszaélésekkel vádolják" őket.

Nem ez az egyetlen olyan ellentmondás, mely vitathatóvá teszi az *Iskola a határon* példázatszerű magyarázatát. Talán még fogasabb kérdést fogalmazhat meg az olvasó akkor, ha szembesíti a regény jeligéjét, a „Non est volentis, neque currentis, sed miserentis Dei" szavakat a testi erőfeszítésnek, különösképpen pedig a futásnak a történésben játszott hangsúlyos, és egyáltalán nem előnytelen színben feltüntetett szerepével.

Ez az ellentmondás arra figyelmeztet, hogy az *Iskola a határon* értelmezése nem lezárható folyamat. Írásmódjában különböző hagyományok ötvöződnek, amelyek olyan párbeszédet folytatnak egymással, amelyből a feszültség sem hiányzik. Ebből a szempontból döntő fontosságú a bevezetést lezáró fejezet, mely a *Medve kézirata*

alcímet viseli. Itt olvasható Both Benedeknek az eszmefuttatása, mely a regény egészének összetettségét jól érzékelteti:

„...akármennyire is töprengünk, belül a lelkünk telve van könnyűséggel, finom részegséggel, a szabadság enyhe mámorával. De nem tántorgunk, nem inog a térdünk ettől, mert a sok nehéz tudás ólma már régen jól megülepedett a szívünk, vagy inkább valahol a gyomrunk alján, miként az erős, tengerre épült hajók tőkesúlya, s a világnak ez a keserű ismerete, ha le is lassítja nagyon a vitorlánkat, de szilárdságot ad.

Ámbár ezt nem jól mondom. Akármilyen tetszetős hasonlat ez az ólom a hajófeneken, nem jó hasonlat. Abban sem vagyok biztos, hogy olyan nehéz és olyan keserű-e csakugyan, ami lefelé húz bennünket. Csak azt tudom, hogy van egy nagyon mély lerakódás a létezésünk alján, a második vagy legfeljebb harmadik réteg lehet alulról számítva, ami már végleges és változhatatlan, ahol már nem mozdul az életünk, tehát rossz szó, hogy lelassít, hanem egyáltalán mozdíthatatlan és befejezett."

Ebben a részletben a példázatosság öncáfoló értelmezéssel és a tudat rétegzettségének jellemzésével keveredik. A könyv más részleteiben is hasonló összetettség nehezíti az értelmezést. A vezérmotívumok különböző társításokban fordulnak elő, s az ismétlések, pontosabban változatok sokasága óhatatlanul is ahhoz a kérdéshez vezet, mennyiben lehet rendezettségről beszélni Ottlik fő művében.

4. Zártság

A fölszíni szerkezet útvesztőszerűsége jórészt arra vezethető vissza, hogy az időnek mindhárom összetevője: az elbeszélés üteme, az események sorrendje s gyakorisága nagy kilengéseket mutat. Bébé nem képes visszaemlékezni a megtörténtek időrendjére, s ebből arra következtet, hogy a sorrend nem számít, mert meghamisítja a lényeget. Lehet, van a dolgoknak igazi rendje, de ez legföljebb isteni távlatból érzékelhető. Emberi léptékből nézve a dolgok zűrzavarnak látszanak s a rend közhelyszerű formula, a hitelre törekvő elbeszélő legfőbb ellensége. A Második rész 1. fejezetében Bébé így jellemzi saját történetmondó tevékenységét:

„Nem tudom kifogástalan időrendbe szedni az eseményeket. Pedig szeretném. Igaz ugyan, hogy minden s még sok más is, amit majd el kell mondanom, egyszerre volt érvényes, egy időben. [...] valamilyen – bármilyen, megszokott és ismert – rend mindig ráerőszakolja magát a rendezetlen dolgokra; s talán éppen a lényeget sikkasztja el: a rendezetlen dolgok még ismeretlen, valódibb rendjét."

Nem egyszerűen arról van szó, hogy egymással szomszédos szövegrészek egymástól távoli időpontokra vonatkoznak, hanem arról is, hogy a távlat mindvégig kettős, az elbeszélt s az elbeszélés ideje egyszerre van érvényben. Az Első rész 6. fejezete például egyaránt vonatkozik 1957-ben s 1923-ban történtekre:

„Szeredy azt is mondta, amikor úgy elragadta a szónokiasság, hogy azzal a budai kislánnyal olyan hallgatólagos, emberi fogalmakban ki sem fejezhető, mélységes és titkos szövetségben éltek, mint egy halandók közé csöppent, álruhás pogány isten és pogány istennő. Ők tudták egymásról, hogy az emberi világ fölött járnak, és a földi mértékek nem érvényesek rájuk; de a többiek, a felnőttek nem tudták ezt róluk. Hát ilyesfélét éreztem én is, amikor a kettes hálóteremben a betöduló másodévesek közt egyszerre csak megpillantottam Halász Péter ősidőktől ismerős ábrázatát."

Az elbeszélt s az elbeszélés kettőségét a zárójel s a betét tovább bonyolítja. Az Első rész 7. fejezetében például Both Benedek történetmondásába nemcsak Medve Gáboré ékelődik, hanem e második beszéd újabb zárójeles betétet foglal magában:

„Olyan szórakozott lettem, hogy nem is nagyon láttam, mi történik körülöttem. De Medve Gábor ágya, a fal melletti soron, amúgy is közelebb volt a sűrű szemöldökű Formes Attiláéhoz, tehát mindenképpen megbízhatóbb, ha az ő leírásához folyamodom. [...]

Már délután, sőt már tegnap alkonyatkor felmerült gondolatai közt egy képféle, ahogy elábrándozott az ablakhoz könyökölve. Egy ismeretlen kis kikötőváros tengerparti piaca. Három oldalról palotaszerű, árkádos házak szegélyezték a kövezett teret, közepén magas talapzaton egy szobor állt, s a tengertől és a mélyebben fekvő rakparttól csak egy kőkorlát választotta el. Persze nem a Tieszti Öbölről volt szó okvetlenül, csupán ezzel a névvel jelölte meg magának, jobb híján, minthogy Trieszt-ben nem járt soha, és ennek a városkának is az volt talán a legdöntőbb jellegzetessége, hogy számára teljesen ismeretlen."

A betéten belüli betét erősen hangsúlyozza a távolságot, a rést dolog és jel között, újból kétségessé téve a nyelv érvényességét, használhatóságát: az elnevezés „valódi", míg a jelölt tisztán elképzelt. A kitalált városról szóló tűnődést azután emlék követi, újabb zárójel közrefogta betét formájában:

„A tengerparti piac – vagy pontosabban, a Trieszti Öbölként lajstromozott benyomáshalmaz – megfogható adatait nyilván olvasmányaiból merítette, a hangulat azonban, amelyből az egész kép létrejönni igyekezett, két saját emlékével, illetve egy kettős emlékével volt közvetlen összefüggésben.

Elég régen, még január közepén, elmaradt a két utolsó órájuk. Erősen havazott. Ahogy kiléptek a piarista gimnázium kapuján, féktelen jókedv fogta el őket. [...] Estére lázas lett. Reggelre kitört rajta a nátha, és ágyban tartották. Mindig nagyon szeretett beteg lenni, feküdni otthon az ágyban, és egész nap olvasgatni felpolcolt párnákkal. De most nyugtalanította, hogy nem mehet iskolába. Eszébe jutott ugyanis az a két hógolyó, amit Dégenfeld táskájába csempészett. Elképzelte, hogy elolvadtak lassan, s mire Dégenfeld hazaért, szétáztatták a füzeteit, könyveit, minden holmiját, ami csak a táskában volt. Dégenfeld apja, a szegény szabómester, megdöbbenve nézi a szörnyű pusztítást."

Both Benedek meséli el, hogy Medvének eszébe jutott, valamikor a katonaiskolai évei előtt betegen arra emlékezett, miként gyömöszölt két hógolyót osztálytársa táskájába. A szöveg egymás után három zárójelet nyit. Az egyik bezárul, de csak rövid időre:

„Lázasan hánykolódott az ágyában, és egyre rosszabb nyugtalanság gyötörte. Már-már bizonyosságnak érezte, hogy nagy baj lesz a Dégenfeld-ügyből. Volt egyszer egy borzasztó tapasztalata, még nagyon régen. A fölöttük lakó kislány németkisasszonya egyszer váratlanul egészen durván, komor szemmel és rossz magyarsággal rátámadt, fenyegetően a sarokba szorította valamilyen ártatlan játékukért, s azt helyezte kilátásba, hogy letöri Medve kezét, továbbá felhozza a házmestert, és az fogja őt megbotozni. Ez a németkisasszony addig mindig nyájasan, negédesen mosolygott rá. Most egyszerre lefoszlott róla az álarc, s a gonosz és erőszakos szavak mögül egy gonosz és erőszakos világ ocsmány lehelete csapott Medve felé."

A belső történés különböző szinteken zajlik, s a betéten belüli betétek romboló erők tevékenységéről, szavakkal elmondhatatlanul ördögi világról adnak számot. A legbelső zárójel újabb bezárása után hamarosan ismét betétre kerül sor, mely elárulja, hogy az emlékezés a korábbival ellentétes értelmezést ad a múltról, s ezáltal arra figyelmeztet, hogy egyazon eseménynek nemcsak különböző egyének számára van más értéke, de ugyanaz az egyén is merőben másként látja utólag a vele megtörténtet, mert – ahogyan Szent Ágoston a *Vallomások*ban írta – csakis a kiterjedés nélküli jelennek van, a kiterjedéssel bíró múltnak nincs léte.

„Estére felment a láza. Aztán egy régebbi emléke rohanta meg furcsa, fájdalmas módon, s ha nem is feledtette egészen a hólabdák miatt való félelmét, de fölébe kerekedett. Egy kis balatoni fürdőhely emléke, ahol két évvel előbb a nyarat töltötték. Semmit sem várt ettől a nyaralástól, kelletlenül, szinte elkeseredve ült vonatra a szüleivel, és nem is történt ott semmi, csak egyfolytában unatkozott. Most vad, teljesen értelmetlen epekedés fogta el a kis fürdőhely után, olyan erővel, hogy nyöszörögve forgolódott az ágyában."

A betétek egyszerre zavarják meg az elbeszélés vonalszerűségét és fékezik a történetmondás menetét. Az Első rész roppant lassan halad előre az időben s szüntelenül visszatér korábban történtekhez. Még a 12. fejezet is a bevonulás napjának estéjével foglalkozik, az utolsó, 15. fejezet pedig még csak a harmadik napnál tart a beszámolóban. Olyannyira egy helyben topog az elbeszélés, hogy kísért az állóképszerűség. A Második rész 13. fejezete még mindig 1923 őszutójának eseményeivel van elfoglalva, a 15. fejezet a november hetedikén történtekkel zárul, a rákövetkező pedig a 12.-ben elmondottakhoz, október második feléhez tér vissza. A Harmadik részre sem a felgyorsítás, hanem hosszú időtartamok átugrása s a legkülönbözőbb időpontok társítása jellemző, hiszen az 5. fejezetben a legelső bekezdés 1923. december

huszadikára, a negyedik közelebbről meghatározatlan húsvéti szabadságra, a kilencedik pedig 1925. március végére hivatkozik.

Az állandó előrevetítések és visszatekintések, valamint a két elbeszélő megnyilatkozásának keverése arra is módot adnak, hogy ugyanaz az esemény többször szerepeljen. A Második rész 10. és 15. fejezetében is arról esik szó, hogy Marcell főhadnagy névsort olvas és véletlenül Öttevényit is felszólítja, holott ezt a növendéket már korábban kicsapták. Arról is ismételten kapunk tájékoztatást, hogy egy Edelényi nevű fiatal százados fizikatanárként rádiózásra tanítja Medvét és Colaltót. A Második rész 20. fejezetében Medve beszámolóját kapjuk erről, a Harmadik rész 11. fejezetében pedig Both Benedekét. 1925-ben, a húsvéti szabadságról visszautazáskor Medvét azzal gyanúsítja egy Varjú nevű növendék, hogy nincs bátorsága meghúzni a vészféket a vonaton. Medve dühbe jön és megállítja a szerelvényt. Erről is kétféle tudósítás szól, a Harmadik rész 6. és 15. fejezetében. A második változat nyilvánvalóan Bébé elbeszélése, de ezúttal korántsem nyilvánvaló, hogy az első Medvétől származik. Annyi bizonyos, hogy a célelvű előrehaladás ábrándnak bizonyul, s már-már az ismétlődés válik az idő mélyszerkezetének szervezőelvévé. Ahogyan Bébé mondja a középső rész 2. fejezetében:

„...abba a tévhitbe ringattam magam, hogy fokról fokra megszüntetik majd újonc voltunkat. Még nem tudtam, hogy minden áldott ősszel újrakezdjük valamennyien a hathetes újoncképzést".

Az *Iskola a határon* eredetisége elválaszthatatlan attól a feszültségtől, mely e kacskaringós időszerkezet és a rendkívül hangsúlyos zárlat között feszül. A Harmadik résznek már a 15. fejezete előkészíti a lekerekítést annak bejelentésével, hogy Schulzét máshová helyezték át. Ezután rövid késleltetésre kerül sor. Bébé Merényiékhez próbál dörgölőzni – velük együtt rúgja a labdát és fosztogatja a csomagot, amelyet mások hazulról kapnak –, Medve pedig valósággal beleszeret Tóth Tiborba. A két főhős eltávolodása azonban ideiglenes. Tóth Tibort hamarosan Merényi veszi pártfogásába, Bébét pedig kiteszik a csapatból. A 19. fejezetben azután olyan feszültség teremtődik, melynek feloldása a legjobb alkalom a regény lezárására. Medve kihívja Merényit s megverekszik vele:

„Valahogyan előreugrott, és sikerült Merényit eltalálnia. Merényi az arcához kapott; megelégelte; földhöz csapta a korbácsot, és hátralépett. Helyet adtak neki.

Zsávolynadrágban volt, ing nélkül. Bicskát rántott ki a zsebéből, kinyitotta, megmarkolta. »Térdelj le!« – parancsolta Medvének.

Gereben, Szeredy, Szabó Gerzson és én is kétoldalt közelebb húzódtunk.

– Háromig számolok – mondta Merényi. – Ha addig nem térdelsz le, belédvágom ezt a kést. Egy, kettő –

[...] Én mozdultam meg vagy Gereben, vagy Szeredy, nem tudom. Abban a másodpercben fogtuk körül két oldalról Merényit, amikor Medve letérdelt. Elég szorosan. Pillanatnyi szünet támadt.

Merényi a két könyökével szétlökött bennünket. Felnevetett. »Gyáva!« – ordított rá Medvére, aztán magasra emelte a bal tenyerét, és belevágta a bicskáját."

Ez a rítusszerű szertartáshoz hasonlóan fölépített jelenet az önkényesen erőszakoskodó banda főnökének vereségét jelenti be:

„Merényi másnap bekötöztette a kezét fent a kórházban, és nem indult a házibajnokságban. Medve száznegyvenöttel megnyerte a magasugrást, súlydobásban harmadik lett Szeredy és Szabó Gerzson mögött, és váratlanul megnyerte a százméteres síkfutást is. [...] Ünnep volt, Úrnapja."

A 20. fejezet utolsó szavai már a szerepében megingott önkényeskedőre vonatkoznak:

„Vacsorakor láttam, hogy Merényi visszaültette az esztrádasztalhoz Halász Petárt, és kilökte Tóth Tibort; megunta úgy látszik a mókázást. Tóth nem számított rá, s nem is szóltak neki, csak állt ott percekig tehetetlenül, egyre vörösebb füllel. A Varjú hátra sem nézve odadobta a szalvétatekercsét a válla fölött. Tóth felszedte, szürkén a piszoktól, ügyetlenül törülgetni kezdte az ujjaival. Egy pillanatra láttam a tekintetét. »Mehetsz az anyádba!« – szólt utána Merényi derűsen."

A következő, 21. fejezet előbb a protestáns növendékek konfirmációjáról ad számot, majd Merényiék kicsapását jelenti be. A következmény előbb szerepel, s csak azután derül fény az okra: Merényiék kegyvesztett védence panaszra ment Hanák főtisztelendőhöz, s „egy regényre való jegyzőkönyvet mesélt róluk a Monsignornak négy napon át". A tematikus zárlatot azután formális egészíti ki a 22. fejezetben. Merényiék kizárása után a növendékek bosszantani próbálják, sőt megverni készülnek Tóth Tibort, amiért árulkodni ment a „csuháshoz". Medve kurta rendreutasítása mintegy keresztülvágja a történés gubancát:

„– Kuss. Ennek vége van."

A tematikus és formális zárlat azután a 23. fejezet végén társul egymással. A befejezés egyszerre vonatkozik a történetre és az elbeszélésre, és a bibliai részletre tett utalás is megismétlődik, amely egyszerre emlékeztet az öntükrözésre és arra, hogy kellő megfejtés esetén az írás intést is tartalmaz: „Június végén, 1926-ban, lezártuk az évet, tornaünnepéllyel, nagy díszmenettel Kovách Garibaldi előtt, fáklyászenével este, Colalto leszerelte ágysodronyáról a rádiót, az első emeleti árnyékszék falán otthagytuk Medve tenyere nyomát feketén, és tíznapos tanulmányi kirándulás-félére mentünk, végzett negyedévesek."

Az utolsó két fejezet ehhez a szigorú kettős zárlathoz képest már függeléknek tekinthető. Az első bekezdés fölveti a folytatás lehetőségét, kizárva, előre érvénytelenítve azt a föltevést, hogy Ottlik utolsó regénye, a *Buda* csupán olyan utólagos

hozzáragasztás az író fő művéhez, melynek ötlete csak akkor fogalmazódott meg, midőn az *Iskola a határon* egyre nagyobb sikere továbbírásra serkentette Ottlik Gézát. A következő mondat magában rejti e folytatásnak a csíráját: „Egy napot a hadapródiskolában töltöttünk, ahová ősszel, már mint főreálisták, bevonulunk majd." A nyitottságnak a lehetősége azonban csak e néhány szó erejéig villan föl, s a regényt a tematikus zárlatnak immáron harmadik megerősítése fejezi be. A kirándulóhajó lassan, lefelé úszik a Dunán, „a csillagos nyári éjszakában", s Medve, Szeredy és Bébé közösen elszívja az utolsó cigarettát abból a dobozból, melyet Both Benedek aznap kapott a nénjétől. A befejezés méltó a huszadik század közepének egyik legjobb magyar regényéhez: a jelenet érzelmességét tökéletesen ellensúlyozza a nyelvi megformáltság lankadatlan fegyelme.

Thomka Beáta

KÖZÉP-EURÓPA MINT REGÉNYTÖRTÉNET, SZELLEM ÉS FORMA

A dolgozat címébe foglalt három elemű metaforikus hasonlatot néhány értelmezési szint, közelítési lehetőség mentén szeretném konkretizálni. Megnevezésük előtt azonban még egy metaforához folyamodnék: a tárgy tehát a *regényrégió* lenne, s ha ezt játékosan tovább bontanánk a régió regényeire vagy a régióra a regényekben, nem távolodnánk a kérdéstől, hanem eleve módszertani, szemléletbeli differenciáláshoz jutnánk.

Ha ugyanis a régió regényeire, regényirodalmára vetül a tekintet, a *komparatív irodalomvizsgálat* közepében találjuk magunkat. Ha a régió regénybeli megjelenését, terek, országok, vidékek, tájegységek történetének elbeszélését vesszük szemügyre, föl kell idéznünk Roland Barthes kijelentését: *„Innombrables sont les récit du monde."* Egy kínai történettudományi kísérlet szerint a nemzet valódi históriája minden ember, család, nemzetség magántörténetének megírásából kell kiinduljon, s a gyerekeket hazaküldték az adatok összegyűjtésére. A kínai példa és Barthes megállapítása a mostani kérdés összefüggésében azt a föltételezést kívánja megerősíteni. *Közép-Európa története benne foglalt regénytörténeiben:* a regényalakok sorsából, egzisztenciáiból, típusaiból, útjából, társadalmi peremlétéből hiteles, a történettudományétól bonyolultabb, s bizonyos értelemben teljesebb összkép bontakozik ki. Másfelől nem feledkezhetünk meg azokról a lényegi elméleti konzekvenciákról, melyekig e mondat leírása nyomán jutott. Barthes-nak a *Bevezetés az elbeszélő szöveg strukturális elemzésébe* (1966) című invenciózus, elvi és módszertani vonatkozásban termékeny értekezésének eredménye a szerteágazó narratológiai kutatások megindulása volt. Mindez közvetlenül és közvetetten hozzájárult ahhoz, hogy árnyaltabb, körültekintőbb képünk lehessen azokról a formákról és funkciókról, melyeket az elbeszélő tevékenység létrehoz és fölvállal. Ha a századforduló táján a novella és a rövidpróza egyéb alakzatai képezték a legjellegzetesebb elbeszélő formákat nemcsak a magyar irodalomban, hanem a környező irodalmakban is, a rákövetkező században kétségtelenül a regény került kiemelt helyzetbe – a nyugatabbi s keletebbi irodalmakhoz viszonyítva talán kisebb fáziseltolódással, ám kivételes erővel éppen Közép-Európában.

Az első megközelítés a régió, Közép-Európa, vagy ha már nem szabadulhatunk a geográfiai jellegű metaforáktól, Magris szavával a *dunai civilizáció* regényproblematikájának szisztematikusabb föltárására vonatkozik. Az *1.* egybevető vizsgálatok mellett *2.* a nemzeti irodalmakra korlátozódó kutatás, továbbá *3.* a jelenkori folyamatok kritikai-értékelő vizsgálatának is nélkülözhetetlen síkjai

- a komparatív
- a történeti poétikai, formatörténeti és
- a művelődéstörténeti/eszmetörténeti szempont vagy háttérszempont.

A *történeti poétika* nem szerzők, irányzatok és létrejövő művek soraként felfogott irodalomtörténet, hanem *formák, formaeszmék és műfajok* története, azoknak a dinamikus folyamatoknak a kísérője, melyek szüntelen mozgásban tartják a művek legmagasabbrendű esztétikai kategóriáját, a formát. Mint ilyen, nem keresztmetszet, hanem hosszmetszet, a jelenségek értelmezéséért az alakulások, az előtörténet, a folyamatszerű jelenségek világához forduló diszciplína; azon külső erők, hatások, törekvések regisztrálója, melyek alakító erővel bírnak az adott korban, tehát eszmei, művelődési, bölcseleti, világképi vetületben a művek organikus elemévé válnak. Ez az érzékenység biztosíthatja egyben számára a rálátást azon világképi, ízlésbeli, bölcseleti stb. minőségekre, melyek éppen *az irodalmi forma révén artikulálódnak,* s mint annak értéktényezői hatnak a fent említett irányokba, N. Frye szavával, centrifugálisan.

E kölcsönhatásnak az elemzése a feltétele annak, hogy megérthessük, miért válik adott korban a regény *reprezentatív formává,* mi által képezhet jelzést, előérzetet, jövőre mutató sejtést, anticipációt, illetve múltat illető sűrítményt. A forma Közép-Európa több irodalmában, jó ideig elsősorban az osztrákban, a múlt század nyolcvanas éveitől errefelé kivételesen magas szinten teremti meg úgy a *retrospektív összefoglalást,* mint az *anticipáló szintézist* (Kafka, Musil, Broch, Kraus).

A történeti poétika a műfajalkotó és műfajspecifikus jegyek változásainak nyomon követésével képet kíván alkotni a formai transzformációkról, melyek nélkül sem az egyes alkotás, sem a műfajtípus, műfaji alosztály, sem az adott kor értelmezéséhez nincs megfelelő kiindulópontunk. A Tinyanov által emlegetett *dinamikus műfajfogalom* képezi központi kategóriáját, illetve Jauss megállapítása: *„Egy irodalmi műfaj történetisége egy szerkezet kialakulásának, változatainak, bővülésének és módosulásainak folyamatában nyilvánul meg, amely elhalásához vagy egy új műfaj általi kiszorításához vezethet." (Theorie des Gattungen und Literatur des Mittelalters.)* Az elképzelés, hogy Közép-Európának mint tényleges vagy virtuális közösségnek a történelme – a Habsburg birodalommal, létrejövő nemzetállamokkal, világháborúkkal, forradalmakkal, fogságokkal, száz éveket késő nemzeti öntudatra ébredésekkel, polgárosodással, gettókkal, hivatalokkal, kollégiumokkal, Ludovikákkal, széthullással és ismételt széthullásokkal – kibontakoztatható regényeiből, poétikailag két műalkotástengely metszéspontját föltételezi.

A *regénytörténet* két vetületének, egyfelől mint pragmatanak, ontológiai síknak, az emberi történés *konfigurált* síkjának, másfelől mint megformált, *refigurált,* fiktív történésnek, szüzsének, discours-nak egyike sem korlátozható az anyag, a tárgy, a tematika, a motivika kérdéskörére. (A hagyományos irodalomtörténet és összehasonlító irodalomtudomány félreértése ebből származott.) Mindkettő, s a kettő viszonya par excellence *formakérdésként* vetül föl, melyből ugrásokkal és váltásokkal, szintézisekkel és repedésekkel előremozgó, gyakran diszkontinuált folyamat áll össze, ami nem egyéb, mint *formatörténet,* jelen problémánk esetében pedig egy *virtuális Közép-Európa-regény* történeti poétikája.

A történeti poétika mint *diakrón deskripció* történetfilozófiai konponenssel, illetve kultúrtörténetivel, recepcióelméletivel bővülve a regényt azon sokrétű folyamatok

tevékeny részeseként, időnként pedig reprezentatív összefoglalásaként tudja megragadni, melyeket a cselekvés mellett a cselekvést reflektáló tudat és képzelet, ízlés és értékrend, gondolkodás és művészet alakít egy-egy korban. Broch tézisét az *Erzähler als Idee*ről megfordítva – annak leírására is vállalkozik, amit az *Idee als Erzähler,* az elbeszélőként föllépő eszmék és áramlatok létrehoznak. A vizsgálódásnak a történeti szakaszokból és a regényforma alakulásából kiindulva három periódusra kellene tekintettel lennie

- a múlt század nyolcvanas éveitől 1918-ig tartó
- a két világháború közötti és
- a második világháború utáni időszakra.

E tagolás a Monarchia idején, fölbomlásán s azon a jelenkori időegységen alapul, melyben a korábbitól eltérő kép bontakozott ki a közép-európaiság fogalmáról, tartalmáról, múltjáról, esélyeiről és anakronizmusáról. Más közelítésben a *pre-, modern* és a *posztmodern* megkülönböztetésének is laza orientációs keretet nyújt.

Claudio Magris meggyőzően érvel amellett, hogy nem 18, hanem a 38-as Anschluss jelenti a *finis Austriae* pillanatát, s ezzel együtt annak az osztrák–zsidó szimbiózisnak a megszűntét, mely a birodalom agóniájával együtt a Közép-Európa-gondolattól is végleg elbúcsúzik. *Volt egyszer egy Közép-Európa,* ezt írja gyűjteményes kötetére Mészöly Miklós 1989-ben. Ha nem osztrák regényekre, hanem például Ottlikra vagy Krleža-opusra figyelünk, nyilvánvaló, hogy éppen a K.u.K.-időre való emlékezés képezi idejének alapját, mely ezáltal nemcsak kitölti a két háború közötti regény jelentős részét, hanem meghosszabbítja, sőt a mi jelenünkig eleven elbeszélői párbeszéd alanyává teszi. „Az 1938-as év az apokalipszis, Közép-Európa végének valódi éve, mely addig tovább élt egyes személyek száműzetésének, emlékezésében, gondolkodásában, művészetében és életstílusában, noha már régen nem valamely történelmi-politikai valóságban." *(Ewald fáklyája)*

A jelenidő felől közelítve a regény és a térség/időbeliség kérdéséhez, elgondolkodtató, milyen különös módon esik egybe egy kontinentális tudat, Európa-fogalom fölerősödése annak a hagyománynak az újradefiniálásával, mely a posztmodernitást éppen a bécsi kulturális impérium dekadens fáradtságára hangolja rá. Keresve sem lehetne az ezredvégi történetekben, hősökben, személyiségekben és rezignáltságban több rokonságot föllelni, mint ami a fin de siècle Monarchiájának melankóliájában érvényesül. Talán az újabb Közép-Európa-identitás utáni nyomozást is mintegy tudatalatti védekezésképpen emeljük magunk elé valami kiismerhetetlen ezredvégi bekövetkezésektől, újabb, s szüntelenül újrateremtődő apokalipszisekben élve, azoktól tartva. Az elbeszélő irodalom azonban tudatosan vagy ösztönösen igen sok mozdulatával végez olyan rekapitulációt, melynek végső konklúziója a térség számtalan el nem mesélt története, el nem beszélt, jellegzetes, erre, csak ezekre a sorsközösségekre jellemző eseménye, mítosza, ikonja, jele és legendája.

Ez a sajátos gyökérzet minden jel szerint még igen sokáig eleven marad hasonlóképpen a szélesebb térség, Európa örökségéhez, melyről Marina Warner így ír: „Az európai örökség mindenekelőtt régi mese, közösen őrzött mítoszok együttese, nem földrajzi egység, sem nem politikai hagyomány, sem az elit – fejedelmek, költők és

harcosok – neveinek gyűjteménye. Bár mindez hozzátartozik. Régi mese, mely szórakoztató, de nem egészen meggyőző; mégis egyesíti hallgatóit, mert összefonja a közös hiedelmeket és képzeteket a gondolkodás nyelvével: az európai örökség a képzelet egyfajta öntőmintája." Összefüggésbe hozható-e azonban Európa régi nevével a kulturális azonosság, kérdezi J. Derrida a *L'autre cap*-ban, s ezzel kiszélesíti töprengéseink medrét.

A közép-európai témákat variáló Danilo Kiš jó ideje kételyeit fejezte ki, szóba hozható-e egyáltalán mint egységes kulturális jelenség, ha már a történelem az Ausztriától keletebbre, délebbre eső vidékeket végérvényesen kirekesztette a kontinens egészéből. Hogy észrevétele a negatív utópiák módjára fog félelmetesen módon és sejtésétől sokkal erőteljesebben megvalósulni, azt nem tudhatta. „De így, történeti perspektívából nézve is nehéz beszélni közép-európai kultúráról, mint valamely nemzetek feletti entitásról ezen a földrészen. Ebben a régióban a nemzeti kultúrák közti különbségek nagyobbak, mint a hasonlóságok, az antagonizmusok elevenebbek, mint a harmóniák és a homogenitás." Az idézett angol esszéírónő helyi különlegességek és azonosságok együtteséről beszél.

Vlado Gotovac hasonlóképpen meditál *A látható és a láthatatlan Közép-Európa* gondolatán: „Ma nem tudjuk Közép-Európát földrajzilag azonosítani. Tényeit illetően azonban ez lényegtelen. Egyéni sorsokként léteznek, a magányosok sorsaiként, akik egymás számára lehetővé teszik a magányt, mint minden visszatéríthetetlenség, minden egyszeriség egyenlőségét. Közép-Európa az individuum láthatatlan, ám valós harctere, aki tudja, hogy végső célként fölfedezték, s hogy csak ezen maradhat fönn az ember világa. A leglényegesebb ok arra, hogy az ember meghaljon." A fölfedezés ideje egybeesik a pillanattal, amikor Broch szerint Bécs a korszak értékvákuumának fővárosává, a giccs metropoliszává vált, a Monarchia realitásának pedig az álomra kellett támaszkodnia, hogy reális lehessen. *(Hofmannsthal és kora)*

Ha a régiónak mint földrajzi vagy szellemi valóságnak, tényleges vagy képzelethez, álomhoz, emlékezéshez kötődő létezésnek e sokféle dilemmája ellenére mégis megkockáztatjuk azt, hogy térképen próbáljuk azonosítani, mihez képest *közép,* azt tapasztaljuk, kevés tájék szituált a legkülönfélébb civilizációs tradíciók ilyen sűrű hálójában és térközében. A észak–déli tengely az északi és a déli szláv népek közé szorítja a magyart, délebbre az iszlám kultúrát a katolikum és a bizánci ortodoxia fogja közre, a kelet–nyugati tengely a szláv, germán, latin, mediterrán hagyomány ívével párhuzamos. E nyelvi és kulturális sokféleség hangvételek, mentalitások, epikus örökségek sokaságát jelenti egyben, belső határtalanságot biztosít a formatörténet számára függetlenül az impériumok összeállásától, folyamatban levő összeomlásától és megszűnéseik sorozatától. Prágában Kafka behozza a regénybe a hasszid parabolát, Boszniában Andric megújítja a guzlás énekmondók hagyományát, nagyepikává avatja a történelmi krónika műfaját, Bécsben Broch az eszmékből sző történetet. Lengyelországban, az északi peremeken, „Kelet és Nyugat között, ahol Európa már kezd kimerülni", ebben az átmeneti országban, a „degradált forma", a gyengített forma régiójában Gombrowicz eldönti, nem kíván részesülni a másodkézből vett európaiságból s kialakítja a maga groteszk antiregényeszméjét. Történetesen azon

szellemek közé tartozik, akik nem tekintik komplexusok forrásának, hogy nemzeti kultúrájuknak kevés a *szellemi részvétele Európa teremtésében (Testamentum).*

Kissé közelebb hajolva e térhez és képhez, melynek déli vidékeiről azt írja a 19. század legelején a francia utazó, az egyazon ég alatt élő népek mindegyikének más, távoli világban van a szellemi központja, Rómában, Moszkvában, Isztambulban, Mekkában, Jeruzsálemben, csak ott nem, ahol születnek vagy meghalnak (Ch. Des-Fossés: *Utazás Boszniában*). Ez mintha elhomályosítaná mind a központnak, mind a kulturális egyneműségnek, kiegyensúlyozott értékszinteződésnek, vagy a peremlétnek mint hátránynak a jelentőségét. Bécshez vagy Pesthez, a centrumokhoz viszonyítva Prága, Temesvár, Zágráb, Szarajevó egyként a császárság peremeit képviselték, ami eleve más jelleget biztosított e köztes régió kultúrájának, mint amilyen a nemzetileg egységesebb területeké. Maradjunk azonban a birodalom magyarországi oldalán, vajon itt is nem vidék-e kivétel nélkül az egész ország, Dunántúl és Erdély, Délvidék és az Alföld? Pozsonyhoz mindig Bécs volt közelebb, s Pest sem volt karnyújtásnyira.

A központok kultúra-alakító tevékenysége 1918 után vált nehezen elérhetővé, s lényegében a peremek magyar kultúrája is ekkor kerül válságos helyzetbe. A déli vidékek, a valamikori Bács–Bodrog és Torontál vármegye a betelepítések óta a legvegyesebb etnikai összetételű részek voltak, s most még intenzívebb lett a balkáni népek kolonizálása. A Monarchia sem ismert ettől tarkább Bábelt. E. Hobsbawm angol történész szerint, „ahogy von Horváth is látta, e kultúra nem-nemzeti kultúra volt. Ha a közép-európainak volt »hazája«, akkor nem »közép-európai« volt, hanem cseh, magyar, horvát, lengyel vagy ilyesmi, s kevesebb köze volt a régió többi nyelvi kultúrájához, mint a távolabbi nyelvekhez. Krakkó és Olmütz művelt polgárai Ibsent és Oscar Wilde-ot olvasták, nem szomszédaik költőit".

Az a specifikum, amely meghatározza Közép-Európa regényeinek történetét, szellemét és regénytörténetét, s megkülönbözteti a földrész más részeitől, az a *formák, tradíciók soknyelvűsége,* rétegezettsége, egymástól független együtt-létezése lehetne, s az egyetlen élő, folyamatosan ható mitologikus, művelődési bázis és formakincs hiánya. Ez teszi elkerülhetetlenné a komparatív szempontok érvényesítését nemcsak a történeti kutatásban, hanem az időszerű kritikai tevékenységben és gondolkodásban is. Nem fogjuk ma sem ismerni e sokféle szláv nyelvet, azok sem ismerik egymását, a tudat azonban, hogy hasonló történelmi konstellációban, egyazon időben, egyazon eseményre annyiféle nyelvi és kulturális jelrendszer reagálhat, elgondolkodtató.

Az összehasonlító poétikai kutatást e jelenség folytán azokkal a tapasztalatokkal lehetne termékenyen kiegészíteni, melyek a *motívumtörténeti és az archetipikus kritikai* vizsgálatból következnek. N. Frye a mitologikus elbeszélői módusztól a mimetikusokon keresztül követi az epikus formaalakítás kérdéseit. A 20. század regényéről, a modernségről mint az *irónia és szatíra* koráról beszél. Reprezentatív példája *A per,* melynek hőse nem cselekedeteinek áldozata, hanem pusztulása létéből, emberi valóságából, abból következik, hogy a bűnösség és igazságtalanság világának része. K.-nak, a szükségszerű ironikus figurának az archetípusa Ádám, a

halálos ítélet alatt álló emberi természet. A nem megfelelő irónia másik áldozat-típusának előképe az emberi társadalomból kizárt ártatlan Krisztus, közöttük áll Prométheusz archetípusa, az isteni és emberi természet megütközésének áldozata, s ez a Jóbban rejlő tragikus irónia forrása is. J. Roth maga is újraírja a 20. századi galíciai zsidó *Jób* történetét, tehát részben rá is vonatkoztatható Frye észrevétele, miszerint Kafka regénye a Jób könyve kommentárjaként olvasható. K. egyesíti a tragikus irónia minden korszerű típusát, a zsidót, a művészt, az Everymant s egy borús chaplini clownt.

Az *irónia* olyan szemléletmódként és formaszervező elvként merül fel a közép-európai regény elmúlt egy évszázadában, melynek hatósugarával, energiájával aligha mérhető bármi. Broch, Musil, Kraus, majd később Th. Bernhardt olyan erőteljes ironikus bírálatnak és ítélkezésnek teszik ki korukat, hazájukat, a fennállót, amire a magyar irodalomban nem akad példa, Kraus már-már apokaliptikus, szarkasztikus dühvel ostorozza Ausztriát, amivel talán csak Broch radikalizmusa mérhető, kinek szemében a régi Ausztriát az üres császári páholyok sora testesíti meg birodalomszerte, melyekben sosem fog megjelenni a császár. Az iróniát Musil a harc eszközének tekinti, Broch nem tartózkodik a kijelentéstől, hogy Vergiliusa prófétikus gondolatok megfogalmazója. Krleža nem kíméli a horvátokat, olyan mélységű társadalombírálatot sem igen tudunk a magyar regényben fölidézni, melyet az „agramerizmus" szüntelen leleplezésével eszközölt.

Ennek a vonulatnak nincs folytatása a jelenben, vagy csak valamely kevésbé átfogó, szelídebb, derűsebb változata jelentkezik a cseh vagy a magyar irodalomban. Domináns erővonal, tendencia, formaalakító elv sem emelhető ki olyan biztonsággal, mint az emlegetett polihisztorikus szerkezetek és enciklopedikus elbeszélői tudatok esetében. Az elmúlt évtizedek kiérleltek néhány regénykoncepciót, melyek feltétlenül meghatározó paradigmái maradnak a század utolsó harmadának. Nádas Péter, Esterházy Péter és Márton László sajátos vonatkozásban aktualizálják Th. Mann gondolatát, mely szerint a regény a kritika fokát képviseli a költészettel szemben, s itt a Dichtung fogalmát az epikával, a magyar regényhagyománnyal kívánatos fölcserélni. A három elbeszélői stratégia mindegyike olyan *regénymodellek* kihordását vállalta, melyek előzmény nélküliek a magyar regénytörténetben. A nagyszerkezet mintha előkészítés nélkül lépne itt föl kivételes *szintetikus formában* kései válaszként Arany régi kérdésére, mégis kibontakozott a nagyepika mindazokkal az ismérvekkel, melyek nélkül nem konstituálódhat.

A klasszikus poétikai elvárás anakronizmusként hathatna, nem ebből, hanem az *Emlékiratok könyve,* a *Bevezetés a szépirodalomba* és az *Átkelés az üvegen* formaeszméjéből, világteremtő műveleteinek rendszeréből, a világ cselekvése és újracselekvése, elbeszélése, fikcionálása és reflektálása viszonyának letisztultságából, nyelv- és lételméleti síkjainak szigorú megalapozottságából következően egy új teljesség, mármár elfeledett epikai totalitás jön létre. S itt pontosításra szorul az iróniával kapcsolatos fenti észrevétel. Esterházy, s más módon Márton László szemléletében, még másként Krasznahorkai prózájában, különös funkcióban működik az irónia. Poétikai rendeltetése sem emlékeztet az elődöknél kialakultra. A formacél valami észrevétlen, látszó-

lag felszínes, játszadozó, ám valamely rejtett nyelvi rétegben zajló, elemi erejű *dekonstrukció,* történelembírálat, szembehelyezkedés és szemantikai robbantás. Ennek eredményeképpen még hangsúlyosabb szerepet kap közérzetnek, szellemnek és formálásnak egymásrautaltsága. E művek által egészen különösen módosul a magyar regény szellemi hozzájárulásának kérdése a századvég/ezredvég közép-európai kultúrájának teremtéséhez.

Jolanta Jastrzębska

A MAGYAR MODERNIZMUS

Írásom mondanivalója abból a mély meggyőződésből fakad, hogy minden korszaknak joga van a múlt irodalmi hagyatékát a maga ízlése és értékei szerint megítélni, adott esetben átértékelni. Ezzel a kijelentéssel akarva-akaratlanul is állást foglalok abban az élénk vitában, amelyet Kulcsár Szabó Ernőnek a legújabb magyar irodalomról írt könyve váltott ki.[1]

A magyar modernizmus mint téma, illetve mint felfedezésre váró jelenség a nyolcvanas–kilencvenes évek magyar prózájával kapcsolatban merült fel bennem. Ezt a témát csupán mint egy kívülálló, irodalmi komparatisztikával foglalkozó kutató szemszögéből tudom megítélni.

A posztmodern korszakban élő olvasó, kritikus vagy kutató kénytelen a létező kánont messzemenően átrendezni, átalakítani, annál is inkább, mivel a posztmodern írók intertextualitási eljárásai egyszerűen rákényszerítik erre. Ezzel kapcsolatban Esterházy Péter egyik szellemes megjegyzését szeretném idézni, amely egy külföldieknek szánt írásából származik, és amelyben az író a közép-európai paradoxonokat sorolta fel:

„Úgy van posztmodern, hogy modern sose járta, járhatta végig az útját, és természetesen nálunk is folyik vita a posztmodern igazi arculatáról – de ennek részletezéséről jóságomban megkímélem Önöket."[2]

A magyar posztmodernizmusnak az európai viszonylatban is korai keletkezése, változatossága és még mindig nem lankadó lendülete arra késztet, hogy a létező vagy nem létező magyar modernizmust szemügyre vegyük, illetve felfedezzük.

A magyar irodalomtörténet nem különbözteti meg a modernizmust mint korszakot, sőt a magyar irodalomra vonatkozólag ezt a szakkifejezést nem is használja. Érdekes módon ugyanez jellemző a lengyel irodalomtörténetre is, annak ellenére, hogy a lengyel irodalomban a modernizmus nagyon erős volt, itt elég Stanislaw Ignacy Witkiewicz nevét említeni, akit mind a magyarok, mind a hollandok – véletlenül? – most fedeznek fel. A század eleji lengyel irodalom kiváló ismerője, Kazimierz Wyka írt ugyan egy vaskos könyvet *Lengyel modernizmus* címen, de a korszak végét már 1910-ben jelöli ki. A modernizmus hasonló szűkítéséről tanúskodik a Világirodalmi Lexikonban (1988) található értelmezés, amely szerint a „modernizmus: stiláris-formai értelemben a 19–20. század bizonyos irodalmi irányzatát jelölő szakkifejezés. [...] *1.* legszűkebb értelemben a szimbolizmus vagy naturalizmus szinonimájaként [... használható]; *2.* tá-

---

[1] Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Bp. 1993.; lásd különösen Veres András: *Új magyar irodalmi kánon?* című cikkét: BUKSZ 1993. 3. 297–305.

[2] Esterházy Péter: *A halacska csodálatos élete*. Bp. 1991. 8.

gabb a szó jelentésköre, ha a 20. század első harmadának avantgarde irányzatait foglalják alá; *3.* végül szerepelhet a szó a marxista szakirodalom egy részében olyan értelemben, ahogy a 19. század közepe után fellépő minden nem realisztikus stílusú irányzatra vonatkozhat". A fenti idézetből még a nyugat-európai modernizmus létezése sem válik nyilvánvalóvá, hiszen azok az írók, akiket a nyugat-európai irodalomtörténet modernistának tekint, akiknek munkássága alapján a modernizmus értelmét és jellegét meghatározza, példaként sem szerepeltek. Mint tudjuk, a hatvanas évektől kezdve a nyugati irodalomtörténet Marcel Proustot, André Gide-et, Virginia Woolfot, James Joyce-t, Thomas Mannt és Robert Musilt modernista íróknak tartja.

Ugyanakkor meg kell említenem, hogy a modernizmussal rokon fogalom, *a modernség* már egy idő óta fontos kritériumként szerepel a magyarországi irodalmi kutatásokban, elsősorban Bodnár György *A „mese" lélekvándorlása* című könyvére utalok, amelyben a kutató, az ő szavaival mondva: „a modern magyar elbeszélés születéséről" aprólékos és megalapozott képet fest a korabeli és későbbi kritikát is belevonva. Könyve a század eleji magyar irodalomra összepontosítja figyelmét, és a húszas évekkel véget ér. Habár Bodnár könyve abban az irodalomtörténeti hagyományban íródott, amely csak óvatosan mondja ki az ítéleteket, a figyelmes olvasó számára mégis világossá válik, kik voltak azok a szerzők, illetve azok a művek, akik és amelyek ténylegesen hozzájárultak a magyar próza megújulásához; a szerző véleményét az egy-egy íróra szánt oldalak arányából, néha az explicite kifejezett elismerésből lehet leszűrni. Kulcsár Szabó Ernő könyvében szintén a modernség, illetve a klasszikus modernség fogalmát használja.

Írásomban választ keresek arra a kérdésre, elképzelhető-e a magyar modernizmusról szóló irodalomtörténeti fejezet megírása, és ezzel kapcsolatosan csupán néhány gondolatot, ötleteket szeretnék felvetni.

Véleményem szerint a magyar modernizmusról megírandó irodalomtörténetet Kaffka Margit *Színek és évek* című regényével lehetne kezdeni és Déry Tibor *A befejezetlen mondat*ával befejezni. Kompetenciámból, sajnos, nem futja arra, hogy körvonalazzam egy ilyen fejezet tartalmát, de semmi esetre sem hagynám említetlenül Csáth Géza novelláit és Kosztolányi Dezső *Esti Kornél* című regényét, ugyanakkor azt hiszem, hogy egy-egy író teljes munkásságát, tehát akár Kosztolányiét, akár Máraiét nem lenne ajánlatos a „modernizmus" kereteiben tárgyalni.

A következőkben csupán a *Színek és évek* című regénnyel foglalkozom részletesebben, mivel e regény módosított értékelését, értelmezését szeretném javasolni, befejezésül pedig némi figyelmet szentelek *A befejezetlen mondat*nak, mert belátom, hogy e regénynek a modernizmus korában való elhelyezése problematikusnak tűnhet.

A *Színek és évek* című regényt a nagy európai modernista prózát idéző alkotásnak tekintem, éspedig a következő formai és tartalmi jellemzők okán:

– az első személyű elbeszélés, amelyben az én öntudata, kibontakozása sokkal fontosabb, mint a külső események, s az így elért szubjektivitás a modernizmus korszakában egyre inkább teret nyer;

– az elmúlt idő nyomának keresése, lefolyásának kutatása, úgy, ahogy az az egyén emlékeiben szeszélyesen és aránytalanul eloszolva megmaradt; ez majd az egyik legnagyobb modernistának, Marcel Proustnak az életművére lesz jellemző;

– egy történeti korszaknak és a rá jellemző életformának a hanyatlása, illetve eltűnése, amely egyúttal a korabeli európai regénynek is fő témája, elég itt akár Proustra, akár Thomas Mannra utalni.

Mindezen felül figyelemre méltó az a meglehetősen rafinált elbeszélésmód, amellyel egy női szerző hitelesen, pontosan és végtelen következetességgel egy szörnyűséges nőalakot teremt. Pórtelky Magda alakját a korabeli világirodalom alakjaival összevetve érdemes megvizsgálni, mintsem csupán a magyarországi dzsentvilágéival, hiszen oly sok mindenben hasonlít Madame Bovaryra, Effi Briestre, de még Mrs. Dallowayre is; az utóbbi azonban annak örülhet, hogy leánykorában „helyesen" választott Mr. Dalloway és Peter Walsh között. Továbbá a magyar irodalmon belül a *Rokonok* Linájával mutat rokonságot, itt azonban mind a téma megválasztásában, mind a motívumok előfordulásában Kaffka Margitnak Móriczra való hatását lehet kimutatni, azzal a megjegyzéssel, hogy a *Rokonok,* figyelembe véve a regény keletkezési idejét (1930), visszaesést jelent a megújuló magyar próza fejlődésében, nem lévén semmi több, mint egy realisztikusan egyértelmű társadalmi-szociális orientáltságú regény. (Erre épül majd fel a Fejes–Sánta–Galgóczi stb. sor.) A magyar prózánál maradva azt is ki kellene emelni, hogy Kaffka Margit egyedülálló teljesítményének nagyon sokáig kellett várnia a folytatásra. Amikor pedig több mint harminc évvel később megjelent az *Iszony* (1947), éppen a regény formális megoldása (az első személyű női elbeszélő) a *Színek és évek* című regénytől kölcsönzött minta, benne a kaffkai ihletésű Kárász Nelli alakja, aki valahogy Thérèse Desqueyroux alakjával vethető össze (*Thérèse Desqueyroux,* 1927), s így e nőalak egészen más dimenzióba kerül. Kaffka Margit hatását azért is merem ennyire hangsúlyozni, mert írói tevékenysége nagyon foglalkoztatta a korabeli és későbbi írókat, kritikusokat! A naivan magyarázó Móricz kijelentéseit figyelmen kívül hagyom,[3] de Németh Lászlónak, aki minden bizonnyal annyit tanult tőle, nem lett volna szabad olyasmit írnia, hogy (Bodnár György alapján idézem, aki Németh nagysága előtt meghajolva, és ugyanakkor Kaffka Margit igazi nagyságát felismerve, csupán „szeretetteljes malíciának" nevezi Németh következő megfigyelését):

„Megszédült attól a sok művelt, zseniális embertől, asszonytól, akik között forgott, s témáival, modorával ezek között akart helytállni."

Ahogy említettem már, a *Színek és évek*nek az eddigi magyar kritikáétól eltérő olvasatát, Pórtelky Magda alakjának pedig már értelmezését szeretném bemutatni. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy mindaz, amit Kaffka Margit e regényéről írtak, nem lenne érvényes. Én csupán máshová helyezem a hangsúlyokat.

A kritikát mintha megtévesztette volna az elbeszélőnek az önsajnálattal teli, Bethlen Kata önéletírására emlékeztető hangja, hiszen nem vette észre, hogy a férfi alakok az igazán sajnálatra méltók a regényben: ők pusztulnak el szörnyű módon: Vodicska Jenő főbe lövi magát, Telekdy Péter gennyes sebeivel évekig ágyhoz van kötve, amíg a halál meg nem szabadítja, Horváth Dénes pedig az élete végén még

---

[3] Bodnár György: *A „mese" lélekvándorlása. A modern magyar elbeszélés születése.* Bp. 1988. 246.

észnél sincs. Az életben maradt férfiak testi-lelki hanyatlásának leírása a legkíméletlenebbek közé tartozik e regényben. Pórtelky Magda két öccse szomorú véget ér: az egyik elmegyógyintézetben vegetál, a másik alkoholista. Kaffka Margit e regényében szinte halmozza a szörnyűségeket – ezek többnyire naturalista fogantatásúak és csupán férfiakra vonatkoznak. Mind Ábris bácsi, mind Magda elmebeteg öccse rátámadnak, ebben a tekintetben itt a nemi erőszak a tabu szférájából irodalmi motívummá vált át. A tabuk döntögetése a modernista irodalomban gyakori jelenség.

De a női főalakot sem kíméli, ha eltekintünk refrénszerűen ismétlődő sopánkodásaitól és alaposan megvizsgáljuk Magda cselekedeteinek indítóokait. Kaffkának sikerült egy hihetetlenül érzéketlen, a végsőkig narcisztikus nőalakot teremtenie, amely taszító lenne, ha csak kívülről látnánk, de az első személyű elbeszélésmód sok mindent képes eltakarni, mivel jellegénél fogva a szubjektivitást vállalva, nyíltságot, őszinteséget színlelve, számíthat az olvasói rokonszenvre. Ahhoz, hogy Pórtelky Magda igazi természetét feltárjuk, érdemes megnézni, milyen értékek szerint cselekszik, itt pedig a történeti háttér, az egyéni életkörülmények és Magda személyes tulajdonságai egybefolynak. Feltűnik, hogy Magda számára *a külső* a legfontosabb dolog, főként pedig saját külseje, továbbá a társadalmi presztízs: a rang és a vagyon. Ebből a sorból hiányzik mindenfajta érzelem, a szerelemről vagy a szeretetről nem is szólva. Így számára a házasság (jól férjhez menni, mondja Magda), minden érzelmi alaptól megfosztva, erotika nélküli szerződéssé válik.[4] A nő és a férfi egymásrautaltsága az akkori társadalomban nem engedi meg, hogy csupán a nőkkel érezzünk együtt, hiszen a férfiaknak sem volt tágabb mozgásterük, mint hogy vagyoni és társadalmi szempontok szerint keressenek maguknak társat. A regény e tekintetben Magdánál valamivel mégis rokonszenvesebb férfialakot vonultat fel: az első Tabódy Endre, akinek egész viselkedése sokkal inkább igazi szenvedélyről tanúskodik, mint Magda kacérkodása.[5] Tabódy még akkor is megünnepli a névnapját, amikor Magda alig emlékszik rá. A második példa az anyja udvarlója, Telekdy Péter. Minden (késői) furcsasága és bogarai ellenére érzelmi okokból veszi el Klárit, mihelyt ezt megtehette, azaz apja halála után. A felesége minden csapás ellenére kitartott mellette, jutalmul

---

[4] Mindkét fél egyenlő mértékben szenvedhet emiatt, de a regényben semmi jele annak, hogy Magda valóban szenvedne. A férjét megöleli, amikor az az elképzelt karrierről beszél neki, amelynek következtében ő, Magda alispánné lesz. A Melanie-hoz írt levéltöredékkel „okosan" nem törődik.

Érdemes megfigyelni, hogy Móricz tudatosan felhasználta ezt a motívumot a *Rokonok* kezdetén: Kopjáss István a főügyészi választást követő napon azon csodálkozik, hogy:

„Mi történt Linácskával? [...] Engedte magát ölelni, s nem féltette a ruháját, nem mondta, hogy sok dolga van, hogy hagyjon... fáj a feje, ne legyen őrült. S nem tépte ki magát a karjából [...]." Móricz Zsigmond: *Rokonok*. Bp. 1985. 9.

[5] Mialatt szegény Endre elfojtott érzelmeivel ott ül Magda szalonjában, ő gyönyörködik az ízléses díszletekben:

„Hárman ültünk a kis vizitszoba-asztalnál, a divatos állólámpa alatt, amit rózsaszín tüllcsipkével fodroztam körül. [...] Ülni így védetten – egy szép, meleg, otthoni szobában, a csendben –, lágyan nyilalló szomorúságokkal; – regényesen, elérhetetlenül, elválasztva – és rejtelmes, izgató, titkos kötöttséggel egymáshoz tartozni [...]." Kaffka Margit: *Válogatott művei*. Bp. 1974. 984.

„Az uram hazajött – [...]. Felé nyújtottam arcomat, és nem bántam – és akartam, hogy Endre lássa, amikor megcsókol." I. m. 985.

férje a halálos ágyon az utolsó szavával azt mondja neki: lelkem. Magda, aki jelen van halálánál, fel sem tudja fogni édesanyja viselkedését és érzelmeit. Különben az anya–leány kapcsolat meglehetősen kényes az egész cselekményben. Magda életkorszakai szerint a következőképpen vázolható fel a viselkedése:

gyerekkorban: irigykedő kíváncsiság:

„[...] s az anyám, gyönyörű, viruló asszonyanyám ott ragyogtatja nagy, teli szépségét. [...] Hisz még mindig hét vármegye híres, legszebb asszonya! [...] De vajon eljött-e ma Széchy, akit szeret? [...] És félrevonul-e vele mama a sarokdíványon, izgatott, heves, haragos suttogásra fojtott szemrehányással, türelmetlen szerelemmel?... Lám, ott a felnőttek külön, előlünk titkolt, igazi élete folyik [...]. »Minket, gyerekeket kizárnak és mellőznek mindenből a nagyok!« – [...]."[6]

serdülőkorban: áhítatos bámulat, hiszen édesanyjától megtanulhatta, hogyan lehet elcsábítani azokat a férfiakat, akiket érdemes „megfogni":

„Anyám összefogta a zizzenő, lenge uszály zöld hullámait, fordult és hajladozott, felvonult, majd meg leült hirtelen. Ezt még tanulnom kellett [...]."[7]

felnőtt asszonyként: teljes közömbösség (hiszen neki jól mennek a dolgai),

özvegyként: sértődés,

második házasságában: némi érdeklődés, meg nem értés.

Pórtelky Magda különben egyetlenegy nővel sem tud emberi kapcsolatot teremteni. E szempontból érdekes végignézni, hogyan nyilatkozik róluk. A fent idézett értékrendszer szerint három kategóriát különböztetünk meg: a társadalmi rend, illetve vagyon szerint lejjebb levő, a vele egyenrangú, illetve a fölötte álló nők. Ez a rend szabja meg Magda mindig gúnyolódóan megfogalmazott megfigyeléseinek élességét, tehát a felsorolt, felfelé vezető hierarchia tompítja a kegyetlenségét.

Példaképpen idézem a következőket:

a) „[...] behozattam a környékbeli falvakból egy-egy kis buta sváb bocit, tizenöt évest [...]."[8]

„Ó, mennyi bajjal, küszködéssel lehet elérni, fenntartani a régi csínt, [...] olcsó szolgálóval, tizenhárom esztendős, bamba kis pesztrával [...]."[9]

b) vetélytársáról, Ilkáról így nyilatkozik:

„Ilka, a fogatlan vén sárkány, a régi kedves... ez volt az állandó hóbortom [...]."[10]

c) Tabódy feleségéről így szól:

„[...] a kis Pongrácz Anna volt a felesége, akit abban az évben mutattak be a megyebálon, mikor én férjhez mentem; akkor helyes kis bogárszemű, gömbölyű tömött-libácska volt."[11]

---

[6] Kaffka Margit: i. m. 931.

[7] I. m. 948.

[8] I. m. 1002.

[9] I. m. 1104.

[10] I. m. 1113.

[11] I. m. 1024.

Csak a társadalmi hierarchia csúcsán álló Melanie számíthat bámulatára, hiszen a főispánné, bármit is mond vagy tesz:

„Szép, telt, szőke asszony volt Melanie [...]."[12]

„[...] – kezdte Melanie az ő teli, friss, jóleső hangján, és hátrasimította a dús, szőke haját."[13]

„Elrejtve csudálkozását vagy bosszúságát, gyorsan, ügyesen terelte át egyéb, sokféle tárgyra a szót, nyájaskodott, biztosított a szeretetéről, az ő utolérhetetlen kedves, de mégis érthetetlenül idegenes, fensőbbséges módján, és félóra múlva kocsiba ült megint, ragyogó szőkén, szépen, finoman és okosan ment tovább az útján [...]."[14]

A társadalmi rend mellett a külsőség fontossága többféleképpen is jelen van a szövegben. Magda – narcisztikus jelleméhez híven – leánykora óta szinte kirakatba állítja magát; erre számtalan példát lehet felhozni:

– ha az iskolába megy vagy a portörlőt az ablakban kirázza:

„Kicsaptam a portörlőt, és utánahajoltam egy percre, hátrakötött piros kendőm alól előreráztam a sok bodros, fekete hajtincset, és feltámasztottam a félzsalu szárnyát. Mosolyogva hajoltam előre [...]. Bólintottam a fiatal főispáni titkárnak, aki legjobb táncos hírében volt akkor; oldalt hajtott fejjel, fél karral az ablakfának dőlve, mozdulatlanul néztem vissza a tekintetét."[15]

– ha a bálokon szédületes összegért[16] vett ruhákban mutogatja fehér vállát,

– ha cigánynőnek öltözve elbűvöli a társaságot,

– ha a neki olyan jól álló fekete özvegyi ruhában a színházi páholyban mutogatja magát, és az ő anyagi helyzetéhez képest újra nagy összegeket költ el felelőtlenül csak azért, hogy a jégpályán Losonczy Attila figyelmét magára vonja, és alig fél évvel férje halála után, azt kiheverendő, kellemesen eltöltse az időt. Magda legnarcisztikusabb kijelentése talán a következő:

„Nekem a lelki egészségemhez kellett a hódítás, ünneplés, sok szem előtt szereplés. Úgy kellett, mint a kenyér; csak addig volt élet az életem, amíg ilyenből kijutott néha... Úgy máskülönben egészen hidegen hagyott engem [Losonczy], jól emlékszem, ez a tőlem idegen életű, sokasszonyos, rövides beszédű nagyúr. Nem is tudom, miről beszéltünk akkor egész este!"[17]

Magda budapesti tartózkodásának kudarca nem érzelmi, nem is erkölcsi természetű. Nem azért nem fogadja Losonczy hódolatát, mert erkölcsileg vagy érzelmileg nem tudja vállalni az eltartott nő szerepét, hanem azért, mert ez túl kis presztízzsel járna. Csupán óriási naivitásáról tanúskodik az, hogy nem fogja fel a saját értékét azon a piacon, ahol olyan buzgón kínálgatja magát. Szépsége és előkelősége révén már

---

[12] I. m. 1001.

[13] I. m. 1004–1005.

[14] I. m. 1051.

[15] I. m. 947.

[16] „– ötszáz forint volt a kettő... azért lehet is szép!" (i. m. 949.), volt a nagyanya kommentárja. A regényben említett más összegekhez képest egy vagyont értek a ruhák.

[17] I. m. 1066–1067.

nem juthat sem ranghoz, sem vagyonhoz. Jellemző rá, hogy maga a férfi nem igazán érdekli. Magda csupán abban gyönyörködik, hogy éppen egy olyan férfi, és ezáltal a társaság felfigyel rá, ami különben a rokonainak is jólesik.

Külön figyelmet érdemelnek a regény kompozíciója szempontjából a benne szereplő halálesetek leírásai, amelyeknek majdnem szimbolikus jelentést tulajdoníthatunk, négyből ugyanis három férfiaké. Pórtelky Magda mindegyik halálesetnél másmás szerepet játszik, tulajdonképpen akkor is, ha semmi szerepet sem vállal. Az egyetlen fontos nőalak, aki a regényben meghal, Grószi, szerepéhez méltón, értelmének teljes birtokában: még a halál előtti utolsó pillanataiban is intézkedik, szervez, rendelkezik, határoz és dönt. Ezzel a méltó halállal kirívó ellentétben vannak a férfialakok elhalálozási módjai. Két férje halálakor Magda nincs közvetlenül jelen: Vodicska pisztolylövésére a szobalány figyel föl, Horváth Dénes halálánál pedig Magda nem is akar jelen lenni, hiszen a férfi már régen elveszítette az ő életében betöltött pusztán „díszletfunkciót", amelynek olyan szépen megfelelt még Magda első házassága idején is: olyan jól illett a lámpához, és férje távollétében (az is, mint később Dénes, kaszinóba járt) ő volt a publikum.

Magda legnagyobb kudarca élete utolsó fázisában következik be, amikor anyai ösztönnel leányai számára valami új egzisztencia feltételeit igyekszik megteremteni. Akkor is, saját magát sajnálva, kitör:

„Kiszívták a vérem, elették, felhabzsolták a fiatalságom!"[18]

Felnőtt leányai sorsával kapcsolatos megjegyzései azt szemléltetik, hogy olyan értékek, mint az önállóság, pályasiker, egyenlőség vagy szerelem soha nem váltak számára értékekké. Éppen ezért, minden jószándéka, önfeláldozása ellenére képtelen igazi kapcsolatot teremteni azzal az új nemzedékkel, amely az új értékek jegyében él.

Kaffka regényéről szóló észrevételeimet olyanfajta megjegyzéssel szeretném lezárni, amely feminista irodalomkritikai fogantatású: jó lenne, ha igazán érvényesülne Bodnár György alábbi megállapítása:

„Kaffka Margit legnagyobb regénye azért válhatott korok fölötti értékké, mert az úttörés, az átmeneti kor jegye esztétikummá – formává, szerkezetté, nyelvvé, hősökké és gondolattá – érlelődött benne."[19]

Ennek pedig az a feltétele, hogy ne csak az irodalomtudomány tartsa számon, hanem a kánont formáló és az azt közvetítő könyvekben, antológiákban is jelen legyen, mint például a gimnáziumi tankönyvekben vagy a külföldiek számára készített magyar irodalomtörténetekben (az 1992-ben megjelent *Magyar irodalom a huszadik században* című könyvre gondolok). Az is lehetséges, hogy Kaffka Margiton keresztül a magyar irodalomtudomány más írónőket is felfedez, egyelőre azonban úgy tűnik, mintha ő lenne az egyetlen női érték a magyar irodalomban. Bodnár György gazdag, elméletileg megalapozott könyve egyetlenegy más írónőt sem említ, talán éppen azért, mert nem talált senkit, aki Kaffka Margit nívóját megközelítené.

---

[18] I. m. 1103.

[19] Bodnár György: i. m. 211.

Ugyanakkor a könyvében elemzett férfi írók nem mondhatók mindnyájan elsőrangúaknak, illetve a kánonhoz tartozóknak. Igazuk lenne-e a nyugati feminista kritikusoknak, hogy az egész irodalomtörténetet át kell írni?

Befejezésül még néhány érvet szeretnék felhozni arra, miért tekintem az e korszakot záró műnek *A befejezetlen mondat*ot. A harmincas években keletkezett mű, habár csak 1947-ben jelent meg, azokhoz a nagy epikai hagyományokhoz kötődik, amelyeket például Thomas Mann vagy Robert Musil teremtettek meg. Különben a *Doktor Faustus* is csak 1947-ben látott napvilágot, ezt a regényt pedig a modernizmus példájaként szokás emlegetni. *A befejezetlen mondat*ot a magyar kritika, véleményem szerint, sohasem méltatta kellőképpen. Valószínűleg a ráolvasott „baloldalisága" ártott neki leginkább, hiszen Kulcsár Szabó Ernő is, aki Déry két másik regényét (a *G. A. úr X-ben,* 1964; *A kiközösítő,* 1966) oly nagyra értékeli, e regényről szólva azonban a következőket mondja:

„[Déry] Korkritikai szándékú nagyregénye [...] így inkább közérzetrajzát adja annak a magatartásnak, amelyik egy idealizált munkásmozgalmi eszmerendszerhez közeledve próbálja megoldani a maga identitáskérdéseit."[20]

Más helyen mégiscsak bevallja, hogy:

„[...] már *A befejezetlen mondat* is kísérletezett a két háború közti epika modern közlésformáinak lehetőségeivel."[21]

E két megítélés tulajdonképpen már elegendő, hogy Déry regényét megfelelő módon helyezzük el a modernizmus korszakában. Ezzel a kereső attitűddel, a mérlegelő töprengéssel, az alakok erős individualizálásával, végül a stílusával is Déry már nagyon korán túllépett az olyan kísérleteken, mint a *Halálfiai,* vagy *Az elsodort falu* és hasonlók. Különben a regényben legalább annyi nosztalgia rejlik a „le charme discret de la bourgeoisie" iránt, mint vonzalom és utálat a baloldaliságot illetően.

---

[20] Kulcsár Szabó Ernő: i. m. 108.

[21] I. m. 109.

Szili József

LÍRIKUS REJTEZKEDÉS

– Az Arany-líra másholléte –

„Egykorig nem látja, még nem is tud róla;
Eltemetik hírét, mintha meghalt volna.
De azért nem hal meg, csak olyaténképen
Mint midőn az ember elrejtezik mélyen,
És mikor fölébred bizonyos időre,
Csodálatos dolgot hallani felőle."
Arany János: *Toldi* (IV. 21–22.)

„...szerintem a magyar költészet nagy korszakváltása a múlt század második felében játszódott le, amikor kialakultak a modern költészet, a modernizmus körvonalai Arany János rejtélyes lírájában."
Bányai János: *Műfaj és változás*[1]

Hogy Arany elbeszélő költészete bővelkedik lírai villanásokban, nem szükséges bizonygatni. Ilyenek azok a képek is, melyekkel kapcsolatba hozhatók az imagista költészet alkotó elvei. Ez újabb megközelítés, de sok olyan részlet van elbeszélő költeményeiben, melyeket a szakirodalom évtizedek óta szinte önálló egységként idéz.

Lírai idézetantológia

Sokszor idézik például a *Buda halála* tizennegyedik énekéből a „rágalomária"-szerű kerekded részletet:

Mint szellő ha fogan vak déli melegben,
Pici pöhöly előbb, út kis pora lebben,
Majd a berek szélin leveli a nyárnak
Táncot ezüst hassal, nesztelenül járnak;

---

[1] In: *„de nem felelnek, úgy felelnek"* Szerkesztette, KABDEBÓ Lóránt és KULCSÁR SZABÓ Ernő. Pécs 1992.

...Honnan, kicsi szellő, ég vándora, jöttél?
Vagy lábom előtt csak egyszerre születtél?
Lehelleted' arcom még érzeni tompa:
Ott vagy azért, látlak, hogy fürdöl a porba';

S már zizzen az erdő, fodorúl a víz is,
Hosszú haja árnyát lendíti a fűz is,
Már lombokat lóbál, már ágat is ingat,
Már egy egész karcsú fiatal bólingat;

Zúg itt is amott is a liget és megdűl,
Szennyes az ég boltja szapora fellegtűl,
Kardját hüvelyéből rántja egy-egy villám,
Zengeni, úgy tetszik, moraját is hallám:

Hír támad azonkép a húnok szállásin,
Tompa beszéd, bor közt, nagyok áldomásin;
Hogy' támada? hogy' nő? ki toldja? ki kezdi?
Tán a levegő is egyaránt terjeszti.

Barta János ezt a részletet „a *Buda halála* talán legremekebb hasonlataként"[2] idézi. (Figyeljük meg, a költő-narrátor hogyan társul *első személyben* a hasonlat kidolgozásához s testesíti a természeti jelenség érzékelését. Mesteri, ahogyan visszatér a hasonlítotthoz, s ahogyan a „tompa" és a „levegő" szavakkal nem felidézi, hanem csupán lebegteti az emlékezetben a hasonlat két fontos motívumát: a terjedés közegét és érzékelhetetlenségét. Mindez a formális egységen túl járul hozzá, belsőleg, a részlet önálló lírai karakteréhez.)

Ugyancsak idézi Barta, a költő „friss élményeire" utalva, Arany Nap-himnuszát. Ajánlásából ráérezhetünk az efféle kritikusi antologizálás líra-elvű rugójára:

„Egyrészt fel kell tűnnie annak, hogy mennyi derűs, üde természeti kép jelenik meg az események hátterében, csupa hűs, erőteljes reggeli tájkép:

Künn már az arany nap sugarát elönti,
Mint páva, ha büszkén toluit berzenti:
Szőke fodor felhők, hattyúi az égnek,
Úsznak vala tükrén a mennyei kéknek.

---

[2] Barta János: *Arany János*. Bp. 1953. 154.

Tiszta az al-lég is, mintha üveg lenne,
Messzire a látás föl nem akad benne,
Reggeli szellőcske mosdatja hűs árral,
Csillan imitt-amott repeső bogárral.

Íme az esztendő tavaszi zöld színben
Újulva köszönt be, csupa öröm minden:
Etelének is most esztendeje fordul;
Tavasza megnyílott, szíve-teje csordul.

Ébredj deli hajnal, te rózsa-özönlő!
Már lengeti leplét hűs reggeli szellő;
Ébredj puha fészked melegén, pacsirta!
Már tetszik az égen hajnal elő-pirja.

Támadj koronás nap! már zeng neked a dal;
Serkenj hadi kürtszó, költs sereget zajjal!
Fuvalom, hajnal, kürt, pacsirta, had és nap,
Ébredjetek mind, mind! Etele im gyorsabb.

Aztán, ha nagyon figyelünk, még egy lappangó hangot is vehetünk észre – aligha hallottuk ezt másutt Arany költeményeiben: Aranynak magának a friss életörömét, vitalitását, amely a tárgyiasság örve alatt vall itt női bájról, a szerelem és a család játékos boldogságáról. Már láttuk Etele tavaszának bizsergető megjelenítését, méltó hozzá Ildikó bájának leírása…"[3]

Az „Ildikó azonban feljöve, mint hajnal…" kezdetű négy versszak idézése után Barta János így folytatja:

„Idéznünk kellene Etele szerelmi vallomását, régen látott feleségének; ilyen jelenet szó szerint nincs több Arany egész költészetében. Van aztán egy felejthetetlen képe a friss női szépségről, talán rég eltemetett geszti emlékek elevenednek meg benne.

Szép reggel az asszony: pihenést lehellő
Arca szelid hajnal, friss hajnali szellő,
Puha gyenge harmat, gyümölcs üde hamva;
Szava rigó-ének mélyebb fuvodalma.

[3] I. m. 147–148.

Szebb reggel az asszony, paripára szállván,
Övezett köntössel, solyma kerek vállán,
Csalogánykint csattog, vágy, öröm áthatja;
Ügyes ügyetlenség hadi mozdulatja.

Nézzük meg még a hetedik ének végét, ahol apa, anya és a gyermektelen ángy játszik a kis Aladárral; de szerte-szét akad egy-egy felejthetetlen sor, például amikor Etele békítgeti duzzogó feleségét:

Édesgeti berzent, haragos galambját...

A bájnak, a női szépségnek, az életörömnek ez a színes, telt ábrázolása Arany élményeiből kerül elő, valamelyik félve takargatott rejtekből, ahonnan most múló megfiatalodásként tehetségének, szerepének tudata, új környezetének hatása varázsolta elő."[4]

Azt hiszem, eléggé világos Barta Jánosnak az idézeteket körítő szavaiból, hogy a személyes élmény közvetlen jelenlétét fedezi fel, s olyan természetű líraiságot, amilyennel Arany kimondottan lírai verseiben nem találkozunk („aligha hallottuk ezt másutt Arany költeményeiben").

Keresztury Dezső Arany-életrajzának *„S mi vagyok én..."* című első kötete egészében idézi a *Bolond Istók* tiszai tájképét (I. 101–107): „mintha minden szép alföldi tájkép őse lenne, amelyet csak Markótól Tornyaiig festettek", avagy „Aranynak egyik legszűzibb tájképe".[5] Témánkba vágnak a *Katalin* rejtett líraiságára vonatkozó megállapításai: képeinek azt kell átélhetővé tenniök, ami „a sorsa démonaival birkózó költőnek lelkében lefolyik".[6] Nem idézi, de úgy méltatja az első szerelemre vonatkozó részt, hogy indokolja annak formai teljességét, azaz beilleszthetőségét lírai idézetantológiánkba: „A harmadik, rövid tétel, az első szerelemnek epigrammatikus tömörségében is végtelenül gyengéd s himnikus szárnyaló rajzával..."[7] Antológiánkban helyet kell kapnia a *Bolond Istók*ból a „Szeretem én lagy május-reggelen..." szavakkal kezdődő három strófának (I. 2–4). Egységes látomásszerűségüket Keresztury így összegezi: „Valóság és jelkép, szó és zene, részlet és egész ilyen kivételesen tömör, tiszta és fénylő egységét később sem múlta felül soha Arany".[8] Az Arany-életmű elemzését folytató *Csak hangköre más* című kötetében Keresztury Barta Jánoshoz hasonlóan ugyancsak idézi a *Buda halálá*ból az „Ébredj deli hajnal...", a „Mint szellő ha fogan..." és a „Szép reggel az asszony..." kezdetű részleteket, s annyira hatásosnak

---

[4] I. m. 148–149.

[5] Keresztury Dezső: *„S mi vagyok én..." Arany János 1817–1856.* Bp. 1967. 18., 20.

[6] I. m. 322.

[7] I. m. 323.

[8] I. m. 343.

sejti a kiemelések önértékét, hogy úgy véli, nyomatékosan kell figyelmeztetnie olvasóját: érdemes az *egész* művel is foglalkozni.[9] A *Toldi szerelmé*ből idézi a költő emlékezését leánya halálára (VI. 1–6), mint „a történetből kibeszélő, teljesen lírai megszólalást",[10] valamint az „Egyszer, csak ez egyszer..." (V. 94), „Az az egy pillantás..." (V. 96), „Szeretni, szeretve megimádva lenni..." (VI. 9), illetve „Már földi reménye..." (VI. 14) kezdetű részeket.[11] A szerelmi história interpretációjában Sőtér Istvánnal ért egyet.[12]

Sőtér a *Toldi szerelmé*ből nem a líraiságra ügyelve idéz, de az eredmény idevág:

„S ha példát keresünk a szív vívódásának költői-tömör, pontos és drámai ábrázolására – példát, aminőt egykorú regényirodalmunkban hasztalan keresnénk – a tétovázó Toldi csodálatos, merőben modern *belső monológjára* bukkanhatunk:

> Egyszer, csak ez egyszer – de mit ér, mit használ!
> Látni Piroskáját – jaj, nem övé ez már;
> Tőle hideg búcsút – azt sincs joga venni;
> Egy néma sohajtást – jobb oda se menni,
> Hátha szilaj vére – de galamb lesz, bárány;
> Váljon meg örökre – meg, ez egy perc árán;
> Keserűbb lesz akkor – legyen! azt szomjuzza; –
> Így habozott a hős: de az örvény húzza."
> (V. 94)

A szenvedély szaggatott, ellentmondásos tépelődéseinek ez a bemutatása technikailag éppoly magasrendű, mint a szerelem ébredését kifejező, népdal-visszhangoktól átjárt, zeneileg ellágyuló, belső rímeket lebegtető sorok, a »perc, rövid muló perc«, a »jaj, be áldott volnál« – szerelem után küldött futó sóhajok strófája (I, 38)."[13]

(Hadd teszem hozzá: „A szerelem után küldött futó sóhajok strófája" helytáll önálló, „magába' szülemlő" dalként; formálisan a csoportrímen belüli ölelkező rímelés is összefogja:

> Oh, sziv édes álma, ha nem álom volnál!
> Perc, rövid muló perc, soha el nem múlnál!
> Rózsa mindig nyilnál, el sem is virulnál!
> Szerelem, szerelem, jaj be áldott volnál!)

---

[9] Keresztury Dezső: *„Csak hangköre más". Arany János 1857–1882*. Bp. 1987. 379., 380., 372–373., 380–381.

[10] I. m. 395.

[11] I. m. 622., 623., 418., uo.

[12] I. m. 620–621.

[13] Sőtér István: *Nemzet és haladás – Irodalmunk Világos után*. 1963. 438.

Ugyancsak idézi Sőtér az „Az az egy pillantás…" kezdetű négy sort (V. 96).[14] Ez azonban a teljes nyolcsoros strófában kerekedik közbevetéses körmondattá s olyannyira magában megálló egésszé, hogy még a történetmondást is megtorpantja, s csak ezekkel a szavakkal lehet folytatni: „Elmúlt valahára, az az egy pillantás…" (V. 97) – ami persze nem a körmondatra, hanem a fickió „reális" időtartamára vonatkozik.

Az az egy pillantás, amaz első édes,
Marcongló, iszonyú, de gyönyörűséges,
Repeső, örvendő, bánatos és bánó,
Felelő és kérdő, viszont szemrehányó;
Tilos, ámbár büszke egy isteni jogra,
Kárhozat', üdvösség' mennye, sötét pokla,
Kétségbe-esés, hol odavész test, lélek:
Az az egy pillantás ezt érzeti vélek!

Keresztury idézetei között különös figyelmet érdemel Rozgonyi monológjának kiemelése:

Hisz nem siratom! …Kárt se teszek magamban.
Gyönyörködöm én csak kedves halottamban,
Ránézni örömmel soha el nem únnék,
Mily szende, milyen szép, mintha csak alunnék.
Szebb bizony ő nékem most, mint vala élve:
Ne vigyétek sírba, hadd maradok véle:
Nem rohad! elteszem téli virágszálnak;
Hiszen úgy sincs rajta jegye a halálnak!

Ezt fűzi hozzá: „Ennek a kitörésnek minden eleme megtalálható a költő Juliskával kapcsolatos leveleiben és verstöredékeiben: a maga, teljességgel érthető, s ebben az esetben nem is rejtőzködő fölindultságának adott itt is kifejezést."[15] Az önéletrajzi vonatkoztatás az önálló lírai karakter mellett szól.

Egyebütt Keresztury formai teljességre hivatkozik s ezzel tanúsítja egy ilyen lírai iédzetantológia jogosultságát. Az „Ébredj, deli hajnal…" kezdetű „naphimnusz" eszerint „zenei miniatűr, tele lírai sugalommal átitatott képek, megszólalások pontos párhuzamaival, s egybeszervítve a felütés és zárlat lekerekítő hangzataival".[16] Az pedig már egyenesen a lírai költő alkotó aktusa, ahogyan Keresztury két különálló versszak sorait „egybeszervítve" teremt félelmetes erejű lírai kompozíciót:

---

[14] I. m. 439.

[15] KERESZTURY: *„Csak hangköre más"*. 420.

[16] I. m. 379.

„Szeretni, szeretve megimádva lenni,
S nem tudva, bosszúból szív gyilkosa lenni,
A kicsit is bánni, mi az elmulté lett:
Hát még az egész nagy, irtózatos élet!...

Már földi reménye idealant romban:
S elvessze hitét az örök irgalomban...?
Gyötrelmes az élet, a halál rettentő,
Maga egymagában viadalmas kettő."[17]

A hatodik ének 9. és 14. versszakának utolsó négy-négy sora találkozik így.

Van Keresztury könyvében még egy olyan idézet, amely – noha kevésbé személyhez kötődő, mint az eddigiek – sugallatos lírai vershelyzetet sejtet. A fejedelmi lakhely leírása a *Buda halála* első énekében:

Tündér palotának bizonyára hinnéd,
Melyet a fuvó szél tovalehel innét;
Mintha csak a földből kelne egy-egy ága,
Tornyosan áll s cifrán: a puszta virága.

Ez a *délibábszerűség* ki van mondva az *Édua* IV. részében, Árboc fasátrának leírásában:

Könnyű, világos épület,
Mint délibáb a sík felett.
Avagy tündéri palota,
Melyet varázs büvölt oda.
Karcsú, virágzó oszlopok;
Között a vászonfal lobog;
Árboc gyanánt emelkedő
Tornyokkal díszes a tető,
S a tornyon erkély-féle dúc,
Hová az őr vigyázni kúsz,
Köröskörül, tornáca széles
Kalapján, mint jégcsap, szeszélyes
Faragvány csüng, hintáz alá,
Mi sem látszik, hogy tartaná,
Akár nézd a Baradla-ürt,
Hol a kő függ, mint lenge fürt,

[17] I. m. 418.

A lépcső, mint kúszó növény,
Indul meg a hajlék tövén,
Fel a tetőre, hol kies
Szellő csapong, ha jő az est. –
Onnan tekinte ma tova
Árboc leánya: Édua;
Szivében annyi édes emlék,
Halottiból, újjá-szülemlék...

Ez persze nem „sok száz lenge tornyával" *Kubla kán* tündérpalotája, ahol „démonkedvesét sem / siratja szentebb, s iszonyúbb vidéken / elhagyott nő a sápadt hold alatt!" (Szabó Lőrinc fordítása). A szituálás azonban némiképp párhuzamos vele. S gondoljunk Arany makacs késztetésére, hogy ilyen légies tündérpalotákat fessen, lehetőleg tökéletes térhatással, mint a *Csaba*ban Attila kőpalotáját:

Kívül legyen érc s kő fala, csúcsa, tornya,
De belül faragcsált művű a cikornya.

Minden rekesz és fal belül áttöressék,
Hogy fa faragványnak légyen nagy üresség,
Hova termet, ágast, folyosókat ácsok
Tanúlt keze vessen, mint régi szokások.
(*Csaba trilógia* II, 2, 5–6.)

Ennek a passzusnak is van a *parnassien líraiság* iránt fogékony idézője: Riedl.[18]

Hasonlít ehhez a bíbelődés a sátron belüli fafaragással öt versszakon át a *Csaba trilógia* első részében (153–172. sor).

A „Hová az őr vigyázni kúsz" képnek megfelel *A tetétleni halmon* két sora:

Míg ösztörűfán egy-egy vizsga kém
Függ, mint árboc fölött hajóslegény...

Ami ismét jelzi Arany belső késztetését, hogy egy ilyen dinamikus térbeliséget sugalló képpel különböző szövegösszefüggésben kísérletezzen.

Tanulságos témánkat illetően a kritikai kiadásban idézett Erdélyi-kritika: „Egy jó móddal történt komoly abbahagyás, csak a szomszéd Abony vagy Törtel pásztorainak kürtjével, határtalanul emelte volna poétai becsét, hatását" (*Pályák és pálmák,* 436.) s Arany ugyanott idézett válasza Erdélyinek (1856. szept. 4.): „...nem volna hatalom,

---

[18] Riedl Frigyes: *Arany János*. Bp. 1982. 113. (Első kiadás: 1887.)

mely rábírjon, hogy ...a végét elvágjam s epigrammatice fejezzem be mintegy. az én lelkem csak így találja egésznek –, megáldani a földet, hol azok jártak".[19]

Ha Arany elbeszélő költeményekben rejtekező lírájának tanulságát összegezzük, ezt a magatartást is figyelembe kell vennünk. Arany ragaszkodik a retorikus befejezéshez, nem értékeli az Erdély által ajánlott megoldás *modernségét*. Így még az effajta *parnasszien modernség* is belerekken többek között az *Édua* vagy a *Csaba* idézett részleteibe.

Aranynak ez a sajátos kritikai érzéketlensége (amely sarkalatos pontokon szembekerül vagy vegyül poétikai érzékenységével), kisejlik a leánya halálára írott töredék és a „Nagyon fáj! nem megy!" megjegyzés viszonyából is. Kegyeletsértő észrevételem nem azonos egyszerűen azzal a közhellyel, miszerint a *Juliska emlékezete* igazából a *Toldi szerelme* hatodik énekének első hat versszaka. Azt feltételezem, hogy ezt a töredéket ugyanaz a retorikus magatartás[20] tette folytathatatlanná, mint amelyet a *Széchenyi emlékezetében* sem küzdött le teljesen, s amelyet fent idézett levelében Voinovich szerint mint „öntudatos költő" védelmezni kényszerül. A lírai idézetantológia pedig Arany lírájának egy olyan vonulatát (vagy szerényebben: olyan lehetőségét) sejteti, amelyet elfojtott az elégtelen kritikai felfogás, illetve belső cenzorként formálisan kizárt lírája köréből. Tehát nem az a kérdés merül fel előttem, vajon az elméletíró, kritikákat közlő Arany álláspontja érvényesül-e vagy sem költészetében, hanem a magában a költésben jelentkező kritikusi tartás. Ez aligha különíthető el a poétikai magatartástól. Hogy az alkotásban együtt vagy egyként létezik ez a két pólus, azt a rájuk visszavezethető feszültségek és a belőlük fakadó torzulások, kényszer szülte eredmények és fogyatékosságok tanúsítják. Jelen esetben az, hogy Arany líraként meg nem írt, de szövegszerűen létező lírája olyan távlatokat tartalmaz, amelyek formálisan lírának szánt, akként ismert lírájából hiányzanak.

A mondhatatlan szerelem

1912-ben Tisza István grófnak a Műbarátok Körében Arany Jánosról tartott előadása folyóiratvitát váltott ki, s ennek egyik melléktermékeként lett az az olvasói levél, amely Herczeg Ferenc és Tisza István folyóiratában a *Katalin* 3. részét idézte ilyen magas dicséretekkel: „ez a hatalmas – és mégis lehelletszerűen gyöngéd himnusza a szerelemnek" [...] „melynél fennköltebb vers nem sok található a világirodalomban".[21] A húsz sorból tizet idézek:

---

[19] *Arany János Összes Művei, I. Kisebb költemények*. Sajtó alá rendezte Voinovich Géza. Bp. 1951. 486.

[20] Vö.: „Nem ment, pedig vagy éppen mert az objektiváció nagy távlatú hangjaival, mintegy annak regiszterével kezdte Arany". Baránszky Jób László: *Arany lírai formanyelvének fejlődéstörténeti helye*. 1957. 94.

[21] Egy asszony: *Még egy idézet Arany Jánosból*. Magyar Figyelő II. 5. (1912. március 1.) 452–453. – Lásd még Vas István vallomását, hogyan kényszerült Aranyt idézetekkel reprezentálni egy szerelmes antológiában. (*Egy-két szó Arany erotikájáról*. Új Írás 1982. 10. 41–47.

Virágod, *első* szerelem!
Első, utolsó, egyszeri!
Ki szellem vagy, nem földi rög,
Teljes, megoszthatatlan, ép,
Szent és hatalmas, mely, mikép
Az, akinek itten nevét
Fölvenni lantom nem meri,
Teremtesz, ölsz – üdv és pokol
Határain uralkodol:
Oh jaj! miért nem vagy … örök?

Szűzies negativitásában ilyen Anna „leírása" is az *Öldöklő angyal*ban:

Előtte a szerelmi vágy,
Hosszú napok, álmatlan ágy,
Fülmile szó, rejtett magány
Holdas, sejtelmes éjtszakán, –
A seb, mit a szem nyila vág,
A támadó s védő csaták,
Az édes győzedelmek és
Az édesebb legyőzetés, –
A titkos óra, esti hely,
Virágbeszéd, vagy bármi jel,
Ág-moccanás, lomb-zörrenet,
A néma kérdés, felelet,
A csalfa »nem« s hév »igen«-ek
Előtte ismeretlenek.

Ugyanez a hang kísért – „az édesebb legyőzetésnek" a *Murány ostromá*ban megénekelt gondolatával (a nő „Nem teremtve másért, mint, hogy készakarva / Meggyőzetés legyen legszebb diadalma") együtt – az *Édua* című töredékben:

Az első néma szív-csere,
A hosszu küzdés ingere,
Az arcon égő csába csók…
Ama fél dac, fél engedés,
Ohajtva félt legyőzetés…
Hosszú napok, rövidke éj,
Az oltva gyúló szenvedély,
Mely, mint sebes tűz, oltva még
Hatalmasabb lángokkal ég…

Mindez belefér az epikus leírás és a biedermeier lírai élmény konvencióiba. Szemfényvesztés-e, ha ezeknek a soroknak a hangvételét modern hangszerelésű líra

segítségével próbálom kiemelni környezetéből? Tekintsük ilyen katalizátornak Szabó Lőrinc *Tücsökzenéjének* 222. darabját:

> Be más lélek volnék ma, ha, amit
> annyiszor megálmodtam, fényeit
> benned is gyujtva átcsap elbüvölt
> testünkön az a láng, mely a gyönyört,
> megosztva, csak növeli! Át, igen,
> és akkor! Ha rögtön a végtelen
> békét adja, vágy, lelkifurdalás,
> sőt semmi helyett a teljes varázst
> adja a boldog első szerelem!...
> Tavasz üdve, valóság: szüntelen
> azt siratom!...

Az „oltva gyúló szenvedély" és a „láng, mely a gyönyört megosztva, csak növeli" rokon gondolatok. Arany visszatérő képe („E tüzet ama víz éleszti, nem oltja / E vizet ama tűz nem issza, de ontja" Toldi szerelme, VI. 7; „Valamint a holt szén gerjed eleventül" – *Buda halála:* „Mint láng, ha gyúl a lángról, nem tészen abba' kárt" – *Csaba trilógia,* I, 1.[22]) itt megújul, túllép a klasszikus „közhelyen".

Ennél lényegesebbek az összevetésben a végtelennek induló, a tárgy ismérveit kvázi *kimerítő* felsorolások, szélső sarkok közé fogó, definíciószerű elhatárolások, a befejezetlen, befejezhetetlen gondolatok, a vágy repesését kifejező szertelenség, a közbevetések és módosítások. Legátfogóbb hasonlat a teremtő erőhöz, az istenséghez hasonlítás a *Katalin*ban, illetve a *Tücsökzene* egyéb, szintén az első szerelemről szóló strófáiban („s minden sarkon megvillant isteni / mosolyod mása, fénylő Rejtelem: ellobogott benned a bűntudat / és megtisztult a szégyen..." – 166; „amibe néztem, isten titka volt" – 174). Arany kezében ez egyszersmind mintha valamiféle tudatos rejtegetés eszköze volna. Az első szerelmet siratva ugyanis leírja ezt a látszólag egyértelmű mondatot: „...mely, mikép / Az, akinek itten nevét / Fölvenni lantom nem meri..." Csakhogy az az „Az" lehet az istenség, de bárki más is, akit a költő-narrátor nem mer néven nevezni, s akire szintén érvényesek az első szerelem isteni erejére vonatkozó megállapítások. A parancsolatot („Az Úrnak, a te Istenednek nevét hiába fel ne vedd" – 5 Mózes 5, 11) megszegi a név kimondása nélkül is a profán tárgyra rejtetten értett „isteni" attribútum. Az „isteni" jelző jelzése és rejtése kedvéért azonban túl nagy, s Aranynál szokatlan a kerülő: egyszerre öt közvetlen tárgyias jelentéssel nem bíró, csak vonatkozást kifejező szó („mely, mikép / Az, akinek itten") elhebegése. Mivel a profanizálás a körülírással így is, úgy is végbemegy, a „Fölvenni... nem meri" aligha a bibliai fenyegetés félelmét jelenti.

---

[22] Az idézetről szóló vitát l. Magyar Nyelv 1908–1911. évfolyamának több számában, illetve Magyar Nyelvőr 1949. 380. Lásd még: Németh G. Béla (szerk.): *Az el nem ért bizonyosság.* Bp. 1972. 69–70.

Az *Öldöklő angyal* és az *Édua* idézett helyei a szerelem születésének mozzanatait sorolják fel, a katalogizálásnak azzal a varázslatos erejével, amellyel Szabó Lőrinc is él:

igy idézted az első jeleket
s a homályból árnyhalk kísértetek
ébredtek, álmok, félszavak, selyem-
puha derengés, vágy és félelem;
óh, e két szív mit meg nem őrizett!
(Ahogy lehet)

.....oly jó a beszédes
kis jel messziről: „Várlak", „Itt vagyok"
s „Szeretsz?", „Szeretlek!", s a halk mosolyok
s a kézfogás, a mindig többre éhes,
s az összebúvás, s aztán, ha lehet,
az első csók, s a többi s a szivek
csöndje...
(Örvény)

A *szivek csöndje* ott van az *Édua*ban („Az első néma szívcsere. / A hosszu küzdés ingere"), s ezt a jelenséget („Midőn szót nem talál az ajk, / De a kebel feszül, sohajt, / A szívek összevernek..."), pontosabban a jelenség elmondhatatlanságát próbálja érzékeltetni Arany a *Katalin* 5. részében („Ki fogja, oh! leírni azt?" ... „Hol a szavak, e nyugalom / Édes báját kimondanom?!" ... „Ilyet nem adhat semmi más, / Csak a boldog tapasztalás, / Melynek ha egyszer vége lett, / Nem fogja felvarázslani / Soha többé a szolgai / Másolgató, ... a képzelet!"). Az elmondás, kibeszélés tiltása másutt is előfordul, midőn erről az érzésről esnék szó: „Ne beszéld ki, bús szél..." (*Toldi szerelme,* V. 82), „Nem szólni, de nézni..." (V. 72), „...ki se mondhatókat" (V. 20), (...zaj ne'kül... mint a virág / Egymásra hajlik és hangot nem ád" *(Vojtina Ars Poeticája).*

Arany is ismerte a „jelek" jelentőségét: „virágbeszéd, vagy bármi jel", „Egy vonás, egy semmi... rája emlékeztet" – az utóbbi a Gyulafi-testvérek történetében, melyről, midőn idézi, Keresztury megjegyzi, hogy „az első szerelem önfeledt boldogságának emléke-látomása".[23]

De midőn ama szép korra eljutának,
Melyben már az ifju örvend a leánynak,
Mikor elbájolja minden, ami szűzi,

---

[23] KERESZTURY: *„S mi vagyok én".* 315.

És, ha mit az eldob, kebelére tűzi;
Mikor – oh, élet rövid paradicsoma!
Egy virág, egy füszál, vagy csak lába nyoma,
Egy vonás, egy semmi...rája emlékeztet,
És a szivben meleg forrást gerjedeztet.
(*Toldi estéje,* II. 19.)

(Az ötödik sor szabályt sértő – 5/7 szótagarányú – metszete ritka eréllyel húzza alá e paradicsom rövidségét.) Az egyik esetben reményt, s másik esetben emléket idéz a jel; az egyik esetben „bármi", a másikban pedig akár „egy semmi". Ezekben a szerelemfestésekben, úgy látszik, Aranynál és Szabó Lőrincnél egyaránt visszatérő elem a felsorolás, a katalogizálás kényszere és az a kényszer, hogy valamely ponton valamiféle teljességre, a teljesség szélső határaira vagy pólusaira történjék utalás. Aranyt azonban sajátosan jellemzik hivatkozásai a „kor"-ra. Idevág a *Bolond Istók* első szerelemre utaló részlete is: „Oly korba' volt, midőn az ifju ember / Az első nőszemélyhez, kit talál, / Hajlik zománcos, tiszta érzelemmel, / Előtte az tündérkép, ideál..." (II. 107). A szerelmi érzés életkori kötődésére utal a *Vojtina Ars Poeticá*ja múltba zárványító időjelzése: „Én is szerettem..."

Érdektelen számunkra az ilyen jelzések *életrajzi* érvénye – például, hogy Kerésztury ezeket a sorokat és általában Arany első szerelemélményét Ercsey Julianna személyéhez köti[24] Egyébként is azt hiszem, a *Bolond Istók*beli utalás így nem értelmezhető. Hiszen akkor van egy első szerelem versek nélkül *(Vojtina Ars Poeticája)* és egy „K...csi"-eset elégetett (*Bolond Istók,* II. 120) versekkel, illetve Istók „kiábrándult szerelme" egy olyan epizóddal (II. 99–104.), melyet a következő versszakban zárójelek közt ez a megjegyzés követ: „ez már nem mese" (II. 105.).

Van persze (általában is) a lírai verseknek egy *poétikai önéletrajz*ra vonatkozó vonzata. Ez azonban magukban a költeményekben gyakran még utalásszerűen sincs jelen. Olyan történelemmel bíró szubjektivitás képviseli a személyességet, mint az álombeli személyes léttudatban: álombeli személyiségünk előtörténete a jelenben adott, de nem feltétlenül tudatos. Éppen ezért rendkívül kockázatos költeményszövegekhez konkrét önéletrajzi tartalmakat asszociálni. Ha Arany az első szerelmet úgy jellemzi, hogy „Első, utolsó, egyszeri!", ez valóban jelentheti a sírig tartó szenvedélyt, de nem feltétlenül a házasságában tartósultat. Az életrajzi vonatkozás mindössze annyi, hogy a költőnek az 1850-es években létszükséglete volt három elbeszélő költeményben és egyebütt is kommentárt, személyes hangú nyilatkozatot szentelni az első szerelem tárgyának. S ezekből a nyilatkozatokból annyi kitetszik, hogy lezárt periódusról van szó, hogy létezett „a boldog tapasztalás", s hogy a szerelmi közeledés árnyalatos gazdagságának ez az egyszeri csodája nem ismétlődött meg. Nem abban a logikai-ontológiai értelemben, hogy minden első mint első egyszersmind egyetlen és utolsó, hanem abban

---

[24] I. m. 58.

a konkrét életrajzi értelemben, hogy nem folytatódott, s nem követte hasonló. Igaz, Arany verses tanúságaiban ezt a nagy érzést, mint említettem, mindig „korhoz" (életkorhoz) köti. Mintha a szerelmet csak első szerelemként ismerné autentikusnak, s mintha ezzel együtt magát a szerelmet is életkorhoz kötné. Olyannyira, hogy a *Wohl Janka emlékkönyvébe* apológiája is erre épül: „A 13-14 éves kis lány és 39 éves nős, családos poéta közt épen nem veszedelmes enyelgés".[25] (Valóban?) Ezzel az élménnyel-felfogással, az életkorhoz kötés jellegzetes eltérésének távolságában, párhuzamos lehet az olyan szerelemélmény és fogalom, amely minden szerelemben a szerelem elsejét, az érzelmek ébredezésének fázisát, „a hosszú küzdés ingerét", a szívek csendjéig terjedő szakaszt ragadja meg, s az olyan is, amely eképpen a mindig új szerelem vágyán alapul. Vagyis kínálkozik a szerelemélmény és szerelemfogalom tárgyi szintjén az a párhuzam, amely Arany és Szabó Lőrinc szövegei között érzékelhető. Ilyen a *Nem nyúlok hozzád, csak nézem, hogy alszol* záró része is: „az volna nekemvaló szerelem, / mély, üdvözítő, örök, mint a föld / és egyszerű, mint a halál s az élet..."

De érzékelhető párhuzamosság – az eltérések ellenére – a modalitásban is, például ahogy példáinkban itt is, ott is nagy szerephez jut az elliptikus szerkezetek, folytonos közbevetések, kiegészítések, ellentételezések sugallta lelkendezéssel szinte megállíthatatlanul sodró felsorolás, amely egyfajta lélektani teljességgel kelti a tényállítás, az evidencia érzetét. Például úgy, ahogyan „az az egy pillantás" (*Toldi szerelme,* V. 96.) elnyeri tizenöt – appozícióban álló, ellentétes párokban sorakozó, előbb melléknévi, majd főnévi alakú, helyenként sajátos kötő- és viszonyszavakon (de, és, viszont, ámbár) tovaperdülő és végül szélesebb szószerkezetekbe („büszke egy isteni jogra", „kárhozat, üdvösség mennye, sötét pokla"), sőt egy helyhatározó mellékmondatba („hol odavész test, lélek") ágazó – értelmezőjét, miközben a *pillantás* szó appozícióban lévő jelzői egy észrevétlen húzással vagy gondolatugrással, a *zeugma,* a *ráértés* itt igazán körmönfont retorikájával, a mondat tárgyává is válnak („*ezt* érzeti vélek" – az én kiemelésem. Sz. J.), azaz szubsztanciális funkcióba kerülnek, mintha ez idáig tárgyi értékű főnevekként és mondatokként sorakoztak volna.

Érzékelhető a párhuzamosság abban is, ahogyan az *Örvény*nek a „szívek csendjéig" terjedő részében a „kis jelek" felsorolása egy nem hallható párbeszédet idéz egyenesen, szó szerint; hátravetett összetett értelmezőt kap „a kézfogás", feltételező mellékmondatot („ha lehet") „az első csók".

Vagyis nemcsak az Aranynál a Riedl által megfigyelt „lélektani szálakra fejtés"[26] közös a szerelemélmény megfogalmazásában, hanem a stilisztikai és retorikai eszköztár is.

Nem kérdés számunkra, mi ez. Arany modernsége? Szabó Lőrinc hagyományossága? Rejtezkedő Arany-élménye a szerelemélmény megélésében és megírásában? Avagy az a közös világirodalmi és tipológiai alap, amely Arany Horatius-élményében („Megszegett sok esküvésed...") ugyanilyen modern szerelemélményt sejtet? Nem kérdés számunkra az sem: ki előbb, ki utóbb? Amikre utalok, csak párhuzamok,

---

[25] *Arany János Összes Művei.* VI. Sajtó alá rendezte Voinovich Géza. Bp. 1952. 221.

[26] Riedl Frigyes: i. m. 76.

eltérések, relációk; esetenként csak a puszta lehetőségük. Ugyanolyan virtuális jelenlétként, mint a lírában az önéletrajziság. Ez nem az irodalomtörténet vagy az életrajzkutatás lebecsülése, csupán jelzés, hogy közvetlenül a műben, a művek belső relációiban mindez elvonatkoztatva, virtuálisan van jelen, illetve nyomozható. S nem biztos, hogy az eredmény közvetlenül irodalomtörténeti érdekű. Nézzük például a következő gondolatkísérletet.

Lírainak mondható, nagyrészt önálló lírai költeményekként idézhető részleteket vontam ki (mások meggyőző meggyőződésére támaszkodva) Arany elbeszélő költeményeiből. Jeleztem, hogy érzékelhető (mások által esetleg, illetve esetenként tárgyi bizonyítékként is felhasznált) önéletrajzi vonatkozások rejlenek ezekben az idézetekben. Ez elvileg minden lírai költemény sajátja, ezáltal ő mintegy a rajta kívül zajló történés epikumának függvénye. Ha szövegszerűen kimondva jelenik meg, akár egy-egy idézet líraiságának a bizonyítékaként is felhasználható. Mindazonáltal Arany szerelmi lírájának e darabjai sohasem jelentek meg – a költő számára sem – önálló alkotásokként.

Ezzel szemben adva van egy lírává lényegülő önéletrajz („Rajzok egy élet tájairól") s benne („beledolgozva") nemegyszer az életmű korábbi szakaszaiban önálló lírai költeményként megjelent költemények is feltűnnek. Számunkra itt nem az az érdekes, vajon jelképezik-e ezek az esetek azt, hogy az önéletrajzi eseménysorozatnak része e versek egykori megalkotása is (mind életesemény). Mindössze az a mozzanat érdekel bennünket, ahogy például a *Tihany partján a hegy alatt Kalibán!*-beli szövege átlényegül a javított változatba, majd a *Tücsökzene* 253. *Tihany* című darabjába. S ezzel mintegy (virtuálisan) meg is szűnik (?) önálló, a *Tücsökzené*től független műalkotásléte. Mint ahogyan virtuálisan megszűnik, soha nem volttá tétetik minden első változat műalkotásléte is a második által, ha van (van-e?) A költőnek hatalma, a pillanatnyi alkotási léten túl is, műalkotás-teremtés és -megszüntetés fölött.

Az én elemzésemben Arany útja az idézetantológia darabjait tekintve ezzel ellentétes irányú algoritmusként fogható fel: nem megtörtént önálló lírai költemények válnak meg nem történtté vagy egy epikus alkatot (is) feltételező műegész részeivé, hanem meglevő epikus alkatú műegészekből (esetenként csak ilyen célzatú töredékekből, de itt nincs kategoriális különbség) választódnak ki a kritikai participáció folyamatában tételesen, formálisan soha nem volt, de szövegszerűen meglevő költemények poétikailag indokolt potenciális létformái.

Most arra ne gondoljunk, bizonyos mércék szerint milyen rossz fényt vet az ilyen eljárás puszta lehetősége a költemény mint olyan esztétikai létminőségére. Vagy vegyük inkább tudomásul, hogy ha ez a lehetőség valós, akkor azok a mércék illetéktelenek?

A nyelvi lehetetlentől a nyelv káromlásáig

A „mondhatatlan szerelem" idézetverseiben szép példákat találunk arra, hogy Arany olykor erőnek erejével, a lehetőségek szélső határain kereskedve mondja a nyelvileg mondhatatlant. Igaz, látszatra belül marad a grammatikai megformáltság mezsgyéin.

Kritikusi örökségének kritikusa, Dávidházi Péter úgy látja, nemegyszer feszültség támad a nyelv törvénytudója és az alkotó között: „A képzelődés vagy felindulás pillanataiban bizonyos fokig szerinte is el szabad térni a nyelvtan mindennapi szabályaitól, de például az igeragok rendjét tilos megbolygatni. Az utóbbi szabályt elfogadja, bizonyos esetekben határozottan képviseli is (*Az ember tragédiája* kéziratában talált »szereslek« alakot kijavítja: »nincs mód, flexióformát *csinálni!*«), máskor azonban maga is berzenkedik miatta".[27]

A „berzenkedés" költészetében ölt kihívó formát. Azt hiszem, a flexió-formacsinálás körébe tartoznak az ilyenek:

Egy álom *magaszt fel* minden földi lelket *(A rodostói temető)*

Ha *élvéjök* útjokban álltam *(Katalin)*

Viszály dúlá meg a magyart,
Kettéhasont, kettőt akart. *(Az utolsó magyar)*

Csak a lehetetlent lehetne *letetni.* (*Toldi szerelme,* III. 10.)

Elkábula Miklós e mennykő csapástól,
Rohant ki vakon, mint *hegy-rázuhanástól...* (VI. 86.)

Hogy tengeren aztán szökve *iramhasson* (XI. 77.)

Éji tüzek mellett *agg* – s bomlik az ember (XII. 26.)

Édesgeti *berzent,* haragos galambját *(Buda halála)*

Ilyenkor Arany a nyelvi törvények szellemében nyelvújító, de a nyelvi törvényekbe beleértődik a századelő magyar nyelvújításának szokásjoga is – például az, hogy a szót visszametszik egy elevennek vélt szótőre. Itt aligha mellékelhet olyan nyelvészeti igazolást, mint amikor a *Murány ostroma* egyik sorához („Hogy más kézre birjék Murány erős vára") ezt fűzte hozzá: „Erőteljes, régi forma a bir cselekvő igétől, úgy, mint a hall-tól hallik. Példa rá többek közt vitéz Kádár István históriájában: Mindgyárt a város is pogány kézre birék..."[28]

A flexió-formacsinálásnak formálisan ellentéte, de vele mégis egyívású az az etimologizáló, analizáló eljárás, amely egy-egy rím révén közönséges szavainkból valósággal szám- és betűrejtvényt, a konvencionális nyelvi szemantikától elidegenülő (mondhatni: jelentéstelen) jelhalmazt csinál. Valahogy így:

---

[27] Dávidházi Péter: *Hunyt mesterünk. Arany János kritikusi öröksége.* Bp. 1992. 92.

[28] *Arany János Összes Művei.* III. Sajtó alá rendezte Voinovich Géza. Bp. 1952. 296.

„Itt, vagy, *enyim* vagy hát én egyetlen-egyem!
Hült poraid közé óh hadd elegyedjem!"
(*Toldi szerelme,* VI. 81.):

$$\ldots \text{ én egyetlen-egyem} = \frac{\text{m}}{\text{é}}$$

$$\ldots \text{ elegyedjem} = \text{l}^{\text{l}}\ 1\text{m}$$

Ha a *langue langue* voltát de Saussure módján szigorúan vesszük, mindezt ugyanúgy nyelvellenes jogbitorlásnak kell tekinteni, mint az anagramma szemantikai lehetőségeit.[29]

Mármost világos, hogy ezek nem egyszerűen grammatikai vagy poétikai licenciák. Különösen, amikor olyan helyzetben tűnnek fel, mint az imént idézett két sorban (Toldi siratója Piroska holtteste fölött). Nincs rá kézenfekvő funkcionális magyarázat, mint a rím- vagy ritmuskényszer, a dekoratív színezés. Megkockáztatható, bár talán első pillantásra kiagyalt megoldásnak látszik, hogy a *mondhatatlanság,* a *nyelvi ellehetetlenülés* jelzéseként értelmezzük. Miközben e két sor nyomatékos végén ez a hűdéses „egyegyegyegye"-zés folyik (nyálas likvidával, középállású, nyögés- vagy mekegésszerű magánhangzóval), a nyelven kívüli, az artikulált beszéd előtti vagy utáni, gyermekded vagy – ellenkezőképp – szélütött gagyogás jelentkezik jelentéses hangállományként, s az ismételgetett nyelvi *fixa idea* (az „egy" fosztóképzővel, birtokraggal, megduplázva s így igévé igézve) értelmes, mondatba illeszthető hangképbe szorul, s magával hozza a grammatikai-szemantikai formáltság alatti formátlanság jelentéshordalékát, az „egyetlen"-től a megfosztást, az „egyem"-től az ekként birtoklást, az „elegyedjem"-től a csak így lehetséges újraegyesülést – amit aztán ki is fejt, mihelyt megszűnik ama másik „egy" *elrejtezettsége* (VI., 84–85). Az egy*ek* egyesülésének, egyetlen eggyé válásának képtelensége ötlik fel ebben a formai telitalálatban, mely ugyanakkor végtelenül silány, túlságosan blikkfangos szójátékszámba is vehető. Ahogyan más helyütt (a *Buda halálá*ban) a „feles feleséged" az ilyen etimologizáló analizálás közhelyszerűbb változatának tetszik.

Mindössze két sor ez a sirató (Arany tudta, hogy Rozgonyi szívettépő siratója után már csak egy „Gömboljatok ki..." típusú mestervonás, illetve Hamlet negyvenezer vérrokonéval nem mérhető bánata, a „Jer hát, temetkezz mellé eleven, / Én kész vagyok" gesztusa következhetik), s annak is fele ez a páratlan *vagy*-olás és *egyem*-elés, meg a „hát", meg az „óh", meg a „hadd".

Párhuzam vonható e között és a *Katalin*-beli kacskaringós ötölés-hatolás („mely, miképp / Az, akinek itten") között. Ez a mondva mondhatatlan közléstípus azonban nem az olyan „ki se' mondhatók" közé tartozik, amilyenekről Örzsi áriázik a maga

---

[29] Vö.: Jacques Derrida: *Grammatológia* első rész. Transzformálta: Molnár Miklós. Életünk, Magyar Műhely. Szombathely 1991. Különösen: 57-74.

szertelenebb, egyaránt reménytelen, de mégsem igazán mélyen tragikus dramaturgiai párhuzamszerelme folytán:

„Nekem is van nagy búm, – nem bú! fagyok, égek,
Szerelmes vagyok én: szeretem a léget,
Az álmot, az árnyat, a napot, a holdat:
Az elérhetetlent, ki se' mondhatókat!"

(V. 20.)

Riedl költőies lendülettel jellemzi és hasonlítja össze a két lányt.[30] A vers azonban itt kimondja a kimondhatatlant, megnevezi – s innen nézve már nem annyira népdalszerű, inkább magyarnótás ez a nekibúsulás. Ez jellemzi is az egzaltált Örzsit és patetikus szerelmét.

Ami igazán mondhatatlan, az kimondva, nyelvi jelekbe foglalva többértelmű vagy érthetetlen. Legalábbis megmagyarázhatatlan.

Ilyen kimondott kimondhatatlan, szorosan véve értelmetlen sor felé halad az „Az az egy pillantás..." kezdetű idézetantológia-darab is, amelyet a viszonyítások (de, és, viszont, ámbár) és a csökevényes közbevetések, kiegészítések valósággal belső, gondolati vitává változtatnak, *dialogizálnak*. Van hely, ahol nem tudni, kötőszóként áll-e egy szó, vagy határozószóként („*viszont* szemrehányó"). Van hely, ahol keresztállásban helyezkednek el a szavak, s értelmetlenség jön ki, ha a sorrend formális követéséből olvassuk ki a jelentést (az írásjelek sem segítenek): „Kárhozat', üdvösség', mennye, sötét pokla". Az írásjelek feladata azt sugallni, hogy a két szélső tag és a két középső tag tartozik össze: Kárhozat sötét pokla, üdvösség mennye. De csak jelölik, nem sugallják. Ezért értelmezhető így is (s ez a legbölcseletibb jelentés a nagyobb szövegösszefüggésben): Kárhozatnak, üdvösségnek egyaránt mennye s pokla. Vagyis a konklúzióban eljutunk ismét a mondhatatlanság nyelv próbájához, a chiasmus és a zeugma elliptikus, szintaktikailag, szemantikailag a jogosulatlanság határán véghezvitt egyesítéséhez. – Egy ehhez hasonló esetet idéz Szegedy-Maszák Mihály, hogy föltehesse a kérdést, mi az oka annak, hogy bizonyos retorikai alakzatok retorizáltsága tartós marad hosszú időn át. Példája *Az örök zsidó* két sora: „Az eldobott kő megpihen: / Én céltalan, én szüntelen."[31] A belső ok alighanem az értelmezhetőségnek a zeugma által mindig megújítható nyelvi, kommunikatív krízise, a közvetlen impresszió által sugallt és a szerkezeti elemzéssel igazolható jelentések közötti éles feszültség dezautomatizáló dinamikája.

A *Toldi szerelmé*be rekkentett szerelmi líra drámai kiteljesülése és esztétikai csúcspontja az a nyolc sor, amelyet Keresztury Dezső a gyakorló költő poétikai empátiájával választott le a közéjük ékelt narratív és drámai passzusokról és együvé helyezett.

---

[30] Riedl Frigyes: i. m. 150–152.

[31] Szegedy-Maszák Mihály: *Az irodalmi mű alaktani hatáselmélete*. In: Szili József (szerk.): *A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben*. Bp. 1992. 126.

A mondhatatlan nem tűr grammatikai formázottságot. Keresztury idézésmódjától ihletve egyetlen költeménnyé szerkesztem a VI. ének 8–14. szakaszának összeillő sorait. Ebben elébb csupa *főnévi igenév,* a formázhatóság nyelvi ősanyaga sorakozik, majd ezt a passzus végén a *ráértés,* a *zeugma* impresszionisztikusan érthető, formális szerkezete szerint érthetetlen zárlata követi:

Oh, bújni, pirúlni, a földbe sülyedni,
Elveszni!...de mégis szeretni, követni!
Szeretni, szeretve, megimádva lenni,
S nem tudva, bosszúból szív gyilkosa lenni,
A kicsit is bánni, mi az elmulté lett:
Hát még az egész nagy, irtózatos élet!...

Már földi reménye idealant romban:
S elvessze hitét az örök irgalomban...?
Gyötrelmes az élet, a halál rettentő:
Maga egymagában viadalmas kettő.

Az itt összeillesztett részek a teljes szövegösszefüggésben *függő beszédként közölt belső monológ* részleteiből kerülnek ki. Ez ezeknél a lírai idézetantológia-daraboknál természetes helyzet: a szubjektum közvetlen megnyilvánulása *oratio recta* vagy az azzal egyenértékű *oratio obliqua* – az „átképzeléses előadás"[32] – formájában. Drámában ez „magánbeszéd", mint Hamlet nagy monológja, mely talán vita nélkül elfogadható formálisan is önálló lírai költeménynek.

Az első hat sor nem is árulja el, hogy a szöveg nem egyenes idézet, nem drámai monológ. Ez éppen a főnévi igenév személytelenségének köszönhető: általa a szöveg egyszerre látszik lebegni az első és a harmadik személy pólusain. Gyomlay Gyula az ilyen nyelvi lebegtetést már egy előzetes fokon észleli: a magyar igeragozás alakjai nem osztódnak meg az oratio recta és obliqua elhatárolódása szerint, mint például a latinban vagy a görögben, tehát már ezen a fokon előáll egyfajta hallucinatív kettősség, *„a sajátságos ingadozás az átképzeléses konstatáló* (jelző) *előadás és az oratio obliqua határai között.* Arany Toldijában egész csomó hely van, hol csak a helyzet döntheti el, magának a költőnek nyilatkozatával van-e dolgunk, vagy valamelyik szereplő személyének kell tulajdonítanunk az illető nyilatkozatot. Mivel pedig a helyzetet egyik olvasó emígy, másik amúgy foghatja fel, az efféle helyeknek élőszóval kétféle előadása lehetséges".[33] (Az értelmezés pontos nyelvészeti megközelítése az olvasót helyezte, évtizedekkel a recepcióesztétika feltűnése előtt, a döntnök szerepébe.) Ezt a nyelvünk igeragozásának nagyobb szabadságából (vagy sze-

---

[32] L. Gyomlai Gyula: *Az átképzeléses előadás és az oratio obliqua Arany Toldijában.* In: *Beöthy-Emlékkönyv.* Bp. 1908. 464-473.

[33] I. m. 468–469.

génységéből) eredő ingadozást fokozza példánkban a végsőkig a teljesen ragozhatatlan, önmeghatározásra képtelen, személyt, számot, igeidőt és módot nem jelző főnévi igenév.

A főnévi igenév poétikai jelentőségéről Kölcsey *Elfojtódás*át elemezve Németh G. Béla fejtett ki fontos és idevágó tételeket: „A főnévi igenév – ideje, személye, száma, módja nem lévén – a cselekvést személytelenre és időtlenre egyetemesíti, s a *csak* módosító szó minden mást kizáróvá, egyedüli létezővé fokozza *(csak sírni, sírni, sírni!)* Kölcsey alighanem először él így e nagy jövőjű eszközzel. Aranyt (*»Pihenni már!«* – örök zsidó), Vajdát (*»Csak pihenni, csak pihenni!«* – A váli erdőben), Adyt *(Sírni, sírni, sírni)* említjük csak az utódok közül."[34]

Ami az utódokat illeti, József Attila *Ülni, állni, ölni, halni* című versét azért tartom említésre érdemesnek, mert a puszta főnévi igenéven alapul. S érdekes Zalabai Zsigmond észrevétele Tóth László *Kis levél* című költeménye kapcsán: „a főnévi igenevek egész költeményen végighúzódó túlfrekventáltságában, amely tudvalevően a nem magyaros, az idegenszerű beszédmód egyik legjellemzőbb tünete, ott rejlik, tragikus látomásként, a nyelvi elidegenedettségnek az a foka, amely a költőt, mint verse zárlatában mondja, már előre emlékezteti arra, ami »történni fog«.[35] Ez a variáns nem szerepel Szegleti István *A főnévi igenév Aranynál* című értekezésében,[36] mely szerint a fentebb idézett Arany-részletek infinitivusai az „infinitivus exclamationis" osztályába tartoznak.

Arany elsőbbsége abban rejlik, hogy a puszta főnévi igenévből álló szerkezetet használja, s noha ez is minősíthető *csonka mondat*nak – Szegleti annak minősíti –, ez a csonkaság a grammatizáltság nézőpontjából tűnik fel, nem a tényleges kommunikáció feltételeként. Az *Elfojtódás*ban a főnévi igenév a „ki tud" kérdéssel együtt, mondatrészként alkot mondatot. A mondat tárgya. Igaz, technikailag annyira kiemelt a helyzete, mint a Hamlet-monológban, ahol azonban a „That is the question..." – legalábbis formálisan – külön mondatként határolódik el az előrebocsátott két *infinitivus exclamationis*tól. Dayka Gábor Colardeau nyomán írta-fordította *Heloiz Abelardhoz* írott levelét. Itt találunk egy – hangulatában az Aranyéval rokon – infinitivus-sorozatot, melyben a főnévi igenév alanya vagy tárgya a mondatnak:

Hányszor kell még addig szeretni, megbánni!
Érezni, reménylni, csüggedni, kívánni!
Hányszor kell felhagyni, javalni, csalódni!
S titkosan egyedül teérted aggódni!

---

[34] Németh G. Béla: *Mű és személyiség*. Irodalmi tanulmányok. Bp. 1970. 723–724.

[35] Zalabai Zsigmond: *A versszerűség kritériumainak módosulása mint a nemzetiségi léthelyzet és a csehszlovákiai magyar nyelvállapot művészi tükrözésének eszköze*. In: Béládi Miklós, Jankovics József, Nyerges Judit (szerk.): *A magyar vers*.

[36] Szegleti István: *A főnévi igenév Aranynál*. Nyelvészeti Füzetek 23. Bp. 1905.

A rokon intonáció ritmikai alapja alighanem az, hogy Dayka pontos, 3 | 3 || 3 | 3 tagolású tizenkettesét Arany a középmetszetig – s olykor azon túl is – fenntartott 3 | 3 szótagos tagolása visszhangozza.

Az infinitivus exclamationis hatáseszközével Arany több hasonló vershelyzetben próbálkozott. *az első lopás*ban hangzik fel ez a belső monológ:

> Egyszer megláthatni...halálnak sem adni...
> Fölnevelni szépen...gyönyörködni benne...
> Mi haszna! mi haszna! – Bolondság siratni:
> Szegényke! hisz' úgyis világ csúfja lenne.

S ez a *„mi haszna" + infinitivus* szinte szó szerint előlegezi Toldi nagy belső monológjának pusztán főnévi igenévből álló „csonka" mondatát és annak közbevetett külön, szintén csonka mondatos kiegészítését, sőt bizonyos fokig a részben továbbra is infinitivusokkal folytatott, elliptikus kiegészítésekkel dramatizált, dialogizált belső vitát:

> Egyszer, csak ez egyszer – de mit ér, mit használ!
> Látni Piroskáját...

Korán felhangzó zenei motívumként foghatók mindehhez Örzse szavai (oratio recta), melyek látszólag puszta főnévi igeneves mondatokat alkotnak, az előző mondat „kell"-je azonban rájuk is értendő:

> „Vagy képmutatónak kell lenni naponta,
> Nem szólni, de nézni: nem nézni: pirúlni;
> Gondolatot színnel, hanggal elárúlni..."
> (*Toldi szerelme,* V. 72.)

A „pirúlni" talán nem véletlenül ismétlődik meg a hatodik énekbeli infinitivusok között.

A főnévi igenév mint kétségbeesett felkiáltás egy lépésre van a mondhatatlan mondásától. Tagolatlan, artikulálatlan szónem, rokon állapotú a felkiáltó szavakéval. Amikor sorozata beletorkollik egy ilyen elliptikus felkiáltásba: „Hát még az egész nagy, irtózatos élet!" – ez az artikulálatlanság nyer szabad utat. Ez is csonka mondat, s illeszkedése az előzőhöz nem problémátlan. Az illeszkedést a „hát még" viszonyítása kényszeríti ki, a „kicsi" és az „egész nagy" ellentétpárja teremti meg a jelentéstani folytonosság látszatát. Ezt a látszatot a pontos grammatikai illeszkedés hiánya (hogy nincs tárgyesetben az „élet", mint a „bánni" folytatólagos tárgya) nem zavarja – a mindennapi beszédben is természetesnek hat egy ilyen gondolatugrással kapcsolódó felkiáltás. Ami itt szinte káromlást pótló kétségbeeséskifejezés; de gondoljuk meg, a jelzők az életfogalom milyen halmazait egyesítik: „a nagy élet", „az egész élet", „az egész nagy élet" és „az irtózatos élet" közös halmaza eszkatologikus pólusokat

egyesít. Arany ezzel a fogással talán a kétségbeesés legnagyobb, legharsányabb, legtermészetesebb kifakadását tette még mondhatóvá.

A szemantikailag mondhatatlanhoz a Keresztury nyomán szerkesztett költeményegység utolsó sorában érkeztünk el. Mi az, hogy „Maga egymagában viadalmas kettő"?

Riedl még tudta a választ. Életrajzforrásként alkalmazta Arany verseit és a költő lírájának egyik fő vezérmotívumához („A kétségbeesés az én reménységem") kapcsolódva világosan látta, hogy

„Így hánykódik önkínzó gondolatoktól izgatva: nem hiába, hogy épp a tépelődés drámáját, *Hamlet*-et választotta fordításra. Nem bír sem megalkudni a halál gondolatával, sem kibékülni az élettel:

Gyötrelmes az élet: a halál rettentő,
Maga önmagában *[sic!]* viadalmas kettő."[37]

A *Toldi szerelmé*t elemezve Riedl ezt írja Piroskáról:

„Úgy érzi, választania kell két iszonyatosság: keserű balsors vagy örök gyalázat közt. Kínokban vergődik

Gyötrelmes az élet, a halál rettentő:
Maga egymagában viadalmas kettő.

Bármily *rettentő* szerinte *a halál,* mégis kétszer kell meghalnia."[38]

Valóban, Arany az álhalál, a halál, a halálos kárhozat, a halálban való egyesülés, a halál az életben és élet a halálban témákat mesterien kijátssza, sőt egymásra játssza (V. 3, 81, 84–85) – ha nem magának Shakespeare-nek, akkor legalábbis egy Websternek tollához méltó teljes belátással és kimerítő következetességgel. Magának a mondatnak a (mondhatni: matematikai jellegű) jelentéstani problémája azonban számomra megoldhatatlannak tetszik. Avagy a „maga" egyszerűen maga a *kétségbeesett*, „*kettéhasont*", *önmagával vívódó* hősnő. Valóban megoldhatatlan, s nem véletlen, hogy Arany úgy hagyta, ebben a látszólag tökéletes grammatizáltságban, szemantikai kibogozhatatlanságban. Nem véletlen, hogy az epikus előadásból kiemelkedő mélyen személyes líra a mondhatatlan mondásának ebben a megbízhatóan jelentéshordozó nyelv elleni blaszfémiájában kulminál.

---

[37] Riedl Frigyes: i. m. 31.

[38] I. m. 148.

S nem véletlen, hogy a maga repedtharang-kongásával ez a sor Arany lírájának egyik fő motívumát idézi fel, a költő „számadásainak" képtelen summázatát – a halálossá lehetetlenült, mégis tovább élendő életét.

A „mondhatatlan" leginkább ebben a kikövetkeztetett lírában találja meg igazi poétikai funkcióját, s bár formálisan ott is jelen van, kevésbé a *Szondi két apródja* ál-Allah-álós, hulla-hallelujálós zenés nyelvi ellehetetlenülésében. Inkább a „maga egymagában viadalmas kettő" nyelvellenes blaszfémiájában, mint a *Tetemre-hívás* öv- és nyelvalatti nyelvöltögetésében.

Az Arany-líra modernsége posztmodern látópontból

Nem maga a belső monológ az újdonság Arany újonnan „felfedezett" lírájában. Mint Gyomlay Gyula kimutatja, a magyar nyelvben eredendő hajlam van a függő beszéddel való „átképzeléses előadásra": „Ahol nincs átképzelés, ott nincs oratio obliqua a magyarban."[39] Ez pedig természetes nyelvi jelenséggé tette azt, aminek poétikai alkalmazása az európai irodalomban Flaubert és mások (legkorábban La Fontaine) felfedezéseként hatott.[40] Gyomlay Homéroszig nyúl vissza az átképzeléses előadás nyelvi lehetőségeit vizsgálva.

Példái között előfordul a belső beszéd belsőleg dialogizált formája is: „IV. 7. 2–8. »Szörnyen hányta a hab a jövőnek tervén: merre menjen? mihez fogjon? uramfia! nincsen hő lelkének hová fordulnia stb. ...megrepedne szíve az édes anyjának«. Ha a személyeket megváltoztatjuk, az egészet bátran Miklós töprenkedésének tarthatjuk, s ennek megfelelően (indulatosabban és más mimikával) szavalhatjuk. A hiányzó verbum dicendit a kettőspont pótolja."[41] Továbbá: „V. 12. 4–14. 8. Toldi töprenkedése a farkasok holtteste felett ugyanebben a semmiféle nyelvben sem utánozható, ingadozó jelentésű formában van előadva."[42] Ez ugyancsak felfogható erősen dialogizált belső beszédnek. De nem maga a dialogizáltság Arany poétikai hozadéka, hanem az, hogy a párbeszédesítést poétikai eszközzé változtatja. Gyomlay is ráirányítja a figyelmet egy érdekes példára – a zárójelzés szerepére, mellyel Bence oratio obliquájának fontoskodó körülményeskedését (közbevetéseit) érezteti (X. 11.).[43]

Tegyük hozzá: Arany oratio rectaként is felidézi a beszélő önmagával folytatott vitáját. Örzsiről írja:

---

[39] Gyomlai Gyula: i. m. 466.

[40] Bally *Le style indirect libre en français moderne* című tanulmánya szerint. Germanisch–Romanische Monatschrift, IV. (1912) 549–556., 597–606. Ullmann István jelzi, hogy Thibaudet és Spitzer nem irodalmi képződménynek tartja, s hogy a legrégibb francia nyelvemlékben is feltalálható. Vö.: Stephen Ullmann: *Style in the French Novel.* Cambridge 1957. 94–99. – Figyelemre méltó, hogy Gyomlay a franciákat (Bally, Thibaudet, Proust) megelőzve foglalkozott ezzel az oratio obliqua és oratio recta közötti, harmadik típusú, a nézőpont lebegtetését kiváltó nyelvjelenséggel mint irodalmi eszközzel.

[41] I. m. 470.

[42] Uo.

[43] I. m. 472.

Néha egy-egy tanács indul egész hévvel,
De maga a szóló megakasztja *dé*-vel.
„Hátha bizony...jaj *de!* – Tudod-e mit?...áh *de...*
(*Toldi szerelme,* V. 71.)

Mindez azonban csak életszerű helyzetábrázolás. Még belső beszédként is az, például amikor Anikó Lajos király Toldit rehabilitáló szavain töpreng:

Anikó csak bámult: mondja? ő? bátyjának?
Hol van az? – *ő* tudja? vagy a király tudja?
Vagy csak füle csengett? képzeli? álmodja?
(XII. 8.)

Mindez megfelel annak, amit Sőtér István igényelt: a belső beszéd, lelki vívódás pontos, tömör, drámai megjelenítésének akkor, amikor ez a magyar regényben még nem észlelhető. Modernként azonban – az ő ízlése szerint is (idézete s kommentárja erre vall) – csak ott tűnt fel ez az eljárás, ahol magasrendű líra eszközeként szerepelt.

Akadnak több helyütt ilyen, még az elbeszélő típushoz szabott nekirugaszkodások:

De hogy ezt a kedvét egy álma elmosta,
Kétszeresen fájdúl Piroska! Piroska!

Piroska, Piroska! ez az édes-átkos!
Mindenfele éj van, ez az egy világos;
Ott lehet a hírnév, cser-koszorúk lombja:
Rázza fejét Toldi: „de ha nem ő fonja!...
Ott ez az élet, s rá örök üdvösségül
Másik is: azt mondja: „de ha nála nélkül!
(IV. 86–87)

Továbbá: „Csak ne legyen késő – s nem lehet az, még nem! – / Hazaérve tüstént Rozgonyihoz mégyen..." (IV. 96). Ilyen lényegében az ötödik ének elején Piroska hosszas töprenkedése, nem is gondolat-, hanem *érzés*menete: „Ezt ha nem gondolta, ezt érzé Piroska" (V. 3.).

A belső beszéd dialogicitása mint lírai eszköz akkor válik önhatalmúvá, amikor megszünteti, elveszti kapcsolatát a grammatikai jólformáltsággal – amikor a lehető legkevésbé érvényesül a szöveg alkatában (Vajda András szavaival) „a grammatizáltság megkötő, mérséklő, kiegyensúlyozó szerepe".[44] Lírai idézetantológiánkban ennek három fő módját észlelhetjük. Az egyik (1) a közvetlen tárgyi jelentéssel nem bíró,

---

[44] Németh G. Béla (szerk.): *Az el nem ért bizonyosság. Elemzések Arany lírájának első szakaszából.* Bp. 1972. 188.

viszonyok és modalitások jelzésére szolgáló szavak (mutatószók, névmások, névmási határozószók, a mondatba beépült és mondatértékű módosító szók, kötőszók, indulatszók stb.) tolakodó önállósodása. A másik (2) a dialogicitás tendenciózusan degrammatizáló következménye azáltal, hogy szemantikai vonatkozásban a külső jelentésviszonyokat a nyelvi közlés szövegfolyamatában belsőként reprodukálja, vagyis a tárgyias jelentésű szavakat a nyelvi közleményen belüli viszonyításokkal helyettesíti, morfológiai dimenzióban a névszó- és igeragozás teljes alakjai helyett csupán rövidített, rájuk utaló formákat alkalmaz. A harmadik (3) a dialogicitás szintaktikai morfológiai következménye, amely a szövegkontinuumot fenntartó, a szövegbeli és szövegen kívüli előzményekhez utalásszerűen kapcsoló-kapcsolódó nyelvi eszközök arányát messze az átlagos fölé emeli: félbeszakított, abbahagyott, mondatpótló szavakkal helyettesített, illetve eleve hiányos mondatok, mondatértékű közbevetések. Ezeknek az egymást feltételező módoknak tömény sűrítménye az „Egyszer, csak ez egyszer..." kezdetű Toldi-monológ:

Egyszer, csak ez egyszer – de mit ér, mit használ!
Látni Piroskáját – jaj! nem övé az már;
Tőle hideg búcsút – azt sincs joga venni;
Egy néma **sohajtást** – jobb oda se menni.
Hátha szilaj vére – de galamb lesz, bárány;
Váljon meg örökre – **meg,** ez egy perc árán;
Keserűbb lesz akkor – legyen! **azt** szomjúzza; –
(V. 94.)

Az aláhúzás az első (1), a kövér szedés a második (2) módozatra utal. Az elsőnél csak azt jegyezném meg, hogy maga az elhatárolás nehéz, lehetséges, hogy nem minden aláhúzott szónak van jelentősége ilyen vonatkozásban. A második módozathoz is elkél némi magyarázat: *a)* „látni" = infinitivus optativus? „szeretné" kiegészítéssel értett hiányos mondat? *b)* „sohajtást" = a tárgyeset nem érthető a szövegszerű előzményből: sóhajtást nem „venni" szokás; ez ugyanúgy csonka mondat, mint a „Hátha szilaj vére...", melynek nem ismerjük az állítmányát, vagy a „Keserűbb lesz akkor", melynek az alanya (Toldi? a válás?) marad homályban. *c)* A „meg" a „váljon meg", az „azt" a „legyen keserűbb akkor" mondatok mondatértékű jelzése. (Vö.: „Át, igen, / és akkor" – *Tücsökzene,* 222.)

A harmadik módozatra (3) a szöveg minden egyes mondata, mondatszerű frázisa példa – jóformán csak a „galamb lesz" önmagában megálló, teljes mondat, s már ezt is egy olyan szó követi, amely a maga eredményhatározói mivoltában mondatértékű kifejezés, például abban a nyomatékosító és módosító értelemben, hogy *„sőt nem is* galamb lesz, *hanem* bárány".

Ezzel még távolról sem merítettem ki e pár sor nyelvi retorizáltságának változatait.

„Az eseményeket élményként megélő én (azaz ennek összetevői: a tudat, a lélek és az ösztön) megnyilatkozásaira leginkább a töredékesség, kihagyások jellemzőek. A főleg hiányos és tőmondatokban megfogalmazott mondanivalót módosítószók,

indulatkifejező kérdések és felkiáltások teszik élővé, kifejezővé. Az indulatoktól fűtött természetes beszéd fő jellemzőit, az ismétléseket, paralelizmusokat is fellelhetjük a szövegben. Mindezen felsorolt jegyek a spontán, érzelmek vezérelte belső beszéd jellegzetes jegyei"[45] – Kabdebó Lóránt jellemzi így – Glózer Rita *Egy vers „szövedéke"* című dolgozata alapján – Szabó Lőrinc *Kegyetlen út* című költeményét. Láthatjuk, ez a jellemzés ráillik Arany stanzájára is. Tehát nem egyszerűen a belső beszédre, illetve az átképzeléses, függő beszédre akarom felhívni a figyelmet, hanem ennek különlegesen sikeres, önmagát poétikailag létesítő fajára.

Fennáll íme a mértéktelen aktualizálás veszélye.

Szinte ellenállhatatlanul kínálkozik továbbgondolásra a *Kegyetlen út* elemzését lezáró-továbbvivő idézet: „Az imígyen vázolt stiláris szövedék *A huszonhatodik év Pókhálók* című (szonettje) Fónagy Iván akadémiai székfoglalójában hasonló szempontok miatt oly kiemelten méltatott dialogicitásának poétikailag éppen a rejtettségében tökéletesebb előképe. Ott már jobbára látványos stíluselemmé formálódik..."[46] Ehhez még hozzágondolhatjuk, hogyan szünteti meg Arany – a *Tücsökzene* költőjével valamiképp paralel módon – az életrajziságot a szerelmi líra sajátos rejtettségével.[47] Vagy hogy az ő idézett darabjaira is ráillik ez a leírás: „A »személytelen« szemlélet, a témáihoz kötő »embertelen« alkotói viszonyulás az alkotófolyamatot felújíthatja, a költőt visszahelyezheti korábbi alkotói pozíciójába, ugyanakkor verse nem veszíti el a humanista hangoltságú, metafizikai sejtelmeket formázó patetikus-elégiai hangnemet."[48] Aranynál persze a „korábbi" alkotói pozíció egyszerűen a formális lírát alkotó költő pozíciója, s az eltávolodás nem lineárisan időbeli. A „felújítás" azonban (lírai alkotófolyamatáé) az én ízlésem szerint teljességgel sikeres, eltekintve a rejtettség szükségszerű korlátaitól és következményeitől.

Továbbá: akkor ennek megfelelően kellene átértékelni Arany és Szabó Lőrinc viszonyának Arany felől adott nyitáslehetőségeit, holott mint Kabdebó megállapítja (s a valós helyzet alapján nem is állapíthatott meg mást): „...esztétikailag Szabó Lőrinc az öröklött, hagyományos paradigmát követné, amelyhez magyar sajátságként Arany János hatására még a nyelvi megformáltságba vetett hit általa kifejeződő biztonságérzete is társult, míg költői gyakorlatával éppen az ettől való különbözést, másságot valósítja meg".[49]

Észrevételeimből az is következnék, hogy ennek az Arany-örökségnek váratlanul távoli előzményszerepe lehetséges a „dialogikus poétikai paradigmában",[50] illetve a hazai modernségnek abban a kezdetében, amelyet Kulcsár Szabó Ernő Kabdebó

---

[45] KABDEBÓ Lóránt: *„A magyar költészet az én nyelvemen beszél" (A kései Nyugat-líra összegeződése Szabó Lőrinc költészetében)*. Bp. 1992. 169.

[46] (I. m. 170.)

[47] Vö. i. m. 212–213., 237–252.

[48] I. m. 216.

[49] I. m. 250.

[50] L. KABDEBÓ Lóránt: *Költészetbéli paradigmaváltás a húszas évek második felében*. Literatura 1991. 3. 248–272. *Adalékok a dialogikus poétikai paradigma előtörténetéhez*. Literatura 1993. 1. 24–43.

Lóránt kutatási eredményeivel párhuzamosan vázol fel. „Az impresszionisztikus-szecessziós hangoltságú magyar esztétizmus hagyományával szemközt már a húszas évek első felében jól érzékelhető, hogy a fiatal Szabó Lőrinc versbeszédének alakulása egy Európa-szerte változóban levő költői szerepfelfogással áll összefüggésben."[51] Bonyolult kérdés, hogy Arany e rejtek-lírája miképp tanúskodna amellett, hogy ebben a hangfekvésben nála is valamiképp, mint ahogyan Szabó Lőrincről mondható, „az öntanúsítás logikája mindinkább az átfoghatatlan, rendezhetetlen és főleg uralhatatlan szituáltság tudomásulvételével kapcsolódott össze".[52] A „belső dialogicitás", a „személytelenség", „a nyelvi magatartás, amelyben elválaszthatatlanul olvad egybe az alanyi és a személytelen beszédtávlat kettőssége"[53] szűkebb-tágabb, persze többnyire csak igen-igen megengedő értelemben, Arany idézet-lírájának itt elemzett hányadát is jellemezheti. Ebben a hányadban iszonyú[54] „irtózatos"-sal visszhangzik *előre* Szabó Lőrinc iszonyú „rettenetes"-e. (Az „írt-" és a „retten-" tövek különsége jelzi – jelzi-e? – a tárgyias félelem és a tárgytalan *Angst* különbségét.) A *mondhatatlan* poétikájával Szabó Lőrinc „kimondhatatlan"-ja rímel.

Persze délibáb az egész. Egy olyan virtuális pontot kergetek, amely mint egy olló végtelen szárainak gyorsulva sikló metszéspontja elvben, ha csak nagyon rövid távon is, megközelíti a fénysebességet, a maga számára megfordíthatja az idő folyását. Éppoly virtuális eredmény ez, mint az Arany-versek látásmódjából kikövetkeztethető preimpresszionista festő vagy imagista lírikus.

Ideje hát megvonni a mérleget, megjelölni a határokat, dekonstruálni a krtikust. Például egy ilyen című alfejezettel:

A kritika másholléte, másléte (és/vagy másállapota?)

– hogy el lehessen mondani azt, ami tudományos értekezésben egyébként mondhatatlan. Vagyis azt, hogy mindaz, amit összeértekeztem e tárgyról, legalább annyira nem érvényes, mint amennyire igen. Műalkotás-alkotást folytattam műalkotás-ellenes premisszákkal. A műalkotás autonóm egészként való létezését tagadta szövegszegmentáló és szelektáló módszerem. Nem szolgál mentségemre, hogy mások is megteszik ezt, ha csak egy-egy elhatároló gesztus erejéig is. Sőtér István, aki a *Toldi szerelme* korszerűségének (korabeliségének), műalkotásszerű teljességének és műfaji integritásának legjobb apológiáját írta meg, amikor óvatlan kijelentéssel egy stanzát „merőben modern"-nek minősített, szigorúan véve megadta a kegyelemdöfést a verses regény egészét vagy többi passzusát illető modernség-igényeknek. A *Buda*

---

[51] Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Bp. 1993. 23.

[52] Uo.

[53] I. m. 25–26.

[54] A kéziratban az „irtózatos" helyén elébb „iszonyatos" állt.

halála esetében Keresztury Dezső figyelmeztetése, melyet csak úgy érthetünk, hogy *azért* az egész mű is megérdemli a figyelmet, ugyanígy mérlegelhető.

Persze Sőtér azt is tudta, hogy Piroska nagy, de kevéssé összefogott belső monológjában egy Anyegin-típusú alkotói helyzet szólal meg, s hogy a „Hát még az egész nagy irtózatos élet!..." feljajdulással, sikoltással vagy nyögéssel a modern szerelmi dráma véget ér.

Szituálását tekintve olyan ez, mint az opera fináléjában a melodramatikus „Ó, kín, ó, gyász, nyomorult életem!" (Blum Tamás fordítása); mint Bán *Bánk bán*-végi fejgörgetése; mint a „Gomboljatok ki, kérlek"; mint „A többi, néma csend". Hangszerelése nem melodramatikus, nem harsány. Sőt a hangszerelés itt hangtalanná-szerelés. Tudniillik ahogyan elvész az Egész Szövegben. Mint ahogyan Toldi „merőben modern belső monológja" is átveszi a bajszos kopjás hadfi-környezet szagát. Holott Toldi LÉLEKMAGÁNYA! Még kibeszélni sem tudja külső vagy belső monológjaiban, mint mondjuk Piroska. Nincs Örzsényi társa sem. (Arany az első szerelem élményét és legvisszhangosabb nyelvkáromlását – a zeugma, ha ráértést, úgy *nem értést* is jelent – női hangokra, szoprán hangfekvésbe transzponálta.)

Ehhez a búcsúzáshoz képest emlékkönyv-líra (persze Arany szintjén) a költő Piroska-búcsúztatója (X. 102).

De a kiemelt szövegek ilyen elszigetelése, szigetté feltöltése sem változtat a formálisan adott, „tulajdonképpeni" (?) Arany-líra helyzetén. Módszerem nem alkalmas arra, hogy ezúttal nem a klasszicista-romantikus-szimbolista paradigmák (vagy váltásuk) erőterében állítva (mint nagyjából-egészében *Az el nem ért bizonyosság* alkotói tették), hanem a huszadik századi poétikai modernség nem korabeli (tizenkilencedik századi) tendenciái által kibontott, önállósított poétikai lehetőségeket szem előtt tartva végezzek, úgymond, „átértékelést". Pedig látszólag ilyesmiről van szó, s ily módon az Arany-líra, vagy ezen belül bizonyos szövegtípusok fölértékeléséről. Amennyiben ez „módszer", az Arany-líra egészének leértékelését is magával hozza. Minden töredék lesz. Nagy költeményeket csak rövid passzusok, idézhető sorok tartanak életben, mindenfelé gondot okoznak a „zárlatok". – Erdélyi nem az volt Aranynak (s más sem), ami Pound Eliotnak, „il miglior fabbro", hacsak nem *A tetétleni*-ügyben lehetett volna...

Más történik itt, nem irodalomtörténeti átértékelés, nem életművek, műfajok, irányzatok, periódusok felmérése, viszonyítása. Valójában csak annak a poétikatörténeti fordulatnak a lehetőségeivel élek, amely nálunk Szabó Lőrinc nevéhez fűződik. Kulcsár Szabó Ernő összefoglaló megállapítása jelzi ezt: Szabó Lőrinc volt az, aki „a magyar líra történetében először szembesült nyelvi-poétikai magatartásként az individuum viszonylagosságának tapasztalatával. Szabó Lőrinc óta tehát nemcsak alkotni, de olvasni is másként kell a modern magyar verset".[55]

---

[55] I. m. 30.

S a korábbi magyar verset úgyszintén. Ami esetleg garantálja az olyan *nem történeti sorok* létezésébe vetett hitet, amelyek egy infinitivus-használat retorizálása révén Daykától máig és tovább, a „modern" szerelmi élmény inherens (?) poétikája folytán Horatiustól Aranyon (is) át Szabó Lőrincig (és tovább) húzódnak. A meglevő műalkotások Eliot-féle átrendeződése az új műalkotások belépése folytán nemcsak elvont olümposzi magasságokban megy végbe, hanem a mindennapi olvasáskultúrában is. S talán ezek a sorok, algoritmusok, látszólag önkényes ugrások – mondjuk a klasszicizmustól az imagizmushoz, a romantikától a preimpresszionizmusba, s az olyan segédfogalmak és eljárások, mint a „magába' szülemlő" verslétet magyarázó *ördöglakatok,* az *intertextuális szellemidézés,* a *mondhatatlan,* a *líra másléte és másholléte,* valamint az a gesztus, amellyel hagytam, hogy ezek a szövegek önagyonelemezzék magukat, gyarapíthatják az ÚJ OLVASHATÓSÁG esélyeit.

Tolcsvai Nagy Gábor

BIZONYOSSÁG ÉS KÉTELY HATÁRÁN

– Babits első kötetének stílusrétegzettségéről –

Németh G. Bélának

Babits Mihály első verseskötetéről, a *Levelek Írisz koszorújából* című kötetről már a kortársak megállapították, hogy nagy tudatossággal szerkesztett struktúra. Az Írisz-kötet komponáltságát az első korszak monografikus feldolgozója, Rába György is kiemeli.[1]

A szerkesztettség egyik tartópillére a nyelvi összetettség, a tudatosan vállalt és irodalmilag feldolgozott stílus-pluralizmus. E stilisztikai jellemző szoros összefüggésben van a korai Babits hérakleitoszi látásmódjával, a teljesség keresésével, amely jellemzők a különbségnek mint viszonyértéknek a kultuszában jelennek meg, illetve konkrétabban a nyelvi elemek mindig új és új kapcsolódásában, melynek elve már a Babits által jól ismert Aranynál megfogalmazódik, s mely Babitsnál, Rába szerint, a szimbolista nyelvfelfogás és a James-féle tudatáram-pszichológia ötvözetében nyilvánul meg.[2] E nézetkört eszmetörténetileg a liberalizmus klasszikus magyar irodalmi példájaként is számon tartják.[3]

Mindezt – Babits költészetét, líra- és nyelvfelfogását – az újabb történeti tipologizálás a klasszikus modernség, az esztétizmus jellegzetes képviselőjeként sorolja be egy több összetevős megközelítésben.[4]

Kulcsár Szabó szerint Babits nem tud elszakadni a késő romantikától. Mindenesetre ismert tény, hogy a romantika két nagy újdonsága szükséges volt a huszadik századi irodalmi és nyelvi fordulatok végrehajtásához: az újnak, a változásnak a kultusza, valamint az énnek önmagától való eltávolodása valóban Babits korai költészetének fő jellemzője. Az általános vélekedés szerint Babits megáll ezen a ponton, lírájában nem érvényesül a végső nyelvi kétely (például a sokat idézett Hofmannsthal-levél szemlélete) vagy a Mallarmé-féle szemantika (igaz, Rába György szerint viszont

---

[1] Rába György: *Babits Mihály költészete*. Bp. 1981. 16.

[2] Uo. 14., 80–83.

[3] Németh G. Béla: *Világkép és irodalomfölfogás Babits irodalomtörténetében*. In: *Századutóról – századelőről*. Bp. 1985. 237–264. Uo.: *Babits, a szabadító*. 282–291.

[4] Vö. például Kulcsár Szabó Ernő: *A kettévált modernség nyomában*. In: *„de nem felelnek, úgy felelnek". A magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján*. Pécs, 1992. 21–52.

igen[5]). Kulcsár Szabó az apró, de lényegi különbséget abban látja, hogy a Mallarmé–George-féle felfogásban a szavak „függetlenedő interakciója" adja a jelentésképzés folyamatát, Babitsék viszont az izolált „szójelentések összehangolhatóságának" hitében tevékenykedtek.[6] Külön érdekesség, hogy a Mallarmé-féle nyelvértelmezés mögött meghúzódó Nietzsche deklaráltan is életre szóló élményt adott Babitsnak, ugyanakkor a korlátozottságot kétségkívül jelzi a költő lelkesedése nem pusztán Baudelaire, hanem például Poe, a viktoriánus angol költők (Tennyson, Swinburne) vagy a nyelvkérdésben kevésbé radikális Proust és Woolf iránt (szemben Joyce-szal). (Érdemes megjegyezni, hogy mindez épp akkor történt, mikor a huszadik századi nyelvtudomány egy időre végképp hátat fordított a Herder–Humbold-féle antropológiai nyelvfelfogásnak, és az izolált szavak szabályos összekapcsolhatóságát racionálisan leírhatónak vélő deskriptív irányban indult el Saussure hatására, hogy Chomskyval a karteziánus irányt nyíltan is visszakapcsolja, ellenkezve a nyelvfilozófia hermeneutikai irányaival, az európai szépirodalom nyelvi reflexióival és a hatvanas évektől mind erőteljesebben kibontakoztakozó antropológiai-pragmatikai nyelvészeti ágakkal. Babits e folyamat kezdőpontjánál hallgatott magyar nyelvészetet attól a Simonyi Zsigmondtól, aki a strukturalizmus-előd újgrammatikus iskolán nevelkedve maga is a deskriptív szemlélet felé közeledett, megírván az első korszerű magyar leíró grammatikát.)

A többek által megfogalmazott fenti vélekedéseket Babits első kötetének különleges stílustörténeti helyét vizsgálva közelítem, azt a letagadhatatlanul századfordulós eljárást szemlélem, ahogy Babits tudatosan szerkesztett stíluspluralizmusa egyszerre adja az esztétizmus nyelvi szintézisét s a nyelvbe vetett hit első kételyét.

Vezérfonalunk az alábbi elemzésben tehát egyetlen, bár összetett szempont lesz: a regiszter (a hagyományozott stílusréteg) kötetbeli feltűnő megsokszorozódása, azaz az irodalmi és nem irodalmi regiszterek bevitele az irodalmi szövegbe. E poétikai eljárás Babits első kötetében nyelvi bennfoglalásokat rejt: vajon képes-e a klasszikus modernség nyelvesztétikai felfogásának minőségi, nyelvileg homogenizáló eszménye az itt fellelhető regisztereket egységes artikulációba fogni, s ha nem, mi történik, illetve végső soron milyen nyelvi, poétikai kérdéseket vet föl ez a lírai alapállás.

A kötetet megszerkesztett egységként véve a regiszterek kétféle elrendeződésére összpontosítunk: strukturálisan megmutatkozó viszonyukra s a szekvenciában épülő kontextusra, mely mindig tovább árnyalja, mindig módosított értelmezést ad az újabb verseknek, az újabb vagy ismételten alkalmazott regiszteréknek a kötet előrehaladásában.

Az első kijelölhető támpont az idő értelmezése. Itt untalan Eliot-ot szokás idézni, kitérni azonban nem lehet előle, az új kérdéshorizont egyik legautentikusabb megfogalmazásmódja miatt. Íme: „A történelmi érzék teljes értelme az, hogy a költő nemcsak saját nemzedékének legközvetlenebb vérrokona, hanem érzi és tudja, hogy

---

[5] Rába György: *A költő messzi rokonai*. In: *Csönd-herceg és a nikkel szamovár*. Bp. 1986. 84.

[6] Kulcsár Szabó Ernő: i. m. 31.

az egész európai irodalom (Homérosztól kezdve) és ezen belül saját hazájának minden irodalmi alkotása: egyidejű az ő alkotásával – múlt és jelen ugyanabba az egységes rendszerbe tartozik."[7]

A kiérlelt megfogalmazás elmélyült tapasztalatot sejtet. Hasonlót vélhetünk Babits ide vonható első érett megfogalmazásában is. Az *In Horatium* oly gyakran félremagyarázott lényege éppen ehhez a századfordulós *Erlebnis*hez kötődik. A vers gondolatritmusos, adjekciós szerkezete ikonikusan maga is a témát érzékelteti: „Minden a földön, minden a föld fölött folyton folyású". Maguk az egyszerű természeti hasonlatok szintén ezt fejtik ki szemantikailag és ismétlődésükkel egyaránt. E lényegi gondolatok helyeztetik programszerűen a kötet élére a verset, s a végére a másikat, summázatként, a bűvös kör szinte Wittgenstein-féle lírai, de tárgyias megfogalmazásával. A keret is tudatos kötetszerkesztésre utal, egyúttal a nyelvkérdés áttételes, de voltaképpen határozott fölvetésére.

Hogy Babits mennyire tudatában volt az időértelmezés kulcsszerepének, azt elmélyült Bergson-recepciója egyértelműen és fogalmilag jelzi. Nem véletlenül írja éppen ekkor, 1910-ben Bergson-tanulmányát, melyet a francia filozófus is a legjobbak között tartott számon. Babits így foglalja össze a teremtő idő (a tartam) fogalmát: „minden pillanatban benne van – tudtunkkal vagy anélkül – egész múltunk, sőt őseink egész múltja; a múlt nem halt meg, hanem hat reánk; él testünkben, lelkünkben; egész valónk az egész múlt eredője; minden pillanat magába foglalja az egész múltat és valamit ad hozzá. Eszerint minden jelen pillanat lényegileg különbözik az összes megelőzőktől, mert egyik sem foglalhatott magában annyit, mint emez, és sohasem térhet vissza ugyanaz, éppen úgy, ami már egyszer elmúlt".[8]

Az eddigiek azt bizonyítják, hogy Babits a múltat folyamatosan újra feldolgozandó, ily módon újra értelmezendő spirituális, személyes és egyúttal irodalmi múltnak tekintette. (Az külön vizsgálat tárgya, hogy a húszas évektől ez az időszemlélet mennyire változott meg, s ebben volt-e szerepe a Babits által ismert Heideggernek.) Ennek fényében szemlélendő a költő múlt-, jelen- és jövőképe, azaz esetünkben nyelvi archaizmusai, neologizmusai, időértelmezésének nyelvi rétegzettsége, s a mindig újból megkísérelt nyelvi szintézis az irodalmiság, az esztétizmus jegyében.

Babits első kötete kettős regiszterrendszerből áll össze egyetlen szerkesztett struktúrává: egyrészt saját korának igen eltérő stílusrétegeiből (a városi argótól a modern irodalmiságig, beleértve az irodalmi neologizálást), másrészt történetileg visszamenően egyes (főképp magyar) irodalomtörténeti korok nyelvi világából. A történeti és a jelen idejű stíluspluralizmus egymásra vetítése mint az irodalmi stilizáltság nyelvi alapeszköze jelenik meg a kötet egészében és egyes verseiben is. Ennek a fölfogásnak stilisztikai-poétikai előzetesét Németh G. Béla már Arany Jánosnál kimutatja a magyar irodalmi kritika történetében. „Emeljünk ki kettőt Arany nagyszerű nyelvi-stilisztikai fölismeréseiből. Az egyik a mű nyelvi *autonómiája,* a másik a valódi mű *beszédjellege.*

---

[7] T. S. Eliot: *Hagyomány és egyéniség.* In: *Káosz a rendben.* Bp. 1981. 63.

[8] Babits Mihály: *Bergson filozófiája.* Nyugat 1910. II. 946.

Az író mindig a maga köznyelvéből alkot, vallja Arany. A mű minden sajátos, különleges nyelvi színét és árnyalatát ebből kell megalkotnia, kimunkálnia, akár vidéki népnyelvre, akár utcai argóra, szalónias affektációra, emelkedett archaizálásra, akár bármi másra játszik rá."[9] Babits „köznyelve" itt a századforduló kiművelt, már kodifikált irodalmi nyelve.

A szerkesztett köteten sajátos hullámzás vonul végig a regisztervàltásokkal. A már említett bevezető vers és a következő kettő *(Óda a bűnhöz, Himnusz Íriszhez)* fokozatosan bontja ki azt a stílust, melyet Babits egyik legsajátjaként tartanak számon, s melyet intellektuálisnak lehet nevezni. A századforduló utáni kiművelt irodalmi nyelv adja e stílus alapját, bár megjegyzendő, hogy e kiegyensúlyozott nyelvezetű versekben is fölbukkan egy-egy régiesség *(orom, kelyh–pelyh)* vagy kevésbé fennkölt szó *(moslék)*. Jellemző e stílusra a kifejtő, racionálisan és tárgyiasan magyarázó hangnem, a kevés és érthető metaforálás, egyúttal azonban a gondolatritmus is, mely egyrészt a tételmondatok variációs ismétléseiből, másrészt a szójátékos alakzatokból jön létre. Az ismétléses, figura etymologicás alakzatok legtisztább példái majd a következő kötetekben jelennek meg (például *Danaidák*). Itt inkább mintegy átszövik a három vers egész szerkezetét, különösen az ismétléses és transzmutációs, szerteágazó mondatszerkesztésben, melynek mesterien bonyolult formái a Dante-fordításban olvashatók. E jellemzők többnyire a szöveg valamely belső pontján sűrűsödnek egyfajta csúcsponttá, például az *Óda a bűnhöz* című̈ben:

> Bűn, bűnnél százszor rokonabb erénnyel
> mégis bűn, nagy bűn a buták szemében

vagy a *Himnusz Íriszhez* című̈ben:

> nincs semmi sem, csak semmi van,
> s e semmi én vagyok.
>
> Egy-semmi! Minden-semmi! Színek nélkül
> ragyogó semmi!

E régebben dekadens öncélúságnak titulált nyelvi formák valóban az ismeretelméleti kételyek, személyiség és külvilág ambivalenssé váló viszonyának azon kifejezései, melyekben – bár végső pontig vive – a nyelvi forma még általános érvénnyel, hitellel bír. A paradoxon csak látszólagos, az oxymoront megbízhatóan közvetíti a rafinált nyelvi szerkezet. Bár az izolált szójelentések *(semmi, van, nincs)* voltaképpen csak összjátékukban adják a látszólagos paradoxont. A bűvös kör nyelvi határának egyik pontját ez a szójátéksorozat jelöli ki.

---

[9] Németh G. Béla: *Két testvértudomány távolodása*. It 1986. 569.

A három bevezető vers kiegyensúlyozott, klasszicizáló nyelvezete után az első nagyobb váltás a *Messze... messze...* oly sokszor elemzett impresszionista, nominális stílusa. A vers nominalizmusa – ahogy az ez időben divatos irány legtöbb megnyilvánulása – a főnevek többes számú alakjával, a felsorolásokkal válik igazán impresszionistává, valamint a tömör jelzős szerkezetekkel. Így együtt az előző versek rafinált intellektualizmusa után egészen más nyelvezetet ad. S miközben a kezdő versek utalások nélkül klasszicizálnak nyelvileg, a kifinomult irodalmi nyelvet újra és újra létrehozva, addig ez utóbbi vers irodalmian szándékolt egyszerűsége mellett konkrét intertextualitással utal Juhász Gyulára (az első versszak második két sorával), Kosztolányira (a német és a francia szakasszal), s végül Aranyra („mért legelőkön nyáj kövér).

Néhány kevésbé jelentékeny verset követően két újabb költemény tér vissza a korábbi intellektuális, rafinált, szójátékos stílushoz, az *Anyám nevére* és a *Sírvers*. Az elsőben az ismétléses alakzatok, a másodikban a gondolatritmusos, oxymoronos szójáték uralkodik, csúcspontjaként újra egy belső versszakban:

Nincs jobb világ a másvilágnál,
a másvilágon nincs világ,
s nincs jobb világ a nincs-világnál,
mert féreg nélkül nincs virág.

A *Himnusz Íriszhez* toposza tér itt vissza nyelvileg jobban kifejtve, a szójáték, a paradoxon minden lehetőségét kihasználva, de megmaradva a szabályos, választékos irodalmi nyelv szemantikájában és grammatikájában. Ez utóbbi vers egyúttal megint számos történeti-irodalmi és nyelvi toposzra, klisére utal *(világ–virág, föld fölöttem, föld alattam)*.

Majd újra hangváltás következik: megjelenik nyelvtanilag is a tárgyiasított én a drámai monológok sorában. A *Hegeso sírja* tiszta, választékos irodalmi nyelven van írva, megválogatott szókinccsel és nyelvtannal, megfelelve a klasszicizáló témának és a műformának.

Az *Aliscum éjhajú lánya* – bár szintén ókori tárgyú –, már eltér ettől a regisztertől, hiszen a perdita-toposz más hangot kíván. Különösen finoman van fölépítve e nyelv, részben a választékos irodalmi nyelvi hagyományból, kissé a rokokóra rájátszva (például az első versszak méhraj-képében), ám annak bonyolultsága nélkül; a szöveget a beszélt nyelv egyszerűsége uralja: a rövid, nyelvtanilag is egyszerű mondatok, a magyaros, néha valószínűleg szándékosan szabálytalan verselés a lírai hős naiv akaratát fejezi ki. Ezért is csúszik a vers az utolsó négy szakaszban mindinkább a 18. századi irodalmi népiesség felé szóhasználatában, képeiben, párhuzamos alakzataiban.

Újabb utalás történik tehát a nyelvi és irodalmi múltra, s itt lehet a kötetben először tapasztalni az archaizálásnak Babitsra oly jellemző válfaját: száz-százötven éves irodalmi régiességek és a népiesség eleve archaikus hatású összetevőiből vegyíti a klasszikus régmúlt teremtett, illuzórikus nyelvét. A Nyugat korai lírájában ritka ez az

eljárás, hiszen többek között éppen a kanonizált irodalmi népiesség nyelvi eszménye ellen lázadt e lírikus nemzedék.

A regiszterek és ezáltal a történeti korok egymásra vetítésének azonban a következő vers, a *Golgotai csárda* a mesterpéldája. A stíluspluralizmus magasabb szintű összegzésének e remekművénél érdemes egy kissé elidőzni, hiszen az idő- és nyelvszemlélet egyik kötetbeli kulcsverse e botrányt okozó mű.

A vers drámai monológ, Robert Browning közvetlen hatását mutatja. Rába György értelmezésében dramatizált életkép.[10] A drámai monológban nyelvészeti premisszákból kiindulva a beszélő egy nyelvet beszél végig, még ha regisztert vált is. Babits a római katona monológját egymással nyelvszociológiailag nem könnyen egyeztethető rétegekből építi föl, s folyamatosan emeli egy magasabb, irodalmi szinten koherens műalkotássá a szövegben.

Az első nyelvi réteget népnyelvinek lehet nevezni. Ama idealizált, soha nem volt népnyelvre játszik rá Babits, amely népnyelvet a kiegyezés utáni időszakra sikerült végképp elvont, eszményi nyelvváltozattá szublimálni mintegy a magyar nyelvjárások összegzéseként. Végső, ma is élő elvont formáját többek között a Babitsot is tanító Simonyi alkotta meg.[11] A tárgyalt versben különösen az első versszak adja ennek sok fonetikus átírású példáját: *kűherkulessét, köntössét*.

Ez a nyelvjárásiasság durva, nyers hatású, a katona bárdolatlanságát jelzi. A nyerseség a maga akkori jelen idejű szociológiai jelzésével az életképet nyitja meg hangulatilag, illetve a monológot kezdi meg verbálisan. Ugyanakkor a Nyugat nyelvi eszményének ismeretében – ahogy az előző versben is – ez a népnyelv ikonikusan és metaforikusan a múltra, a régire céloz. (Idézhetjük a korai Kosztolányit: „A nyelv nem üvegalmáriom... Szeretjük a falut, de szeretjük a ligeti tájszólást is, az éjjeli emberek tolvajnyelvét, a pincérek, a kávéházi árusok, a hordárok dialektusát".[12])

A második réteg a városi argó (ezt Rába György is említi[13]). Kulcsszava a *muri,* e német-jiddis argó elem, mely a magyarban a kiegyezés ideje körül tűnik föl. Friss városi fejlemény, beszélt nyelvi, bizalmas: ez a „ligeti tájszólás". Jelentésváltozásai Babits idejében még viszonylag ismertek: félelem → rablás, zűrzavar → zajos jelenet → zajos mulatság.[14] Kétségtelen, hogy a városi argónak volt némi köze a falusi népnyelvhez, leginkább vulgáris szó- és frazémakészletében, ez a kapcsolat azonban erősen korlátozott volt.[15] Babits ezt a kapcsolatot is érzékeli: ilyen enyhén népnyelvi, és mégis inkább városi argó divatkifejezés a *megkukult (a feszület)* és az *elfogyott a szusz*. E korai példa minősítését csak erősítik a későbbi, egyértelműen városi argotikus, bizalmas elemek még az *Írisz*-kötetben is, majd prózájában, a *Kártyavár*ban, az

---

[10] Rába György: *Babits Mihály költészete*. 175.

[11] Simonyi Zsigmond: *A magyar nyelv*. Bp. 1905.

[12] Kosztolányi Dezső: *Az új magyar nyelv*. 1913. In: *Nyelv és lélek*. Bp. 1990. 19.

[13] Rába György: *Babits Mihály költészete*. 206.

[14] *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. Főszerk.: Benkő Loránd. 2. 977.

[15] Bárczi Géza: *A „pesti nyelv"*. Magyar Nyelvtudományi Közlemények. 29. Budapest 1932.

*Elza pilótá*ban. Babitsot egyszerre vonzotta és taszította a városi népnyelv romboló és egyben építő, teremtő jellege, a kíméletlen új divat.

A harmadik nyelvi réteg az irodalmi népiesség, amelynek már semmi köze nincsen a városi argóhoz. Jószerivel a teljes harmadik versszak ide sorolható, egyes szavaival, frazémáival. A *fránya hozta* Csokonaira utal, *a zúg az ablak, fütyül a kályha, jó meleg a csárda,* illetve *a csárdásné te szebb vagy...* egyértelműen Petőfire. A második szakasz utolsó két sora pedig a felemelkedő, minőségi népköltészet komplex metaforálására, mely mintegy irodalmi értékűvé vált már a magas irodalom és a népköltészet közötti közlekedésben, úgy, ahogy azt Horváth János modellálta.[16] Az irodalmi népiesség nyelvi rétegéhez kötődik a monológ leginkább irodalmi, stilizált, nyelvileg emelkedett része.

Ehhez képest szinte eltűnik a versben az a néhány szó, mely minden nyelvrétegbeli kötöttség nélkül, pontosabban a semleges köznyelv művelt elemeként, bibliai környezete nélkül utal a Krisztus-történet motívumrendszerére: *köntös, feszület, zsidókirály, kereszt, názáreti, ácsmester.* A monológ belső feszültsége leginkább az elfojtott köznyelviséggel párhuzamosan elfojtott, illetve a lírai hős által elfojtani kívánt szenvedéstörténet és a monológ elsődleges stílusának ellentétéből fakad. A szokatlan, botrányos nézőpontot a versbeli nyelvi rétegek pontosan artikulálják a megszokott értékrend megfordításával: a normál forma, az alaphang a durva népi, az argó, majd az irodalmi népies, a különleges pedig a bibliai szókincs köznyelviesedett rétege. A „naturális szentségtörés" és a „liturgikus képzetek"[17] s ezek ellentéte a legközvetlenebb nyelvi felszínen is megjelenik, logikai és etikai ellentétben, de történeti egységben.

Babits e nyelvi rétegekből nyelvileg is egységes művet alkotott. Az egységet az irodalmiság magasabb szempontja biztosítja, mely egyrészt bizonyos alakzatok és a gondolatritmus művi voltában mutatkozik meg, a fentebb stíl itt is jelenlevő kereteiben, másrészt a vers nyelvi haladványosságában. A három nyelvi réteg (mely jellegzetes hangsorokban, szavakban, frazémákban jelenik meg) dominanciájában egymás után következik. Az első szakasz a népnyelvé, majd a városi argóé, a második szakasz első fele a kettő vegyüléke, második része a minőségi népköltészeté. A harmadik szakasz az irodalmi népiességé, s a negyedik végképp vegyülékes. Mindez persze dominanciában érvényesül, nem kizárólagosságban. A katona monológjának stílusában ez a visszafogott emelkedés mintegy késleltetett hatás: a szenvedéstörténet minden szakaszban előbbre tart, mint a katona nyelvi reagálása, mellyel növekvő rettegését akarja leplezni önmaga előtt is.

Mi tartja egybe ezeket az eltérő regisztereket? Az emelkedettebb költői grammatika, mely eszközeiben leginkább Arany epikájának és fordításainak nyelvi motívumait idézi. Ilyen az első szakasz számos rövid, nyelvtanilag gyakran személytelen, kurta és művi módon durva mondata (Rába ezt expresszionista vonásnak tartja,[18] ám ez

---

[16] Horváth János: *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig.* Bp. 1927.

[17] Rába György: *Babits Mihály költészete.* 207.

[18] Rába György: *A versírás mint aranycsinálás.* In: *Csönd-herceg és nikkel szamovár.* 57.

nem zárja ki a tudatosan vállalt elől poétikai hatását), a második szakasz záró balladai képének finom átalakítása. Ilyen a harmadik szakaszban a *zörg* detrakciós alakzata, s a kétszeri állítmányismétlés tudatos ritmusteremtése. S végül, ide tartozik a negyedik szakaszban a *bőg* és a *dajna* archaizáló jellege, s az Aranyra oly jellemző szerkezeti homonímia a harmadik-negyedik sorban. Az argótól az irodalmi népiességig tartó felszíni stíluspluralizmus tehát nyelvi-poétikai eszközök által szintetizálódik.

S a stíluspluralizmus, a beszédmódok tudatos váltogatása jószerivel még csak ezután következik, a kötetben ide szekesztett két párversben s a következőkben.

A *Theosophikus énekek*ben a szembenállást már a belső cím is jelöli, a versforma kiemeli, a stílus pedig véglegessé teszi. Az I. Keresztény vers szonett; rövid sorokba tördelt elemi, a korai kereszténységet idéző mondatokkal, egyszerű biblikus metaforálással *(törve lészen a dió, jobbra, balra)*, a keresztény kultúra konvencionált archaikus elemeivel, enyhén szecessziós zárlattal.

A II. Indus vers ellenben kiteljesíti a kötetben először azt a már korábban is megfigyelt nyelvi játékot, mely a keleti metaforálásba oltott nyugati intellektuális nyelvezetben jelenik meg, s melynek legfőbb formája a nyitott, nem lezárt grammatikai szerkesztés (különösen az első két sorban), s mely alakzati formájában, a gondolatritmusban feloldani kívánja a diszkrét szavakkal jelölt tartalmakat, s ezáltal új összefüggésekre kíván rámutatni. Azaz, a nyugati nyelvek és gondolkodásmód kategorizáló, tárgyiasító jelviszonyát (melynek horizontjában a magyar anyanyelvű befogadó értelmezni tudja a vers szavait) egy nem kategorizáló, a jelölésnek nyitottan kontinuum jellegében a metafizikai összetevőt vállaló nyelvfelfogással hozta összefüggésbe magában a versszövegben. Ismételten meg szükséges említeni, hogy az effajta regisztert alkalmazó vers mind nyelvi formájával ikonikusan, mind egyes részeivel fogalmilag, tárgyiasan utal az ismeretelméleti és kommunikációs kételyre:

> Ki érti meg énekem, ki érti?
> S ki tudja, mert én nem tudom, hogy mit jelent?

A nyelvi kettősség (európai jelölés „keleti" mondatszerekezetben) a kérdések kétféle lehetséges válaszára mutat rá: Babits értelmezésében a tagadó válasz az európai kultúrában tragikus mozzanat, míg a keletiben nem az.[19]

A következő párvers, a *Strófák a wartburgi dalnokversenyből* című, hasonló ellentétet mutat fel, éppígy rájátszva a kultúrhistóriai s a nyelvi dichotómiára: az egymást kiegészítő és feltételező ellentétre.

Wolfram éneke a minnesängerek világát idézi, ikonikus nyelvi megfelelője (objektív korrelatívja) a barokk s főképp a rokokó kifinomult nyelve, metaforarendszere, enyhe naturalizmussal, s Babits jellegzetes nyelvi játékaival megtoldva. A rózsa, a

---

[19] Vö. Martin Heidegger: *Útban a nyelvhez*. Helikon 1991.

rózsaszín uralja a képi szintet, az ismétléses, gondolatritmusos alakzatokkal, a regiszternek megfelelően túlírt variációkkal:

Halvány rózsaszínű bőre
rezegve tömjént párolog –
sirok, ha messziről belőle
csak egy sugárka rámcsorog.
.....
Tekintetének gyenge gyémántkarca
üveglelkemet csengve metszi át.

A mondatszerkesztés mindennek megfelelően összetett, bonyolult, hosszú egységeket hoz létre.

Tannhäuser éneke Wolframénak az ellentétes párja: a piros vér nyersen őszinte, naturalistán determinista regisztere szól itt rövid, célratörő, megszólító mondatokban, nem kis mértékben Ady szövegeire, fordulataira rájátszva. A Babits-féle rafinált szójáték e helyt Ady héja-nászát írja újra.

mi vadak tépjük a lepelt
vérezzen arcot és kebelt
körmünk királyi vágya.

a szeszt lángjával nyaljuk el,
a kín a kéjtől nem rug el:
kéjjé pirul kinunk csak.

A következő vers, a *Turáni induló* ismét más stílusréteget artikulál: egyfajta irodalmivá nemesített régi népiességet, melyet voltaképpen már eleve írásos forrásokból ismerünk (Babits is, a mai befogadó is), így a *huj, huj, huj* krónikás lejegyzését, a *röpke ráró* képét Balassitól, míg az utolsó versszak nyelvi fordulatait, s bizonyos tekintetben az egész mű nyelvi szerveződését Aranytól. Feltűnő a vers magyaros ritmusa, egyszerű, soronként záródó mondatszerkesztése, mely formájával is felidézi a népies, archaikus nyelvi szerkezeteket, egyúttal rájátszva az indulóra.

Mégis, a fent említett három verset jórészt a korabeli irodalmi nyelv hagyománya és praxisa fogja keretbe, nem úgy, mint a következőt. A *Galáns ünnepség* ismét finoman és látványosan archaizál: a századforduló sajátos pesti légkörét és nyelvi világát a kuruckor könnyedén, kedélyesen németes, rokokó és szentimentális nyelvezete hozza létre, azzal a már kifinomult, de mégis erőteljes nyelvi népiességgel, amely a kor magyar irodalmának, illetve közös költészetének (a kuruc daloknak) oly igen sajátja volt. E német elemekkel vegyített hétköznapi használatú nyelvi népiesség a mindennapi praxisban még a századelőn is létezett, míg a Faludi, Csokonai és mások nevével jelzett irodalmi változata az egyik legnépszerűbb irodalmi hagyományként élt s él máig.

A fent említett versek mozgalmas nyelvi változatai és ritmusai után a kötet beszédmódja mintegy lehiggad az olasz témájú versek során. A *Recanati* visszahozza a mérsékelten rafinált intellektuális regisztert, melyet a kötet elején már tapasztalhattunk, s melyben a fogalmi és a reális képi leírás kiegyensúlyozott irodalmi nyelven jelenik meg, a primer jelentések, referenciák szintjén tárgyi megfelelőkkel adva elvontabb jelentéseket.

A regiszterhez illő, klasszicizáló műforma, a szonett persze még e nyelvileg homogénabb részben is ad alkalmat különböző nyelvi változatok behozatalára. A *San Giorgio Maggiore* a korábban irodalmiasított, archaizált monologikus töredékességet itt a jelen idejű spontán élőbeszéd szabad függő formája felé visz el. A *Zrínyi Velencében* ellenben a választékos regiszter mellé a retorikai alakzatokat, főképp az adjekciósokat alkalmazza, miközben a második versszak vége tömörített Vörösmarty-idézet, az utolsó pedig leginkább maga Zrínyi.

Hasonló jellegű az *Itália,* szintén választékos irodalmi nyelvi regiszterben, az elején Petőfi-, a végén Ady- s Juhász Gyula-utalásokkal.

Az *Aestati hiems* vagy a *Szőllőhegy télen* voltaképpen ezt a nyelvezetet egyszerűsítik tovább, az elsőben a tematikából eredő, alig észlelhető népiességgel, a másodikban enyhe naturalizmussal.

A *Vásár* a *Messze... messze...* életképszerű párverse, újra csak a kor választékos irodalmi nyelvén, elhárítván a kínálkozó népiességet. Szembetűnő, hogy a főnevek egyes számú alakja is lehetővé teszi az impresszionista látásmódot.

Majd a *Csendéletek* két verse vált újra: mindkettő játék a felsorolással, az elsőben jellegzetesen századfordulós beszélt nyelvi szavakkal, a másodikban mitológiai és irodalmi metaforákkal, toposzokkal, s mindkettőben a rímekkel, megint a kifinomult, irodalmias nyelvvel.

A *Mozgófénykép* a kötet regiszterrétegződése s a poetizált beszéd szekvenciája szempontjából újabb lényegi mozzanat a kezdeti rafinált, intellektuális, majd az irodalmian régies, plurális rétegek után. E vers minden tekintetben különlegesség: témája (mind a mozi, mind a leányszöktetés autóval) modern és divatos, az elbeszélt történet (film) elbeszélése a filmvágásoknak megfelelően epikai újdonságmozzanatot hoz a lírai kötetbe. A vers nyelvezete szintén több regisztert vegyít. Egyrészt megtaláljuk a választékos irodalmiasságot:

Jön a lány
bálból, kimerülten – a báli ruhában is oly ideges, halaványy.

Másrészt a népnyelvnek, a városi népnyelvnek jellegzetes századfordulós szavait találjuk itt szép számban, olyan szavakat, melyek akkor friss nyelvi fejleményként ötvözték a hagyományos magyar nyelvjárásiasságot a városi, nemzetközi (görög-latin eredetű) kultúrhistóriai múlttal: *ótomobil, Ámerika.* E rétegtől látszólag alig különbözik a neologizmusok sora, mely azonban nélkülöz minden nyelvjárásiasságot: *fénylegyező* (vetítővászon), *villanymécses, fellegkaparó.*

S végül egyedi jellemző a ritmus, a rímes időmértékes verselés, mely nemcsak a történetelbeszélés dinamikáját adja meg, hanem egyúttal a mondatszerkesztés kifinomult alakzatrendszerét is. Miközben ugyanis a ritmus intertextuálisan a klasszikus antik irodalmat állítja a századfordulós magyar városi nyelv mellé (vö. *szenzációs ... tragédia*), ikonikusan a történet előrehaladását jelzi. Méghozzá a szabályos ritmusképlettel, mely vagy egybeesik a versszöveg liearitásával, illetve lezáró szüneteivel, vagy az utolsó szintagmák ismétlései szintaktikailag megakasztják a szöveget, míg a verselés éppen tovább viszi:

S már az öregnek a kocsija csusszan a – csusszan a
jól kövezett uton át:
Követi, keresi, hőn lesi, nem leli – nem leli lánya
nyomát.

A *Mozgófénykép* újabb fontos kísérlet a kötetben: hogyan lehet még az esztétizáló modernség nyelvi eszményének a keretében, ám az azon túlmutató igényeknek és kényszereknek is megfelelve új és új nyelvi szintézist teremteni. Babits e versében (ahogy már korábban a *Golgotai csárdá*ban) a spontán beszélt nyelv felé közelít, ám azt valójában átirodalmasítja, s ezáltal magasabb esztétikai szintre emeli, ahol e nyelvváltozat, pontosabban e nyelvváltozatok megbízható, esztétikai minőségregiszterekként állnak tárgyi megfelelőkként valami más helyett. A *Mozgófénykép*ben a „nagyvárosi ideges intellektualizmus", a szenzációéhség, s a hozzá kötődő ellentmondások egy része a jelöltje az egyszerre neologizáló, népies és választékos irodalmi beszédnek. A különböző stílusrétegeket újból a választékos irodalmiság fogja össze, mely egyrészt az epikus nézőpontváltásokból (narráció, egyenes idézet, szabad függő beszéd) ered, másrészt a mondatszerkesztésből, a válogatott szó- és kifejezéskészletből, illetve a ritmus s a hosszú, három-négy szótagos rímek irodalmi hagyományából.

E mű nyitja meg a nagyvárosi tematikájú versek sorát, melyek az új, városi regisztereket hozzák be végérvényesen, bár különböző kontextusokban. Így a *Régi szálloda* epikus kezdésű vers, életképek sorát adva, Poe-féle baljós refrénnel, mely a krimit és az anekdotát teszi a líra részévé. Részben igen enyhe archaizálással, illetve népiességgel, mely akkor már a városi népnyelv sajátja volt *(kőművesse, ispotály)*, részben a modern nagyvárosi élet divatszavaival *(neje, villany, édes élet, chambre separée)*. Irodalmi regiszterbe a számos transzmutációs alakzat, a régies igeidők, a változatos mondatszerkezet teszi. Hasonló jellemzők állapíthatók meg a *Városvég*ről, melyben az intellektualizált leírás, a szójátékok kifinomultsága az enyhén naturalista jelleggel van viszonyban, a leleplezés érdekében.

A világosság udvara újból kissé epikus, kissé fecsegő (szándékoltan, mintha irodalmi szintű újságot olvasnánk), felsorolásaiban könnyedén irodalmi, míg például a házépítés elbeszélésében népnyelvi, illetve városi népnyelvi, néha enyhe metaforizálással, s újból a rafinált megfogalmazással, mely egy-egy részletben több nyelvi regisztert is egymásra vetít:

tenyérnyi hely sincs, hol lakó ne nyüzsögjön...
...a poloskás ágyakig, melyekben
nyomor nyög vagy céda gyönyör izzad.

Az idézet utolsó sora egy-egy pontján egyértelműen a választékos irodalmi nyelvet idézi, míg más elemek (például az utolsó ige) lerántják e hatást stilisztikailag. Azaz a vers az egyik regiszterrel megemeli a szöveget, a másikkal pedig azonnal ironikussá teszi.

S ezt a sort folytatja az *Emléksorok egy régi pécsi uszodára* című vers is, melyben mind jobban eltűnik a fecsegő beszélt nyelvi elem, s mindinkább előtérbe kerül az irodalmiasság, mely kifinomultan, nagy verbális részletességgel, s fentebb stíl teremtett nyelvével éppen nem fenségest jelöl. A kötet egyik fő nyelvi jellemzője ez, melyben a nyugatosok nagy irodalmi élményét nyújtó Baudelaire, Zola s mások hatását fedezhetjük föl, s mely erősítette a nyelvi fennköltség dominanciájának megtörésére irányuló elfojtott hajlamot, miközben a Nyugat első nemzedéke voltaképpen ragaszkodott a nyelvi hagyományhoz, vele együtt a jelviszony megragadhatóságába vetett hithez, így állandó feszültséget hozván létre. Az *Emléksorok...* feltűnő jellegzetessége a neologizálás, mely mintegy tömörítve (a kifejtést helyettesítve e fecsegő szövegben) van hivatva előadni még egyszer az urbanitás Babits számára oly riasztó és mégis vonzó életformáját, létmódját *(gyomorűr, szesznyomos poták, kellemtető, lágyogat, tegnapos sár, benyomástavasz).* Mindezt megtoldja a nyelvjátékoknak a még sűrűbb jelentkezése, mely a tautologikus formákkal enyhe nyelvi kételyt mutat. A *munkátlan munkás* a szó jelentésének ellehetetlenülésére utal, a *szenvedélyes szenvedély* az egyszerű ismétléssel pedig a megerősítés kényszerét artikulálja: a főnév már kevés, jelölő értéke csökken, elé kell tenni egy jelzőt, hogy tartalmát visszakapja, s ezt legkönnyebben és leghatásosabban a tautologikus formából eredő oxymoron, az adott főnévből, s annak jelzői alakjából összeállított szerkezet teszi meg.

Végül megjegyzendő még az *Emléksorok*ról, hogy a három számmal jelölt rész, bár enyhén különbözően, de eltérő regisztert alkot. Az első nyelvi irodalmisága nem törik meg, még a naturalista jelölések során sem; a második beszédmódja két szélsőbb réteget szintetizál, a városi beszélt nyelv elemeit a hangsúlyosan irodalmi jellegű neologizálással; míg a harmadik nyomatékos archaizálással mozdul el a művi, esztétizált irodalmi nyelviség felé.

A *Vérivó leányok* visszahozza a kötet elején megismert kiegyensúlyozott, tárgyias, intellektuális stílust, mely a letisztult irodalmi nyelvre épít. Ám lappangva végigvonul a versen a keresztény kultúra nyelvi hagyományának egy határozott rétege, a kódexek azonosító metaforálása, mely az utolsó előtti szakasz utolsó sorában tör elő *(égi pajzs),* s végül az utolsó szakaszban teljesedik ki, metaforálásával ellentmondva a tárgyiasság poétikájának, azaz újabb regiszter hozva be.

A *Sugár* az intellektuális, tárgyiasító, szójátékos irodalmi nyelv újabb példája, míg a *Hűnyt szemmel* újból metaforál hagyományos, 19. századi módon.

E versek után árnyalja a beszédmódot tovább a *Fekete ország,* mely a *Golgotai csárda,* a párversek s a *Mozgófénykép* után a kötet szövegébe bevont regiszterek szempontjából ismét középponti vers.

A *Fekete ország* a nyelv lebontásának, megszüntetésének első és egyetlen komoly kísérlete a Babits-kötetben (és minden bizonnyal az egész életműben is). E szövegben jelentett és jelentő között megszűnik a kapcsolat, ha csak egy pillanatra is, s ezáltal a jelviszony metafizikai mélységei egy pillanatra föltárulnak Babits s a kötet befogadója előtt. Már Kosztolányi felfigyelt a jelenségre a maga naivan előhívott irracionalitás-közegében, arra, hogy a gyakran ismételt jel (szó) elveszti jelentését: „Azután gyönyörködtem külön-külön egy szó muzsikájában. Addig mondogattam magam előtt, addig zsongattam vele a figyelmemet, amíg elvált a fogalomtól, amelyet jelent, szabadon, testtelenül, bátran önálló életre kelt, és ekkor – kiszabadulva a szokott kapcsolatból – megnyilatkozott előttem rejtett, *metafizikai és zenei* értelme."[20]

Babits is reflektál a századfordulós élményre, méghozzá Baudelaire kapcsán: „Hogy a francia nyelvet és verselést mily csodálatos finomságokba emelte Baudelaire, azt alig képzelheti, aki verseit franciául nem ismeri. Némely ilyen költeménynek alig fontos a tárgya, értelme: maga a zene, a szók zenéje az, ami a lélekben egészen új, meghatározhatatlan érzelmet kelt."[21] Ám éppúgy, ahogy Baudelaire-nál, Babitsnál is e látszólagos l'art pour l'art igencsak tartalmas. A *Fekete ország* minden látszat szerint a már megismert intellektuális, rafinált irodalmi regisztert alkalmazza. Ám közelebbről vizsgálva tulajdonképpen kilép belőle. Tulajdonképpen, mert a lépés óvatos (nem érinti például a mondatszerkesztést), s maga kötet, illetve a keret zárása részben visszavonja a *Fekete ország* minden poétikai eredményét.

Az egy indulatra és képre épített vers fogalmi középpontjában ismeretelméleti kétely áll: ha minden fekete, akkor minden egyformán megismerhetetlen. A fogalmilag, tárgyiasan is jelzett kételyt fölerősíti az ikonikus nyelvi utalás: a sokszor ismételt *fekete* elveszti a szövegben eredeti jelentését, s nem diszkréten, hanem csak a globális értelmezésben kapja meg metaforikus jelentését (megismerhetetlen, ezért félelmet keltő). E jelentésvesztés az *Írisz*-kötetben a legradikálisabb (bár még így is szelíd) ellépés a nyelvbe vetett bizalomtól. (Ady szimbólumok sorával próbál jelentést adni a *Fekete zongorá*ban, míg Babits először elveszi azt, hogy újat adhasson.)

Babits saját nyelvi rafináltsága itt üt vissza: az ismétléses, figura etymologicás szerkesztésmód – bár tudatosan vagy önmozgásában – kilép a nyelvi játékoknak csupán kérdező modalitásából, s az állítóba tér, ahogy a szerkesztésmód önmagába tér vissza a megismerésben: minden fekete, de/és a feketének nincs már jelentése, nem referál (legföljebb szövegszinten). Innen a heves dikció, a zaklatott, gyors tempójú mondatszerkesztés: Babits a kötet korábbi verseiben – főképp a keletinek mondott grammatikájúakban – közel kerül a kétely küszöbéhez, átlépni viszont csak itt meri. A kötet tudatos szerkesztési elvére mutat, hogy a *Fekete ország* annak

---

[20] Kosztolányi Dezső: *A!– aszó.* (1914) In: *Nyelv és lélek.* 27.

[21] Babits Mihály: *Modern impresszionisták.* (1910) In: *Arcképek és tanulmányok.* Bp. 1977. 28.

dramaturgiai tetőpontján helyezkedik el, s a kötetvég a kétely modalitását szelídíti, megoldja az utolsó versekben újból visszatérő nyelvi bizonyossággal.

A záró versek közül most már egyetlenként *A lírikus epilógját* szükséges megemlíteni. A klasszicizáló szonett formájához újból az intellektuális, választékos irodalmi nyelv járul, a korábbiak átlagához képest annyi eltéréssel, hogy itt számottevő a tiszta, teljes metaforálás. Az ismert, sokat elemzett vers e szójátékos részlete az egyik lényegi pont:

> Vak dióként dióban zárva lenni
> s törésre várni beh megundorodtam.

A kötetben számtalan helyen visszatér ez az eljárás: a főnevet – legyen az fogalmi vagy metaforikus jelentésű – visszaforgatja jelzőbe, s a kettőből alkot egy szintagmát *(létlen lét, munkátalan munkás)*. A dió-metafora a paradox hermeneutikai helyzetet jelöli: az autonóm személyiség a megismerésben, az értelmezésben maga a teljes világ, egyben annak része is, ugyanakkor saját maga jelöli ki saját határait. A világ végtelen, a befogadás, a megértés nem az.

A *Levelek Írisz koszorújából* tudatosan megszerkesztett kötet, mely az egyes, különállóan is értelmezhető versekből egyetlen különleges, folyamatos irodalmi szöveget hoz létre. E magasrendű organizáció egyik fő szervező eleme a regiszterek váltogatása, melyet a jelen idejű beszéd, a megnyilatkozásban mindig artikulálódó Dasein[22] irányít. Babits a jelen idejű irodalmi regiszterre (arra az esztétizált, intellektuális, tárgyias beszédmódra, melyet a keret ad) rávetít egyéb jelen idejű (nem feltétlenül irodalmi) regisztereket s más, múltbeli, irodalmi és nem irodalmi regisztereket. Ezáltal a nyelvi hagyományt, illetve a jelen idejű nyelvi pluralizmust az irodalmi (lírai) beszéd elsődlegesen lineáris sorában rendezi el. Erre az egyetlen, szerkezetileg zárt sorra nem egyszerűen az intertextualitás jellemző, hanem a szövegköziség mellett a stílusköziség. E stílusköziség kifelé is utal, más stílusokra (ahogy a szövegköziség), ám egyúttal befelé is, a teljes kötetszöveg egymáshoz visszanyúló regisztereire. Az egyes versek (belső szövegek) a linearitásban karakteresen adják a maguk regiszterét (regisztereit) s így történeti korait. Az egyedi szövegek a történeti kor helyett, illetve a teljes regiszter helyett állnak (metaforikusan és metonimikusan egyaránt), s ez a kötetszövegben globálisan szinkretizmust hoz létre. Így a kötet a stílusrétegeken keresztül referenciálisan utal egy-egy irodalmi beszédmódra, ikonikusan pedig az irodalmi beszédmódok (végtelen) sokaságára. Egyúttal a kötetszöveg mint folyamatos szöveg a világ és az irodalom szövegkontinuumában úgy kapja meg a helyét, hogy bár a keret formailag lezárja, valójában csak megszakítja az irodalmi beszédet, így az nemcsak a jelenvalólétnek, hanem a világban benne létnek[23] is a megnyilatkozása.

A kötet kísérlet a megszólalásra, az állításra („hadd dalolok soha nem hallott verseket ma") a világ lírai, nyelvi birtokbavételére. E kísérlet formailag kudarccal zárul

---

[22] Martin Heidegger: *Lét és idő*. Bp. 1989. 101–102. 289., 305–314.

[23] Heidegger: i. m. 155–165., 305–314.

(„Csak én birok versemnek hőse lenni"). Valójában azonban sikeres az experimentum: a kötet az irodalom és a nyelv dialogikus[24] voltát explikálja, nyíltabban, mint a magyar irodalomban addig valaha. E dialogicitás kitágítja a kötet lehetséges értelmezési horizontjait, hiszen a regiszterek – mint az elemző részekben bemutattuk – szokatlanul sok elemet hoznak be a kötetszövegbe.

A kötetbeli dialógus voltaképpen polilógus. Hiszen a kötetszövegben globálisan egyvalaki beszél, az én, Babits lírai szándékának megfelelően. Az én elsődleges viszonyulási pontja a te, mely ez esetben nemcsak a befogadó, hanem a kötetbeli beszélgetőtárs, az éppen megszólaló perszóna (az aliscumi leány, a római katona stb.). Kettejük dialógusa látens, de tudott; s a drámai monológ, a szerepvers kommunikációs helyzetéből, az én és te helycseréjéből eredően feszültséget eredményez. Az én és a te kötetbeli kapcsolata nem izolálódik az egyes versekre, hanem viszonyba kerül a többi megszólalóval, tehát az ő-vel (az összes többi ő-vel), összetett beszédviszonyrendszert működtetve. Ugyanakkor az összes behozott regiszter elsődlegesen az én értelmezésében közvetítődik, az én formálja azokat a kötetszöveg globális irodalmiságához.

A regiszterek és a beszélők egymáshoz való viszonya és változásai adják a kötetszöveg sajátos hullámzását, s egyúttal a nyelvhez való külső viszony dichotómikus voltát. Míg ugyanis a teljes szöveg szintetizálja az egyes bevont regisztereket (melyeknek főbb típusai a korabeli választékos irodalmi nyelv, népnyelv, irodalmi népiesség, modern városi népnyelv, illetve archaizálás és neologizálás) az esztétizált fentebb stíl jegyében, így megteremtve a klasszikus modernség főbb nyelvi jellemzőit (nyelvi középpontot adva, kijelölve a privilegizált nyelvet, a magasabb diskurzust[25]), addig az egyes versek mint szövegek, mint regiszterartikulációk megkérdőjelezik s részben lebontják ezt az egységet. E kettősség (mely természetesen csak az *Írisz*-kötetnek mint egyetlen szövegnek az olvasatában él) Babits egyik fő dilemmája. A kötet előrehaladásában felvetődik a klasszikus modernség nyelvi eszményének a megszüntetése, részeiben ez meg is történik, teljességében azonban nem vállalja ezt Babits, mert a nyelv lebontása az integratív szubjektumfelfogás feladását is jelentette volna. S Babits éppen az ellenkező irányban kívánt elmozdulni. Így lett költészete a későbbiekben nyelvében klasszicizálóbb s homogénebb, s ezért értekezett esszéiben oly sokat a személyiség autonómiájáról.

---

[24] Hans-Georg GADAMER: *Szöveg és interpretáció*. In: *Szöveg és interpretáció*. Szerk. BACSÓ B. Bp. 1991. 21–22. H. R. JAUSS: *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*. Helikon 1980. 8–39. Kulcsár Szabó Ernő szerint mindez lehet a poétikai, stilisztikai mindentudás demonstrálása is. Lehet, de ez nem zárja ki a nyelvi reflektáltság fent bemutatott stilisztikai-szerkezeti artikulálását.

[25] KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége*. It 1993/1–2. 43.

Katona Gergely

„A STÍLUS KÉRDÉSE"

Dolgozatunk címe Jacques Derrida *Éperons. Nietzsche stílusai* című munkájának első változatára, első megjelenésére utal,[1] s kijelöli azt a szövegértelem, retorika, stílus kérdései köré szövődött diskurzust, melynek vizsgálata, szövegekkel szembesítése a célunk.

Eloldódás egy grammatikai modelltől

Azok a kézikönyvek, amelyek a retorikai, stilisztikai hagyományt egy szisztémában kívánják összefogni (csak reprezentatíve említenénk Szathmári István, illetve Szabó G. Zoltán és Szörényi László munkáit[2]), rendszerint egy, a módszertani szintet meghaladó megkötéssel kénytelenek élni. A trópusok, stilémák felismerhetőségének érdekében érvényesíteniük kell azt az elvet, melyet John Searle így fogalmaz meg: „Minden konvencionális aktus ugyanazon dolog repetíciójának szükségességét involválja."[3] Nyilvánvaló, hogy a szemantikai identitásvesztés nélkül folytatható gyakorítás[4] a tudás szervezése szempontjából lényeginek látszik, s ebből a perspektívából tragikus eseménynek tűnik, ha a jelek gyakorítását nem a típus-eset aláfoglaló modelljében fogjuk fel – mely felfogás kizárja vagy hibának minősíti a szemantikai innováció törekvéseit –, hanem Derrida kritikáját követve, a kontrollálhatatlan transzformáció jegyével látjuk el az eseményt.[5] Az – érzékelhetően langue-szerű, absztrakt szabályrendszerként értett – aláfoglalásmodell elégtelenségére utalt Hans-Georg Gadamer is a jogértelmezésben a jogi pozitivizmussal szemben, a teológiában és a történeti-filológiai tudományokban a történeti objektivizmus bírálatára támaszkodva.[6]

Egy kódmodell irányából szemlélve az ilyesfajta kritika a széthullás, anarchia képét vetíti elénk, s így nem meglepő, hogy kiváló irodalomtudósok, mint René Wellek vagy Walter Jackson Bate igen agresszív hangú röpiratokban voltak kénytelenek reagálni a dekonstrukciós iskola kihívására (Bate professzor például pusztán a Newsweek egy cikkének ismeretében vetette papírra iskolamesteri intelmét, melyet később restel-

---

[1] Első megjelenése egy 1972-ben, Cerisy-la-Salle-ban tartott Nietzsche-konferencián.

[2] *A magyar stilisztika útja*. Bp. 1961. Sajtó alá rendezte, a lexikont írta és a bibliográfiát összeállította Szathmári István; Szabó G. Zoltán–Szörényi László: *Kis magyar retorika*. Bp. 1988.

[3] Idézi Manfred Frank: *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt 1984. 475.

[4] I. m. 458.

[5] I. m. 461.

[6] Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Bp. 1984. 350.

kedve vont vissza[7]). A retorika szisztéma-megkérdőjelező potenciálja a kódmodell további szigorítása irányában arra sarkallt bizonyos kutatókat (főként Todorovot és Genette-et) – állapítja meg Paul de Man a trivium (logika, grammatika, retorika) viszonyait boncolgatva –, hogy a retorikai alakzatok felismerése helyébe a szintaktikai határokon túl is értelmezett grammatikai kódok azonosítását állítsák. Szerintük így az interpretáció dekódolással való felcserélésének kellene kizárnia a jelentések történeti ingatagságát[8] A retorika ilyetén grammatizációjával a retorikaértelmezésben szembeszegezhető egy olyanfajta eltávolodás a kódmodelltől, amelyet a hermeneutika vagy a dekonstrukció elméleti alapjai tesznek lehetővé. Ebben az irányban veti fel kérdéseit Szegedy-Maszák Mihály kitűnő tanulmánya,[9] mely bizonyos trópusoknál kifejezetten hangsúlyozza a műimmanens szemlélettel való összeegyeztethetetlenséget, az alakzatok hatásának olyan értelmező közösségek általi feltételezettségét, melyek maguk történetileg változóak, a trópusok mindenkori összekapcsoltságát a szövegösszefüggéssel és megszokással.[10] Hasonló irányú vizsgálódásunkat a következő kérdés köré rendezve próbáljuk meg kifejteni.

Retorika, stílus és dekonstrukció

„A hermeneutikának milyen felfogását követeli meg az a szövegelmélet, amely szakít az értelemeffektusok szöveggrammatika általi szisztematikus uralhatóságának elképzelésével?[11] – kérdezhetjük Manfred Frankkal, s ebben a kérdésben a retorika és a stílus kardinális fogalmaknak bizonyulnak.

Paul de Man, a dekonstrukció egyik meghatározó teoretikus úgy látja, a retorikai olvasás a „grammatikai építmény tervszerű felszámolása". Az olvasás olyan tökéletlen modellje ez, mely minden más tökéletlen modellt (szemiotikai, referenciális, performatív) saját tökéletlenségébe tartozónak tekint,[12] a grammatikai kódolást mindig felszámolja a retorikai kimozdítás,[13] ahogy ezt de Man a szónoki kérdés példáján bizonyítani kívánja. A megvilágítás kedvéért röviden idézem köznyelvi példáját: „Felesége kérdésére, hogy tekézőcipőjét átfűzve vagy alulfűzve szeretné-e, Archie Bunker egy kérdéssel válaszol: »Mi a differencia?«. A magasztos egyszerűségnek nagy értője lévén felesége türelmesen válaszol, elmagyarázza, mi is a differencia átfűzés és alulfűzés között. Bármi legyen is a válasz, csak haragot gerjeszthet. A »Mi a differen-

---

[7] Jacques Derrida: *Mémoires für Paul de Man*. Wien 1988. 206.

[8] Paul de Man: *Ellenszegülés az elméletnek. Retorika és szemiológia*. In: *Szöveg és interpretáció* (Szerk. Bacsó Béla), Bp. 1991. 108., 119.

[9] Szegedy-Maszák Mihály: *Az irodalmi mű alaktani hatáselmélete*. In: *A strukturalizmus után*. (Szerk. Szili József), Bp. 1992. 113–152.

[10] Szegedy-Maszák: i. m. 118.

[11] Frank: i. m. 575.

[12] De Man: i. m. 112.

[13] I. m. 110.

cia?« kérdés nem azt kérdi, mi a különbség, hanem ehelyett azt jelenti, hogy »Fütyülök rá, mi a differencia.«" De Man következtetésére („a betű szerinti jelentés a fogalmat [differencia] kutatja, melynek létezése viszont a metaforikus jelentéssel éppen tagadva van") – később még visszatérünk. A retorika figuratív dimenzióit, azt a tulajdonságát ugyanis, hogy „felfüggeszti a logikát, és a referenciális aberrációk örvénylő lehetőségeit tárja fel" nem habozik magával az irodalommal azonosítani.[14]

Jacques Derrida – sajátos, a francia kifejezések grammatikai eldöntetlenségeit is kihasználó, Nietzsche nőkkel kapcsolatos aforizmáit vizsgáló szövegében – a nyelv, a szövegek immanens sajátosságának tekinti az értelem szétszálazódását (disszeminációt): „Nem arról van szó, hogy ez a másik olvasat kritikai vagy romboló hatást gyakorol rá, ez pedig megadja magát az erőszaknak, hanem arról, hogy ez a felfoszlás, mintegy saját belső szükségszerűségnek adja meg magát."[15] „Azt a butaságot vagyunk kénytelenek mondani, hogy ha a nőre vonatkozó egyes aforizmákat sem egymással, sem a többi aforizmával nem tudjuk összeegyeztetni, annak az az oka, hogy maga Nietzsche sem igen látta át egyetlen szempillantással ezeket a dolgokat." „A szöveg hálójában Nietzsche kissé elveszett, mint egy pók, mely nem mérhető a maga köré font hálóhoz"[16] s Nietzsche éppen a stílussal, a plurálisban értett stílussal – mely mindig az élethez való praktikus viszont változását juttatja érvényre[17] – védekeznék a jelenlét, igazság, értelem fenyegetése ellen.[18] Így aztán nagyjából a de Man által figuratív dimenziónak, retorikának nevezett aspektussal láthatnánk azonosnak a stílus pluralitását (vagy inkább szükségszerű plurálisát): mindkét fenomén egy „a nyelvi megnyilatkozás megbízhatóságát illető negatív tudás"[19] kimutatására volna alkalmas, szemben a „történetileg meghatározott jelentések"-kel,[20] s ez az igazság volna a Nietzschét értelmező Derrida szerint a nő nemigazsága („ha a nő az igazság, akkor ő tudja, hogy nincs igazság, hogy az igazságnak nincs helye, és hogy senkinek nincs igazsága")[21] szemben az önnön halálát be nem látó filozófia kényszerű halálával.[22]

Mint látjuk, ahhoz a következtetéshez érkeztünk, hogy a dekonstrukció a retorika, a stílus jelenségében óhajtja megmutatni a szövegek olvasásának egyetlen – saját tökéletlenségével is számoló – módozatát, mely független a történeti feltételezettségtől, tehát azt a módozatot, mely nem „ellenszegülés az olvasásnak", nem „látás nélküli olvasás".

---

[14] De Man: *Retorika és szemiológia*. 119–120.

[15] Jacques Derrida: *Éperons. Nietzsche stílusai*. Athenaeum 3 (1992) 198.

[16] I. m. 193.

[17] Ernst Behler: *Derrida–Nietzsche–Derrida*. Paderborn 1988. 121.

[18] Derrida: *Éperons. Nietzsche stílusai*. 173.

[19] De Man: i. m. 103.

[20] I. m. 110.

[21] Derrida: *Éperons. Nietzsche stílusai*. 177.

[22] Jacques Derrida: *Randgänge der Philosophie*. Wien 1988. 258.

Retorika és hermeneutika

Gadamer történeti érvelése is hangsúlyozza a retorika és a megértés lényegi összekapcsoltságát a tudomány bizonyítás- és bizonyosságigényének ellenpontjaként. A megértésre utalt megértésének „elméleti eszközei messzemenően a retorikára támaszkodnak" egy olyan hagyomány letéteményeseként, melyben a szó művészetének szerepe és munkálkodási tere a beszédtől az írásos szövegek értelmezése felé tartó mozgással párhuzamosan a befogadó irányába tolódik el.[23] A német filozófus csak egy megértésszituációban, a megértés-megértetés párbeszédszituációjában tudja elgondolni a jelentést, az egyes fejtendő kódrendszerek csak előfeltételei a hermeneutikai erőfeszítésnek, melyet a megértendőért folytatunk. Egy, a kompetenciákat ebből kiemelni szándékozó retorikafelfogás nem termékeny: „mivel nem teszi lehetővé a kérdés és a válasz, a beszéd és a viszontbeszéd állandó cseréjét, sohasem mentes az üres szavaktól, melyeket szóvirágoknak vagy »puszta szólamok«-nak nevezünk. Ez történik akkor is, amikor odahallgatunk és ténylegesen végezzük a megértést, vagy amikor olvasunk"[24]

Gadamer számára tehát kézenfekvő a megértés eseteinek szisztematizálása, a normális és az eltorzult szövegértés eseteinek elkülönítése. A *Szöveg és interpretáció*[25] szerint a szövegeződéssel szembeszegülő, szövegszerűtlen szövegek típusai az antitextusok, pszeudotextusok és a pretextusok. Antitextus például a megértetés egy működő szituációjára utaló irónia, ahol a másképtértés feltétele az uralkodó egyetértés mértékétől függ; előfordulhat, hogy az interpretáló kétségbeesésében olvas valamit ironikusnak.[26] Ebben a felfogásban tehát a dekonstrukció számára olyannyira fontos iróniafogalom a megértés perifériáján helyezkedik el, s a szónoki kérdés Paul de Man-i példájával kapcsolatban is érvelhetünk úgy, hogy Archie Bunker hanglejtésének, gesztusainak jelértéke hozzámérődhetett volna Mrs. Bunker számára azokhoz a kódrendszerekhez, melyek a társadalmi érintkezésben a düh, vészjósló nyugalom, csüggedt beletörődés kifejezését szabályozzák, s így a megértés egyszerű zavarának tekinthetjük azt, hogy ezek alapján nem sikerült „bemérni" a szónoki kérdés trópusának jelenlétét. Hans Robert Jauss a retorikai és poétikai kérdés elkülönítését javasolja, s míg a szónoki kérdés esetében (így Archie Bunkerében is) az emfatikus hatás az implicit válasz evidenciájának konszenzusteremtő belátásán alapul, addig itt alapos elemző áttekintéssel érzékelteti a költői kérdés funkciójának költészettörténeti sokféleségét, melynek szerepe szerinte lényegében a hagyományos válaszok felfüggesztésében, új kérdésirányok nyitásában áll.[27] (A szövegszerűtlen szövegek két másik típusára később térünk vissza.)

---

[23] Hans-Georg Gadamer: *Retorika, hermeneutika és ideológiakritika*. In: *Filozófiai hermeneutika*. Válogatta Bacsó Béla. Bp. 1990. 173–176.

[24] Hans-Georg Gadamer: *Destrukció és dekonstrukció*. Literatura 4 (1991) 339. és 344.

[25] Hans-Georg Gadamer: *Szöveg és interpretáció*. In: *Szöveg és interpretáció*. 17–42.

[26] I. m. 30.

[27] Hans Robert Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt 1991. 422–436.

Gadamer mindenesetre leszögezi, hogy „az eltorzult szövegértés ezen eseteit tévedés úgy privilegizálni, mint a szövegértés normál esetét"[28] s a „hermeneutika művészete nem abban áll, hogy a szaván fogunk valakit. Az a művészet, ha sikerül megértenünk, amit mondani kíván", azaz: nem olvashatunk úgy, hogy nem értünk, nem egy tetszőleges sokféleséget konkretizálunk tehát, hanem egy értelemegészt előlegezünk meg, csak így tehetvén újra beszéddé az írást, párbeszéddé az értelmezést.[29]

Etikai és politikai argumentáció

Gadamer a szövegellenes szövegek egy másik formájának a pretextusokat tekinti. ezeket a „szövegeket" úgy értelmezzük, hogy valamilyen elleplezett értelemre próbáljuk őket visszavezetni, a bennük kifejezettet, intencionáltat csak ürügynek tekintjük, amin át kell látnunk, hogy leleplezhessük a valós értelmet. A kommunikáció torzulásának, a megértetés megszakadásának eme területéhez tartoznak például az ideológikus szövegek értelmezései, de a pszichológia analitikus eljárásai is.[30] A német szerző ebben a gondolatmenetében Jürgen Habermas felvetéseivel vitázik. A felvilágosodás örökségét saját, kissé rigid olvasatában védelmezni vágyó Habermas álláspontjára itt nem térünk ki. Ez a vita azonban módot adott Gadamernek arra, hogy kifejtse etikai és politikai nézeteit, s a szövegszerű-szövegszerűtlen kettéosztásának a szövegértelmezés kereteinek, belső felosztásainak kijelölésében lényegi szerepe van.

Derrida azért bírálja Heidegger Nietzsche-interpretációját, mert Heidegger egy olyan gesztussal próbálja megmenteni Nietzschét a kétértelműségtől, amely maga is kétértelmű.[31] A francia filozófus nem is habozik megadni a totalizáló, egyneműsítő stratégia – Heidegger Nietzsche-előadásainak – kontextusát: „Mindez természetesen nem a Zarathustrában játszódik le – nem is Baselben, Velencében vagy Nizzában –, hanem Freiburg im Breisgauban, 1936 és 1940 között, egy ünnepre készülődve, elkészülve arra, hogy »otthon legyünk az eredeti kérdezésben«."[32] A náci totalitarizmus árnyéka vetül tehát a felszínen mégoly jóindulatúnak tűnő, egy értelemhorizont alá foglalni kívánó megértés-szándékokra, s Paul de Man is az állítólagos monadikus totalitásokon belül rejtőző artikulációk, fragmentaritások felfedésében jelölte meg a dekonstrukció célját.[33] Michel Foucault is a kényszerben, a tilalmak, megosztások, kiszorítások elnyomó erejében látta a diskurzusok szerveződésének legfontosabb elvét.[34]

---

[28] GADAMER: *Szöveg és interpretáció*. 32.

[29] GADAMER: *Kora romantika, hermeneutika, dekonstruktivizmus*. Athanaeum 1 (1991) 57.

[30] GADAMER: *Szöveg és interpretáció*. 31.

[31] DERRIDA: *Két kérdés aláírásokat értelmezve (Nietzsche/Heidegger)*. Literatura 4 (1991) 331.

[32] I. m. 333.

[33] Idézi DERRIDA: *Mémoires für Paul de Man*. 214.

[34] Michel FOUCAULT: *A diskurzus rendje*. Holmi 7 (1991) 868–889.

Habermasszal vitatkozva mutat rá Gadamer arra, a megértés előzetesség-struktúrájában[35] benne rejlő szükségszerűségre, hogy a mindenfajta előítélettől mentes álláspont elfoglalása, az ágens saját – nyilván represszív – tradícióösszefüggéséből való kireflektálódása ábrándként, emancipatórikus programként meghirdetve pedig dogmaként lepleződik le.[36] Ám az *Igazság és módszer* szerzője finom erudícióval mutat rá arra a filozófiatörténeti szituációra, melyben Heinrich Rickert szétzúzta az „életfilozófia" irányzatát. Igaz, minden hatás nélkül, hiszen bár „az, hogy a szkepszis vagy a relativizmus tétele maga is igényt tart az igazságra, s ennyiben megszünteti önmagát, cáfolhatatlan érv",[37] de az ilyeténképpen túl könnyen diadalmaskodó reflexiós érv formalizmusa által saját magát teszi gyanússá. A szofistával vitatkozva a *Menón*ban Szokratész sem logikai, hanem mitikus alapokra helyezte az érvelését. a szofistákkal szembeni ilyen eljárás kényszeríti rá a nagyhatalmú retorikát arra, hogy a beszédben „határait és legitim helyét megtalálja".[38]

Ilyen alapon értelmezi Gadamer jelenkori szituáltságunkat, érzékeltetve, hogy az etikailag, politikailag is tematizálható nyelv „a gyakorlat, az emberi együttlétezés és egymáshoz való viszony [...] körébe tartozik", „alapvetően beszéd, azaz csak akkor az, ami, ha beszédhez és arra adott válaszhoz vezet".[39]

Poétika

Manfred Frank a neostruturalizmus irányzatát alaposan elemző kötetének zárlataként Derrida két poetológiai szövegét értelmezi, mely szövegek a disszemináció fogalmát vezetik be a műértés területére.

A zárt, taxonomikus modellben elgondolt jelentésrendszerek megingása Derridát a tulajdonképpeni jelentések eldönthetetlenségének tételéhez vezeti, a légein ('olvasás') eredeti 'összegyűjtés' értelmével szemben a szövegeknek az interpretáció irányában mutatott makacs ellenállására, „ellenszegülésére" hivatkozik, mely az olvasásban csak időlegesen konstituálódó értelmeket tesz lehetővé. A disszemináció (jelszóródás) nem egyszerűen többértelműséget jelent – hiszen ez valami alapvetően egyként létező variálódását implikálná –, hanem az elkülönbözödések radikális megszüntethetetlenségére utal. Manfred Frank Mallarmé érthetetlenségét hozza fel példának (kitűnően értelmezve közben Mallarmét), s az értelmezést végtelen nyitottságban, a jelek megsokszorozott jelöltsége által – a jelek csak újabb jelekkel értelmezhetőek, melyek szintén értelmezésre szorulnak újabb jelekkel – örök útonlétként definiálja.[40]

---

[35] GADAMER: *Igazság és módszer*. 198–203.

[36] GADAMER: *Retorika, hermeneutika és ideológiakritika*. 183–184.

[37] GADAMER: *Igazság és módszer*. 242.

[38] GADAMER: *Retorika, hermeneutika és ideológiakritika*. 174.

[39] GADAMER: *A nyelvek sokfélesége és a világ megértése*. Athenaeum 1 (1991) 7–8.

[40] FRANK: *Was ist Neostrukturalismus?* 576–593.

Michel Foucault is abban a felismerésben látja az interpretáció stratégiájának 19. századi átalakulását, mely az értelmezésnek a jellel szembeni elsőbbségét leplezi le, s így „az interpretáció szemközt találja magát önmaga végtelen interpretálásának kötelességével".[41] A poetológia derridai felfogásának irányában hirtelen meglepően nagy megértést tanúsító Frank néhány példával a költészet „érzéki" rétegét kívánja felmutatni, mint az értelmezésnek ellenszegülő, s így létével a disszemináció fakticitását bizonyító momentumot. Fordítását nem lelve kénytelenek vagyunk eredetiben idézni az egyik példát:

Mitidika! Mitidika!
Wien üng quatsch,
Ba nu, Ba nu n' am tsche fatsch,
Waja, Waja, Kur libu,
Ich bin ich und du bist du
Ich spricht Stolz,
Du spricht Lieb!
Wer sich scheut vor Galgenholz,
Wird im grünen Wald zum Dieb.[42]

Clemens Brentatónak a *Mehrere Wehmüller und ungarische Nationalgesichter* című elbeszéléséhez fűzött versében az első négy sor nyelvi szisztémához csatolhatósága rejtélyesnek tűnik. Az interpretáló esetleg arra gondol, hogy a ladin Alpokban játszódó történetben a szép cigánylány dala ladin nyelvű elemeket tartalmaz, ám ez a stratégia nem sok sikerrel jár, s az értelmező kénytelen belátni: Brentanónak ezek a sorai tisztán zenei funkcióval rendelkeznek – véli Frank. Ez a – kissé redukáltnak tűnő – tapasztalat s még néhány Gerard Manley Hopkins-vers hasonló eljárása (melyek idézésétől itt most eltekintünk) mondatja azt Frankkal, hogy a szavak itt muzikalitásukban „önmagukra mutatnak, anélkül, hogy közben elérnék szemantikai identitásukat, s ez olyan tapasztalat, melyet csak esztétikailag lehet megítélni, megőrizni és verifikálni". Frank itt explicit módon is Jakobsonra támaszkodva úgy értelmezi Derrida jelfelfogásának „kettős markírozottságát", hogy a szemiotikaiból a poétikaiba való átlépés a mondhatóból a mondhatatlanba emelkedés dignitását is maga után vonja, fügét mutatva mintegy a hermeneutikának.[43]

A magunk részéről ezt a pontot tekintenénk punctum saliensnek, ahonnan az így értett disszemináció-felfogáson kritikát gyakorolhatunk, mivel alapvetően tévesnek érezzük azt a nézetet, mely szerint a nyelv zeneisége ellenáll az értelmezésnek. Bár a hangok fizikai-zenei jellemzői valóban nem jelölőek, használatuk mindenképpen az, s hogy egy szerző a zeneiség megjeleníthetőségét, kiaknázhatóságát hogyan

---

[41] Michel FOUCAULT: *Nietzsche, Freud, Marx*. Athenaeum 3 (1992) 164.

[42] BRENTANOS *Werke*. Herausgegeben von Max PREIß. Leipzig und Wien 1914. Bd. II. 41.

[43] FRANK: *Was ist Neostrukturalismus?* 576–593.

képzeli el, az messzemenően jellemző, és interpretáció alá vonható. Így van ez a Brentano-példa esetében is, ahol a természettel szervesen egyként élő ember zenei karakterisztikumú nyelvét az orginalitás keretében kell értelmeznünk. Frank kritikátlanul méltányolja ezt a herderi nyelvfelfogást (mint később Mallarméét is), s mikor a zeneiséget kifürkészhetetlen örök identitásként megjelenítve a mondhatatlanhoz remél átmenetet nyerhetni, méltán emlékeztethetünk de Man megjegyzésére, aki szerint a szavak hangszerűsége mögött mélyebb jelentést kereső Proust e törekvésével később maga „számolt le mint a szellem misztifikációra hajló kísértésével", „melyet a nyelv tökéletesen előhívhat, mely azonban ezen konkrét" – bár tegyük hozzá: esetről-esetre értelmezésre szoruló – „hatáson túl nem tartalmaz semmiféle lényegi összefüggést, legyen az analógia vagy ontológiai megalapozottságú imitáció".[44]

Itt szeretnénk Gadamer pszeudotextus-fogalmát (pszeudotextusok a beszédfolyam retorikus áthidalásához alkalmazott töltelékanyagok – tisztán funkcionális és rituális szerepben –, melyek fordításánál nem a nyelvi elemek közvetlen átültetése a feladat, hanem a megértve reprodukált szöveg nyelvében lévő hasonló funkciójú elemek természetes használata[45]) kiszélesíteni, s arra utalva, hogy a pszeudotextusok is elkülönítést és funkciójuknak a grammatikán túl megértett tisztázását igénylik, a nyelv minden nem közvetlenül szemantikai dimenziójára kiterjeszteni. Ez lehetővé teszi egy szöveg esetében az értelmezés rétegeinek kibontakoztatását, s megmutatja például, hogy az egyes rétegek méltányolhatóságát mennyire meghatározza a szöveg vizsgálatának egy bizonyos diskurzushoz tartozása. Szegedy-Maszák Mihály érdekes szövegpéldájában:

> Egyszer egy királyfi
> Mit gondol magába,
> Hə hə həñ, ha ha ha,
> Mit gondolt magába:
> (Magyar népdal. Bartók gyűjtötte 1918-ban a Pest vármegyei Újszászon.)[46]

– joggal minősíti expletiónak, tölteléknek a harmadik sor elemeit egy olyan irodalomtudományos diskurzusban, mely az éneklésre szántságot nem tekinti egy szöveg irodalmi ismérvének, ugyanakkor a szöveget ezek az elemek egy közösségi életformához, egy más pragmatikai feltételezettségű szövegértéshez is utasíthatják, így az üres helyek a diskurzus ritkítási elvét jelzik.

Gadamer Derrida-bírálata nyomán látjuk tehát, hogy Manfred Frank is foglya marad egy, a szemiotikai tradícióban élő, túlságosan is szűk jel-fogalomnak, mely kénytelen dermedten állni a szétforgácsolódó értelmekkel szemben, holott a „szó az, ami a mondatrészek, szavak, szótagok stb. megkülönböztetésén túl mond valamit", s

---

[44] De Man: *Ellenszegülés az elméletnek*. 103.

[45] Gadamer: *Szöveg és interpretáció*. 30–31.

[46] Szegedy-Maszák: *Az irodalmi mű alaktani hatáselmélete*. 127.

ezt a dekonstrukció csak nyelvszemlélete „szemantikus kiindulópontjának ontológiailag tisztázatlan függőségével" vitathatja el.[47] Mint Gerd Gemünden recenziójában rámutat: „érvelése [ti. Franké – *K. G.*] rögtön erőtlenebbé válik, mihelyt megkísérli elmosni a határvonalat saját álláspontja és a dekonstrukcióé között",[48] ám – tegyük hozzá – erős rezonanciája e poétikai kérdésekben érdekesen világíthatja meg sokszínű teoretikus kötődéseit.

A szövegértelmező (tágan értett pszeudotextuális) rétegzéséhez egyik példaként egy merész fordítási eljárást vezetnénk elő: Békés Pál a *Lolita* két mondatát a következőképpen fordítja: „A pillanat, a halál, amit három éven át idéztem magam elé, olyan egyszerű volt, akár egy halom hasított fa" és „Most minden másként volt, és azon a bizonyos napon, a coloradói Champion tiszta levegőjében, azon a csodálatos pályán, a Champion Hotelhez – hol szállásunk vagyon – vezető meredek kőlépcső tövében úgy éreztem, elrejtőzhetek az ismeretlen árulások lidércnyomása elől Lolita stílusa, lelke és irgalmas tisztalelkűsége öblében."[49] A fordító – mint utószavában írja – úgy vélekedik, Nabokov közismert intertextuális eljárásai arra szolgálnak, hogy „stratégiai pontokon elhelyezett idézetekkel és utalásokkal vezesse félre olvasóját", s az idézetek többségét „vélhetőleg azért illesztette művébe, hogy felkeltse a »művelt olvasó« vadászszenvedélyét. Mintha csak sandán kacsintana: tessék »művelt olvasó«, szabad a vásár!"[50] Vagy talán arról van szó, hogy a történetekhez csak a szöveguniverzumra való ráhagyatkozás segítségével lehet hozzáférni – bár ez a tapasztalat a regényben valóban nem feszíti szét a Békés leírta esztétista eredetiségvágyat. Ha meggondoljuk, hogy Nabokov saját, eredetileg angolul írott művét oldalak tucatjainak különbözőségével fordította le oroszra (tisztában volt a nyelvnek egy közösség értésére való ráutaltságával), akkor elfogadhatjuk, hogy a fordító – elkülönítve a szövegnek eme rétegét –, egy új fordítói korrektség értelmében maga is belépett a játékba, s két József Attila-idézethez folyamodott (az egyik maga is fordítás). E vendégszövegek nyilvánvalóan nem képezhetik az orosz szerző kódszerűen elgondolt utalásrendszerét (az *Eszmélet* és a Villon-vers világképét nem kell összefüggésbe hoznunk a szöveggel), viszont ráismerhetünk az intertextualitásnak egy újszerű értelmezésű (fentebb jellemzett s a posztmodernben majd kedvtelve alkalmazott) funkciójára.

Annak bizonyítására, hogy a nyelv nem tisztán szemantikai aspektusai értelmezésre szorulnak, jelentésességüket csak egy más aspektusokkal összekapcsoló értelemhorizontban nyerik el Hajnóczy Péter *A fűtő* című elbeszélésének egy passzusát szeretnénk értelmezni: „Kolhász Mihály arca hirtelen megfeszült és kivörösödött, szájába harapott, kissé felemelkedett a székén és: »tru-uuu! tru-uuu!«, kétszer, hosszú recsegéssel szellentett."[51]

---

[47] GADAMER: *Kora romantika, hermeneutika, dekonstruktivizmus*. 63–64.

[48] Gerd GEMÜNDEN: *„Der Unterschied liegt in der Differenz."* Literatura 4 (1991) 412.

[49] Vladimir NABOKOV: *Lolita*. Ford. BÉKÉS Pál. Bp. 1987. 284., 245.

[50] I. m. 348–349.

[51] *Hajnóczy Péter összegyűjtött munkái. Elbeszélések*. Összegyűjtötte MÁTIS Lívia és REMÉNYI József Tamás. Bp. 1992. 58.

Emlékeztetnünk kell *A fűtő* című kötet gyakori travesztáló eljárására, melyben hovatovább szakrális allúziók teszik láthatóvá a véges létezés és a keresztény hagyományban reprezentált értékvilág összekapcsolhatatlanságát. Ide sorolhatjuk a megtisztulás lehetőségét megidéző *Mosószappan* című novellát, mely felütésében – „-É-ébresztő, urak!" – ama harsonára utal, s később az új életre támadás lehetősége (lehetetlensége) is travesztált formában mutattatik fel a kézművesipar házias képzetei között: „a fehér köpenyes kimosdott-kiborotvált ápoló képében maga a Minta áll a kórterem kifacsart, akaratvetélt, eltaknyolt, csömörös ábrázatú lakói előtt, a pokolra szállt és testet öltött ígéret, akár egy mellékutcai suszterüzlet kirakatában a csámpásra taposott, szakadt-rohadt kérgű lábbeli-kadáver mellett a mesterműː »ILYEN VOLT, ILYEN LESZ!«",[52] vagy *Az alkoholista* kezdetének mindenható háromságát: „Ügyeletes Orvos, Kezelő, Férfi WC."[53]

Másfelől figyelembe kell vennünk a szerző sajátos, egy politikai, kultúrmorfológiai megosztottság mentén redukált kratülizmusát (a szavak hangalakja és jelentése között feltételezett lényegszerű, fenomenális kapcsolatot) a *Freedom*ban: „»Miguel Rios.« Aztán lefordította: »Szabadság.« Úgy emlékezett, a »freedom« szót Miguel Rios egyik számában hallotta, de ebben nem volt egészen bizonyos. Emlékezetében a Miguel Rios név elválaszthatatlanul összekapcsolódott a »freedom«-mal, és megfordítva. De ha – mintegy véletlenül – a »freedom« magyarul is eszébe jutott, nem ringatta el a szokásos, valószerűtlen, könnyű részegséghez hasonló érzés, megtört a varázs, amelyet nem a szavak pontos, meghatározott jelentése, hanem idegen, távoli és ismeretlen dolgokra utaló hangulattartalma váltott ki Máraiban."[54] Az idegen nyelvi rendszerhez csatolt szó hangalakjában is felidézheti jelentésének, a szabadságnak azt a szubtilitását, melyet a szigorú pressziókkal mozdulatlanságban tartott magyar nyelvi valóság már képtelen felmutatni.

Innen nézve válik beláthatóvá, hogy amikor a szellentés hangszerű megjelenítése felidézi az angol true [tru:] »igaz« szó hangalakját, akkor abban az abszolútként értett igazság travesztálva jelzett reprezentálhatatlansága bejelent egy, a nyelv kratülizmusával szembeni további gyanút is, mely a világ szerkezetének örökkön represszív jellegével függ össze.

Látható tehát, hogy az egyes szövegegységek értelmezései körkörösen igazolják egymást, az egyes értelmezésaspektusok közé, az értelmezésen belülre beléptetett dialógus hozzájárul egy szélesebb horizont kialakításához is. A hangszerű kódok használata nem egy megértés-szétfeszítő, mondhatatlan zenei identitást jelenít meg, hanem más értelmezésegységekkel interakcióba lépve mutatja meg a funkcióját. Már Wolfgang Iser is úgy írta le az olvasó tevékenykedését a szövegben, mint a szöveg különböző perspektíváinak integrálására törekvő eljárást, hiszen az összes aspektust

---

[52] I. m. 14.

[53] I. m. 9.

[54] I. m. 29.

átfogó horizont a műben nem manifesztálódik.[55] Annak oka, hogy magunk a nyelv zeneiségének értelmezését Gadamer pszeudotextus-fogalmára alapozva kíséreltük meg szemléltetni, pusztán annyi, hogy Iser határozottan felsorolja a fikció integrálandó perspektíváit (elbeszélő, figurák, plot, olvasófikció), míg mi jelezni szeretnénk: a perspektívák listája műfajokhoz, korszakokhoz kapcsolódóan változtatható és változtatandó. Az értelmezés folyamata a széttartónak látszó aspektusok dialógusa felé mutat, s az értelmek előállása nem valamely egynemű kód megfejtése, hanem egy olyan kérdés-értelem („irányértelem"), „amely nem egy meghatározott válaszra számít, hanem a kérdezésnek egy útirányába mutat".[56] Ez az értelem nem köthető hozzá a szerzői intencióhoz, célszerű inkább az „eredeti olvasó" fogalmi idealizációjához folyamodnunk,[57] hiszen a mű mint „ergon" függetlenedik alkotójától, az intenció a saját részévé válik.[58]

Értelmezésünk eredményeképpen igazat adhatunk Gadamernek, hisz szerinte aki a differenciához – vagy tegyük hozzá: a disszeminációhoz – ragaszkodik, „az egy beszélgetésnek a kezdeténél tart, nem pedig a végcéljánál".[59]

A továbbiakban a fentiekben vázolt, és Paul de Mantól retorikainak nevezett problematika egy újabb magyar költészeti vonatkozását vesszük szemügyre. Petri György 1989-es *Mi jön még?* című kötetében szerepel a következő négysoros:

Sziszifosz visszalép[60]

Rettenthetetlen hülyék kora jő.
Pojácák vagy gazemberek? Is-is.
Egyszerre félem és röhögöm általlátni:
a szikla óhatatlan visszafelé görög.

A költemény utolsó sorának retorikai értelmezésében a conversio és a paronomasia kerülhetnek szóba. A conversiós olvasatban az utolsó szó elemeinek teljes visszaforgatását láthatnánk, mely egyben a tökéletes identitást jelenti, s eme értelmezés előtt a szikla jelennék meg, mely oda-vissza görög. A paronomáziás olvasat egy mitológiai hősben is utalt tradíció berekesztődéséről tudósítana. A két alakzat feszültségével számolva – s Szegedy-Maszák Mihály megkockáztatja a feltevést, hogy „nem annyira magukban az alakzatokban, de kölcsönhatásukban, sőt talán egyenesen feszültségükben kereshető a retorizáltság esetleges előidézője"[61] – a következő értelmezést nyújthatjuk. Az egészelvű, abszolutizáló gondolkodás lehetetlenné válásakor – ezt a

---

[55] Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*. München 1976. 62.

[56] Gadamer: *Destrukció és dekonstrukció*. 343.

[57] Gadamer: *Szöveg és interpretáció*. 27.

[58] Gadamer: *Kora romantika, hermeneutika, dekonstruktivizmus*. 62.

[59] Gadamer: *Destrukció és dekonstrukció*. 346.

[60] *Petri György versei*. Bp. 1991. 283.

[61] Szegedy-Maszák: *Az irodalmi mű alaktani hatáselmélete*. 127.

szituációt a Fodor Géza leírta értelmiségi közeg számára 1968 élményéhez köthetjük[62] – tragikummal vállalt (gondoljunk a *Belső beszéd*re: „Feladtam / az egység utáni sóvár vágyamat: milyen gyalázat érhet még?"[63]), s az egzisztencializmusban Szüsziphosz alakjával emblematizált feladat „feladásának" pillanata is elérkezett, melyben egy mitológikus archéből származtatott tradíció jelenti be saját alkalmatlanságát. Eme újabb, a teljes szétoldódás prognosztizálta rémséges eljövendők ígéretébe a félelem mellett egy disszonáns hang, a röhögésé is belevegyül. A költemény horizontjába ugyanis belép a nyelvi megelőzöttség tapasztalata: az alakzatokban implikált összefüggésrendszer a kijelentéseket abszolút értelemben uraló intenció vélelmétől a jelölő játékának észlelése felé téríti a befogadót, s így az Egész utolsó morzsái helyébe az abszolútum elvi tételezhetetlenségének gondolatát helyezi (hasonló megoldásai közül csak még egyet: a *Patchwork*ben a „hasam a tudatod"[64] fordulattal tudósít az egészként megélt személyiség „diszpergálódásáról").

Hangsúlyozzuk, Petri semmiképpen sem oldódik bele egy parttalan, posztmodern játékba. Sőt, saját történetét igen kontinuusan újra- és újraértelmezve néz szembe más horizontokkal, de úgy véljük, hogy éppen „lucidus" (Fodor Géza) nyelvérzéke okán válik nyitottabbá ezekre, különösen az említett kötet óta keletkezett verseiben, de ennek vizsgálata egy más dolgozatra tartozik. Mindenesetre úgy látjuk, Hajnóczy nyelvfelfogása innen marad ezen a tapasztalaton, *A fűtő* intertextualitásában is travesztikus, a Kleist-parafrázis még a pusztulás heroikus lehetőségét is megvonja hősétől, Kolhász Mihálytól.

A retorikát és a stílust a sajátosan értve monumentalizáló és démonizáló dekonstrukcióval szemben visszaállítanánk őket a művészet megértésének „szükségképpeni előfeltevései"[65] közé. S minthogy minden beszédműnek (s így minden irodalmi műalkotásnak) meg kell válnia egyedi eseménykarakterétől, hogy utánozhatóvá, példaképpé alakulhasson, egy korszak (vagy életmű) műveinek sokféleségét egy stílusra vagy meghatározott stílusirányokra kell redukálni, hogy kanonikussá válhassanak.[66] Úgy véljük, a tradíció e szelektáló kibontakozásának mikéntjét leginkább egy olyan hermeneutikai stílusfelfogás képes értelmezni, mely a stílusokat a kontextuálás lehetőségeit vázoló redukciós kereteknek tekinti. Hiszen a dekonstrukció ama gesztusával, mely egy kiemelt negatív igazságban ragadná meg a stílus, a retorika igazságát egymást tagadó, dialógusba nem léptethető értelmeket posztulálva, azoknak a felszabadító törekvéseknek válik ellenképévé, melyek az irányzat szókincsében oly nagy szerepet játszanak.

---

[62] Fodor Géza: *Petri György költészete*. Bp. 1991 11..

[63] *Petri György versei*. 47.

[64] 2000 2 (1992) 24.

[65] Gadamer: *Igazság és módszer*. 342.

[66] Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 742–743.

Megjegyzés

Szövegpéldák gyanánt 20. századi szerzőket értelmeztünk, így is vitatkozva Manfred Frank nézetével, mely szerint a tradicionális hermenutika a régi irodalmaktól legfeljebb a 19. századi szövegekig merészkedik interpretációiban.[67]

Eljárásaink során Derrida kérdéseinek (a vele folytatott dialógusnak) segítségével jobban megértett hermeneutikát tettünk magunkévá, számunkra a két iskola eszmecseréje nem bizonyult terméketlennek. Magát Derridát idézve „ahhoz, hogy számot adjunk a lehető legszigorúbban [...] az írásról mint a simulacrumot jelölő maradványról, a megfejtést olyan messzire kell elvinni, amennyire csak lehetséges"[68] s „nem arról van szó, hogy passzívan a heterogén vagy parodisztikus mellett kell dönteni, [...] nem arról, hogy [...] Nietzsche végtelen mesteri tudására, legyőzhetetlen hatalmára, a csapda kifogástalan manipulálására kellene következtetni [...] az eldönthetetlenség végtelen kalkulusára, mely meghiúsítja a hermeneutikai fogást. Ha valaki erre következtet, azzal – miközben a biztos csapást igyekszik elkerülni – ugyanolyan biztosan esik bele a csapdába. Ez annyit jelentene, hogy a paródiát vagy a simulacrumot az igazság [...] szolgálatában álló uralom eszközévé tesszük, és helyreállítjuk a vallást, például Nietzsche kultuszát, a paródia-interpretáló-interprédikáló papság érdekében".[69]

---

[67] Frank: *Was ist Neostrukturalismus?* 590.

[68] Derrida: *Éperons. Nietzsche stílusai.* 203.

[69] I. m. 192–193.

Kibédi Varga Áron

AZ IRODALOMTÖRTÉNET VÁLSÁGAI

Az irodalomtörténet Nyugat-Európában és Közép-Európában egyaránt válságban van: a régi kézikönyvek és szintézisek elavultak, kevesen mernek ma új, átfogó áttekintéseket írni, mert a válság radikális és ellentmondásos.[1] A strukturalizmus aláaknázta a történetírás tudományosságába vetett hitünket, most viszont, amikor a tudományos élet egyre inkább elfordul a strukturalista tudományparadigmától, felmerül megint, és egyre erősebben, a történelmi igény, az, hogy a humán tudományok tárgyait ne csak szinkrón, hanem diakrón módon is tárgyaljuk, visszahelyezzük őket történelmi összefüggésekbe.

Közép-Európában ez a probléma másként jelentkezik és sürgős megoldásra vár. Itt nem annyira a strukturalista műközpontúság után, hanem egy hamisnak érzett ideológia bukása után kell megtalálni az utat egy másfajta irodalomtörténethez. Az ideológiák mindig narratívak, adott történelemszemléleten alapulnak. Ez konkrétan azt jelenti, hogy Európának ebben a részében sokan – jogosan – azt várják el az irodalom szakembereitől, hogy az eddigi *hamis* történelemszemléletet helyettesítsék *igaz* történelemszemlélettel, írják át sürgősen a magyar irodalom történetét, úgy hogy minden irányzat és író az őt *valóban* megillető (magas vagy alacsony) helyre kerüljön. A mindenütt tapasztalható történelmi igénnyel itt egy jellegzetes és nagyon erős *erkölcsi* igény párosul. Az irodalomtörténet-írás tehát dupla válságban van: egy strukturalizmus utáni és egy kommunizmus utáni válságban, és e két válságra általában két különböző megoldást javasolnak, ami új válságot okoz. Mielőtt erre az új, a most – lassan – épülő-készülő Európára jellemző válságra kitérnék, fel szeretném vázolni általában az irodalomtörténet-írásnak azokat az elméleti problémáit, melyekre mai helyzetünkben különösen ügyelnünk kell.

A történelem fajtái

A tudománynak végtelen sok tárgya lehet és ezeket a tárgyakat éppúgy tanulmányozhatjuk szinkrón mint diakrón összefüggésben: a természettudományok (például fizika, csillagászat) tárgyai (például anyag, naprendszer) hozzánk képest olyan lassan változnak, hogy diakrón vizsgálatukról általában lemondunk, illetve le kell,

---

[1] E cikkben tovább viszem-árnyalom azokat a fejtegetéseket, melyek az irodalomtörténet-írás elméleti problémáiról régebbi cikkeimben írtam (Literatura 1979.; Helikon 1983; Degrés 1983; Magyar Napló 1992. április 6.). Szakmai egyoldalúságom, hogy példáimat elsősorban a francia irodalomból veszem.

hogy mondjunk, mert a kutatáshoz hiányoznak az eszközök. Marad tehát a természettudományok esetében a tudománytörténet, a természetet magyarázni kívánó rendszerek egymásutánisága, egymásba kapcsolódó, egymást korrigáló és leváltó bemutatása.

A tudománytörténet ismerete a mai szakember számára nem elengedhetetlen; neki elég, ha szaktudományának legújabb állásából indul ki: a fizikus és a biológus hatékonyan és lelkiismeretesen kutathat anélkül, hogy a fizika vagy a biológia történetét ismerné. Számára a múlt ismerete kuriózum: a jobban, egyszerűbben és többet megmagyarázó új rendszerek háttérbe szorítják a régebbi rendszereket. A hibákból tanulunk, a tudomány *halad.*

Bonyolultabb kép tárul elénk, amikor a szellemtudományok története felé fordulunk. Itt a jelenlegi állapot magyarázatához a történelemre szükségünk van: még egy olyan „szinkrón" szellemtudomány sem jön ki, legalábbis a *közel*múlt ismerete nélkül, mint amilyen a szociológia. Megkülönböztetett jelentősége van a történelemnek a politikai képződmények – állam, nemzet – és a kulturális alkotások – irodalom, művészet – esetében. De e között a két történelemfajta között még további különbséget kell tennünk: az általános politikai történetet az választja el a kulturális történelmektől, hogy tárgyát már elnyelte a múlt (példa: csaták, államférfiak), vagy meg lehet szüntetni (példa: politikai intézmények), míg a kulturális történet tárgyai általában ma is jelen vannak: Mátyás királyt vagy Napóleont csak *közvetve* ismerhetjük meg, velük nem azonosítható, róluk szóló dokumentumok alapján, Petrarca szonettjei vagy Arany János balladái viszont *közvetlenül* előttünk vannak, egyaránt képezhetik szinkrón vagy diakrón vizsgálódás tárgyát. Az államférfit a történész kell hogy feltámassza, a költő a jelen emberét akkor is megszólítja, ha nem bábáskodik irodalomtörténész körülötte. Megjegyzendő végül az is, hogy a kulturális történelmeknek alighanem több (gyakran kisebb) tárgya van, mint a politikainak (egy-egy nép történetében általában több a vers és a regény, mint a csata vagy a kormányválság), és hogy a kulturális történelem két fő ága, az irodalomtörténet és a művészettörténet, módszertanilag közelebb áll egymáshoz, mint a politikai történelemhez.

Ugyanakkor a különbségek ellenére megállapíthatjuk, hogy a szellemtudományok történeteinek mindig több ideológiai töltése van, mint a tudománytörténeteknek; a jelent az első esetben nem lehet leválasztani a múltról. A politikai történelemhez nemcsak a kíváncsiság vezet – történészt és laikust egyaránt –, hanem az az igény is, hogy jelenünket jobban megértsük: a múltból azokat az elemeket választjuk ki, amelyek segítségével a jelent tetszésünk szerint, például pesszimista vagy optimista módon, magyarázhatjuk.

Az irodalomtörténet dialektikája

Az irodalom történetében az irodalmi alkotások két, egymással gyakran hadilábon álló folyamat eredményeként jelentkeznek: a szintagmatikus tengelyen elhelyezkedő, a történelmi folyamatosságot jelző folyamat az *intertextualitás,* a paradigmatikus

tengelyen elhelyezkedő, a jelen egyedi valóságára utaló folyamat pedig a *referencialitás*. Az intertextualitás a műfajtörténetre hívja fel a figyelmet, és Curtius immár klasszikus könyve óta[2] azokra a konstans toposzokra, amelyek az ókor óta szabályozzák az európai irodalmat, követendő, bár többé-kevésbé mindig áthágható modellként. A refencialitás az elengedhetetlen, de – főleg a huszadik században – általánosan, „parttalanul", is értelmezhető realizmus követelménye: az irodalom arról szól, amit tapasztalatból ismerünk, legyen az a külső materiális valóság, tömeglélektani vagy pszichoanalitikus törvényszerűség, vagy akár fantázia és álomvilág.

E két folyamat viszonya különös és dialektikus. Különös, mert az intertextuális anyag egyre bővül, a referenciális viszont nem:[3] igaz, hogy korunkban a jelenlevő való világ – a tömegkommunikációs eszközök következtében – egyre tágul, de az egyén információbefogadó képességének küszöbe, határa van: ahol az információ mennyisége nő, ott a befogadása elsekélyesedik, az információ személyes, interpretatív feldolgozása, lélektani értéke csökken. Eklatáns példa ezen a téren Andy Warhol művészeti és elméleti-filozófiai munkássága, a gyorsaság- és az ezzel összefüggő sekélyességideológia.

Ugyanakkor ez a viszony dialektikus is, mégpedig két értelemben. Először, mert az intertextuális anyag bővül, amikor a referencialitás elveszti aktualitását és intertextualitássá változik át: Balzac realista regényei ma már, ahogy Veres Péter írja valahol, többé-kevésbé történelmi regényekként hatnak, azaz nem a valóságra utalnak, a mai olvasó tapasztalatvilágára apellálnak, hanem a műfajtörténet láncszemei lettek. Másodszor, mert a műalkotást – szinkrón összefüggésben – általában akkor tekintjük sikeresnek, ha a két folyamat középpontjában, a legnagyobb feszültség terepén helyezkedik el. Ha az intertextualitás hatása túl erős, epigonizmusról beszélünk, ha viszont a referencialitás elfeledteti velünk az irodalomtörténeti igényt, akkor a művet nem mint irodalmat, hanem mint kordokumentumot érzékeljük.

Az irodalomtörténet-írás problémái

Az egy-egy nemzethez, illetve nyelvhez kötődő irodalomtörténet fogalma a tizenkilencedik században alakul ki, leváltva (kutatásban és oktatásban egyaránt) azt a retorikai és műközpontú irodalomszemléletet, amely Európában a reneszánsz óta uralkodott. Ebben a paradigmaváltásban nemcsak a romantika múltdicsőítése, történelemrajongása játszott szerepet, hanem a laicizálódó közoktatás is. Amikor a kötelező vallásoktatás megszűnik, vagy veszít erejéből, új alapokra kell helyezni az ifjúság

---

[2] Ernst Robert CURTIUS: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948.

[3] Részben e körül a probléma körül forog az a nagy és híres vita is, mely a 17. század végén zajlott le Franciaországban és a „Querelle des Anciens et des Modernes" néven ismeretes: attól, hogy egyre nő, fontosabb-e, „jobb-e" a múlt irodalma, mint a jelené? A Querelle egyébként elkezdte (ezért olyan jelentős!) az európai irodalomszemlélet átideologizálását: az irodalomban is van haladás, ne a múltra, itt is a jövőre tekintsünk.

erkölcsi nevelését, mely addig a nemzetek fölötti vallásoktatásra támaszkodhatott. A nemzeti történelem és irodalomtörténet erre különösen alkalmasnak mutatkozott, sőt Roland Barthes egyenesen azt állítja, hogy az irodalomtörténetet a közoktatás szülte. Az általános történelem és az irodalomtörténet ettől kezdve részben valláspótló, és mindenképpen erkölcstanpótló szerepet tölt be.

A történetírás és az irodalomtörténet-írás mindig megköveteli, hogy a szerző a múltat bizonyos, hol kimondott, hol rejtett, alapelvek szerint rendezze és szervezze, kiemelve, illetve elhallgatva – már csak az anyag mennyisége és áttekinthetetlensége miatt is – a rendelkezésre álló anyag egy részét. A történetírásnak ezt az elkerülhetetlen és alapvető „tudománytalanságát", szubjektivitását itt viszont megtetőzik a pedagógiai követelmények. Az iskolának szánt irodalomtörténetnek tovább kell szubjektivizálni, egyszerűsíteni és eszményíteni. Eszményíteni, mert az irodalomtörténet a nemzeti öntudatot kell hogy serkentse: Zrínyit kell dicsérni és Malraux-t, a hősöket, és nem Gyöngyösit vagy Paul Morand-t, akiknek a politikai magatartása nem egyértelmű vagy pedig a nemzeti hagyományok szemszögéből nézve nem rokonszenves. És sematizálni kell, mert az irodalom túl gazdag és az ifjúság egyébként sem tud mindent megjegyezni. Kevés és feddhetetlen életű nagy íróra van szüksége a konzervatív pedagógusnak és irodalomtanárnak. Homoszexualitás, alkoholizmus, öngyilkosság nem tartozik a tankönyvbe: zsenik kellenek ugyan, de csak erényes zsenik. Érdemes lenne megvizsgálni, hogy a tudományosságra törekvő irodalomtörténeti részletkutatásokból mi kerül át, és mi nem, a tankönyvekbe.

Az irodalomtörténet-írás minden nyelvterületen belül kialakított egy kánont,[4] mely az eredeti korízléssel hol megegyezik, hol nem: Párizs már a tizenhetedik században Corneille-t és Racine-t tartotta két legnagyobb tragédiaírójának, és ezt a később kialakuló kánon is elfogadta, hiszen hozzájárulnak a francia nemzeti dicsőség, a „Grand Siècle" mítoszához. Magyarországon a tizennyolcadik század Gyöngyösit tartotta a múlt legnagyobb költőjének, ő viszont kiszorult a kánonból, mert Balassa is és Zrínyi is fontosabbak, amikor a pedagógus a nemzeti múlt eszményítésére törekszik. A két ízlés – a kor és a mindenkori jelen ízlése – között gyakran vannak eltérések, és ezeket természetesen nem lehet kizárólag nemzetpedagógiai okokkal magyarázni: Stendhal és Erdélyi János egyaránt tekintik Béranger-t koruk egyik legnagyobb költőjének, és felmerül a kérdés, hogy múlt korszakoknak nem kellene-e minimálisan két irodalomtörténetet szentelni: egyet, mely megpróbálná a korízlést megközelíteni és aszerint csoportosítaná és hierarchizálná a műveket, és egy másikat, mely elfogadja az időközben meghonosodott kánont.

A lelkiismeretes irodalomtörténet-írónak természetesen kötelessége, hogy a meghonosodott kánont próbálja itt-ott bővíteni, illetve módosítani. Nagy írók halála után sok minden lappang még kéziratban és ezeknek a kéziratoknak megjelenése később erősen befolyásolhatja és meg is változtathatja a szerzőről annak életében kialakult

---

[4] Vö. Szegedy-Maszák Mihály tanulmányát a Literatura 1992-es 2. számában.

képet; gondoljunk például Diderot esetére vagy az utóbbi pár évben előkerült Proust- és Raymond Roussel-kéziratokra. Különösen érdekes elméleti problémát jelent az a csodálatosan gazdag, a tizennyolcadik század teljes gondolatvilágát ravasz fölényességgel és ironikusan felölelő regény („Manuscrit trouvé à Saragosse"), melyet Jan Potocki lengyel arisztokrata a tizenkilencedik század első éveiben írt franciául, de amelynek teljes szövegét csak 1989-ben adták ki. A tizennyolcadik századi irodalom keretén belül kell-e bemutatni ezt az alkotást, mely az akkori irodalom szerves része, de amelyet csak a mai olvasó ismer?

A pedagógiai szempontokra ügyelő irodalomtörténet-írásnak megvannak a maga kedvenc retorikai fogásai: az irodalomtörténetet a megtanulhatóság kedvéért nem mint folytonosságot, hanem mint akciók és reakciók sorozatát mutatja be (klasszicizmus–romantika; romantika–realizmus) és a kánon nagy íróiból patetikus ellentétpárokat kovácsol: Voltaire–Rousseau, Goethe–Schiller, Arany–Petőfi.

A tizenkilencedik századtól örökölt hagyományos irodalomtörténetre nem a műközpontúság jellemző: Sainte-Beuve óta nagyon sokan az író életrajzának megkülönböztetett jelentőséget tulajdonítanak. E mögött a „biografizmus" mögött az a naiv elképzelés húzódott meg, hogy az életrajzi adatok többé-kevésbé kauzális összefüggésben állnak az alkotásokkal: a költő szerelmes, tehát szerelmes verset ír, az író felháborodik, tehát elkötelezett regény ír stb. Ma, amikor a műközpontúság feltétlen híveinek száma megcsappan és a történelmi nézőpontok megint előtérbe kerülnek, megjelenik újból az író életrajza is, de más összefüggésben. Az író élete nem a művet kell hogy magyarázza, a biográfia az irodalmi kommunikáció harmadik alapeleme, azaz az olvasó szempontjából fontos. Az író életrajza olyanfajta lélektani szerepet tölt be, mint általában a hagyományos biográfiák (szentek, művészek, politikusok, sportemberek élete): az irodalomtörténet ezentúl tehát nem két szükségképpen egymásba átnyúló, egymást magyarázó életmintát nyújt, hanem két egymással párhuzamos életmintát, melyek az olvasó múltját egyaránt gazdagíthatják: a regény (dráma, vers) egy műfajilag lekerekített, „képzeletbeli" világot nyújt és az életrajz egy szabálytalanabb, tehát „valósabb" világot. Az is elképzelhető, hogy az olvasó az egyiket – mivel fantasztikusabb, extrémebb – inkább életpótléknak, a másikat – mivel valóbb – inkább életmintának tekinti.

Posztmodernizmus és értékigény

A posztmodern történelemszemlélet[5] az általános történelmet kimondottan az irodalommal rokonítja, irodalmi alkotásnak tekinti: a múlt azáltal válik történelemmé, hogy a jelenből visszanyúlunk a múltba, és darabjait tetszésünk szerint, azaz világnézetünk, ideológiánk szerint összerakjuk, elrendezzük. Történelem és történelmi regény között

---

[5] Elsősorban Hayder White és Frank Ankersmit írásaira gondolok.

nehéz meghúzni a határt. A mai történész és irodalomtörténész feladata hasonlít a kritikus hagyományos munkaköréhez: tudatosítja bennünk, olvasókban, a történetírás titkait, retorikai fogásait: dekonstruálja az elmúlt korokban kialakított, a múltat világos ideológiai egységekbe préselő történelemszemléletet: a sematizáló ellentéteket szétporlasztja, arra figyel, hogy hol vannak repedések a szépen felhúzott és tiszteletreméltó építményeken.

Ebben az összefüggésben a posztmodern irodalomtörténet-írás minimálisan annyit jelent, hogy a művek, műfajok és irányzatok közötti összefüggéseket új és új szempontok szerint állandóan átrendezzük: az osztályozás lehetőségei, ezt Borges óta tudjuk, végtelenek (azaz: önkényesek, tehát végtelenek). Vannak persze teljesen jogos, a kor szelleme által hitelesített perspektívák. Ilyen *egyéni* új szempontnak tekinthetjük a kánonnak afféle felbontását, amelyre Weöres Sándor *Három veréb hat szemmel* című antológiája törekszik; a *kollektív* új szempontok között pedig kitüntetett helyet foglal el a feminizmusnak az a típusa, mely a férfi–nő ellentétnek (nem a biológiai, hanem) a kulturálisan megalapozott létjogosultságát vonja kétségbe.[6]

A hagyomány tisztelői, a történelemhez visszatérni kívánó emberek konzervatív része bizonyára megdöbbenéssel figyeli a posztmodernizmust és botrányosnak minősíti a posztmodern történelemszemléletet. Közép-Európában különösen. A posztmodernizmust, mondhatnók, az *elégedett* emberek társadalma szülte. Mannheim Károly szerint a sikeres, „befutott" társadalmi csoportok hajlamosak arra, hogy a történelmet töredékesen és egységes értelem nélkül nézzék, mindennemű jelentéstől megfosztott darabokként; az egységes történelemszemléletre viszont olyan csoportok áhítoznak, akiknek szükségük van egyfajta hitre, akik csak a jövőtől várhatják el sorsuk jobbrafordulását.[7]

Mannheim fél évszázaddal ezelőtt vetette papírra ezt a gondolatot. Azóta megértük az ideológiák, a Szent Ágoston-i avagy hegeli értelemben vett történelem végét. Aki őszintén örül annak, hogy megszabadult az ideológiáktól, azt a mannheimi hipotézis ma már nem elégítheti ki; nem tehet mást, minthogy elfogadja a posztmodern történelemszemléletet és ezzel együtt a paradoxont: *történelem nincs, de kell.*

A „nyugati" posztmodernizmusban éppen úgy megvan az erkölcsi igény, mint a közép-európai és az elnyomó ideológiáktól lassabban és sokkal fájdalmasabb körülmények között megszabadult emberekben: nincs, de *kell.* Mert történelem nélkül, a múltból felénk nyúló narratív struktúrák nélkül nincsen erkölcs. De ahhoz, hogy ne kollektív világnézetek mondják meg nekünk, miben higyjünk és mit tegyünk ahhoz, hogy az egyén végre vállalja felelősségét, ő maga kell, hogy tudatosítsa azokat a

---

[6] Az első csoportba tartozik a Denis Hollier által kiadott *A New History of French Literature* (Harvard University Press, 1989), mely mindennemű periodizálást eltöröl és 200 dátumból kiindulva tárgyalja a francia irodalom leghíresebb alkotásait; e könyvet, mint a posztmodern történelemszemlélet produktumát szokás emlegetni. A második csoportban van helye – a feminizmus mellett vagy attól függetlenül – a pszichoanalízis által ihletett irodalomtörténeti kutatásoknak.

[7] Mannheimet idézi David Perkins: *Is Literary History Possible?* Johns Hopkins University Press 1992. 59.

történeteket, amelyekben szerepet játszik, amelyekben szerepet kell vállalnia.[8] És ezeket a történeteket egészíti ki radikálisan emancipált és egyéni, állandóan változó történelemmé az irodalom, teremtett világok és életrajzok szövevénye. A bálványok bukása után az esztétikai értékekből, regényből, versből kovácsol magának erkölcsöt a végre teljesen felszabadult ember.

Aki a múltba néz, mintha leállítaná az időt. A történelem esszencializál, még a folyamatokat is végérvényesíti. Mintha mindig az igazságot mondaná. Pedig az idő fut és meghazudtol minden végérvényes igazságot. Az irodalomtörténet-írás erkölcsi tett, de olyan, amelynek erkölcsi érvényét egy idő múlva, vagy más körülmények között, vissza kell vonni. Minden csoportnak, minden nemzedéknek új irodalomtörténetre van szüksége: az irodalomtörténet állandó átírása erkölcsi követelmény.

---

[8] „I can only answer the question, „How am I to do?", if I can answer the prior question „Of what story or stories do I find myself a part?" (Alasdair MCINTYRE: *After Virtue. A Study in Moral Theory*. London 1981. 201.)

George Cushing

FELTÁRATLAN IRODALOMTÖRTÉNET?

Különös tudományág az irodalomtörténet, állandóan változik, állandóan fejlődik. Új felfedezések, új szempontok mindig adódnak. Ezért érdekes néha visszatekinteni a múltba, s azon csodálkozni, hogy elődeink mit nem tudtak, illetve nem közöltek. Toldy Ferenc például igen röviden végez Janus Pannoniusszal: „Európai hírű újlatin költő, ki magyar hadiénekeket költött"[1], s később azt is hozzáteszi, hogy állítólag magyar nyelvtant is írt.[2] Ennyi az egész. Igaz, hogy Toldy a magyar nyelvű nemzeti irodalom történetét akarta megrajzolni, mostanában viszont Janus Pannonius méltó helyet kap minden magyar irodalomtörténetben.

Mégis az irodalomtörténet fejlődése nagyon egyenetlen. Még most is sok fehér foltot mutat, ezek pedig nem annyira anyag híján, hanem szerkesztők és kiadók szeszélyei folytán keletkeztek. Igen furcsa jelentéstani kificamodás következtében az „összes" szó, ha irodalmi művekre vonatkozik, csak nagyritkán jelenti azt, hogy „teljes", „minden": inkább „válogatott" vagy éppen „megcsonkított". S az olvasó kénytelen elfogadni azt, amit a szerkesztő jónak ítél számára, mintha még gyerekcipőben járna. Ez pedig cenzúra. Persze mindenki tudja, hogy néha politikai nyomás okozta ezt az eljárást, de nem mindig. S az eredmény az, hogy az olvasó még a klasszikus írókról sem képes valódi képet alkotni magának. Az *Ady Összes Prózai Művei* című gyűjtemény például nem teljes, nincs teljes Móricz, és József Attila igazi képe csak most veti le azt az álarcot, amelyet a múlt évtizedek kényszerítettek rá. S ez nemcsak a modern magyar irodalomra vonatkozik. A régebbi írók közül Bessenyei Györgyre gondolok, akinek megvan ugyan a helye az irodalomtörténetben, de még mindig homályos alak marad, mert annyi művét csak címükről ismerjük, vagy ha valaha publikálták is, már ritkaság. A kritikai kiadás munkája csak lassan halad előre. Ki tudja, hogy saját korában valóban oly fontos író volt-e? Az a gyanúm, hogy mint bécsi szemináriumvezető, hatása nemigen elterjedt Magyarországon, de teljes műve híján nem tudok dönteni. Mindenesetre a felvilágosodás jóval 1772 előtt jelentkezett itt, ezt több külföldi látogató bizonyítja. És ugyanakkor magyar területen működtek olyan írók, mint Orczy Lőrinc és Fekete János, akiket nagyon vonzott a francia műveltség.

Azt hiszem, a legnagyobb probléma az, hogy minden irodalomnak szüksége van saját hőseire, s jó hírükre mindig vigyázni kell, még ha kegyes csalással jár is. De nem szabad elfelejteni, hogy egy író életműve sokkal többet ér, mint a kritikus vagy

---

[1] Toldy Ferenc: *A magyar nemzeti irodalom története rövid előadásban*. Pest, 1868. I. 29.

[2] I. m. 51.

irodalomtörténész véleménye róla. S a nagy író mégis ember, mégis saját korának a gyermeke. Sőt, mint a nagy Homérosz is, néha elbóbiskolhat, s rossz műveket teremthet. Ezeket is számon kell tartani, mert nélkülük torz képet alkotunk róla. Emlékezzünk csak Oliver Cromwellre, az angol forradalom vezérére, aki híres utasítást adott portréfestőjének, hogy ne szépítse eléggé csúnya arcát, hanem szemölcsöstül fesse meg.

A modern magyar irodalmat, mint elkötelezett irodalmat, nemegyszer erősen befolyásolta a politika, s ezért mára kényesnek látszó helyzetekbe került. Ez tény, és nem szabad elhallgatni. A két világháború között, például, mi volt a legsürgősebb probléma? Nem a parasztság és munkásság helyzete, nem az úgyis eléggé kényes népies–urbánus-vita, hanem Trianon következményei. S ez természetesen az irodalomra is hatott. Ezért ha Móricznak lesújtó véleménye volt a csehekről és a magyar falu militarista szelleméről nyilatkozott, ha Babits, esztergomi kertjében elmerengve a tájon, fájlalta a Dunán túli országrész elvesztését, ez is természetes volt, s az irodalomtörténeti háttérhez tartozik. És ha a második világháború utáni szerencsésen rövid Rákosi-kor annyi korcs művet szült, ez is természetes. Ideje volna már ezzel a rosszemlékű korszakkal számot vetni, mert ez is a magyar irodalomtörténethez tartozik. Okokat nem kell keresni, mindenki tudja – de meddig? –, hogy miért jöttek létre azok a már inkább keserű mosolyt fakasztó, mint felháborító irodalmi termékek. Tehát nem bűnbánóan, nem szégyenlősen, hanem bátran kell nyúlni ehhez és az ehhez hasonló témákhoz. Mert az irodalomtörténetnek fontos szerepe van a jövő nemzedékek nevelésében, és legalább azt tudják meg, milyen káros hatást gyakorolhat a politika az irodalomra. (És a régi irodalomban ne felejtsük azt se, hogy nemcsak kuruc, hanem labanc vers is létezett!)

Most egy általánosabb témára térek át: a nők szereplése az irodalomban. Ismeretes, hogy Weöres Sándor már a *Három veréb hat szemmel* című antológia utószavában foglalkozott ezzel a témával, de mint lappangó kérdés évtizedek óta megválaszolatlan maradt. Arany János írt róla, s még 1913-ban Schöpflin Aladár Kaffka Margitról szóló tanulmányában azt írta: „Elődei csaknem kivétel nélkül meglehetősen kompromittálták az írónő nevét, amely selejtes minőségű és gyanús jóhiszeműségű írással vált egyértelművé."[3] S ilyenfajta nézetek eléggé elterjedtek a század folyamán. Pedig jól tudjuk, hogy már a 16. században éltek tehetséges költőnők, és azóta olyanok, mint Petrőczi Kata Szidónia, a két Bethlen Kata, Dukai Takách Judit a legjobb írók közé tartoznak. Ideje volna már újraértékelni a nők közreműködését az egész irodalmi világban, mert nemcsak írtak, hanem szervezők is voltak –, gondoljunk csak Podmaniczky Annára vagy Popovics Teodórára, akik olyan fontos szerepet játszottak a pesti irodalmi életben. (Fábri Anna már igen hasznos könyvet írt erről a témáról.[4]) Ezenkívül jelentős szerepet játszanak mint olvasók is. Egészen a 19. század végéig az írók főleg nőolvasókra számítottak: Széchenyi István „Honnunk szebblelkű asszonyi"-nak

---

[3] Schöpflin Aladár: *Magyar írók*. Bp. 1919. 173.

[4] Fábri Anna: *Az irodalom magánélete*. Bp. 1987.

dedikálta *Hitel* című nagy művét (vajon hányan tudták elolvasni?), és majdnem egy fél századdal később Vajda János azzal kezdte a *Találkozások* című elbeszélő költeményét, hogy

> A váci utcán, fényes délben,
> Ugy fél tizenkettő után...
> – Szép olvasnő a vidéken
> Ez prózai neked talán?[5]

Mert olvasók nélkül nincs irodalom. S itt érdekes visszaemlékezni arra, hogy a 18. század végén nem Dugonics András *Etelkája* volt az egyedüli magyar könyvsiker, Molnár Borbála négykötetes *Munkáji* – vagy Arany János szavaival élve, „vizenyős elbeszélései"[6] – Kassán jelentek meg 1793 és 1795 között, és a következő két évben Pozsonyban és Pesten újra kiadták. Ami mégis elgondolkoztató, s talán kétségbe vonja a nyelvújítók és reformkori írók gyakori panaszát, hogy magyar olvasóközönség alig van. Az az érzésem, hogy igenis létezett, de nem volt hajlandó belekóstolni az új szépirodalmi művekbe – ami még ma is általános panasz, sőt világjelenség.

Visszatérve az irodalom nemzeti jellegére, Toldy Ferenc és 19. századbeli követői tudatosan keresték ezt a régi irodalomban, ezért hiába keressük műveikben Temesvári Pelbartot vagy II. Rákóczi Ferencet – magyar nyelven nem írtak. Az eredmény az, hogy nagyon is szűkre szabták a magyar irodalomtörténet terjedelmét, s ennek a nézőpontnak még most is lehet észlelni a maradványait. Érdemes újraolvasni Szerb Antal kitűnő bevezetését a *Magyar irodalomtörténet*éhez, amelyben a magyar irodalom kapcsolatait az egyetemes európai kultúrával tárgyalja egy elgondolkoztató esszében. Mert Kazincy előtt csakis magyarok által vagy magyarok számára, vagy magyar területen írt európai irodalommal van dolgunk. Szerb szerint „a magyar irodalom az európai irodalom kicsinyített mása".[7] A 18. század végéig a magyar irodalom szerves része volt az európai irodalomnak. Csak Kazinczy után kezdett egyre inkább befelé nézni, s vele az irodalomtörténet is. S ez is veszéllyel jár, mert könnyen alábecsülhetjük azoknak az íróknak a jelentőségét, akik látszólag nem szolgálják a napirenden lévő nemzeti ügyet. Molnár Ferenc esete kirívó példa: Magyarország kivételével az egész világ elismeri mint kitűnő drámaírót, a színpad virtuózát. Itt azonban több érdemet szerzett, mint *A Pál utcai fiúk* írója. A probléma az, hogy itt a dráma többnyire oktató jellegű, és a színházi nézőközönség mintha templomba járna prédikációt hallgatni. Molnár azonban nem ragaszkodik ehhez a hagyományhoz, hanem szórakoztatni akar, s ez bűn. De van más író is, aki kívülállónak számít, mert rendhagyó műveket ad ki, vagy szokatlan stílussal, újszerű nyelv-

---

[5] *Vajda János összes művei. III.* Bp. 1977. 189.

[6] *Arany János összes művei. XI.* Bp. 1968. 365.

[7] Szerb Antal, *Magyar irodalomtörténet*. Bp. 1943. 16.

vel próbálkozik, s ezért csak nagy nehezen kap helyet a magyar Pantheonban. Pedig az irodalomtörténet kötelessége ilyen írókat is számon tartani.

Egy másik nyugtalanító jelenségre is fölfigyelhetünk: arra, hogy a magyar irodalomtörténet-írás köldöknéző lett, abban az értelemben, hogy igen kevés figyelmet szentel a szomszéd népek irodalmára, s az esetleges párhuzamokra és kölcsönhatásokra. (Ez nem új fejlemény, már a Nyugat folyóirat többet közölt a kisebb nyugat-európai népek irodalmáról, mint a szomszédokéról.) De mivel annyi magyar nyelvű mű már a jelen országhatáron kívül jelenik meg, érdemes volna ezeket összehasonlítani az illető országrész más nyelvű műveivel. Mert az erdélyi román irodalom, például, más, mint a moldvai vagy a havasalföldi, s a helyzet ugyanaz a magyar irodalommal is, ahogy Kós Károly észrevette, sőt írt is róla az *Erdély* című könyvében.

Mindez egy sokkal bonyolultabb kérdéshez vezet, ez pedig a modern magyar irodalom szétbomlása. Egészen a 19. század végéig egységes, központosított irodalomról lehet beszélni. A gócpont mindig Pest volt, ott sorakoztak a fő kulturális intézmények. Azután jött a nagy emigráció Amerikába, és később a két világháború és az 1956-os forradalom csak fokozták a szétdarabolás folyamatát. Most, hiába, világnyelv a magyar, és magyar könyvek a világ minden táján jelennek meg, Dél-Amerikától Tajvanig. Ez az irodalom pedig egyáltalán nem egyforma, jellemző magyar témákkal gyakran nem is foglalkozik. Nem hazafias vagy honvággyal telített írásokról van szó, hanem általános művekről. Ezeket ki tartja számon, és hogyan? Mert az a helyzet, hogy most új nemzedékek átöröklik szüleik maradék magyar kultúráját, de más kultúrterületen élnek. Az amerikai magyarság irodalmának már saját egyéni íze van, s ezt nem lehet úgy tekinteni, mintha a magyarországi, vagy a közép-európai magyar irodalomnak szerves része volna. Ezt a fejleményt nem kell sajnálni, hanem elfogadni és tekintetbe venni, mint természetes jelenséget. Elvégre ugyanaz történt azokkal az angolokkal, akik Indiában telepedtek le: az ő kultúrájuk erősen elüt ma az angliai angolokétól.

Érdemes újra áttekintei Reményi József *Hungarian Writers and Literature* című könyvét,[8] melyben a modern magyar irodalmat olyan közönségnek mutatja be, amely egyszerűen nem ismeri a klasszikus írókat. Sok mindent kell magyarázni, amit Magyarországon természetesnek tekintenek. Szembe kell nézni ezzel a felbomlással, mint 20. századi jelenséggel.

Végül egy általános kérdésre szeretném felhívni a figyelmet. Európában az irodalomtörténészek általában ugyanazt a terminológiát használják egyes irodalmi korszakok, illetve mozzanatok jelölésére. Tehát a „romanticizmus" szó mind a francia, mind a magyar irodalomra vonatkozik. De ilyen általános kategóriák nagy különbségeket rejthetnek el. Óriási a különbség, például, Kölcsey és az angol Wordsworth között. És a felvilágosodás egyre módosul, ahogy kelet felé terjed. Tehát nagyon kell vigyázni, különösen komparatista tanulmányokkal kapcsolatban, hogy valóban hasonló

---

[8] Joseph REMÉNYI: *Hungarian Writers and Literature*. Ed. August J. MOLNÁR. New Brunswick 1964.

jelenségekkel van-e dolgunk. Van olyan fogalom, például, amely nem mindenütt alkalmazható. Az angol irodalomtörténet nem ismeri a barokk stílust, bár igenis létezik. Angliában tudniillik barokk építészet jóformán nincs, tehát ez a kifejezés alig hatja meg az átlagolvasót, ha nem a kontinensről ismeri ezt a stílust. (Megjegyzem, igen kevés angollal találkoztam, aki kedveli, ezért angol viszonyokban inkább kerülni kellene a „barokk" szót.)

Az elmúlt félszázad is egész sereg esztétikai szakkifejezést hozott létre. Ideje volna már megrostálni s kidobni azokat, amelyeknek már nincs igazi értelmük. Például, mit jelent az, hogy „szocialista realizmus"? Többnyire csak azt, hogy egy bizonyos mű vagy irányzat egy bizonyos időre tetszett a pártnak –, s egyáltalános nincs köze az irodalomhoz.

Bodnár György

AMIKOR A KORRAJZREGÉNY KORTÜNET VOLT

A századelő magyar regényirodalmának olvasója hamar felfigyel rá, hogy abban a korrajz nemcsak alkalmanként veszi át a főszerepet és feszíti szét a fikció közegét, hanem az egész kor nagyepikájának uralkodó műformáját alakítja ki. E műfaj történetében a század nyitánya is korrajzregény: Molnár Ferenc műve ez, *Az éhes város,* amely 1901-ben jelent meg először. Címe jelképivé vált a kortársak tudatában: „Ó ez a város; »az éhes város, a mérgezett város«" – idézi másfél évtizeddel később Kaffka Margit hősnője az *Állomások*ban, s jelképi jelzőiből bontja ki gondolatait a „nagyot ígérő kezdetek szétbomlásáról" és a „látvány" vigaszáról. A balzaci karrierregényből nő ki ez a műforma – mint Bródy Sándor 1902-es rokon szellemű műve, a *Nap lovagja* is mutatja –, s ha valóban kinő, különböző mértékben el is veszti regényiségét. Indítéka azonban láthatólag oly erős, hogy a műfaji úttalanság – ahelyett, hogy riasztaná – újabb és újabb műfajhatársértő expedíciókra ösztönzi az írókat. Különösen az egyre zaklatottabb tízes évek és a háborús idők bizonyulnak termékeny táptalajnak a korrajzregény számára. 1914-ben három rokon műfajú mű is megjelenik a magyar könyvpiacon, 1915 és 1918 között hat követi őket, majd a magyar korrajzregény virágkorát olyan összefoglalások zárják le, mint Szabó Dezső fő műve, *Az elsodort falu,* és Babits Mihály „küzdelme az epikával", a *Halálfiai.* A közös indíték nyilvánvaló: a polgárosodásban rejlő korszakváltás, a gazdasági és a művészi modernizáció és a társadalmi elégedetlenség kihívása. A századforduló nemzedéke pénzéhséget, sznobizmust és karrierizmust lát maga körül, csodálva és bírálva figyeli mohón felnövekvő fővárosát, s beszámolójában a konzervatív korlátolt érdekvédelem bírálata éppúgy benne rejlik, mint a zsidó neofitizmus elítélése.

Aki ismeri a műfajtörténeti fejezet végét, együttérzéssel tekint vissza arra az útra, amelyen a századelő magyar korrajzregény-íróinak kellett végigmenniük. Hiszen amikor elindultak, még nem tudhatták, hogy a társadalmi és emberi viszonylatok dzsungelén, s az ideológiák és előítéletek ingoványán kell majd átjutniuk.

Milyennek mutatja ez az utólagos tudás az első széttekintés, *Az éhes város* íróját? Először is vakmerő fiatalembernek, aki aligha vállalja a modernizálódó magyar élet tüzes matériájának formálását, ha munkája feltételeit tapasztalatokkal vetheti össze. Molnár Ferenc 1901-ben huszonhárom éves, és két novelláskötetre tekinthet vissza. Első regénye jellegzetesen fiatalkori mű, de éretlensége nem függ össze sem a novellai etűdökkel, sem pedig a magyar nagyepika anekdotikus kényelmével. *Az éhes város* nagy kompozíció, amelynek nem a nagyságigénye vált ki elégedetlenséget, hanem a kivitelezése. Mint a benne bemutatott mohón és frissen növekvő Budapest, *Az éhes város* malterépítmény: falai gyorsan felhúzottak, terei üresek, és díszei magukon viselik a kölcsön vett öntőformákat.

Története meseszerű. Az orvosi tanácsra Abbáziába utazó kispénzű bankhivatalnok megismerkedik egy amerikai milliomossal és leányával, benősül a milliókba és csodatevő hősként tér vissza az éhes Budapestre.

A fiatal Molnár Ferenc vakmerő volt, amikor a századfordulói Budapest körképének megalkotására vállalkozott, de nem volt bátorsága a mese vállalásához. Művét realista regénynek szánta, pedig anyagát és anyagkezelését csak a meseszerűség hitelesíthette volna. Így fő alakjának története csak keretül szolgálhat a szervetlen és gyors kapitalizálódás világának bemutatására. Orsovai Pált nem egyénisége és sorsa irányítja, mert nincs sem egyénisége, sem sorsa. Meséjében persze nem a meseszerűség lenne a fontos, hanem a különös regényi közeg, amely végletes kalandjait hitelesíthetné. Aligha tévedünk, ha azt mondjuk, hogy *Az éhes város*ra hatott a három évvel korábban megjelent Mikszáth-mű, az *Új Zrínyiász* is. Ha ez a feltételezés helyes, joggal sajnálhatjuk, hogy a fiatal Molnár Ferenc nem vette észre Mikszáth kapitalizmus-bírálatának és szatirikus ábrázolásmódjának szükségszerű művészi összetartozását. A szatírában felismerve a végletes helyzetek hitelesítőjét, bizonyára megtalálja a maga érvényes eszközét is. Ami nem feltétlenül azonos a mesével. Kritikusai közül többen művének riportszerűségét és publicisztikusságát kárhoztatják, amelyek mögött naturalista tanokat fedeznek fel. De a riportok és a publicista közlések is csak azért élettelenek a regényben, mert a fikciótól igénylik hitelesítésüket. A regényesítéstől megszabaduló dokumentumok viszont nyitott rendszert alkothatnának, a nyitottságot tehetnék epikai formává. Mindezzel persze Molnár Ferenc utódainak is szembe kellett nézniük a századelő magyar regénytörténetében. S a önmagát hitelesíteni képes modern dokumentumregény megteremtését ők is a mi korunkra hagyták.

Az éhes város műfaji dilemmájával és a társadalmi modernizáció kihívásával gyors egymásutánban még két regénynek kell szembenéznie a század első éveiben. 1901-ben Kóbor Tamás egy *Budapest* című regény élén kénytelen mentegetőzni; hogy a fikcióval szemben engedett a városképi leírások vonzásának. 1903-ban pedig – *Andor és András* című újságíró-történetében – Herczeg Ferenc áldozza fel az öntörvényű alakformálást a korrajzért. A tízes években azonban a változatlanul virulens korrajzot legtöbbször a művészregény keresztezi.

Harsányi Kálmán 1914-ben kiadott első regénye, *A kristálynézők* a mai olvasók számára aligha több, mint irodalomtörténeti adat. Pedig olyan nagy irodalmi kihívások képzetkörébe tartozik, amilyen Babits Mihály műve, *A gólyakalifa* és Szabó Dezső *Az elsodort falu*ja. Az előbbivel a fantasztikum társítja, az utóbbihoz pedig a magyar tragédia felfogása kapcsolja. „*Az elsodor falu* legéletrevalóbb problémái mind itt lappanganak ebben a könyvben – írja róla Németh László. – Az ember érzi, hogy tisztának és műveltnek kellett lenni, s már ekkor megláthatta, aki akarta, hogyan kell gondolkodnia a maradék magyarságnak ebben a kozmopolita áruk lerakodóhelyévé süllyedő gyarmatvárosban és gyarmatországban."

Fantasztikum, lélektan és korrajz: nem először találkozik egyetlen regényvilágban éppen a műfaj forradalma idején – egyszerre jellezve újromantikus vonzások hatását és poétikai alapgondolatok felismerését. *A kristálynézők* fantasztikumát – akárcsak *A*

gólyakalifáét – egy különleges lélektani probléma szolgáltatja. Harsányi Kálmán főhőse, Balogh Fábián író, az okkult pszichológia egyik hipotézisével azonosul. Eszerint „az autohipnózis szeszélyes látomásait kormányozhatókká is lehet tenni és az igazi, a reális valóság meglátásra szorítani". A regény végén Fábián végleg irreális világába zártan elmélkedik szeretett és megvetett Budapestjéről.

Ennek a reális budapesti közegnek jelentősége lenne *A kristálynézők*ben, mert evilági állapotaiban Fábián nemzeti, erkölcsi és művészi elhivatottságú ember, aki szenvedéllyel küzd modernizálódó világa ellen, s múltat és jövőt áthidaló eszményi Magyarországért. Szerinte a modern Budapest hivalkodó, nagyhangú, élelmes és szemfényvesztéssel dolgozó cinikus emberek martaléka, művészeti és politikai divatok, kozmopolita lopott kultúrák áldozata, s felemás és keverékközösségek függvénye. Velük szemben áll az úri szerénység, az élhetetlen, de értékesebb elem, a tehetetlenek és a halálra sebzettek szétesett felekezete. Ez a szeretet és gyűlölet „bárki lányának" mutatja Budapestet, akinek „minden csöpp vére bomlasztó méreg, hanem az arca gyönyörű".

A századelő kultúrkritikájának része ez a koncepció, de immár egyszerre illeti a konzervatív múltat és az aggasztónak vélt modernizációt. Konzervatív radikalizmusnak nevezhetjük ezt a magatartást, ha elfogadjuk a paradoxonok igazságát is.

A kristálynézők regényi igazsága azonban nem a történelmi, társadalmi és művészetfilozófiai mérlegkészítéstől függ. Balogh Fábián magatartása és világképe ettől függetlenül is érvényes lehetne, ha regényi világának belső törvényei igazolnák. E belső törvények azonban csak akkor érvényesülhetnének, ha *A kristálynézők* fantasztikuma, valamint társadalom- és művészetkritikája egybeépülne. A történet szintjén erre van írói törekvés. Fábián szerint a kristálynézők közé csak az kerülhet be, aki végképp halálra sebzett és tehetetlen, mert a kristálynézés szellemi öngyilkosság. A tehetetlen igazak, a tülekedésben tartózkodó úri magyarok ilyenek, tehát a kristálynéző tragédiája az ő sorsukat is jelképezhetné. S jelképezné is, ha a fantasztikum logikája regényi gondolatmenetté válna. De a kristálynézés áltudományos kísérlete alárendelt szerepet kap mind a társadalomtörténetben, mind pedig a művészetkritikában. Fantasztikuma így puszta érdekesség marad, nemzet-, társadalom- és művészetkoncepciójának pedig önnön elvont közegében kell helytállnia önmagáért.

S elvesztik regényi életgyökereiket Harsányi Kálmán hősei is. Nincs emberi dimenziójuk, hitvallásaikat nem veszik körül eleven esetlegességek. Az előszóban az író azzal védi kiterjedés nélküli alakjait, hogy ő csak a látószögek igazságában bízik, ezért vállalja, hogy hősei „az életnek benne folyó" teljességéből kiszakítottak. Máshol Harsányi Kálmán minden regényt *irányregény*nek tekint, mert szerinte ez a műfaj „emberbírálat, s minden bírálatnak nézőpontja van". Természetesnek véli tehát, ha a regényalakok szócsövek.

1914 másik művészregényét, Oláh Gábor *Szegény magyarok*ját valójában egy Ady-kritika tartja meg az irodalomtörténeti emlékezetben. „Ez az »izmos féltalentum«, mint valaki egyszer nevezte, izmait most beledolgozta ebbe a siratni való dolgozatba – írja róla Ady 1914-ben. – Pamflet, mondjuk, lírai pamflet, s ami olyan szörnyűséges, Oláh Gábor ebben mindent el akart mondani, s el is mondott mindent, amit tud... Én

is benne vagyok (bizonyisten ez a legkisebb baj), te is benne vagy, mindnyájan benne vagyunk e titánkodó műben. Mi kiheverhetjük ezt a szerepeltetést valamennyien, de Oláh Gábor, akit szeretek és sajnálok, bajosan... Sírni szeretnék, ha elgondolom, hogy az irodalom... mennyire megvadíthat egy derék, s még neuraszténiához is jogtalanul, igazságtalanul jutott debrecenit..." Érthető, hogy először az Ady-portréba foglalt mondanivalót keressük a *Szegény magyarok*ban. Könnyű rábukkanni, mert hamar kitetszik, hogy ez a mű regényesített korrajz, amelyben egy frontvonal két oldalán jelennek meg a Nyugat írói és a szerzői intenciót megtestesítő szegény magyarok. „Tar László – írja főhőséről Oláh Gábor – sokkal tősgyökeresebb magyarságot hozott Debrecenből, semhogy egyszerre testvéreinek érezte volna ezeket a bujdokló gyújtogatókat, Prometheusz kis magyar epigonjait. Először idegen volt neki a hang, amelyen szóltak; bántó az a merészség, amellyel igéiket csalhatatlanoknak hirdették. De idők folytán egy mederbe igazodott törekvéseik folyama. Kivált, mikor becsüléssel fogadták költeményeit... Sok érdekes alakot fedezett föl közöttük László. Az egész irodalmi forradalomnak Idakéry volt a vezére, ez a barna hajú, barna bőrű, rekedtszavú fiú, aki a mámor és az önbizalom táltosain rohant hadoszlopa előtt; félig gyermek volt, félig lángész, aki soha nem ismert magára. Ő volt a legszilajabb és legcsodálatosabb; aranyat és szemetet, sarat és gyöngyöket bizarr zűrzavarban osztott és öntött nemzete fejére. Az ország fele átkozta, másik fele imádta." (I. 133.) Ez a jellemzés még csak sejteti a feszengő indulatot, amelyet később a regény teljes erejében felszínre enged, s Ady-portréit végül karikatúrává teszi. Tekintsünk most el attól, hogy mi a korrajzi fedezete ennek az ítéletnek, s bízzuk magunkat a regény poétikai sugallatára. Mértékünk tehát csakis az lehet, hogy az önérvényesítő regényekben a történelmi alakokat is a belső összefüggés minősíti, s jelentésüket csak meghosszabbíthatják a művön kívüli indítékok. A *Szegény magyarok* írója viszont éppen a belső indítékot nélkülözi: elsősorban a magyar irodalom modernizálódó élete izgatja, s azt az űrt, amelyet a regényi víziónak kellene betöltenie, kortörténeti dokumentumokkal zsúfolja tele. Ady mellett megjeleníti a Nyugat íróinak teljes galériáját, s felveti a századelő Magyarországának csaknem valamennyi művészeti, társadalmi, történelmi és etikai problémáját. Ebben a regényében Debrecen egyszerre a tősgyökeres magyarság őrzője és a maradiság jelképe. Joggal kérdezi, vajon a modern korban az irodalom az egyén önkifejezése lesz-e, avagy a nemzeté? Időállóan fogalmaz, amikor kimondja: „Szabadságról mindig szabadságtalan nép álmodik." De a magyar nemzet szabadságvágyán és jövőjén töprengve már indulatosan keveri az ésszerű érveket és a homályba vesző teóriákat. Korrajzi kitekintésében így jelenik meg a germán és a szláv faj, s köztük a fennmaradásért küzdő magyarság. A szocialista mozgalmat a zsidó faj megnyilatkozásának látja, amely idegen a fejedelmi magyar néptől, akár a köztársasági államforma. Máshol a magyarság fejedelmi minősítését is kevesli, s hosszan bizonygatja népe sumér eredetét. Miközben hőseivel együtt végigszenvedi a szegénység bajait s prófétikusan idézi a közeledő háborút, amely el fogja pusztítani Magyarországot. Hitelesebben rekonstruáljuk azonban a regény zsúfolt gondolat- és indulatvilágát, ha ezt a korképet olyan mozaikkompozíciónak írjuk le, amelyben az eszmetöredékeket a különböző hősök véleményei alkotják. A zsidókér-

désben például valóságos vitát indít az író, amelyben két főhőse ütközik meg. A sumér–magyar rokonság elméletét pedig egy csodabogár magántudóssal mondatja el. A regénytörténet számos esetben bizonyítja, hogy az író dialógus formájában is megfogalmazhatja mondanivalóját és ítéletét. Oláh Gábor azonban képtelen regényformává tenni a dialógust, hiszen eszmei fejtegetéseit legtöbbször keretes elbeszélésbe illeszti. Műve tehát regényesített korrajz vagy kulcsregény, amelynek érvényessége az összehordott dokumentumok belső igazságaitól függ. A *Szegény magyarok* költőfőhősére végül is – némi dicsőség és sok kudarc után – a korai pusztulás vár. Mi okozza tragédiáját? A keretes elbeszélésekbe zsúfolt korképtöredékek oksági összefüggést nem mutatnak a modernizálódó Magyarország és Tar László sorsa között. S valljuk be, az oksági logika legfeljebb didaktikus regénnyé tehetné a *Szegény magyarok*at. Mellőzése viszont a magyar végzetet teszi a tragikus végkifejlet ősforrásává. Vajon érvényesen minősíthette ez az írói sugallat Ady Endre korát és forradalmát? Tény, hogy az utókor az irodalomtörténet margóján hagyta a *Szegény magyarok*at.

Itt most kénytelen vagyok mellőzni Kaffka Margit korrajzregényét, az *Állomások*at, amely ismertebb az eddig említetteknél. Csak utalhatok rá, hogy Kaffka résztvevőként tekint a Nyugat művészeti forradalmára és a társadalmi modernizációt is a mozgalom szemléletével ítéli meg. Következtetése az individuum válasza: rezignáltan idézi fel az egyén társadalmi szerepvállalásait és forradalomfelfogása is szkeptikus.

Harsányi Kálmánt viszont – láthattuk – Németh László Szabó Dezső elődjének tekinti. Oláh Gábort pedig maga Szabó Dezső sorolja a vele rokon szellemű magyar zsenik közé. Nem csupán az utólagos tudás láttatja meg ezt az összefüggést: Szabó Dezső már a tízes évek második felében építeni kezdi antiliberális és antiindividualista koncepcióját. Első regényét, az 1917-es *Nincs menekvés*t még lélektani műnek szánja, valójában azonban átengedi a korrajznak és jobboldali radikális tanainak. Benne egyre gyakrabban köti le a figyelmünket az írói előszóban lebecsült miliőrajz. A kisvárosi úri élet, a dzsentrimulatozás, a frivol Pest helyszínei és életformái, a század eleji Magyarország típusainak galériája meggyőzőbb indítékokat sejtet, mint az a lélektani regényírói ambíció, amely Szabó Dezső szándékai szerint a címben is kiemelt életjelenség ábrázolását szolgálja. S e széles korképből különösen két motívum emelkedik ki. Az egyik a paraszti őserő mítosza, amely egy-egy pillanatra főhőse számára is megoldást kínál. A másik a liberalizmus bírálata, amely később meghatározza Szabó Dezső egész szemléletét. Az egyik mellékalak így jellemzi hősünket és korát: „Én nagyon ismerlek téged, régóta teljesen látlak, mert szenvedésemmel látlak, és tudod, mindennek mi az oka? A francia forradalom. Ne gondold, hogy tiszteletedre megbolondultam. De soha még az emberek nem dörzsölődtek egymáshoz aljasabb alapon, mint ez a drágalátos demokrácia... Volt-e valaha a rablásnak és gyilkolásnak óriásibb szervezése, mint ez a dögletes demokrácia? Szabadverseny, fuj! ez annyit jelent, mint minden potenciális gazembert aktuálissá tenni. Mert körmeik nincsenek, sem agyaraik, hát törvényeikkel toldják ki magukat, hogy húst tépjenek és faljanak... Te is ennek vagy az áldozata. Mert a demokrácia letapos minden szótlanul nemest, könyökléstől irtózót..." Még sokáig követhetnénk e mellékalak antiliberális dühöngését, de nem tesszük, mert el kell ismernünk, hogy a *Nincs menekvés*ben ez a

motívum még csak korfestőként jelenik meg. Tudjuk, hogy az idézett antiliberalizmus később összekapcsolódik azzal a téveszmével, hogy az a magyar jelleg megnyilatkozása. A *Nincs menekvés* íróját azonban még jobban érdekli az individualizmus természetrajza. Aligha véletlen, hogy hőse osztálytársa a demokrácia bűnei közt sorolja fel az egyének kitermelését. „Milyen dús mező lett volna a te gazdag életed a régi világban! S most Déneskét kitaszították, a demokrácia egyénné rugdosta, s szegény Dénes megfullad az egyéniségétől... A egyénfekélyed úgy felduzzadt benned, hogy elborította a szemed, s azt hiszed, az egész világ beteg. Látod, ez az egyéniség, ez a demokrácia ajándéka." Innen nézve már felfedezhető a *Nincs menekvés*ben rejlő pszichológiai és korrajzregény egysége. Ha a hős éntudatának nem a kóros terheltség a lényege, hanem a mindenkori én-ekben felhalmozódó múlt, akkor az írói vezérgondolat érvényesítéséhez nincs szükség sem naturalista, sem misztikus tételhez. Sajnos, Szabó Dezső máshova tette a hangsúlyt első regényében, s feláldozta az individualizmus valóban létezett problémájának ábrázolását. Koncepciói később is megakadályozták az írói perújrafelvételben, de aligha véletlen, hogy a *Nincs menekvés* a korrajzregény számára kínált folytatható utat.

Azt is láthattuk, hogy a század eleji magyar korrajzregények többsége a művészregények gondolatmenetébe kapcsolódik be. A műfaj ismerői már régóta tudják, hogy a művészregény a műalkotás belső dialógusa, avagy olyan tükör, amely önmagával néz szembe. A modern kor kezdetén, amikor a magyar irodalomban is elszaporodni látszik, a tükörben a művész jelenik meg, mint az önmagát megőrizni képes individuum. Az egyéniség-kultusz idején érthető ez az önreflexió, hiszen a modernség kora elsősorban az elidegenedés hatásával küszködött, s úgy vélte, hogy amikor minden egész eltörött, csupán a művészegyén képes megőrizni az ember integritását. Később – például André Gide-nél – a művészregényben már a regényírás gondjai válnak uralkodóvá. Ez a gondolatmenet vezet el a posztmodern regény önreflektáló kényszeréhez. Ha modernnek és a posztmodernnek van közös nevezője, akkor az a művészet autonómiavágya. S ha a kettő között van értékmodell-váltás, akkor az a mimezis-elvvel folytatott küzdelmekben zajlik le: a jellegzetes posztmodern regény saját magáról szól, vagyis a magához fűződő tudatosságot, mint formát mutatja be, amint átesik a kidolgozás folyamatán.

A század eleji magyar művészregények még messze vannak az önreflexiótól, s még az írói sorsot is a korrajz dokumentációjának mutatják. A korrajz pedig a műfaji konvenciók, a regényesítés keretei között szorong bennük. Majd csak a dokumentumregényben találja meg adekvát műformáját.

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó
Budapest, 1993
Műszaki szerkesztés/tipográfia: Ruttkay Helga
Megjelent 10 A/5 ív terjedelemben
HU ISSN 0133-2368
Nyomta a Jahn Ferenc Dél-pesti Kórház nyomdaüzeme
Felelős vezető: Zöldi Gyula

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 Boltjá*ban (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
Mene, tekel
Thomka Beáta
Közép-Európa mint regénytörténet, szellem és forma
Jolanta Jastrzębska
A magyar modernizmus
Szili József
Lírikus rejtezkedés
Tolcsvai Nagy Gábor
Bizonyosság és kétely határán
Katona Gergely
„A stílus kérdése"
Kibédi Varga Áron
Az irodalomtörténet válságai
George Cushing
Feltáratlan irodalomtörténet?
Bodnár György
Amikor a korrajzregény kortünet volt

Ára: 96 Ft

literatura

Hans Robert Jauß
Barbara Johnson
Tarnay László
Angyalosi Gergely
Kulcsár Szabó Ernő
Szegedy-Maszák Mihály
Thomka Beáta
Tolcsvai Nagy Gábor
Györffy Miklós
Szitár Katalin

1994-2

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének
folyóirata

Főszerkesztő
Pomogáts Béla

Felelős szerkesztő
Kulcsár Szabó Ernő

Szerkesztő
Róna Judit

Szerkesztőbizottsági tagok
Bodnár György
Bonyhai Gábor
Kálmán C. György
Nyírő Lajos
Szili József

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 166 72 71

Literatura

Tartalom 1994/2.

HANS ROBERT JAUSS
Az irodalmi posztmodernség
– Visszapillantás egy vitatott korszakküszöbre – 121

BARBARA JOHNSON
Költészet és performatív nyelv
(Mallarmé és Austin) 139

TARNAY LÁSZLÓ
A másik: transzcendencia vagy cselekvésem tárgya
Megjegyzések Levinas etikájáról 154

ANGYALOSI GERGELY
A francia Racine-vita és néhány magyar tanulsága 167

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ
Más(ik) szöveg – más írás
A Derrida-recepció és a hazai de/konstrukció-
értelmezés néhány kérdése 178

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
Nemzeti és összehasonlító irodalomkutatás 192

THOMKA BEÁTA
Metafora, interpretáció, teória 204

TOLCSVAI NAGY GÁBOR
A dogmatikus nyelvesztétika válfajai: mit adott a hazai
stilisztika az irodalomértésnek az elmúlt évtizedekben 213

GYÖRFFY MIKLÓS
A regénycselekmény modernsége 225

SZITÁR KATALIN
Kosztolányi: *Silus*
(A név jelentése és a novellaszöveg mitológiai háttere) 233

Hans Robert Jauß

AZ IRODALMI POSZTMODERNSÉG

– Visszapillantás egy vitatott korszakküszöbre –

A *Korszakküszöb–Stílusváltás–Újrafoglalás* című kollokvium* tekintetében tanácsosnak látszik egy előzetes fogalomtörténeti észrevételt tennünk.

Először: A *modernség* fogalmát nem korszakunk megjelölésére alkották, s arra sem alkalmas, hogy egy korszak sajátosságát per se jellemezze. Tranzitórikus fogalom, a keresztény éra kezdetén a *modó*ból (a. m. *csak, éppen csak, tüstént,* de már úgy is mint *most*) vezették le a jelen történeti mostjának jelölésére. Ennélfogva nem egyszerűen *új*at jelent, hanem *azidejű*t, s tartalmilag csak abból határozható meg, hogy hogyan válik ki egy új korszaktudat kezdete a régiből. Ezt az időtapasztalatot az európai tradíció mindig más ellentétpárral fejezi ki: neoterici vs. antiqui (mint ciklikusan értett egymásrakövetkezés az antikvitásban), moderni vs. antiqui (a post Christum natum, a történetileg egyszeri keresztény korszakforduló óta), Modernes vs. Anciens (a reneszánsz óta), romantikus vs. klasszikus (a historizmus óta), modern vs. romantikus (Baudelaire óta). A 19. században kezdődik el egy egyre gyorsuló korszakváltás folyamata: Stendhal a romantikust, Baudelaire a *modernité*t definiálja úgy, mint éppen aktuálisat, mely holnap már maga is klasszikus. Nem sokkal később a modernség fogalma már oly elhasználódottnak tűnik, hogy az avantgardizmuséval helyettesítik. A mostani utolsó lépés: a posztmodernség a modernség utáni modernnek állítja magát s ezzel elismeri szükségszerű utólagosságát (amelyre később visszatérek).

Másodszor: A klasszikus eleve retrospektív fogalom, egyetlen klasszikus sem állította saját korában magáról, hogy 'klasszikus', éppoly kevéssé, mint ahogy az antikvitás írói sem számítottak korukban 'antik'-nak. Egy szerző mindig csak post festum emeltetik klasszikussá, egy korszak klasszikává, amikor egy új korszaktudat azáltal biztosítja be és legitimálja magát, hogy elődökre is hivatkozhat s ez nemritkán a majdan kényszerítővé váló múlt új kánonját is létrehozza. A klasszika retrospektív fogalmától megkülönböztetendő a klasszicizmus történeti fogalma: az antikvitás stílusmintáinak tudatos átvétele, amint ez 1800 körül széltében-hosszában az összes európai irodalomban esztétikai normává emelkedett.

Harmadszor: A romantika volt cum grano salis egy még minden művészetet átfogó korszaktudat utolsó időszaka. A korszakos egység elveszte, egy hegeli értelemben

* Az 1993 novemberében Pécsett rendezett nemzetközi irodalomtudományi ülésszak nyitóelőadásának szerkesztett szövege *[a szerk.]*.

vett, minden kultúrát átható korszellem tudatának elveszte jellemzi a romantika utáni modernség egészét. Ez a technikai civilizáció folyamatos gyorsulásának és a társadalom demokratizálódásának kibontakozásában úgy jelenik meg mint konkuráló irányzatok fellépése (naturalizmus és szimbolizmus, futurizmus és szürrealizmus például egymás mellett és ellen jönnek létre), mely irányzatok egyre gyorsabban váltják egymást s gúnyt űznek a periodizálásra irányuló kísérletekből. Ilyenkor léphet fel az a szükséglet, hogy e modernizmusok pluralitását utólagos történeti szintézisben fogjuk össze, melyből egy 'klasszikus modernség' fogalma következik (mely a fordulattól a 20. századig datálódik), valamint az avantgardizmus és a 'posztavantgardizmus' (lucus a non lucendo) egy-egy fázisa.

Negyedszer: A fentiekből kiderül, miért tartom problematikusnak a 20 századi művészet háromfázisú periodizációját. A 'klasszikus modernség' csak retrospektív rendezési kísérletnek tekinthető; az 1900 utáni írók nem rendelkeztek semmilyen, ennek megfelelő közös korszaktudattal, s ez a fogalom egy olyan átfogó korstílust előfeltételezne, amely nem létezett. Az avantgardizmus nem a 20. század specifikus jelensége; a fogalmat (miután már a reneszánszban felbukkant) a 19. században politikai mozgalmak használják, majd esztétikai programokba is átkerül. Nem kell prófétának lennünk ahhoz, hogy megjósoljuk, nemsokára a 'posztmodern klasszikusai'-ról fogunk beszélni. Hogy én miért osztom mégis a felfogást, mely szerint a '60-as évek közepén a 'posztmodernség' új meghatározásával egy univerzálisan érzékelt, igazi korszakküszöb jelentkezik, s hogy a posztmodern esztétika leírható kellőképpen éles elkülönítésekkel, azt most következő előadásom hivatott megmutatni.

I.

> „Sokkal több bajunk van a magyarázatok magyarázatával, mint az eredetinek a magyarázatával, és több könyvet írtak könyvekről, mint minden egyébről együttvéve; mást sem teszünk, mint keresztül-kasul magyarázzuk egymást."[1]

Ez a híres idézet jutott eszembe, mikor e rendezvény programjához* való lehetséges hozzájárulásomon tűnődtem. Attól a Montaigne-től származik, aki ily módon az esszé éppen általa inaugurált műfaját kísérte ironikus megjegyzésekkel, tehát még a modernség előtti időszakból. Ennek ellenére különlegesen alkalmas ama dilemma leírására, amely még vagy újra jellemzi a posztmodernség korszaktudatát, s mely ugyan-

---

[1] *Essais* III. xiii (éd. de la Pléiade, Paris 1950. 1199): „Il y a plus affaire á interpreter les interpretations qu'á interpreter les choses, et plus de livres sur le livres que sur autre subject: nous ne faisons que nous entregloser." *Esszék*. Fordította: KÜRTI Pál. Kossuth, 1991. 93.

* JAUSS professzor előadása eredeti változatában 1990-ben hangzott el a Bayrische Akademie der Schönen Künste szimpóziumán, utalásai a posztmodernségről folyó német vita állására vonatkoznak.

akkor a *modernség versus posztmodernség* kérdésének szentelt újabb szimpózium kockázatát is érinti. Ez pedig az a már a *poszt* előtagban is jelzett dilemma, melynek jelölésére az amerikai kritikában a *belatedness* fogalma honosodott meg, a németben viszont az 'utólagosság tudata', a későnérkezettség kifejezéseivel szokás visszaadni. E meghatározás, úgy tűnik, szimpóziumunkra is érvényes, melyen magam is éppoly jól ismerek minden előadót, mint ők engem. Előzetesen ismertek a teóriáik, pozícióik és ellenpozícióik. Nem mondta-e el már mindenki s tette publikussá a maga nézetét e dologról, miként ezt én is megtettem utoljára s vélhetően definitíve a *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* című kötetemben (Frankfurt 1989)? S vajon nem érkeztünk-e már mindannyian túl későn az újdonság vonakodó elismerésével, ha kezdetben vitattuk annak eseménykarakterét, amit az esztétikai modernség utolsó nagy korszakának proklamált elbúcsúztatásán értünk? Követőinek és ellenfeleinek két évtizede tartó elméleti vitája nem vált-e mára történetileg meghaladottá s teljesen haszontalanná, miután az esztétikai gyakorlatban a posztmodernség azóta mint a művészetek legújabb történetének félreérthetetlenül új korszaka nyert polgárjogot?

Jelenlegi esélyünk az *utólagosság dilemmá*jának meghaladására – hogy továbbra is kölcsönösen magyarázhassuk egymást, anélkül, hogy pusztán önmagunkat ismételnénk – a régi vita veteránjai és a zenetudomány csak most porondra lépő avantgarde-ja között itt megkezdett beszélgetésben rejlik. Hogy ne kelljen magam sem parafrazeálnom, sem elméletileg túllicitálnom, az lesz a szándékom, hogy ha nem megoldjam is, de legalább egy mozdulattal átvágjam az utólagosság gordiuszi csomóját. Reményeim szerint azzal kerülhetjük el az interpretációk autopoietikus vitáját, ha merészen kijelentem: e szimpózium órája nem az elméleti vitáé immár, nem az untig ismert pozíciók öncélú védelmezéséé. Sokkal inkább *az esztétikai elmélettől ahhoz az állapothoz való visszafordulás órája ez, melyet az esztétikai gyakorlat elért.* Ebben az órában az volna leginkább fontos, hogy azoknak a műveknek az interpretációjában, melyek huszonöt év múltán a kritikai visszapillantás számára úttörőknek bizonyulhatnak, válasszuk le a fellépő újat a majdan eltaszított régiről, s ellenőrizzük közelebbről is, vajon jogosult-e a posztmodern avantgardizmus igénye egy új korszaktudatra, s hogy az új művészeti teljesítményekben történeti jogosultságot nyert-e a modernség racionalitásformáin gyakorolt kritikája, illetve az az állítása, mely szerint kimerültek a századelőn teret nyert esztétikai normák. Ennek hozamaként az is bebizonyosodnék, vajon a posztmodernség önmegjelölés mégiscsak a klasszikus modernséghez való epigonális viszonyról árulkodik-e, vagy pedig, hogy *a hangsúlyozottan vállalt utólagosságban vajon nem egy eredeti korszaktudat ad-e mégis hírt magáról, mely még kimerítetlen, új tapasztalati horizontot nyitott az esztétikai gyakorlatnak.*

Mielőtt azonban példáimban az elbeszélőművészetnek és a rendezői színháznak a hatvanas évek közepén zajló megújulására térnék, még egy előzetes megjegyzést a korszakküszöbök hermeneutikájához. A modernség és a posztmodernség közötti legfrissebb korszakküszöb elvitatása javarészt *csalóka elvárások*ra vezethető vissza. Mégpedig afféle elvárásokra, melyek szerint egy korszakküszöb a művészetek történetében normaadó programot előfeltételezne. Így tekintve a régiből az újba való

átlépésnek mint korszakváltásnak egy csapásra át kellene hatnia az összes művészet és műfaj stílusát. Az új kezdetét tehát minden kortárs érzékelhetné. Az innováció igényét nem szabadna olyan érvekkel elvitatni, hogy mi minden megvolt már korábban is. Ezek az elvárások, melyeket természetesen egyetlen itt helyet foglaló kollégám sem oszt, *hermeneutikai naivitás*ról árulkodnak. E naivitás nem ismeri fel, hogy egy korszakváltást – mind az esztétikai, mind a politikai területen – a történeti antropológia fundamentális (Reinhart Koselleck megalapozta) kategóriája: az *elvárás és tapasztalat aszimmetriája* határoz meg.[2] Minden történeti fordulatot az új spontán fellépése és szukcesszív észlelése közötti, esemény és hatás, korszakküszöb és korszaktudat közötti hiátus jellemez. Egy eseményszerű fordulat jelentősége csak abból válik egészében felismerhetővé, ami belőle keletkezik. Nem foghatja át egyszerre a társadalmi élet minden jelenségét, az egyidejűség különidejűségének erőterében áll, s érvényességét csak önérvényesítésének folyamatában nyeri el – annak mértékében, ahogy az a csak kevesektől elismert új fokozatosan többek által is elismertté válik. Az új elismerésének folyamatában a régi – a leváló múlt – is új módon rendelődik hozzá az eseményhez. Ennek korszakképző jelentősége nem utolsósorban innovációjának az eddigi tradíció szemléletét megújító hatalmában bizonyosodik be. *Egy korszakküszöb előtörténete csak utótörténetéből tárható fel. Az elődökre is, sőt éppen őrájuk érvényes igazán a* Belatedness *törvénye: e szerepükben ugyanis csak utólagosan nyerik el történeti egzisztenciájukat!*

Ezt különösen érvényes szépművészetek terén zajló korszakváltásokra, bár e művészetek előnye, hogy preformálhatják az új elvárásait. Közismert, hogy Petrarca, a humanizmus atyja nem lehetett tudatában annak, hogy művétől egy új korszak, a reneszánsz időszámítása veszi majd kezdetét. Ezzel szemben Friedrich Schlegel és Schiller 1798-as írásaikban a romantika új korszakának áttörését a legteljesebb normatív evidenciával foglalták programba. Nézetem szerint az esztétikai tapasztalat történetében ez a korszakküszöb és korszaktudat koincidenciájának ritka esete. Az avantgarde 1965 körüli lázadása viszont abból a tudatból táplálkozott, hogy egy olyan modernség végpontján áll, mely már kimerítette önmagát. Az újnak, aminek az immár klasszikus modernségről való leválásból kellett kifejlenie, még nem volt programszerűen egységképző alakja: csak abban volt egyetértés, mi az, ami elbúcsúztatandó, nem abban, mi lehetne a nyeresége egy posztmodern esztétikának. Mindezt jól példázza az a katalógus, amelyet Ihab Hassan 1971-ben hét (később 13) kritérium alapján állított össze;[3] hogy ezekből mi volt normaképző, az csak retrospektíve állapítható meg, miután az esztétikai gyakorlat túljutott a felvilágosodás dialektikájának apologétái és kritikusai között zajló ideológiai csatározáson, illetve miután minden művészetben (főképp az építészetben) kellőképp megritkultak a posztmodern

---

[2] KOSELLECK: *Vergangene Zukunft – Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt 1979., különösen 349 ff. Ehhez lásd még a *Poetik und Hermeneutik* sorozat XIII. kötetét: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. hg. v. R. KOSELLECK, München 1987., különösen 563 ff.

[3] „POSTmodernISM". In: *New Literary History 3*. (1971). 5–30.

kezdetek vadhajtásai is, tehát amikor a paradigmatikus művek végre kirajzolhatják egy új esztétika körvonalait.

Egy új korszakfogalom érvényesülésének kezdetét csalhatatlanul jelzi az a fajta meghatározás, amely a kezdetek korábbra datálásával, illetve olyan elődök felkutatásával megy végbe, akiknél már minden deklarált innováció – explicit vagy implicit módon – megtalálható.[4] A posztmodernség esetében a de facto csak retrospektíve lehetséges előtörténet megalkotása már Nietzschéig hatolt vissza; tarthatunk Montaigne-nak mint premodern posztmodernistának a felfedezésétől is, amihez citátumom is nyújthat némi támogatást. *Jorge Luis Borges* ellenben joggal tekinthető az irodalmi posztmodernség alapítófigurái egyikének. Az ő művéből valóban kiolvashatók egy posztmodern esztétika kezdeményei,[5] ezek azonban – bizonyára nem véletlenül – csak huszonöt évvel később váltak normaképzővé. Ezért is választottam kötetemben *(Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne)* Italo Calvinót az első, olyan paradigmául, amely elméletorientált szövegértelmezés keretében tárná elénk a teljesen kibontakozott posztmodern esztétikát. Azt a szerzőt, aki bizonyosan előfeltételezi Borgest, kezdeményezéseit azonban már tetemesen továbbfejlesztette a *Ha egy téli éjszakán egy utazó* (1979) című regényével. Itt csak annyiban szükséges erre utalnom, amennyiben összefoglalom annak *kritériumait,* mi érdemes e paradigma szerint a posztmodern elnevezésre: elfordulás egy aszketikus modernizmus ezoterikus kísérletétől az érzéki tapasztalat és a megértő élvezet, illetve a bőven adagolt szatíra és szubverzív komikum exoterikus igenlése felé, a szubjektum proklamált halálának átcsapása a szolitáris tudat határai oldódásának egy polifón Én és Te viszonyra nyíló tapasztalatába; az autonóm műalkotás, az önreferenciális poétika feláldozása a művészeteknek a nagymértékben indusztrializált világ jelenére és új médiáira való rányitása érdekében; továbbá messzemenően szabad rendelkezés minden elmúlt kultúra fölött ('Intertextualitás'); a recepcióra és a hatásra áthelyeződő esztétikai érdeklődés; nem utolsósorban a magas- és a tömegkultúra olyan elfogulatlan eggyéolvasztása, amely a fiktívet, az imagináriust, a mitikust a kommunikáció médiumaként képes hasznosítani s technicizált világunk információáradatával szemben felmutatni.

Azt a felismerést, mely szerint a posztmodern esztétikának sajátossága a *magas és tömegkultúra szimbiózisa,* a zenekultúra legújabb, a 'mediális forradalom' nyitotta fázisa igazolhatja. A reprodukciós technikák diadalával jelölhető ez a fordulat a régi, monocentrikustól egy új, policentrikus zenekultúra felé, melyben mindent felülmúl az „Interpenetration of Folk, Pop(ular) and Art Music", noha persze ez a jelenség az európai zene korábbi tradíciójában sem volt ismeretlen, de mindeddig marginális maradt (mint például a folklór integrációja a bécsi klasszikában vagy a Liszt-, Sztra-

---

[4] A következőkben átveszek néhány bekezdést korábbi kötetemből: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne.* Frankfurt 1989. 13/295.

[5] Erről részletesebben l. búcsúelőadásomban: *Die Theorie der Rezeption.* Konstanz 1987. 30 ff.

vinszkij-féle klasszikus zenei feldolgozások[6]). Az irodalmiságban hasonló mondható el a posztmodern szövegek intertextualitásáról. *Ez a tradíció mindenfajta autoritásával szemben visszanyert elfogulatlanságból származik, a korábbi dolgok dokompozíciójából és rekompozíciójából – a múlt olyan újraelsajátításából s egyben megfiatalításából, ahol egy korszaktudatnak az a visszája látható, amely már teljesen tudatában van utólagosságának, s mégis épp ennek pozitívvá tételével képes újra kreatívvá válni.* Calvino műve, a regény posztmodern regénye oly módon valósítja meg az intertextualitás elvét, hogy az az új pluralizmus jelszavának mélyebb, dialogikus értelmet kölcsönöz. A regény e posztmodern regénye tíz töredékes elbeszélést fűz össze, melyek úgy veszik át a triviális irodalom ugyanennyi stílusmintáját, hogy azokat a világhoz való viszony változataivá nemesítik. A többszólamúság így tudja tematizálni az olvasó és olvasónő váltakozó önmegjelenítésének ama dialogikus elvét, amely az olvasó számára – a fiktív diskurzusokon keresztül – aszerint nyitja meg a lehetséges világtapasztalati horizontok sokféleségét, amilyen mértékben hajlandó feláldozni magányos énjét az olvasó annak érdekében, hogy a saját magában lévő Másik keresésébe fogjon.

II.

Ha a posztmodernség az *építészet*ben először az eurocentrikus civilizáció centrumában lépett is porondra, *irodalmi* eredete – mint ez ma már élesebben felismerhető – a peremterületen keresendő. A latin-amerikai elbeszélőművészet az, amelyik a hatvanas években felváltotta a *francia 'nouveau roman' uralkodó, ezoterikus kísérleteiben kimerült paradigmáját.* Úttörő volt a mexikói Carlos Fuentes, a perui Mario Vargas Llosa és a kolumbiai Gabriel García Márquez; egyre inkább az ő ősüknek számít az argentin Jorge Luis Borges. Az irodalmi posztmodern ennélfogva nem a modernség atlanti központjaiból, hanem Dél-Amerika kontinentális peremhelyzetéből lépett elő – egy sajátságosan „perifériku modernitásból" (Carlos Rincón), mely éppúgy előfeltételezi a régi európai örökséget, annak autoritását, történetképét, mint technokráciáját, csupán az irántuk való engedelmességet mondja fel.[7] A saját kulturális identitás megalapozásának igénye mint hangsúlyos politikai indíték magyarázatot adhat arra, miben több ez a mozgalom a puszta avantgardizmusnál vagy posztavantgardizmusnál, mely az esztétikai modernség továbbhömpölygésében már csak

---

[6] Itt a bolognai muzikológuskongresszus kerekasztal-megbeszélésére kívánok utalni: *Interpenetration of Folk. Pop(ular) and Art Music in the 20th Century* (1987. VIII. 27-től IX. 1-ig.)

[7] Carlos RINCÓN erre vonatkozó tézisét legutóbb a Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften der DDR ülésén fejtette ki. *Postmoderne – ein globaler Kontext?* A R. WEIMANN vezette ülés Bad Stuerben 1987 decemberében zajlott le, s anyaga nemsokára kötetbe rendezve is megjelenik. [Már megjelent: *Postmoderne – global Differenz*, hg. v. R. WEIMANN und H. U. GUMBRECHT. Frankfurt 1991. Rincón tanulmánya: 246–264.]

saját magától taszíthatja el önmagát. Carlos Fuentes, aki elsőként írta meg a hispano-amerikai regény történetét, egy új mítosz megteremtésének kísérletét látja bennük, melyben narratív komplexitássá egyesül imagináció és kritika, sokértelműség, humor, paródia és szubjektivitás.[8] A mítosz itt éppenhogy nem jelenti – mint az európai tradícióban – az eredeti visszahozását, a tiszta kezdet visszanyerését: „A nem-tiszta, a keverék – az az eredeti. Mint mi, mint én, mint Mexikó – az eredendő tehát keveredést jelent, teremtést, nem valami egyneműt, ami előtte volna a tapasztalásunknak. Nem eredetinek születünk, originálissá csak fejlődünk: az eredet teremtés. Mexikó akkor fogja elérni originalitását, ha előre halad; a múltban sosem találhatja meg."[9] Latin-Amerika új mítosza önmagát teremti, saját jelenét, még ha saját heterogén múltját hozza is felszínre; jelene – *Ernest Renan*nal szólva – mindennapos népszavazás a jövő szolidáris vállalkozásáért. E regények posztmodern alakjában mindeddig példátlan módon egyesül emlékezet és imagináció, történet és fikció: *az imaginárius a realitással nem másik világként áll szemben, hanem éppen idegenségében teszi azt egyáltalán megtapasztalhatóvá.*

A 'nouveau roman' és a hispano-amerikai regény közötti paradigmaváltás nem az addig érvényes normák puszta negációjával ment végbe – mint ahogy az pedig az esztétikai tapasztalat korszakváltásainál szokásos. Az ott már halottnak tekintett elbeszélő felélesztése semmiképpen sem vetette el a francia elődök formai vívmányait, hanem felhasználta azokat – ahogy ezt különösen Llosa művén lehetne kimutatni – egy idegen kultúra tapasztalatának sokféle perspektívájú megjelenítéséhez. Az áttörést az újdonság, egy posztmodern elbeszélőművészet szokatlan normáinak elismeréséhez tulajdonképpen csak García Márquez *Száz év magány*ának világsikerétől érte el (1967). Italo Calvino (*Cosmocomics,* 1965) mellett rá hivatkozott *John Barth,* mikor írásában – *The Literature of Exhaustion* (1967) – Pound, Joyce és Beckett érájának végét jelentette be és egy új *Literature of Replenishment* eljövetelét jelezte (1980). Azokat az esztétikai normákat, melyek ez után a korszakküszöb után kerültek játékba, már Barth is Borges szövegei alapján magyarázta,[10] noha azok még a negyvenes évekből származnak. Borgesre azóta a harcos posztmodernisták mint korai teoretikusukra, ellenfeleik viszont mint a 'modernség utolsó klasszikusára' tartanak igényt. E vita kapcsán csak annyit jegyeznék meg, hogy Borges – művét annak fényében szemlélve, ami recepciójából kifejlődött – bízvást tekinthető az 1967 körüli korszakküszöb koronatanújának. Mégpedig azért, mert valóban *az esztétikai modernség klasszikusainak fikciófogalmát vezeti végső apóriáiig,* eközben azonban már olyan megoldásokról is hírt ad, olyan megoldásokat is kiprovokál, amelyeket aztán a következő, posztmodern generáció vetett fel vagy fejlesztett tovább.

Hogy a *Pierre Menard* hermeneutikai kísérletként – a megismételt nem-identitásának felfedése az ismétlésben – amennyiben tartalmazza már in nuce egy posztmo-

---

[8] In: *La novela hispanoamericana.* México 1974.

[9] Carlos FUENTEStől in: *La region mas transparente.* México 1958. (német fordítása: *Landschaft im klaren Licht*) egy regényhős, az író Zamacona szájába adva.

[10] In: *The Literature of Exhaustion.* The Atlantic Monthly 1967. 32.

dern esztétikát, azt másutt már megkíséreltem megmutatni.[11] Röviden: Borges kísérlete –, melyben a *Don Quijote* szó szerinti újraírása a régi szöveget az időkülönbség jóvoltából új értelemmel rendelkező műként jeleníti meg – vezeti be *a klasszikus produkcióesztétika és a hatvanas évek recepcióesztétikája közötti paradigmaváltást.* Amennyiben minden régi szöveg az új szövegek 'pretextusává' vagy palimpszesztjévé válhat, akkor az autonóm mű szingularitása feláldoztatik ugyan, ehelyett azonban megnyílik az intertextualitás olyan horizontja, melyben a más szövegek tematizált jelenléte magában a polifónná vált szövegben engedi meg az elmúlt kultúrák feletti szabad rendelkezést. Ha másrészről a kísérlet szándékát abban látjuk, hogy illúzióként leplezi le minden írás és olvasás vélt eredetiségét, akkor ebben már az értelemkonstitúció fölött gyakorolt radikális kritika, tehát az úgynevezett *dekonstruktivizmus* irányzata is jelentkeznék, melyet ma – faute de mieux – olyan szívesen szerződtetnek a posztmodern filozófiájának szerepére. Borges, a *Fikciók* és a *Labirintusok* alkotója eszerint az életbe lépett Post-Histoire időérzetét fokozta volna *Bábeli könyvtár*ának grandiózus poétikai látomásává, mely könyvtárban a 25 betű találékony kombinatorikája lehetővé teszi minden már létező, sőt minden még lehetséges könyvnek vagy tökéletes reprezentációját vagy egy végtelen hosszú könyvben való összegyűjtését.

Mint arra John Barth joggal mutatott rá, Borges nem elégedett meg azzal, hogy végső apóriákat exemplifikáljon, hanem ezeket az apóriákat esztétikailag is képes volt hasznosítani.[12] Azoknak az új mítoszoknak a pesszimista pátosza, melyek világunk végállapotáról, a szubjektum haláláról és az értelem öntrónfosztásáról szólnak, nem az ő bölcseletének végső konzekvenciája, ezekben – nekem legalábbis úgy tűnik – nem a formálódó posztmodern esztétika ad hírt magáról, hanem egy olyan modernség végső szakaszának szimptómái, melytől eltávolodik a Borges művén felnövekedett írógeneráció. Maga Borges a *Bábeli könyvtár* apokaliptikus látomásával a *Tlön, Uqbar, Orbis tertius* elbeszélését állította szembe, melyben a tudósok titkos társasága kidolgoz egy tisztán hipotetikus – az algebrától a tűzig bezárólag – tökéletes világot. *Borges fikciókritikája a lehetséges, az adott realitást helyettesítő világok alternatíváját is magába foglalja.* Nem marad meg a nyelv olyan filozófiájánál, amely a hatalom anonim diskurzusai foglyának akar nyilvánítani bennünket. Vitatja az értelemkritika innen származó cseleit: azt az állítást, hogy a szavak sosem azt mondják, amit jelentenek, melynek következtében az értelem – melyet látszólag reprezentálnak – maga a par excellence fikció, ez a fikció pedig azt a képzetet tartalmazza, amelyet mi magunk alkotunk magunkról.

Hogy ez a filozófia nem Borgestől való, azt nemrég bizonyította be a francia költő, *Yves Bonnefoy.*[13] A félreértést szerinte az magyarázza, hogy Borges, mint némely nagy írók egy ideológia reprezentánsának számít, melyhez neki fellépésének történeti pillanatán kívül nincsen köze. Franciaországbeli recepciója arra az időre esett, mikor

---

[11] Lásd az 5. megjegyzést. 30 ff.

[12] Lásd a 10. megjegyzést. 31.

[13] *Jorge Luis Borges.* In: *La vérité de la parole.* Paris 1988. 305–317.

ott éppen a logocentrizmus, a szubjektumközpontú antropológia, a létvonatkozású ontológia s ezzel a recepció elvét követő esztétika halálát hirdették meg. Az a varázs, amelyet Borges a fikció labirintusával keltett, e kérdésekbe ütközött bele. Borges műve azonban éppenhogy nem egy világ és referencia nélküli nyelv önmagának elégséges volta mellett szól, hanem annak a megtagadott realitásnak nevében lázad a nyelv fikciókba bonyolódása ellen, mely a szövegként értett világon túl van. *Borges műve bevezet a fikció labirintusába, de ki is vezet belőle.* Így van ez például alábecsült Gaucho-történeteiben is. Itt nevezetes, valódi vagy legendabeli személyek lépnek fel olyan realitás tanúiként, melyben minden cselekvés, legyen az jó vagy rossz, végzetet teljesít be, és a dolgokat úgy mutatja meg, ahogy azok csak közelről láthatóak, s ahol olyan elbeszélő támad fel, aki elkötelezi magát az epikai semlegességnek, de elutasítja az epikai totalitást.

Erre a lépésre – a történeteknek a periférikus latin-amerikai világ eposzának polifón nagyformájában való szingularizálására, melyre Borges nem tett kísérletet – majd García Márquez vállalkozott. A *Száz év magány*ban az irodalmi fikció teljesen elkerülte a nyelv belebonyolódását önmagába s visszanyerte a burjánzó imagináció kezdeti erejét. Ebben a lépésben érzékelhető különös élességgel a klasszikus modernség és a posztmodern közötti határvonal. Az előbbi az írásban és az írás kudarcában, a szavak és a retorikai figurák tételezésének és visszavételének hiábavalóságában mindig a kitalálás eljárását tárja fel, s az olvasóban tudatosítja a fikció és realitás közötti szakadékot. A posztmodern regény megszünteti ezt az alapjában még ontológiai oppozíciót és fikcióját magában a realitásban teszi lépten-nyomon felismerhetetlenné: az imagináció hatalmába vetett megújult bizalommal, mely egyszerre világfeltáró, értelemmegalapozó és identitásképző, ugyanakkor többé már nem a költészet egy második, önmagának elégséges világába való bejutásnak a puszta eszköze.

A *Száz év magány*[14] formálisan a bahtyini *polifón (menipposzi) regény*– leginkább Rabelais és Dosztojevszkij meghatározta – tradíciójában áll, bár ez a hagyomány nemigen lebeghetett a szerző szeme előtt. E sokszólamú mű nagy élvezettel és ugyanolyan biztonsággal olvasható kiapadhatatlanul folytatódó történetek gyűjteményeként, mint egy család felemelkedésének és lehanyatlásának sagájaként is, de éppígy olvasható a dél-amerikai természet és benépesedése olyan mítosza gyanánt is, mely egy legendás városban, Macondóban és annak modern civilizációbeli hanyatlásában testesül meg; vagy a *Háború és béke* egy idegen kontinensen játszódó megismétlődéseként, sőt új *Dekameron*ként is, mely az epithalamium és a bordély között nem hagy ki egyetlen szerelmi játékot sem, s nem utolsósorban olvasható fantazmagórikus enciklopédiának is, mely a nem-kanonikus tudás minden regiszterét felvonultatja: mágiát, mirákulumot, csodahitet és babonát, varázslást, alkímiát, előjeleket, allegorézist szanszkrit, és prófétálást nosztradámuszi forrásból. A következőkben megkísérlem vázlatosan *jellemezni a határoknak a regény tér-, idő- és*

---

[14] *Cien anos de soledad* (1967). [Székács Vera magyar fordítása alapján idézzük: *Száz év magány*. Szépirodalmi, 1983.]

személyiségtapasztalatában bekövetkező felszámolását, melyben nézetem szerint e mű specifikus, az imagináció kognitív teljesítményének köszönhető újítását láthatjuk – akár úgy is, mint posztmodern esztétikájának újítását.

A *Száz év magány* cselekménye olyan térben zajlik, melynek imaginárius földrajza Latin-Amerika periférikus, az európai–atlanti világgal szembeállítható helyzetét képezi le. Macondo egyszerre közepe egy önmaga alapította világnak és széle egy távoli ismeretlennek, egy „külön tér a magány és a feledés birodalmában" (17). Alapítója, aki felkerekedett az övéivel és átkelt a Sierrán, hogy kijáratot találjon a tengerhez, maga szakította félbe a vállalkozást kétévi menetelés után és megparancsolta, hogy a tikkasztóan forró vidéken, a folyópart leghűvösebb részén alakítsanak ki helyet a falunak (30), José Arcadio Buendia maga „sem ismerte a vidék földrajzát. Annyit tudott, hogy kelet felé áthatolhatatlan sierra van, s annak túloldalán Riohacha ősi városa, ahol hajdani korokban (...) Sir Francis Drake ágyúval vadászott a kajmánokra" és később, hogy „Délen a láp terült el örök növénytakarója alatt, s azon túl a nagy mocsárvilág, amelynek a cigányok állítása szerint nem volt határa" (15). Noha szó esik az ország fővárosáról is, oda a küldönc azonban csak úgy juthat el, ha a mocsarakban való vég nélküli bolyongás után véletlenül rábukkan arra az ösvényre, mely a levélhordó öszvérek útjához vezet (7). Évről évre betérnek viszont a cigányok e világtól elhagyott helyre a civilizáció bámulatot keltő javaival s felébresztik az amúgy is vállalkozókedvű José Arcadióban a vágyat, hogy megismerje a távoli világ csodáit. Ötlete, hogy a boldog falut, „ahol senki sem múlt harmincéves, és még senki sem halt meg" hagyják el és a környező természetbe vágjanak ösvényt, „hogy Macondo népe megismerhesse a nagy találmányokat" (14, 15), egy expedícióban nyer formát, mely 26 hónapnyi kimondhatatlan gyötrődés után újra átléphetetlen határokba ütközik: „Álmai véget értek a hamuszínű, tajtékos és piszkos tenger partján, melyért nem volt érdemes a kaland veszélyeit és áldozatait vállalni. – A sűly essen belé! – kiáltotta – Macondót mindenütt víz veszi körül." (17/18). Asztrolábium, iránytű és szekszták segítségével már korábban felfedezte: „A föld kerek, mint a narancs" (9). Az időtapasztalat Macondóban Kopernikusz előtti, de annak tudatában, hogy a falut nem óvó kozmosz öleli körül, hanem az ellenséges természet zárja magába.

E posztmodern regény varázsa az európai olvasó számára azzal veszi kezdetét, hogy egy olyan életvilág idegen horizontjába vonja be, mely túllépi tér- és időtapasztalatát, de különösen a természetről és a tájról való tapasztalatának mond ellent. A természet itt az értelemtől idegen hatalomként jelenik meg, mint negatívum és mint abszolút másik lép fel a létért folytatott könyörtelen harcban; nincs olyan rendező tekintet, amely ezt az ősvilági, néma és vak erőszakosságot képes lenne itt a táj szépségévé vagy fenségességévé változtatni. Aki ki akar törni e bűvkörből – mint Ursula asszony, mikor a fia keresésére indul (41), vagy mint Aurelio ezredes, aki a polgárháborúban apja menetelését akarja megismételni – azok visszatérésre kényszerülnek és végül még az utolsó, Rómáig és Párizsig is eljutott utódok is beismerik, hogy az egész nemzetség azt kapta osztályrészül, hogy halálát Macondóban lelje. Mikor fokozatosan betöltődik az ismeretlen külvilág kezdeti üressége, mikor rendszeres öszvérpostát indítanak be, hajózhatóvá teszik a folyót, majd az alapító unokája

vasútvonalat fektet le, mikor a forradalmárhősök 32 hadjárata végül a kontinens legtávolabbi zugait és sivatagait is eléri, úgy tűnik, szétfoszlik a bezártság átka, s a belakott föld barátságosabb horizontja lép a helyébe. Nem sejtett borzalmakkal üt azonban vissza az ellenséges természet elfeledett hatalma: az iparosodás csodájára, melynek valódi arcát egy véresen levert sztrájk leplezi le, ősvilági katasztrófák következnek: négy évig, tizenegy hónapig és két napig esik az eső, aztán izzóan forró szél kerekedik, mely az elrothadt Macondót a föld színével teszi egyenlővé, ezt madarak inváziója követi, végül színes hangyák mindent felemésztő támadása. Visszaszorítva a Buendiák házának magányába, „amely csak egy utolsó fuvallatra várt, hogy összeomoljon", ássa az utolsó pár „az emberek és hangyák ősi háborújának utolsó lövészárkait" (455). A természet legyőzi a törzs utolsó gyermekét is: őt – mint azt már kezdetben megjövendölték – hangyák falják fel.

A magány Márquez regényében radikális, megszüntethetetlen disszonancia, nem az anyai természettel való összhang vagy az elveszett eredet utáni vágyakozás. A magány itt éppenhogy kizárja a természettel szembeni önmegtapasztalást, az európai lírának ezt a Petrarcától a romantikáig terjedő nagy témáját, mint ahogy kizárja másrészről az elveszett és újra megtalált idő oszthatatlan boldogságában bekövetkező önmegtalálást is. Az emlékezés itt nem a bensővétel képessége, hanem a családi örökség végzete, olyan emlékezet, mely egy polip kövületévé változhat át (435), visszatérő szerencsétlenség, melytől a feledés heves vágya próbálja megvédeni magát, s mely végül Macondo kihalásával maga is elpusztul (447). Ily módon lépi túl az időtapasztalat a *Száz év magány*ban egy szubjektum vonatkozású világ számunkra megszokott horizontját. Bár Macondo kronológiája az alapítástól a név kihunytáig egészében megőrződik, de nem az óra és kalendárium egyértelmű, csak felfejthető járása, illetve menete szerint. Ehelyett az idő sokféle alakban jelenik meg: hol sorban, hol meg visszafelé, gyakran előre ugorva, aztán újra visszatérve, észrevétlenül semmivé válva, majd egy szempillantás alatt újra határok közé szorítva, elrejtve, mígnem végső titka is lelepleződik az utolsó oldalon. Macondo belső terében a naturális időt a nemzetségek egymásra következése és olyan mitikus események reprezentálják, mint az álmatlanság hónapokig tartó kórja (53), a világidőt pedig a kívülről érkező cigányok, akiknek ajándékai – mágnes, messzelátó, nagyító, dagerrotip – mindig a civilizáció előrehaladását mutatják, míg ez a civilizáció a maga bíráival, vasútjával, banánültetvényeivel az idillikus létet is eléri és tönkreteszi. A cigány Melchiadesen, úgy látszik, nincs hatalma a naturális időnek, ő, Nostradamus kulcsát birtokolva, lényegében megmenekült az emberi nem összes szerencsétlenségétől, s bár öregszik és halottnak is mondják, csak visszatér a halálból, „mert nem bírta a magányt elviselni" (58). Az ezredes kivégzésének pillanata – az első mondattól többszörösen anticipáltan – sorsát mozdulatlan mosttá sűríti, mégis csalatkoztatja ama törekvését, hogy előérzeteket ismerjen fel: elkerüli a várt golyó általi halált (147) és idős koráig aranyhalacskákat készít, csak azért, hogy aztán rögtön szétszedje őket, „a szétbontás kedvéért végzett építés bűnébe" esve. Ursula asszony, a harcias, száz évet átélő ősanya számára az idő – amely Aurelio munkájában önmagát fogyasztja – mintha más módon jutna nyugvópontra: „Mintha körben járna az idő, és visszatértünk volna a legelejéhez"

(220). E tapasztalatát érzi megerősítve a négy sorscsapás visszatérésében: a háború vágya, harci kakasok, örömlányok és eszelős hóbortok idézték elő nemzetsége hanyatlását (214). Így végződik aztán az, ami a civilizációnak a természet feletti győzelmével kezdődött, a természet örökké önmagában forgó idejének diadalával, Pilar Ternera belátásával, akit „egy évszázad kártyái és tapasztalatai megtanítottak rá, hogy a család története csupán az elkerülhetetlen ismétlődések láncolata, olyan kerék, mely akár az idők végezetéig is forogna, ha lassan és óhatatlanul el nem kopna a tengelye" (440).

Midőn az utolsó Buendia az utolsó, önnön halálával záruló oldalig megfejtette ama pergamen rejtjelezett jóslatait – mely nemzetségének történetét előre megírt, immár elmúlt jövendőként tartalmazza –, azzal már az ítélet is kimondatott: „az olyan nemzetségnek, amely száz év magányra van ítélve, nem adatik még egy esély ezen a világon" (463). De emiatt még semmiképpen sem sajátíthatja ki García Márquez művét a posthistoire taedium vitae-je. Minden nyelv- és értelemkrízisről, világ- és tapasztalatvezetésről szóló beszédnek lépten-nyomon ellentmond itt az elvesztett jogaiba visszahelyezett humor, azoknak a felejthetetlen szereplőknek a tartása, akik a félelem, a kényszer és elnyomás realitásával az öröm elvét állítják szembe, illetve egy olyan elfogulatlanul működtetett „csodálatos irrealitásérzéket" (446), mely állandóan kitolja a valószerű tapasztalatok határait. Érvényes ez mindenekelőtt a saját és az idegen test mindenható tapasztalatára, melyet szabványosított alakjának burkában áttör a fantazmatikus érzékelés. Mindezt itt már nincs módom példákkal megvilágítani. Csak egyet mutatnék be, melyben a groteszk komikum két valótlansága kereszteződik. Páter Nicanor, hogy a templom építéséhez végre pénzt szerezzen, cáfolhatatlan bizonyságot akar tenni Isten végtelen hatalmáról:

„A ministráns odavitt egy csésze sűrű és gőzölgő csokoládét, amit Nicanor atya egy szuszra felhajtott. Majd zsebkendőt húzott ki az ujjából, megtörölte a száját, széttárta a karját, és lehunyta a szemét. Nicanor atya ekkor tizenkét centiméterre a föld fölé emelkedett. Meggyőző volt a módszer" (96).

Egyedül José Arcadiót, a zavarodott elméje miatt élethossziglan gesztenyefához láncolt pátriárkát képtelen meggyőzni. Ő a levitáció keresztény csodáját sima alkímiával magyarázza: „Hoc est simplicissimum, homo iste statum quartum materiae invenit" és egyetlen bizonyítékként – egy valótlanság megér egy másikat – Isten dagerrotipiáját' követeli. A magától értetődően bekövetkező tiszta csoda a legprofánabbal keveredik (egy csésze csokoládé és zsebkendő); José Arcadio pokolbeli karattyolása tiszta latin beszédnek bizonyul s az 'édes istenbizonyítékkal', a csokoládé absztrakttá tételével a láthatatlan fotográfiáját szegezi szembe.

Az alapítóatya sorsa – aki mint egy gigász („Tíz emberre volt szükség, hogy ledöntsék a lábáról, tizennégyre, hogy megkötözzék, húszra, hogy kivonszolják az udvarra, és odakössék a gesztenyefához", 92) egy latin-amerikai világfához, Yggdrasillhoz kötve végzi életét –, csak egyike a sok (éppúgy hihetetlen, mint szimbolikus) történetnek, mely Macondo mítoszát egyedíti, bár mindegyik – a varázsló Melchia-

destől, a szép Remedioson és a szerelembe betegedett muzsikuson, Pietro Crespin vagy a bordélyos Pilar Ternerán keresztül a katalán bölcsig és könyvtárosig – önmagában is elegendő anyagot kínálna egy regényhez. Meglepő, hogy a Buendiák történetei e diszkrét sokféleségben oly erőteljes mértékben tesznek szert individualitásra, noha valamennyin ott van a család magányának ugyanaz a lenyomata (291), s az Aurelianók és José Arcadiók az olvasót is összezavaró névhordozókként való visszatéréseikben is két olyan alapkaraktert örökítenek tovább, melyekről azt olvassuk: „Míg az Aurelianók zárkózottak, de éles eszűek voltak, a José Arcadiók lobbanékonyak és vállalkozókedvűek, de a végzet jegyét viselték magukon" (206). Ugyanakkor mindegyik a maga képviselhetetlen útját járja, megvan az ő saját szerelmi története, s végül tökéletesen saját halált is halnak. Az utolsó pár – az ősi írás olvasásába merült Aureliano és a világban jártas, párizsi fuvallat körüllengte Amaranta Ursula – kilóg a nemzedékek egymásra következő sorából. Macondo hanyatlása közepette szerelmük őrületéből születik az utolsó sarj, s vele a remény, hogy majd ő lesz „alkalmas rá, hogy elölről kezdve megújítsa a nemzetséget, megtisztítsa káros szenvedélyeitől és sorsszerű magányától, mert egy évszázad óta ő az egyetlen, aki szerelemben fogant" (457). Mikor ez a remény is meghiúsul, mert bebizonyosodik, hogy a gyermek az incesztus fatális jelét – a disznófarkat – viseli, s később a színes hangyák falják fel, mégis marad számukra egy bizonyosság, mely az ellenlábas természet végső diadalában a kilátástalan zárlat fölébe helyeződik. Hiszen szerelmes éjeiken mégiscsak megtanulták, hogy humorral maga a halál is lebírható, mert boldoggá tehet annak bizonyossága, „hogy kísértet korukban is szeretni fogják egymást, mikor majdani állatfajok már régen elragadták a rovaroktól a nyomorúság paradicsomát, amit most a rovarok ragadnak el az embertől" (456/457).

III.

A *színház területén* is olyan fejlődés kezdődött a hatvanas évek közepén, mely a visszatekintő pillantás számára egyre élesebben rajzolja ki a posztmodern esztétika felé tett lépéseket. Új koncepció rajzolódik itt ki, nemcsak a formális elemekben – az érzéki alakítás és a testjáték primátusában –, hanem a tematikában is – klasszikus darabok produktív recepciójának primátusában. Ezt a jelenséget Németországban *'rendező színháznak'* (Regietheater) nevezik, s ennek *Shakespeare provokatív újrafeldolgozásai*ban megvan az angol megfelelője is. A 'Csinálj újat a régiből!' persze mindig is jelszava volt a jó rendezésnek és a modernség íróinál is ott hatott az antik vélt továbbélésének becsvágyában. A rendezői színháznál azonban régi és új horizontja már nem a kulturális tradíció kontinuitásában olvadnak össze, hanem időbeli távolságuk folytán éppenhogy elemelkednek egymástól, hogy ez épp a kölcsönös idegenséget hozza napvilágra és teszi meg drámai cselekvőnek. Zadek 1967-es *Szeget szeggel* rendezése a klasszikus felé irányuló elvárással szemben jár el, tagadja annak identifikációkínálatát és a szöveg elidegenítésével újítja meg értelmét. Az 1966-os *Rosenkrantz és Guildenstern*nel Stoppard töri szét a klasszikus mű szentesített egysé-

gét, amennyiben a *Hamlet*et két nevetséges mellékszereplő nézőpontjából írja újra, az Erzsébet-kori tragédiát Beckett 1953-as *Godot-ra várva* című darabjának modelljével ötvözi és a két szöveget egymásban tükrözteti. A klasszikussal való tiszteletlen bánásmód, a szakítás a szöveghűség ideáljával, a dekanonizált tradíció feletti szuverén rendelkezés, a szövegben mint 'intertextusban' lelt öröm, melyben minden eseménynek megvan a lehetősége arra, hogy korábbi szövegeket idézzen fel s szabadon él is ezzel: előzetesen ezek azok a jegyek, melyek azóta iskolát teremtettek és elavulttá nyilvánították az atyák Bildungstheaterének normáját, a 'szöveg szolgálatát', de éppígy a megelőző dokumentáris színház politikai elkötelezettségét is.[15] Minthogy a posztmodern színház időközben megjelent vadhajtásai az eredeti intenciót már nem egykönnyen teszik felismerhetővé, megpróbálom e szándékot a *produktív recepció eljárásán* szemléltetni.

Ez egyszerű formájában nyilvánvalóan már ott is fellelhető, ahol egy autonóm költő példaképeinek utánzásával valósítja meg saját esztétikai normáját. A szöveghűség tipikus filológusideál, nem a humanista költők speciális elve. Épp az ő forrásokkal való nagyvonalú, sőt erőszakos bánásmódja szembeszökő, miként az Ch. Marowitz joggal jegyezte meg: „ha az Erzsébet-koriak olyan tisztelettudóan bántak volna Kyddel, Holinsheddel, Senecával, Whetstone-nal, Boccacióval és Belleforesttel, soha nem lett volna Shakespeare-ünk".[16] A produktív recepciót, ahogy az Németországban Zadek és Stein rendezői színházával, majd Hildesheimer *Stuart Máriá*jával vagy Plenzdorf *Az ifjú Werther újabb szenvedéseiével*, Angliában Charles Marowitz-cal és Robert Wilsonnal, Stoppard *Rosenkrantz és Guildenstern*ével vagy Edward Bond *Lear*jével kezdetét veszi, egy *komplex eljárás* különbözteti meg a korábbiaktól: itt a klasszikus szöveg létrejöttének ideje és bemutatásának jelene közötti történeti distancia is sajátlagosan van bevonva az előadásba, a publikum számára a horizontok közvetítése maga is reflexió tárgyává válik. A Shakespeare-társaság elvárásait különösen az sokkolja, hogy ezek a darabok áttörik a klasszikus mű érinthetetlen szó szerinti hangzásának és megváltoztathatatlan alakjának a tabuját, illetve, hogy az időtlen klasszikus jól ismert horizontját pusztán citátumokkal és töredékekkel hívják elő, hogy egy elmúlt világ távolságát és idegenségét tegyék láthatóvá, ami így egyúttal kérdésbe állítja a jelenlegi világ önmegértését is. Az esztétikai tapasztalat többé már nem egy eredeti értelem újrafelismerésében nyerhető el, hanem abból az állandó konfrontációból, mely a múlt és jelen horizontja között, az idegen és más, illetve a saját és ismerős között zajlik, egy olyan folyamatban, mely *a posztmodern színház mindkét szélsőségéhez elvezethet, minden értelemesély destrukciójának pesszimizmusához vagy az értelemmentesítésnek a 'jelölő játéka' élvezetében megtapasztalt optimizmusához.* A megfiatalító recepció igényes eljárása alapjában véve már maga a színre vitt irodalmi hermeneutika, elvének, a történeti horizontok dialektikus közve-

---

[15] G. Mack nyomán: *Die Farce*. Kap. 7.: *Zeitgeist liebstes Spiel? – Zur Aktualität der Farce in Inszenierungen des Regietheaters*. München 1989. 174 ff.

[16] *How to rape Shakespeare and emerge psychologically intact*. Jahrbuch 1988 der Deutschen Shakespeare Gesellschaft West, Bochum 1988. 8–24. (ehhez 17).

títésének alkalmazása. Ez alapozza meg *e színházi irány konstitutív utólagosságát:* minthogy épp az idézhető klasszikusokhoz visszanyúlva válik innovatívvá, éppen poszt-modernitásában vívhatta ki esztétikai egyenjogúságát. Itt bizonyosodik be, hogy a produktív recepció szándékolt parcialitása, az esztétikai egységnek a klasszikussá vált műből fragmentumok kiragadásával végbevitt széttörése nem sejtett lehetőségeket szabadíthat fel a klasszikusnak a megmerevedett konvenciókkal szembeni újra és újra másként értéséhez, lehetőséget teremt arra, hogy a művet az eltávolodott múltból visszahozzuk és ezzel egyúttal meg is fiatalítsuk.

A megfiatalító recepció szerencsés példájaként Hildesheimer és Plenzdorf egy-egy darabját nevezném meg. E műveket már interpretáltam évekkel ezelőtt *Klasszikus – Ismét modern?* címmel, anélkül, hogy az itt megmutatkozó posztmodern korszakküszöbre gondoltam volna.[17] Röviden összefoglalva: az új *Stuart Máriá*ra éppúgy jellemző, mint az új *Werher*re, hogy magában a drámai történésben *törik szét annak látszatát, hogy a klasszikus költészet önmagától vinné végbe – a gadameri hermeneutika értelmében vett horizont-összeolvadással – az időbeli távolságok áthidalását.* A klasszikus mű horizontjának összeolvadása jelenbeli megtapasztalásáéval a rendezői színházban már nem a publikum háta mögött, hanem a szemei előtt történik. Immár számára is adva van a feladat, hogy az idegenség ellenállásán felismerje, vajon válaszol-e még kérdéseire a szöveg vagy sem, vajon csak megerősíti-e önmegértésünket, vagy pedig kérdésessé is teszi, hogy ezáltal tágíthassa azt.

Hildesheimer a weimari klasszika jól ismert horizontját szólaltatja meg, amelyet rögtön el is idegenít, amennyiben Schiller tragédiájának cselekményét a kivégzés egyetlen, utolsó jelenetére metszi vissza. A nagy eseményt történeti anatómiának veti alá, hogy felfedje egy korszak brutális valóságát, melytől számunkra az uralkodó és az elnyomott pszichéje egyként érthetetlen marad. Az idealisztikus értelemelvárások destrukciója mindazonáltal nem a *Stuart Mária* utolsó szava: Hildesheimer a demitologizált történet végén ellenerőként a halálba induló királynő beszédében újraéleszti az idealisztikus nyelvet.

Plenzdorf épp ellenkezőleg, egy klasszikusnak a jelentől elképzelhető legnagyobb távolságánál lép be a játékba, a vécében talált, címlap nélküli Reclam-füzetnél, tehát egy Goethétől teljesen eloldott szöveg anonim reliktumánál. Egy naiv olvasó értetlenségén demonstrálja, mennyire idegenné válhat Goethe nyelve a későbbi idők számára. De az értelemdestrukció közepette itt is fellép egy ellentétező folyamat: az olvasó – miközben citátumokat emel ki a régi szövegből – akarata ellenére felfedezi, hogy a régi Werther irodalmi szenvedései meglepő mód egyre inkább konvergálnak Edgar Wibeau átélt szenvedéseivel. Az idézett valóság ellenébe megy az átélésnek; magyarázza és lehetséges tapasztalatokat nyit számára, melyek a renitens tanonc önkeresésében tulajdonképpen csak a klasszikus idézésének útján válnak kimondhatóvá s váratlanul ismertetik fel vele a szocialista társadalom kritikus állapotát.

---

[17] Utoljára in: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik.* Frankfurt 1982. Kap. III, C (első megjelenése 1977).

A *Shakespeare-recepció* nem sejtett lehetőségeket szabadított fel a posztmodern színházban. Úttörő volt e tekintetben Jan Kott 1965-ös könyve: *Kortársunk, Shakespeare,* mely az olyan alakokban, mint Richard vagy Jágó „korunk diktátorainak és hóhérainak arcélét" fedezte fel.[18] Ez a kortársi viszony a monumentális történelemben többé már nem a politikai cselekvés tragikus ambivalenciáját akarja felismerni, hanem a *történelmet mint lidércnyomást* leplezi le, vagy másként szólva – és ezzel lép föl Heiner Müller – a történelmet értelemidegen természeti összefüggésben: „Soha korábban nem léptek fel az érdekek ilyen csupaszon, kendőzetlenül, az ideák kosztümje nélkül."[19] A drámai történés a múltat idézi fel, az idegent a saját horizontban: olyan világot hív elő, melyre reményünk már nem reflektál. Ha az idézett történés hozzásegít a részletekbe való beleéléshez, azt is csak az egész elidegenedése árán: „A sztálingrádi katlan Attila termét idézi. (...) A sztálingrádi katlanban a német katonák nem tanulták meg a Nibelungok leckéjét. (...) Csak ha a modellt megváltoztatják, akkor lehet tanulni a történelemből."[20] A modellt meg kell változtatni, s ez idő tájt Angliában Marowitz, Bond, Stoppard és mások valóban meg is változtatják, egy olyan *Hamlet* elleni tiltakozásul, mely már teljesen az „interpretátorok élvezkedésének tárgyává" vált;[21] szemben egy olyan Katalinnal *(A makrancos hölgy),* akin agymosást végeznek; szemben azzal *A velencei kalmár*ral, amelyet az utolsó hetvenöt év zsidó és izraeli történelme után már nem lehet naiv szöveghűséggel játszani.[22] Ha a megszentelt elvárások színházi bűvölete egyszer megtörik, akkor a posztmodern inszcenírozás gyógyító sokkjában megtapasztalható, hogy az újfajta szabadság jegyében idézett Shakespeare „kimerített" darabjainak kelléktárában több cselekményvázlatot rejt, mint amennyit új szüzsék kitalálása bocsátana a rendelkezésünkre.[23] A posztmodern színház a legváltozatosabb módokon képes kihasználni annak tényét, hogy szabadon rendelkezhet minden kanonizált tradíció felett. Most csak *két változat*ot vázolnék fel: *a kanonikus átfordítását humorosan autoritásmentessé (Stoppardnál) és a kánon elleni legkeserűbb komolyságú tiltakozást, mely ahhoz a kísérlethez vezet, hogy „egy olyan tapasztalatot írjunk le, amelynek nincs valósága a leírás pillanatában" (Heiner Müllernél).*[24]

A *Rosenkrantz és Guildenstern halott* és *A Hamletgép* (első mondata: „Én voltam Hamlet") paradox módon hasonlóképpen a végigjátszott Shakespeare *után* kezdődik. Épp az *utólagosság*nak kell biztosítania az újítás esélyét! Stoppard ezt a „marriage between the play of ideas and farce or perhaps even high comedy"

---

[18] R. Ahrens: *William Shakespeare – Didaktisches Handbuch.* München 1982. 906; a Shakespeare-recepció legpregnánsabb összefoglalása a posztmodern fordulattal együtt Marowitznál található (lásd a 16. megjegyzést).

[19] *Shakespeare eine Differenz.* In: *Heiner Müller Material – Texte und Kommentare.* hg. v. F. Hörnigk, Leipzig 1989. 107.

[20] Lásd a 19. megjegyzést: 61.

[21] Lásd a 19. megjegyzést: 106.

[22] Ch. Marowitz nyomán (lásd a 16. megjegyzést): 105.

[23] Uo. 18.

[24] *Shakespeare eine Differenz* (lásd a 19. megjegyzést): 105.

szinkretikus elvében látja.[25] Annyiban folytatja a klasszikus *Hamlet*et, amennyiben azt Beckett *Godot-ra várva* című darabjának (1953) – a legmodernebb 'high comedy'-nek – a kontextusában töredékesen idézi, ugyanakkor azonban a végéhez érve tovább is játssza azt. Amilyen egyszerű, éppoly leleményes az ötlet: Shakespeare udvaroncpárjának behelyezése Vladimir és Estragon Akárki-típusú szerepeibe állandó törést tesz láthatóvá tragikum és komikum, gondolati magasság és trivialitás, individualitás és a karakterek összecserélhetősége, szabadon választott és elrendelt szerep között, mely törés újra felszabadítja Beckett színházának „fojtott nevetését", hiszen Hamletet Beckett figuráinak szemével, s ezeket egy shakespeare-i sors elvárásai felől láttatja. A Rosenkrantz és Guildenstern kiváltotta nevetés nem egyszerűen a folyvást felcserélt horizontok abszurditásából fakad, hanem ezek ellentett értelmének érvényesítéséből. A marginális pár – Shakespeare tragédiájában a nevetés tárgya és áldozata – egy számunkra is kiismerhetetlen történés szubjektumává válik, ugyanakkor nekik is a legkisebb dolgok kapcsán is – mint leghíresebb monológjában Hamletnek – fel kell tenniük a lét vagy nem-lét kérdését: „you can't go through life questioning your situation at every turn" – inti őket a színész mindhiába.[26] Bármi, amit tesznek és kettősségük legyőzhetetlen komikumával kommentálnak, legyen az akár saját fogadásos játékuk az érmével, vagy idegen játék, melynek nem ismerik a szabályait: minden cselekvésük kudarcot vall s a „kudarc artisztikuma"[27] mindig többet hoz létre, mint pusztán csak abszurd színházat. Ahogy az állandóan újrakezdett fogadás a modern valószínűség-tanok értelmében szünteti meg a sorstragédia halálos mechanikáját, úgy bizonyosodik be a végén, mikor Guildenstern leszúrja a színészt, hogy a valóságosnak vélt halál csak irodalmi halál. S mikor legvégül nem két hullát szállítanak el, hanem a halhatatlan páros két színészként léphet le a színpadról, akkor Stoppard megnyerte a kimondatlan fogadást, mely szerint *éppen az elvárt végjátékban található meg a Shakespeare-tragédia megújulásának kezdete.*

Heiner Müller *Hamletgép*ében kimondatlan marad az új kezdete: „A darab nem kísérli meg régi és új küzdelmét úgy ábrázolni (hisz ezt a küzdelmet egy drámaíró nem is döntheti el), mintha az új győzelme az utolsó függöny előtt még bekövetkeznék: megkísérli a dilemmát az új publikum elé vinni, az majd dönt felőle."[28] Nyitó monológjában megtörten beszél a citált Hamlet, „háta mögött Európa romjaival". Megadva vagy előre mondva a címszavakat ő maga jeleníti meg a régi tragédiát az egész eddigi történelem végjátékaként, amely megmutatja, hogy masinériája nem volt más, mint katasztrófák sorozata, s a világ nem volt egyéb börtönnél, s csak a megkövült remény emlékművét hagyta hátra. „Szétrombolom rabságom szerszámait",

---

[25] A német kiadás utószavában idézve: *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. Stuttgart (Reclam) 1985. 157.

[26] A szövegben (lásd a 25. megjegyzést) 72.

[27] Ehhez lásd W. Iser: *Die Artistik des Mißlingens – Ersticktes Lachen im Theater Becketts*. Heidelberg 1979.

[28] A Heiner Müller által a *Lohndrücker*ről mondottak (lásd a 19. megjegyzést: 135) éppúgy érvényesek a *Hamletgép*re is (a továbbiakban a 19. megjegyzésben megnevezett kiadás alapján idézzük).

mondatja Oféliával a második jelenetben, aki ezzel azt is kimondja, amit a mű egészében megvalósít: az első jelenet állami temetésében, amely a hullagyalázással és a halott megbecstelenítésével az említett *Családi albumot* profanizálja; a harmadik jelenet *Scherzó*jában, ahol halott filozófusok dobálják Hamletre a könyveiket, aki aztán transzvesztitaként magára öltve Ofélia ruháját haláltáncot mutat be; a negyedik jelenetben: *Pest Budán – Csata Grönlandon,* ahol az emlékmű ledöntésére az egyetlen még elgondolható drámának, a felkelésnek kell következnie, ami azonban nem mehet végbe, mert a szövegkönyv tönkrement, ezután Hamlet mint férfi, aki történelmet akart csinálni, maga is gép szeretne lenni, s a végén baltával hasítja szét Marx, Lenin, Mao fejét; az ötödik jelenetben, melyben Ofélia tolószékben, fehér pólyával betekerve, mozdulatlanul marad a színpadon, miután az áldozatok nevében utolsó üzenetét intézte a világ nagyvárosaihoz: „Visszaveszem a világot, amelyet szültem."

Az utolsó jelenet címe: *Feszülten várakozva /Félelmes fegyverzetben / Évezredekig* Heiner Müllernek arra a verziójára utal, amelyet Brecht *A boldogság istenének utazásai* című fragmentumához és Benjamin írásához, a *Történelem angyalá*hoz készített: a *Szerencsétlen angyal*ra, akit megbénított a történelem kőomlása, s aki mozdulatlan is marad, „repülés, pillantás, lélegzet megkövültségében várakozva a történelemre, míg a hatalmas szárnycsapások megújult suhogása tova nem terjed a kőben s repülését nem jelzi".[29] Még ha Heiner Müller nem osztja is Brecht meggyőződését, hogy „lehetetlen a boldogságvágyat teljesen kiölni az emberiségből",[30] a megkövült remény képe azért mégis nyitva hagyja a múlttól való elszabadulás utópikus esélyét. Kérdésfeltevésünk szempontjából e példa megmutathatja és meg is kellene mutatnia, hogy a posztmodern színházat nem úgy kell értenünk, mint az önkény, a „brain-storming" vagy a jelölők referenciátlan játékának hatalomra jutását. „A mi feladatunk, vagy minden egyéb a statisztika vagy a számítógép dolga lesz", jegyezte meg Heiner Müller a *Macbeth*hez írt koncepciója kapcsán, „a differencián való munkálkodás".[31]

Németből fordította: Katona Gergely

---

[29] Lásd a 19. megjegyzést: 124.

[30] F. Hörnigk nyomán idézzük (lásd a 19. megjegyzést): 126.

[31] *Shakespeare eine Differenz* (lásd a 19. megjegyzést): 107.

Barbara Johnson

KÖLTÉSZET ÉS PERFORMATÍV NYELV

(Mallarmé és Austin)

> A szavakat „komolyan" kell kimondani, s úgy, hogy „komolyan" is vegyék. Ez általában véve igaz – bármely megnyilatkozás célját elemezve fontos –, bár némileg ködös közhely. Példának okáért nem viccet mondok vagy verset írok.
>
> J. L. Austin: *Tetten ért szavak*

Alkalom szüli a verset

> A vers alkalmáért kiált,
> Nem róla szól, része annak.
> Wallace Stevens: *Egy szokványos este New-Havenben*

Egy elegáns hölgy és kísérője a késő délutáni napsütésben, míg hintajukban lustán ringatóznak, rábukkannak egy meglehetősen kipusztult, ám mégis titokzatosan zsúfolt vásártérre. Ott, egy szabad helyen a hölgy úgy orvosolja azt, hogy nincsen jelen egyetlen megfelelő mutatványos sem, hogy felkelti a dobost, kísérőjét megteszi vásári kikiáltónak és felállít egy asztalt, hogy rejtélyesen megmutassa magát a tömegnek. Az úr, mivel rögtön megérti feladatát ebben a furfangos helyzetben, rápillant a hölgy hajára, és elszaval egy szonettet, ami után és azután, hogy leemelte hölgyét az asztalról, hozzáfűz a látnivalókhoz egy közérthetőbb magyarázatot. Aztán a nézők zavart elismerése közepette mindketten utat törnek maguknak, vissza a hintajuk felé a most már sötét égbolt alatt, és kényelmesen megbeszélik imént tartott előadásukat.

Többé-kevésbé így fest Mallarmé prózaversének, a *La Déclaration foraine*-nek (*Vásári vallomás* – Dobossy László fordítása) a „cselekménye". Tömérdek kérdést vet föl a szöveg. Mi (ha egyáltalán valami) mondódik ki (a költészetről?) és hogyan függ ez össze a Mallarmé írásaiban fellelhető más mozzanatokkal? Mi az összefüggés egyrészt a szonett és a hölgy, másrészt a vers és a próza között? Hogyan indokolja az elbeszélő keret magának a versnek a jelenlétét? Más szavakkal, ha ezt a szöveget tekintjük, *mikor* van értelme egy vers meglétének?

A *La Déclaration foraine,* ha a leginkább magától értetődő szintjét nézzük, két részből álló vásári mutatvány története: egy mozdulatlan nőé és egy elszavalt versé. A szövegösszefüggésben a kettejük közti kapcsolat megtévesztően áttetszőnek tűnik. A szonett (*„La chevelure vol d'une flamme...")* egyszerűen, ahogy Robert Greer Cohn leírja: „egy nő ünneplése, akinek a kinézete, melyet a csodás haja emel ki, nem

igényel külső ékességet".[1] A költő cselekedete tehát megerősíteni látszik Remy de Gourmont állítását, mely szerint „az élet minden dolgáról ezerszer és ezerszer beszéltek már, a költő nem tehet egyebet, minthogy mindezekre rámutat, és néhány elmormolt szóval kíséri e gesztusát".[2] A megnevezés és a bemutatás párhuzamos aktusában ezért a verset úgy tekinthetjük, mint ami úgy viszonyul a hölgyhöz, ahogyan a jel a jelöletéhez.

De ha ez a helyzet, hogyan helyezkedik el ez a vers Mallarmé „sugalmazás"-poétikájának többi részében, amelyben kimondottan szembeszegül a szó szerinti megnevezéssel?[3] Ha felidézzük Mallarmé több ízbeli ragaszkodását ahhoz, hogy a költészetben az egyszerű referencialitás törlődjék el, ahhoz, hogy az igazi tárgy, „melyre a lapokat bajosan tudnánk rácsukni", „vibrálóan szinte eltűnjék", két dologra kezdünk gyanakodni. Az egyik az, hogy a mallarméi referencianélküliség hagyományos olvasata nem adekvát, a másik pedig az, hogy a hölgy haja a szonettnek csak látszólagos tárgya, a „közömbös" vagy „felszíni" jelentése, mely el is bújtat és fel is fed valamit, melyhez képest „külső" marad. Valószínűleg Mallarmé saját, nagyon is kétértelmű kijelentése – arról, hogy műveiben a magától értetődő és az igaz között nincsen összhang – felelős azért az általános kritikai tendenciáért, hogy a hajnak szimbolikus jelentést tulajdonítanak, hogy megtalálják a „tiszta képzetet" vagy „ideát" – a Költészetét, az eszményi Szépségét, a meztelen Igazságét, a prométheuszi Tűzét, a provokáló Nőiességét – a *chevelure* anyagisága mögött. A prózavers valóban, kifejezetten kínálja ezt a típusú olvasatot azzal, hogy a hölgyet „élő allegóriának" nevezi, mely további problémákkal telíti, de el nem törli a költemény referencialitásának kérdését.

Ám bármit mondjunk is a hölgy égő sörényéről, nem a haj vagy annak bármely helyettesítője képezi a mű befejező párbeszédének tárgyát, hanem azok a feltételek, melyek révén egy szonettnek magának a kibocsátása és befogadása lehetségessé válik. A költészet, ha valóban ez a vers „tárgya", itt nem valamiféle eszményi vagy szoborszerű fogalommá válik, hanem egy sajátságos beszédközi szituáció függvényévé, egy *beszédaktussá,* mikor is a hölgy évődve közli a kísérőjével, hogy:

vous n'auriez peut-être pas introduit, qui sait? mon ami, le prétexte de formuler ainsi devant moi au conjoint isolement par exemple de notre voiture – où est-elle – regagnons-la; –mais ceci jaillit, forcé, sous le coup de poing brutal á l'estomac, que cause une impatience de gens auxquels coûte que coûte et soudain il faut proclamer quelque chose fût-ce la rêverie...

– Qui s'ignore et se lance nue de peur, en travers du public; c'est vrai. Comme vous, Madame, ne l'auriez entendu si irréfutablement, malgré sa réduplication sur une

---

[1] Robert G. Cohn: *Toward the Poems of Mallarmé.* Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 1965. 147.

[2] Remy de Gourmont: *Promenades littéraires.* 4. sorozat, 1912. 8. A francia szövegeket Barbara Johnson fordította angolra. (A szövegben végig ezeket a fordításokat, néhol „angolításokat" fordítottam magyarra – *a ford.*)

[3] Vö. Stéphane Mallarmé: *Oeuvres complètes.* Paris, Pléiade, 1945. 366.; 645.; 859.

rime du trait final, mon boniment d'après un mode primitif du sonnet, je le gage, si chaqe terme ne s'en était répercuté jusqu'à vous par de variés tympans, pour charmer un esprit ouvert à la comprehension multiple.

– Peut-être! accepta notre pensée dans un enjouement de souffle nocturne la même.

– Amit talán, ki tudja? barátom, nem is hozott volna elő, hacsak nem ürügyként a kocsink hasonló magányosságára – de hol is van – keressük meg – mindez azonban kényszerűen szökken elő, hirtelen gyomorütés hatására, amit olyan emberek türelmetlensége okoz, akiknek mindenáron és sebtében kell valamit kinyilatkoztatniuk, még ha csak ábránd is ez...

– Amely mit sem tud magáról és csupaszon vacogva veti magát a közönség közé. Ahogy ön, Asszonyom, szintén nem értette volna meg, jóllehet ismétlődtek a befejező rímek, oly cáfolhatatlanul, a szonett ősi formájára készült vásári szólamomat, biztos vagyok benne, ha nem visszhangzott volna különböző dobhártyákon, amíg Önhöz ért, hogy elbűvöljön egy szellemet, amely sokféle megértés elé képes kitárulkozni.

– Lehet! fogadta el gondolatunkat ugyanő az éjszakai lehelet derűjében.

(Dobossy László fordítása)[4]

Egy alkalmi vers elmondásának története így egy beszélgetéssel fejeződik be arról, hogy mi szolgálhat egy vers alkalmául. A két korábbi mutatványost nem az érdekli, hogy mit jelent a vers, hanem hogy hogyan jelent valamit és hogy hogyan sikerült egyáltalán létrejönnie. Két feltétel (jelentőségükre később térünk rá) tűnik szükségesnek ahhoz, hogy létrejöjjön egy költemény: nézők és kényszer. Nélkülük a költő – „talán", „ki tudja?" – nem vezette volna be verse „megfogalmazásának ürügyét" a ringatózó hintó csendes, elszigetelt együttesébe. Csakugyan, a prózavers, mely a beszéd megformálásához szükséges feltételek megvitatásával fejeződik be, avval kezdődik, hogy háromszorosan is súlyt fektet a beszéd *hiányának* állapotára:

Le *Silence!* il est certain qu'à mon côté, ainsi que songes, étendue dans une bercement de promenade sous les roues assoupissant l'interjection de fleurs, *toute femme,* et j'en sais une qui voit clair ici, *m'exempte de l'effort à proférer un vocable:* la *complimenter haut* de quelque interrogatrice toilette, offre de sois presque à l'homme en faveur de qui s'achève l'après-midi, *ne pouvant* à l'encontre de tout ce rapprochement fortuit, *que suggérer la distance* sur ses traits aboutie à une fossette de spirituel sourire. (Kiem.: B. J.)[5]

---

[4] Szöveghű Mallarmé-fordítóra lelni legalább olyan nehézségekbe ütközik, mint elkapni a hulló csillagot, vagy hűséges nőt találni. Dobossy hűtlenségéből csak azt emelném ki, ami Barbara Johnson elemzésének megértését megzavarja. A „c'est vrai"-t Dobossy kihagyja, a „je le gage"-t pedig „biztos vagyok benne" szavakkal fordítja *[a ford.].*

[5] I. m. 38.; 366.; 382.

A Csend! Mellettem álmatagon heverészve a sétakocsi himbálásában, míg a kerekek alatt virágok vágya zsongult el, hihetőleg minden nő, de egyről tudom, tisztán lát ebben: mentesít a fáradságtól, hogy egyetlen szót mondjak, hogy hangosan dicsérjem kihívó ruháját, e majdnem felajánlkozást a férfinak, akivel hajlandó befejezni délutánját, hiszen hiába e véletlen együttlét, a távolságot csupán jelezheti az arcvonásain megjelenő szellemes mosoly gödröcskéjével.

(Dobossy László fordítása)

Így annak, hogy a címbeli „vallomás" és a kezdősor „Csend"-je egyszerűen egymás mellé helyeződik, az elejétől fogva figyelmeztetnie kell bennünket, hogy valamiképp „beszélni vagy nem beszélni" itt a kérdés. Sőt, egyetlen, a szöveg szókészletére vetett pillantás nagyszámú, a beszédaktusra tett utalást hoz napvilágra: igék *(exempter, proférer, complimenter, suggérer, consentir, nommer, témoigner, proposer, conjurer, dégoiser, dire, soupirer, diffamer, observer, ajouter, communiquer, introduire, formuler, proclamer, gager, accepter),* főnevek *(déclaration, interjection, vocifération, explication, convocation, exhibition, présomption, affectation, approbation),* még melléknevek is találhatóak *(interrogatrice, appréciative).* Ez a lista semmire sem hasonlít jobban, mint J. L. Austin *Tetten ért szavak* című művének utolsó fejezetére, amelyben Austin kísérletet tesz azon kifejezések összefoglalására, melyeket „performatív megnyilatkozásoknak" hív.

Annak érdekében, hogy meghatározhassuk, vajon a performatív fogalma fényt derít-e versünkre (és vice versa), röviden forduljunk főbb jellemvonásainak austini leírásához. Először is, egy mondatot performatívnak nevezünk, ha kimutatható, hogy „a mondat kimondása [...] nem *leírása* annak, hogy mi mondható arrról, amit akkor teszek, amikor ezt mondom ki, nem is annak a leszögezése, hogy csinálom, hanem maga a csinálás. [...] Az elnevezés [performatív(um)] természetesen a 'perform' szóból származik, amely az 'akció' ('cselekvés') főnév igei megfelelője. Azt sugallja, hogy a megnyilatkozás [...] egyben valamilyen cselekvés elvégzése is. (Kiem.: J. L. A.)[6] Így például a mondat: „hadat üzenek", maga a hadüzenet aktusa, míg az, hogy „megölöm az ellenséget" csak egy beszámoló az ellenség megölésének aktusáról. Ezenkívül Austin szerint a cselekvésnek, melyet egy megnyilatkozás hajt végre valamiféleképp „hagyományosan elfogadott konvencionális hatású eljárásnak"[7] kell lennie. És végül, „mindig szükséges, hogy azok a *körülmények,* amelyek közepette a szavak elhangzanak, valamilyen módon vagy módokon *megfelelőek* legyenek".[8] Tehát azt tapasztaljuk, hogy a performatívumra bármikor, egy adott szituációban igaz, hogy valaminek a *kimondása* egyenlő valamiféle felismerhető *cselekedettel.*

Ezeknek a jellegzetességeknek a további minősítése nélkül azt mondhatjuk, hogy a *La Déclaration foraine* című szonettnek maga az elszavalása is besorolható perfor-

---

[6] J. L. Austin: *Tetten ért szavak.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990. 33–34. Pléh Csaba fordítása itt a mottóban és a továbbiakban is.

[7] I. m. 40.

[8] I. m. 35.

matív megnyilatkozásként. Elmondani a verset, szemlátomást egyenlő a versmondás cselekedetének végrehajtásával, mely vers legyen mégoly szokatlan is, kétségtelenül a mutatvány körülményeihez van igazítva. Ami az aktus konvencionalitását illeti, a költő maga „lieu commun d'une esthétique"-nek nevezi. Természetesen némi további megszorítás szükséges a performatív megnyilatkozás sajátosságának meghatározásához, hogy megkülönböztethessük a beszéd puszta aktusától, hiszen ahogyan Austin maga is felteszi a kérdést: „bármely megnyilatkozásunkkal nem 'teszünk-e valamit'?"[9] Amikor Austin megpróbál szabályt találni, amely tartalmaz minden olyan beszédaktust, melyben a beszéd tett-értékű, a nyelvtani forma és a transzformációs szabályok vizsgálatáról áttér a szemantikai tartalom és az interperszonális hatás figyelembevételére. A vizsgálat során a performatív és a konstatív nyelv közötti bináris oppozíció szükségszerűen összeomlik. Az, hogy lehetetlen meghatározni a performatív megnyilatkozás nyelvi sajátosságát (melyre később megpróbálunk magyarázatot adni), Austint arra készteti, hogy kidolgozza az elemző kifejezések egy új csoportját, mely nem a megnyilatkozások belső jellemvonásaira összpontosít, hanem ennek a beszédközi szituációban betöltött tulajdonképpeni funkciójára. Miután Austin lemond a performatív/konstatív dichotómiáról, megkísérel minden megnyilatkozást három „dimenzió" figyelembe vételével elemezni: 1. a *lokúció* szintjén (hangzás, értelem és jelölet), 2. az *illokúció* szintjén (intencionális és konvencionális erő) és 3. a *perlokúció* szintjén (tényleges hatás).

Mivel ezek a fogalmak, bár nem haszontalanok, de legalább olyan problematikusak, mint a performatív fogalma, későbbi kutatók kívánatosnak tartották, hogy visszatérjenek egy sor megbízható nyelvi kritérium kereséséhez azért, hogy a performatívumokat el tudják különíteni. Ez a feladat viszonylag egyszerűvé válik, ha úgy választjuk ki ezeket a jellegzetességeket, hogy figyelmen kívül hagyunk mindent azon kívül, amit maga Austin „*explicit* performatívumoknak" nevez (kiemelés ebben a bekezdésben mint az eredetiben). Explicit performatívumok azok az igék, amelyek cselekvőek, kijelentő mód, jelen idő, egyes szám első (vagy személytelen harmadik) személyben állnak, és „következetes *aszimmetria* van e között és *egyazon ige* (figyelembe vett) más személyei és idői között".[10] Azaz, Austin példájával élve, a „fogadok" a tulajdonképpeni végrehajtása a fogadás aktusának, míg az, hogy „ő fogad" csak beszámol erről az aktusról. A performatív csak akkor működik, ha a véghez vitt cselekedet az, amit „a kimondás pillanatában a kimondó személy végez".[11] Így a performatív „váltóként" működik, amennyiben csak azáltal tesz szert jelentésre, hogy saját megnyilatkozásának mozzanatára utal. Emile Benveniste, a francia nyelvész, a meghatározáshoz hozzáad egy önmagára utaló szemantikai dimenziót, és így ténylegesen eltöröl bármely megmaradó bizonytalanságot, mikor kijelenti, hogy „egy megnyilatkozás annyiban performatív, hogy *megnevezi* a végrehajtott aktust [...]

---

[9] I. m. 100.

[10] I. m. 77.

[11] I. m. 75. (a kiemelés itt mégsem az eredetit követi – *a ford.*)

A megnyilatkozás *az aktus;* a megnyilatkozó végrehajtja az aktust azzal, hogy megnevezi".[12]

A bizonytalanság effajta eltörlése ezenkívül természetesen az egész kutatás mögött meghúzódó kimondatlan filozófiai kérdés eltörlése is, melyről a legkevesebb, ami elmondható, hogy köze van a nyelvnek az emberi erőviszonyokban játszott szerepéhez. Azaz, Austin eredeti kérdése kétségtelenül nem az volt, hogy 'mikor tudjuk egy megnyilatkozásról biztosan, hogy performatív', hanem az, hogy 'mit *teszünk* valójában, amikor beszélünk'. De mielőtt megvitatjuk, hogy versünk mi módon kapcsolódik ehhez a hatalmas kérdéshez, először vizsgáljuk meg a szöveg azon kifejezéseinek szerepét, amelyek „explicit", önmagukra utaló performatívumok.

A meghatározás legszűkebb értelmében számos performatív igénk közül ténylegesen csak egy tekinthető „élő" performatívumnak. Ez az ige történetesen pontosan a *fogadok* („je le gage"), amellyel érvelését zárja a költő. Vajon véletlen-e, hogy Mallarmé épp magát ezt az igét választotta, mint egyetlen működő performatívumot? Ha figyelembe vesszük az összefüggést, amit egy fogadás és teszem azt, egy kockadobás között áll fenn, gyanakodni kezdünk, hogy: nem. De mielőtt tovább fonnánk ezt a gondolatszálat, vizsgáljuk meg a nem-működő performatív kifejezések szerepét listánkon.

Ezek közül a legtöbbet időlegesen hatástalanítja az, hogy főnévi igenév formájában („proférer", „complimenter", „suggérer") vagy harmadik személyben („toute femme... m'exempte") vagy múlt időben („proposa", „consentit", „accepta") jelenik meg. Azaz a beszédaktus, amelyre ezek utalnak, nincs végrehajtva, csak megnevezik, vagy beszámolnak róla. Tehát a hatástalanított beszédaktus puszta megnevezése úgy működik, mint bármely más főnév, még abból a szempontból is, hogy hogyan szerepel metaforaként, olyan dologként, amely teljességgel nélkülöz minden kapcsolatot egy szó szerinti értelemben vett beszédaktussal („*l'interjection* de fleurs", „comme une *vociférat*ion"). Ha tehát egy performatív megnyilatkozás eredetileg önmagára utaló beszédaktus, akkor ennek a létrehozása egyidejűleg új jelöletnek a világra hozása is. Bár ez egyenértékű a jelölet fogalmának radikális átalakításával, mivel a nyelv így ahelyett, hogy rámutatna egy külső tárgyra, csak a saját önmagára vonatkozó jelöletét jelölné a jelölés aktusa során, a jelzőlánc pedig egy önmagát sokszorosító végtelen hurokban fejeződne be. Ennek a nehézségnek egy másik változatára valójában már Paul Larreya rámutatott, aki mikor egy chomskyánus fadiagramba próbált belehelyezni egy performatív megnyilatkozást, úgy találta, hogy „ahhoz, hogy felnőhessen a fa, végtelen sokszor kellene megismételni a [performatívumot jelölő] szimbólumot".[13] A performatív megnyilatkozás így magának a jelöletnek a *mise en abyme*-ja.

Most elérkeztünk egy kategóriához, mely hasonlatos ahhoz, melyet Richard Klein ír le a metafora metaforáiról szóló tanulmányában,[14] de még mindig messze vagyunk

---

[12] Emile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966. 274.

[13] Paul Larreya: *„Enoncés performatifs, cause, et référence"*. Degrés 1, 1973. okt., 4. 23.

[14] Richard Klein: *„Straight Lines and Arabesques: Metaphors of Metaphor". Yale French Studies* 45 *(Language as Action)* (1970)

attól, hogy megmutassuk, mit kell egy versnek mondania arról a kapcsolatról, mely e között a kategória és általában a nyelv sajátosságai között áll fenn. Hogy ezután a kérdés után eredjünk, vizsgáljunk meg néhány további, a performatív megnyilatkozás önreferencialitását érintő következtetést. Ha a performatívum csupán önmagára utal, úgy tűnhet, nem utal semmiféle külső vagy előzetes eredetre. Valóságos elemzés során azonban látjuk, hogy ez az eset sosem áll fenn. Mert bár a beszédaktus jelentése és jelölete nem más, mint az önmagára utaló megnyilatkozás, maga ez a tény előfeltételezi a megnyilatkozó jelenlétét, aki ekkor a szóban forgó beszédaktus szükségszerű kiindulópontjává válik. Ha a performatív megnyilatkozás az austini „sikerességi" feltételt célozza meg, akkor nélkülözhetetlennek tartjuk valamely jel meglétét, mely a beszélő megnyilatkozásbeli jelenlétére utal. De ebben a prózaversben a beszélő és a megnyilatkozás között fennálló szándékos folytonosságot a költő és hölgye is megkérdőjelezi, mivel a „rêverie", mely kihirdettetett a tömegnek „s'*ignore* et se lance nue de peur", éppúgy, mint a kérés, hogy a tömeg mindenekelőtt lépjen be a vásári bódéba, nem volt más, mint „obscur pour moi-même d'abord".[15] Valóban, ha azt, amit a költő undorral kiköpött „forcé, sous le coup de poing brutal à l'estomac" bármiképp nevezhetjük is önkifejtésnek, akkor csak a szó elsődleges jelentésében tehetjük: kifejtődik, akár egy babszem. A vers természete szerint nem a költő szubjektív szándéka szerint születik: épp ellenkezőleg, váratlanul felszakad alkotója szájáról. Ez természetesen teljes mértékben összeegyeztethető Mallarmé sokat vitatott elgondolásával, miszerint a költői tárgynak el kell törlődnie: „L'oeuvre pure implique la disparation élocutoire du poéte, qui cède l'initiative aux most..."[16] Valójában a beszélő és saját szavai között levő folytonossághiány aktív létrehozása korántsem törli el Mallarmé költészetében a performatív dimenziót, épp maga konstituálhatja a költészet igazán körbeforgó performativitását.

Csakhogy, ha most visszatérünk arra, hogy a *La Déclaration foraine* végén hogyan idéződik ténylegesen fel az alanyiság efféle eltörlése, úgy találjuk, hogy a beszélő és a beszéd kapcsolatának még ez a megfogalmazása is túlságosan leegyszerűsített. Hiszen a vers szándékolatlanságának a bizonygatása maga olyan tekervényesen semmitmondó, hogy mire véget ér egy egyértelmű „c'est vrai"-vel, már gyakorlatilag hatályon kívül is helyezte magát. Míg a hölgy rámutat a tömeg türelmetlenségére, mint csupán a jelképes „gyomorütés" explicit „okára", mely a verset a költőből „előszökkenti", annak a lehetőségét sem zárja teljesen ki, hogy a vers a kocsiban ötlött fel (amelyben csak a költő „talán", „ki tudja?", nem akart volna előhozakodni vele). Ahogy sehogyan sem artikulálja azt se, hogy mi az ütés és az előszökkenés közti kapcsolat, melyekről még az sem állítható, hogy ugyanazon a retorikai szinten találkoznának.

---

[15] Mint arra Ursula FRANKLIN rámutat (*Anatomy of Poesis: The Prose Poems of Stéphane Mallarmé*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1976.), a Pléiade-kiadásban a „d'abord" után levő pont sajtóhiba: a beszédet magát módosítja az „invariable et obscur" kifejezés.

[16] *Oeuvres complètes*. 366. „A tiszta (költői) mű magában foglalja a költő ékesszóló eltűnését, aki a kezdeményezést a szavakra hagyja..."

Ha áttérünk azoknak a körülményeknek a vizsgálatára, melyek az egyetlen valós performatív kifejezésnek („je le gage") a megnyilatkozását körülölelik, a végrehajtott cselekedet természetére vonatkozó hasonló problémafelvetéssel találkozunk. Mert ha Austin szerint egy fogadás csak akkor tekinthető megvalósultnak, ha az, akivel kötik, elfogadja, akkor a „peut-être!", mellyel a költő fogadását „fogadják", valójában felfüggeszti alkalmazhatóságát és így azt a képességét is, hogy valós cselekedetként működhessen. Sőt, hogy itt miben fogadtak – vagy nem fogadtak, az maga belsőleg következetlennek tűnik, mivel a költő szavának „megcáfolhatatlansága" nem a jelentések tiszta egyértelműségétől függ, hanem épp ellenkezőleg, visszaverődéseinek ellenőrizhetetlen sokféleségétől.

Így a „c'est vrai" és a „je le gage" határozottan kijelölik a konstatív, illetve a performatív helyét. Ami eközben történik, az nem más, mint hogy amit állítunk, az a végrehajtás körülményeinek, míg amit kockára teszünk, az az állítás lehetőségének problémává tétele.

Természetesen Austin elméletében nincs lehetőség ilyen ambiguitásra. Valójában ennek a kiküszöbölése egyike azoknak a főbb mozgatóerőknek, melyek egy performatív kifejezés explicitté tétele mögött húzódnak, mivel „az explicit performatívum kizárja a kétértelműséget".[17] De az ambiguitás kérdése mögött valami sokkal nyugtalanítóbb dolog forog kockán, mivel nem csupán a kétértelműség az, amit Austin kirekesztett a performatív megnyilatkozásokról szóló fejtegetései révén. Az ugyanis nem kevesebb, mint a költészet maga.

Elméleti hajszálhasogatás

Azok a részek, melyekben Austin eltaszítja látómezejéből a költészetet gyakoriak, de általában zárójelesek. Ezek közül az egyiket már idéztük a mottóban, egy másik következzék itt:

Ezek közül a megnyilatkozások közül mondhatjuk bármelyiket, ahogy mindenféle más megnyilatkozást is, például színjátszás, viccmesélés vagy versírás során – ezekben az esetekben természetesen a megnyilatkozást nem gondoljuk komolyan, és nem mondhatjuk, hogy komolyan végrehajtottuk a szóban forgó aktust. Ha a költő azt mondja: „Kapj el hulló csillagot"[18] vagy bármi effélét, akkor nem komolyan ad utasítást.[19]

A költészet, a színház és a viccek elleni érv abban a tényben gyökerezik, hogy a megnyilatkozó kapcsolata megnyilatkozásához nem „komoly". Nem „komolyan" teszi

---

[17] AUSTIN: *Tetten ért szavak*. 88.

[18] John DONNE: *Dal*. EÖRSI István fordítása.

[19] AUSTIN: *„Performative Utterances"*. Philosophical Papers, London, Oxford University Press, 1970. 241.

azt, amit egyébként tenne, ha így nyilatkozna. De a nyelvnek ilyen jellegű „kilúgozása", ahogy ezt Austin csúfondárosan nevezi, puszta véletlen, egyszerű balfogás volna? Nézzük meg az adott példát: „Kapj el hulló csillagot." Donne versének szövegkörnyezetében ez a parancs nem csak hogy nem komoly: kifejezett képtelenség. *Retorikus* imperatívusz, melynek az a szerepe (akár a költői kérdésnek), hogy anélkül hogy megnevezné, napvilágra hozzon egy megoldhatatlan helyzetet. A parancsnak maga ez a komolytalansága valójában az, ami alapvető komolyságát alkotja. Ha Donne verse szerint egy hűséges nőt találni olyannyira lehetséges, mint elkapni egy hulló csillagot, akkor ez kétségtelenül, igazán nagyon komoly.

De mi történik a performatív kifejezések nem-retorikus poétikai eseteiben? Mikor Vergilius kijelenti: „Arma virumque cano" – nem teszi, amit mond? Mikor Whitman így szól: „Ünneplem és éneklem magam" – ez nem egy önmagára utaló megnyilatkozás? És mikor Pound azt állítja: „Egyezményt kötök veled, Walt Whitman",[20] valóban számít az, vajon Whitman hallgatja ezt vagy sem? Mikor Austin azt bizonygatja, hogy „egy performatív megnyilatkozás *sajátos módon* lesz üres vagy érvénytelen, ha például egy színész mondja ki a színpadon, ha versben jelenik meg",[21] akkor nem az ige használatát kifogásolja, hanem az alanyának a státusát. E szerint az érv szerint egy versben az interszubjektív viszony fikcionalizált. A beszélő alany csak egy perszóna, egy színész, nem egy személy. De ha valaki számba vesz minden performatív megnyilaktozást (melyre Austin gyakorta felhívta a figyelmet), mondhatjuk-e valóban azt, hogy az elnök, aki megnyitja a vitát, a pap, aki megkereszteli a csecsemőt, vagy a bíró, aki kihirdeti az ítéletet, inkább személyek, mint perszónák? Pontosan ezt ismeri be Austin, mikor így szól: „ne osztogass nekem parancsokat, ha ezzel egy lakatlan szigeten »a hatalmadat akarod éreztetni velem« [...] ellentétben azzal az esettel, amikor te vagy a hajó kapitánya, s így valóban rendelkezel a kellő hatalommal".[22] A performatív megnyilatkozás ennélfogva automatikusan fikcionalizálja a megnyilatkozót, mikor egy konvencionalizált hatalom szócsövévé teszi. Például hol másutt lehet egy elnökjelöltet állítani, mint a pártok *konvencióin?* Az alany fikciója mögött húzódik meg a társadalom fikciója,[23] mivel, ha valaki kijelenti, hogy a társadalom egy (incesztus) tilalommal vagy egy (társadalmi) szerződéssel kezdődött, egyszerűen azt állítja, hogy a performatív megnyilatkozás mögött meghúzódó hatalom eredete egy korábbi performatív meg-

---

[20] Eörsi István fordítása.

[21] Austin: *Tetten ért szavak*. 45.

[22] I. m. 50. Ha kísérletet teszünk arra, hogy tanulmányozzuk a konvencionálistól a „természetes" tekintély felé való fordulást az emberek között, valami olyasfélét fogunk tapasztalni, mint a *Swept Away* című filmben, amelynek színhelye Austin lakatlan szigete. Ezt a visszatérést a nyelv elkerülhetetlenül az ellentétébe fordítja át – ebben az esetben azáltal, hogy a *no* szóval felfüggeszti az aktust. E szót nem az aktus áldozata, hanem elkövetője mondja ki.

[23] Vö. avval, ahogy Mallarmé leírja a *société* szót a „Sauvegarde"-ban (*Oeuvres complètes*. 419.) „La Société, terme le plus creux, héritage des philosophes, a ceci, du moins, de propice et d'aisé que rien n'existant, à peu après, dans les faits, pareil à l'injonction qu'éveille son concept auguste, en discourir, égale ne traiter aucun sujet ou se taire par délassement."

nyilatkozásból vezethető le, melynek a végső eredete meghatározhatatlan. Ezeknek a *tu quoque*-érveknek a használatával természetesen nem áll szándékunkban minden különbséget eltörölni egy vers, és mondjuk, egy bírói ítélet között, csupán szeretnénk kérdésessé tenné azt a fajta elbizakodottságot, melyre az ilyesféle distinkciókat alapozzák. Ha az emberek halálra bíróság és nem vers által ítéltetnek, ez nem azért van így, mert a törvény nem fikció.

Egy performatív megnyilatkozás komolytalansága, ha „egy színész mondja ki a színpadon", nem a fikciós státusa, hanem a kettőssége, a néző tudata miatt azt eredményezi, hogy bár a darab szereplője bosszút esküszik atyja halott szellemének, a színész saját performatív elkötelezettsége máshol található. De a performatív megnyilatkozás maga itt épp olyan „komoly" az őt körülvevő fikció szövegkörnyezetében, mint amilyen abban a fikcióéban volna, amit valós életnek nevezünk. Valóban, a komolyság kérdése kíséri *bármely* performatív megnyilatkozás értelmezésének aktusát. A retorikus imperatívuszok például korántsem korlátozódnak a költészetre. A mindennapi beszélgetéseink eszközeinek jókora része áll ilyesféle kifejezésekből, mint hogy: „menj a víz alá!" vagy „told el a biciklit!", és más gyakoribb, de kevésbé nyomdaképes visszavágásokból. A komolyság kérdése távol áll attól, hogy kijelölje a performatívum határait, úgy találjuk, ennek a területnek éppen a belsejében tartózkodik. Ez csakugyan egyike a legfőbb tényezőknek, melyek meghúzódnak amögött, hogy Austin segítségül fordult az illokúciós erő fogalmához. És ez a kérdés történetesen explicit módon felvetődik magának a szonettünknek egyik sorában, melyre most térjünk rá:

La chevelure vol d'une flamme à l'extrême
Occident de désirs pour la tout déployer
Se pose (je dirais mourir un diadème)
Vers le front couronné son ancien foyer

Mais sans or soupirer que cette vive nue
L'ignition du feu toujours intérieur
Originellement la seule continue
Dans le joyau de l'oeil véridique ou rieur

Une nudité de héros tendre diffame
Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt
Rien qu'à simplifier avec gloire la femme
Accomplit par son chef fulgurante l'exploit

De semer de rubis le doute qu'elle écorche
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche.

Ha megkíséreljük, hogy a vers kétértelműségeiből lefordítsunk annyit, amennyit csak lehet, a következő szörnyeteg[24] áll elő. Az olvasót felkérjük, hogy a bekeretezett szavak közül egyszerre csak egyet válasszon, de fogadja el a választhatók mindazon permutációit, amelyek nyelvtanilag lehetségesek. A központozás szükség szerint hozzáadható.

A haj láng [repülés / tolvaj] a vágyak messzi

Nyugatá [ról / hoz / nál] hogy szétbontsa mind

Elhelyezkedik (mondanám egy haldokló diadém)

A megkoronázott homlok felé mely a saját [ősi / korábbi] [kandallója / gyújtópontja]

De [tehát / arany] nélkül [sóhajtozván / sóhajtozni] [kivéve / minden csak nem / hogy] ez az [eleven / élő] [meztelenség / felhő]

Eredendően az egyedüli [akinek folytatnia kellene / aki folytatja / ami folytatólagos]

Az igaz vagy nevető szem ékszerében

Hogy a hősnek [meztelenségét megfeszítse / gyöngéd meztelenségét] gyalázza

Az aki nem mozgat csillagot sem tüzeket az ujján
Semmi mást mint csak egyszerűsíteni a nő dicsőítésével
A fejével beteljesítve, elkápráztatva, a hőstett

Hogy rubinnal hintette be a kételyt melyet megnyúzott
Mint egy vidám és oltalmazó fáklya(t).

Íme itt az „oeil véridique ou rieur", nagyjából azonos a „naiv vagy ironikus olvasóval", aki felteszi a komolyság kérdését. Ha az értelmezés problémáját a komoly-

---

[24] E kedves szörnyetegről: hogy miért hagyta ki Barbara Johnson a szonett egyik sorát, az éppoly kevéssé érthető, mint az, hogy gonoszkodása tárgyául miért éppen ezeket a (és nem több, vagy nem más) kettősségeket, többértelműségeket emelte ki *[a ford.]*.

ság és az irónia közti választásként fogalmazzuk meg, a szonett maga belehelyezkedik a saját illokúciós erejének két összeegyeztethetetlen olvasata közé. A *La Déclaration foraine* olvasói valóban gyakran érzékenyek arra a gunyorosságra, mellyel a költő (legalábbis így tűnik) saját alkotásával bánik. Ursula Franklin például a prózaverset tárgyaló igen hasznos dolgozatában nem kevesebb, mint tizennégy ízben használja az *irónia* szót és ennek származékait. De az illokúciós erő kérdése mögött a szándékoltság kérdése húzódik meg, amit, ahogy azt már láttuk, itt aláás a költő és a verse között levő akaratlan, kilátástalan kapcsolat. Következésképp arra számítunk, hogy a szonett maga valahogyan megmenekül attól a komolyság és az irónia közti egyszerű dichotómiától, melyet maga váltott ki. Ahogy a költő valóban beszél erről, mikor a szonettről a „compréhension multiple"-t említi. Így hát vizsgáljuk meg a vers szövegét, hogy ennek az értelmezői sokféleségnek a pontos működését végigkövethessük.

Ezt a költeményt sokszor „elolvasták".[25] Úgy tűnik, kevés kétség fér ahhoz, hogy a benne foglalt nőről „szól", és különösképp a hajáról. De ha valaki megpróbálja, hogy ne magát a jelöletet tegye explicitté, hanem a jelölet *jelentését* (hogy mit mond a költemény a nőről), akkor úgy találja, hogy nagyon nehéz rögzíteni azokat a tényleges kijelentéseket, amelyeket a költemény állít. Ha akár a legegyszerűbb értelmezői stratégiákat próbáljuk követni – például elkülönítünk minden jelen idejű igét csak csetlünk-botlunk a *continue* szó körül, mely lehet, hogy nem is ige, hanem melléknév, és még ha ige is, lehet akár tranzitív, akár intranzitív. De egy próbaképpeni nyelvtani váz valahogy a következők szerint nézhet ki.

La chevelure
Se pose

(válassz egyet)
- Mais sans soupirer que cette nue continue dans le joyau de l'oeil
- Mais sans rien soupire (à l'exception de cette nue), l'ignition du feu continue

Une nudité de héros diffame
Celle qui accomplit l'exploit

Ha kifésülünk három lehetséges „vallomást" a váznak a költeménybe való visszahelyezéséből, megállapíthatjuk, hogy a vers azt állítja; hogy

1. A haj csak ott gubbaszt, de a belső tűz fénye folytatódik a szemlélő szemében. A hős puszta jelenléte becsmérli ezt a pompás leegyszerűsítést.

2. A haj elhelyezkedik, de ha a hős nem fejezi ki abbéli reményét, hogy a felhő (a tűzé vagy a hajé) folytatódjék a szemlélő szemében, a gyöngédsége becsmérli a hölgyet.

---

[25] Kiegészítésül az Ursula FRANKLIN által készített kiváló listához lásd: Charles MAURON: *Mallarmé l'obscur* (Paris, Corti, 1968.) és Austin GILL: *Mallarmé's Poem „La Chevelure vol d'une flamme..."* (Glasgow, University of Glasgow, 1971.)

3. A haj el van helyezve. De, arany nélkül, azt sóhajtani, hogy ez a felhő kiterjeszti a hős pőre gyöngédségét a szemlélő szemébe, ez a hölgy becsmérlése.

Mintha ezek az állítások még nem lennének eléggé összeegyeztethetetlenek egymással, maga a *diffamer* szó is két, homlokegyenest ellenkező jelentésre osztható. A „becsmérelni" eredeti performatív értelme mögött húzódik az etimológiai, egyszerű kognitív jelentés „kinyilatkoztatni, elhíresztelni". A *kinyilatkoztatás becsmérléssel* való helyettesítése három olvasatunkban ténylegesen nemcsak azt eredményezi, hogy hárommal több, az eredeti háromhoz képest majdnem teljességgel ellentétes olvasatunk lesz, hanem ezeknek a jelentéseknek a performatívból a konstatív funkcióba való átjárását is.

Ez a még mindig túlontúl leegyszerűsített kifejtése annak, hogy mit mond a költemény, legalábbis arra kellene hogy szolgáljon, hogy bemutassa: a szonett kevésbé közvetlenül beszél a hölgyről, mint a hozzá fűződő kapcsolatáról. Kevésbé szól *valamiről,* mint a *valamiről való* szólásról. A vers egyszerre állítja saját létének mind a fontosságát, mind a nem-kívánatosságát, és ezzel saját jelölési aktusára utal, és nem közvetlenül a jelöletére. De ez ellen tiltakozhatunk, hiszen nem azért történik-e ez így, mert a jelölet maga olyan sikeresen „egyszerűsíti a Nőt", hogy nincs szüksége a versre? Még mindig nincs a hölgy „hőstette" méltányosan bemutatva, mint egy elkápráztatóan önmagáért beszélő aktus? A költőnek a tömeghez intézett búcsúszavai valóban mintha épp ezt mondanák.

La personne qui a eu l'honneur de se soumettre à votre jugement, ne requiert pour vous communiquer le sens de son charme, un costume ou aucun accessoire usuel de théâtre. Ce naturel s'accommode de l'allusion parfaite que fournit la toilette toujours à l'un des motifs primordiaux de la femme, et suffit.

A személy, akit az a megtiszteltetés ért, hogy alávetheti magát az önök ítéletének, nem kíván kosztümöt, vagy bármely megszokott színházi kelléket annak érdekében, hogy megossza önökkel igézete érzetét. Ez a természetesség beéri a tökéletes célzással, mely mindig ellátja az öltözéket az asszony ősi motívuma (vagy motívumai) egyikével, és megelégszik.

a személynek, aki teljes tisztelettel igényli az önök ítéletét, varázsa lényegének közlése végett nincs szüksége sem kosztümre, sem egyéb használatos színpadi kellékre. E természetesség teljesen beéri a puszta jelzéssel, amit a ruházat ad a nő egyik ősi vonásaként, és elegendő is. [Dobossy László fordítása]

Három rejtett nehézség kísérné azt az olvasót, aki ezt a magyarázatot szó szerint venné. Először is, a „ce naturel" jelentése kétértelmű, mivel egyrészt visszautal a színházi cicoma hiányára, másrészt előreutal a hölgy ruhájának célzó szerepére. Másodszor, az egész beszéd úgy van bemutatva, mint „une *affectation* de retour à l'authenticité du spectacle", jelezvén, hogy bárki, aki mindezt a szonett „jelentésének" veszi – és majdnem minden szövegmagyarázó ezt teszi –, azt lépre csalja a puszta színlelés. És harmadszor,

az adott „hőstett", melyre a szonettben utalás történik, nem „simplifier la femme", ahogy ezt gyakran félreolvassák, hanem „semer de rubis le doute qu'elle écorche", aminek a jelentése minden, csak nem magától értetődő. Maga a nő szimplifikálása csupán járulékos eleme az erősen problematikus hőstettnek. A megnyúzott kétely fölé hintett rubinnak. Bármit jelentsen is ez, valószínűtlen, hogy az egyszerű jelölésre volna példa.

A jelölés azonban nem tagadtatik meg: túl az összebékítésen, problémává válik. A hölgy megmarad a vers jelöletének, de csak annyiban, amennyiben a vers teljességgel nem mond róla semmit. Abban a pillanatban, hogy elkezd helyettesíteni valamit, beleértve önmagát is, többé már nem jelölet, hanem jel. Így tehát csak abban a pillanatban láthatjuk őt a vers jelöleteként, mikor megszűnik a vers jelölete lenni. Mallarmé ezt a fajta nyilvános bemutatását valaminek (vagy valami hiányának), amiről nincs mit mondani, másutt hasonló szavakkal írja le:

Jouant la partie, gratuitement soit pour un intérêt mineur : exposant notre Dame et Patronne à montrer sa déhiscence ou sa lacune, à l'égard de quelques rêves, comme la mesure à quoi tout se réduit.

Játszva a játszmát, öncélúan, azaz kis érdeklődésért: bemutatva az Asszonyunkat és Pártfogónkat, hogy megmutassuk kibomlását vagy a hiányát, tekintettel néhány álomra mint mértékre, melyhez képest minden kicsinnyé lesz.

Ha most megkockáztatnánk, hogy megszövegezzük, miről szól a költemény, valahogy így festene:

A haj *van,* de a vers jelenléte megrágalmazza és/vagy felfedi azt, aki a Nő szimplifikálásával elvégzi a bizonytalanság súlyosbításának és/vagy kiszínezésének aktusát a költemény létezésének lehetősége és/vagy jelentősége fölött.

Ha úgy tűnik, hogy ezt az olvasatot épeszű olvasó valószínűleg nem találná ki, az elfogadásáról nem is beszélve, akkor most a lényegre tapintottunk. Ami Mallarmé poétikájában forradalmi, az sokkal kevésbé a „tárgy" eltörlése, mint maga az ilyen típusú szerkezet, mely rendszeres sorozata az ösztönösen felfoghatatlan, önmagát kiüresítő jelentéseknek. Mallarmé híres homályossága nem a nyilvánvaló fondorlatos ködbe burkolásán nyugszik, hanem magának az érthetőségnek a radikális transzformációján. Ahogy szakadatlanul produkálja a nyelv ugyanazon darabjainak láthatólag egymást kölcsönösen kizáró olvasatait. *Ez* konstituálja Mallarmé szakítását a referencialitással, és nem a tárgy egyszerű eltörlése, ami még teljességgel referenciális gesztus maradna. A referencia nincs megtagadva itt, csupán fölfüggesztve. A szonett csak annyiban vesz föl és egyidejűleg tesz félre jelentéseket, amennyiben kapcsolata a hölgy jelenlétével ellentmondásosan késleltetett. A „poème tu",[26] a *Kapcsolatok könyve* nem a jelentés egyszerű

[26] Vö. *Oeuvres complètes.* 367. „Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total lequel serait le poème tu."

hiánya. Rendszeres, dinamikus, önromboló mellérendelése – *„rime"* [27] – annak, ami csak saját magával való radikális összeférhetetlensége révén válik igazzá.

Amint láttuk, a jelentés ezen „felfüggesztése" bekövetkezhet az ellentmondásos állítások párhuzamos jelenlétekor. De ha az ellentmondások játéka magának a szónak a szétválasztásából („déhiscence") fakad, mint a *diffame* szó esetében, akkor ez erősen zavaró tényező. A diakrónia, mely elmozdította a *diffamer*-t a konstatív *divulge* irányából a performatív *malign* felé, minden bármely megnyilatkozásnál életbe lép. Eléggé függetlenül a komolyság kérdésétől egy megnyilatkozás illokúciós ereje például ugyanilyen fajta időleges elhervadáson és konvencionalizáláson megy át, mely a „halott" metaforákat és kliséket hozza létre. Benveniste-nek azon kísérlete, hogy kirekessze az „élő" performatívumok köréből az olyan „egyszerű formulákat", mint a „je m'excuse" vagy a „bonjour", magának az „élő" nyelvnek a természete miatt van kudarcra ítélve.

Hogy a nyelv logikája a beszélő és a beszéd között valamiféle teljességgel elkerülhetetlen folytonossághiányt hoz létre, azt Austin épp az ennek eltörlését megcélzó kísérletével mutatja be pontosan. Mivel épp az a szó, amelyet azért használ, hogy megnevezze a „puszta tevést", maga az a név, melyet ennek ad, melyből kirekeszti a színpadiasságot nem más, mint ami a legkézenfekvőbben *megnevezi* ezt: az *alakít* (perform) szó. Ha ez még nem volna elég ironikus, akkor nézzük Austin kedvenc szavát, az *aktus*t (act). Ugyanez a rés található itt is. Hogy lehet az, hogy az a szó, amelyik a legegyszerűbben fejezi ki bármely dolog megalkotásának (act) puszta megtételét, bizonyosan elvezet minket az alakítás (acting) fogalmához? Hogyan lehetséges a hitelesség kérdését megvitatnunk, ha már a kérdés felforgatja magát a kifejezést, melyet azért használunk, hogy megvitassuk azt? Elkerülhetetlen, hogy ugyanaz a hasadék, mely a jelöletet elválasztja önmagától, abban a pillanatban, hogy a nyelv kerül közel, azt is ugyanilyen módon szétválassza? És utalhat-e ténylegesen a nyelv bármi másra, mint magára erre a hasadékra? Ha Austin kimondatlan kérdése az volt; 'mit *teszünk* valójában, mikor beszélünk?' – világossá válik, hogy bármi mást teszünk is, mindenképp a saját szavaink bánnak el velünk. És pontosan ez az a megismerhetetlen tartomány, amelyhez képest a kijelentésünk különbözik magától, attól, amelyik végrehajt *minket*. Tagadhatatlanul nem olyan egyszerű „a szavakra bízni a kezdeményezést", mint ahogyan ez hangzik. Maguk a szavak, ha saját kezdeményezésükre lesznek hagyatva, s amelyek köréből Austin kizárta a viccet, a színházat és a költészetet a látómezejéből, elkerülhetetlenül visszavágnak. De ha végül a vicc Austin hátán csattan, ez végtére is csak Költői igazságtétel.

Angolból fordította: Ambrus Judit

---

[27] Ez természetesen Mallarménál a rím fogalmának radikális újraolvasata, mint ahogy azt az *Oeuvres complètes*-ben (365.) például kijelenti: „L'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper ; ils riment : pour sceau extérieur, leur commune mesure qu'apparente le coup final." Míg korábbi olvasók a hasonlóság fogalmát emelték ki, melyet a „motifs égaux" kifejezés implikált, én a töredezettség fogalmát húznám alá, melyre a „se fractionne" utal, hogy megmutassam, hogy e két kiemelt dolog összekapcsolásának összeférhetetlensége az, ami Mallarmé rímfogalmát konstituálja.

Tarnay László

A MÁSIK: TRANSZCENDENCIA VAGY CSELEKVÉSEM TÁRGYA

Megjegyzések Levinas etikájáról

1. Bevezető: egy döntésparadoxon

Képzeljük el a bibliai Irgalmas Szamaritánus parabolájának egy következőképpen módosított változatát. Egy mindentudó Lény (Isten), aki látja előre a dolgok menetét, megjövendölte, hogy miként fog cselekedni a szamaritánus, amikor a bajba jutott embert meglátja, és eszerint ítélkezett annak (a szamaritánus) túlvilági sorsát illetően: amennyiben az a segítségnyújtás mellett dönt, akkor a mennybe, ellenkező esetben a pokolra juttatja. Mindezt, e kétféle feltételességet a szamaritánus is tudja, s e tudás nyilvánvalóan befolyásolja döntését. De vajon miképpen? Tegyük még hozzá a Biblia-értelmezési szakirodalomban (vö. Jeremias, Funk) előforduló feltételezést, hogy a szamaritánus ellensége a bajba jutottnak. Más szóval, a szamaritánus „normális földi körülmények" mellett nem a segítségnyújtásra motivált.

Milyen döntést valószínűsíthet a – racionális – gondolkodás? Annak a ténynek alapján, hogy a Mindentudó már előzetesen ellentételezte majdani cselekvését, és hogy efelől a szamaritánus bizonytalanságban van, az utóbbi optimális döntése a segítés nélküli továbbhaladás lesz, hiszen így nagyobb nyereséget biztosíthat magának azzal, hogy elkerüli ellenségét függetlenül a túlvilági élet kilátásaitól, vagyis diszpozíciójának ismeretétől.

A fenti érvelés ellen felhozható, hogy jogtalan feltételezni a szamaritánus döntésének *szabadságát,* hiszen ez *kauzálisan összeegyeztethetlennek* tűnik a Mindentudó előzetes elrendelésével. A probléma forrása abban keresendő, hogy mind a szamaritánus döntésének, mind pedig a kimenetelnek (a túlvilági ellentételezésnek) közös oka van: a cselekvő alany belső diszpozíciója. A kimenetel (üdvözülés vagy elkárhozás) tehát nem független (a segítségnyújtásra vagy a továbbhaladásra irányuló) diszpozícióitól. Eszerint a szamaritánus – elhatározásának pillanatában tudhatja, hogy mindenkori döntése *evidencia* annak végső kimenetelét illetően. Azonban a kimenetelek bekövetkezését a cselekvő alany csak saját diszpozíciójának ismeretében valószínűsítheti, s így nem tud kilépni a reflexivitás keretéből.

A döntéselméletben az ilyen szituációt *dinamikus döntéshelyzet*nek nevezik. Ekkor az a tény, hogy az alany szabadon választhat cselekvési stratégiák közül a következő dilemmához vezet: vagy el kell fogadnia a racionális mérlegelés eredményét, azt, hogy a segítés elmulasztása az optimális stratégia, hiszen mihelyst biztos vagyok *bármelyik* diszpozícióm felől, jobban megéri nem segíteni, sőt, ha bizonyta-

lan vagyok, akkor, láttuk, annál inkább. Vagy pedig beletörődünk abba, hogy a Mindentudó előrelátásával egyszer és mindenkorra kauzálisan meghatározta azt, ami most tehető. A szabad akarat tehát csak puszta feltevés, az előrelátásnak nem lehet oka, hogy a jelenben mit választunk, hiszen a jelen nem határozhatja meg kauzálisan a múltat, csak fordítva.

Kérdés azonban, hogy mi az, amit az alany mérlegelése során tudhat. Minthogy a releváns információnak a forrása csak saját diszpozíciója lehet, vizsgáljuk meg jobban a fenti dilemma elkerülésének azt a módját, amikor az alany mindent, legfőképpen önmagát: vágyait és döntéseit (a következményeket illetően) *evidenciák*nak, *jelek*nek tekinti.

2. Jel és cselekvés: Kálvin János szemiotikai értelmezése

[A] legjobb rendnek azt tartjuk, ha elválasztásunk *bizonyosságának* keresésében azokhoz az utólagos jegyekhez ragaszkodunk, amelyek kétségtelen *tanúságtételei* az elválasztásnak.[1]

Mik is lehetnek ilyen jegyek? Mindenekelőtt a helyes élet, „mert ugyan honnan származhatna az ilyen igyekezet, ha nem az elválasztásból?" (93.) Az evidenciaviszony az ellentétes cselekvési lehetőségre is áll. „Azok ugyanis, akik az elvetettek közül valók [...] nem szűnnek meg ...*nyilvánvaló jelekkel* megerősíteni azt, hogy Isten ítélete ki van mérve rájuk." (94. kiemelés tőlem) Jóllehet az akarat szabad, hiszen „[...] naponként előfordul, hogy akik már Krisztus híveinek látszottak, ismét elpártolnak tőle [...]" (120.), nem volt érdemes így tenniük, hiszen ezzel éppen bizonyságot adtak (maguknak?) arra, hogy nem volt meg bennük „az elválasztásnak az a *biztos erőssége*", s hogy ilyeténképpen „semmivé lesznek". (120. kiemelés tőlem)

Kálvin megpróbálta az emberi tudás eredendő bizonytalanságát, Isten akaratának a kifürkészhetetlenségét összeegyeztetni a cselekvés szabadságán alapuló morális értékrendszerrel, s mindezt a jel, parabola, kép fogalmának kétértelműsége segítségével kívánta elérni. Ha az ember döntésének mérlegelésekor csupán jelekre támaszkodhat, akkor csak annyiban beszélhetünk racionálisan mérlegelt választásról, amennyiben e jelek értelmessé tehetők. De miben áll ez az értelmesség? Világos, hogy – a körkörösség veszélye nélkül – ezt nem helyezhetjük a választott *cselekvésbe*. Nyilvánvaló az is, hogy ugyanezen okból nem támaszkodhatunk a jelszerűség analitikus meghatározására: jel az, ami elfed/kifejez/jelöl stb., valamint, míg az értelmezés folyamata ennek fordítottja: leleplezés/kinyilatkoztatás (vö. Heidegger *aletheia* értelmezésével), hiszen ez feltételezi, hogy *van* valami, aminek másképp (is) elérhetőnek/utalhatónak kell lennie. Ez pedig episztemikus paradoxonhoz vezetne: tudom, hogy ez-és-ez az eset, de ez el van rejtve előttem.

---

[1] KÁLVIN János: *Az eleve elrendelésről*. Európa, 1986. 110. (kiemelés tőlem)

Nem véletlen, hogy maga Kálvin is, bár figyelmeztet, hogy „azokat a dolgokat, amiket Isten titkon rejtve hagyott, ne kutassuk [...]" (17.) többször is eljut e paradoxonhoz, amikor „a *titkos* kiválasztás *világos* jelképéről" (23.) beszél. Maga is érzi a problémát, és egy helyen hozzáteszi: a kiválasztott számára Isten jele világosság és bizonyosság (vö. 112.) és ekkor csak annyi történik, hogy „ami előttünk ismeretlen *volt,* bebizonyosodik [...]" (108.). Ezzel azonban éppen a jel jelszerűségét oldotta fel: a jel soha nem lehet homályos, vagy ha igen, az *bizonnyal* a kizárás, a ki-nem-választottság *jele.* A jel tárgynyelvi homályossága a metaszinten válik világossá, lepleződik le.

Amit tehát látszólag nyertünk a dilemma elkerülésére, azt most elveszítjük, hiszen a jelek *par exellence* használata csakis *pragmatikailag* indokolható. A jelnek vagy világos a jelentése, s ennyiben nem is létezik mint jel, vagy eredendően homályos, ám ekkor – jelentésétől függetlenül – eleve a használóját minősíti: a jelszerűség értelmességét a *kizárás* aktusa biztosítja.

3. Nyelv és kizárás: a szemantikai értelmezés

Afelől se lehet kétségünk, hogy akiket nem akar megvilágosítani Isten, azoknak példázatokba burkoltan adja át tanítását, hogy semmi hasznuk *ne* legyen belőle, hanem még nagyobb tompultságba süllyedjenek.[2]

Ő pedig monda nékik: Néktek adatott, hogy Isten országának titkát tudjátok, ama kívül levőknek pedig példázatokban adatnak mindenek. *Hogy* nézvén nézzenek és *ne* lássanak; és hallván halljanak és *ne* értsenek, hogy soha meg *ne* térjenek és bűneik meg *ne* bocsáttassanak.[3]

Ha tehát a fenti dilemma elkerülésére a jelekhez, vagy mondjuk ki nyíltan: a nyelvhez fordulunk, nem teszünk mást, mint egy újabbal váltjuk fel: a kizárás felől motivált jelhasználat értelmessége egy feltételezett – hozzá képest – transzcendens ontológia felől alapozható csak meg. Ez viszont felveti jobbik esetben az ún. nyelvi paradigma, a rosszabbikban pedig, mint fentebb láttuk, az episztemikusság, a tudás paradoxonát. Az ontológiai érvről való lemondás viszont visszautalja a jel értelmességét a cselekvéshez, a pragmatika területéhez: csak azok számára homályosak a jelek, akik „nagy tompultságban" leledzenek. Vagyis akik számára a cselekvés nem lehet – racionális – mérlegelés kérdése, s akik, mint az eredeti bibliai parabola első két utazója, a pap és a Lévita, meg se *látják* a bajba jutottat, s nem fogják fel a döntéshelyzetet. Vajon elkerülhető-e ez az újabb dilemma?

A szamaritánus eredeti története a Bibliában egy kérdésre adott válaszként hangzik el: Ki az én felebarátom? Amennyiben elfogadjuk, hogy a parabola valójában egy

---

[2] I. m. 136.

[3] Márk evangéliuma 4. 11, 12. Vö. F. KERMODE: *The genesis of secrecy.* Harvard UP. 1979. 23–48.

összehasonlításon alapul, mégpedig a folklórból ismert találós mintájára szerkesztett hasonlításon azzal, hogy az eredeti terminust a hallgatónak kell megadnia,[4] az ilyen történetet *enigmá*nak nevezhetjük. Jóllehet a szóbeli hagyományban az eredeti terminus az enigma megoldásának vagy a találós válasz-részének tekinthető, az összekapcsolás alapja sohasem jelenik meg explicit formában. Ez utóbbi nélkül pedig az enigmák és így a parabolák nem szólnak másról mint arról, hogy a hallgatók képtelenek felfedni az értelmüket. Legalábbis ezt látszik alátámasztani a fenti Márk-idézet.[5] Eszerint az irgalmas szamaritánus és az igaz felebarát közötti hasonlóság lenne a parabolánk megoldása. E hasonlóságot kell megértenünk ahhoz, hogy a parabola titkos értelmét feltárva elkerülhessük a kizárást, hogy beavatódjunk a használóinak közösségébe. De megérthetjük-e ezt a hasonlóságot? És miféle értelmet tulajdonítsunk neki?

Alapjában kétféleképpen közelíthetünk e kérdéshez. Egyrészt fenomenológiailag, amennyiben feltételezünk valamilyen rejtett jelentést az enigmatikus kapcsolódás mélyén, s függetlenül e jelentés explikálhatóságától (vagyis attól, hogy elfogadjuk-e a nyelv eredendő homályosságát) a nyelvhasználatot e jelentés „jelenvalóságával" kanonizáljuk. Így működnek a különböző montázstechnikák, illetve az ezen alapuló képírásos nyelvek, mint például a kínai, valamint azok a találósok, ahol a terminusok közti kapcsolat kihullott már a közösség kollektív memóriájából. Ha pedig az ilyen jelentés narratív formát ölt, megjelenik a mítosz.

De vajon felfoghatjuk-e mítoszként a szamaritánus esetét? Ekkor persze fel sem merülhet a választás kérdése mint döntési *probléma*. A mítosz nem enged meg *egyszerre* több jelentést, hiszen kanonizált, konvencionálisan rögzített forma, amikor az önmagukban vett dolgoknak egy meghatározott rendje tűnik elő, amelyet a (nyelvi) jelenségek jelölnek vagy ellepleznek. Az ilyen reveláció az idő történetiségét feloldja az egyidejűségben.[6]

Mítosz és ráció szembenállását nem a rend felé való hajlam, nem is valamilyen logikai struktúra megléte vagy hiánya, hanem e viszony mérlegelhetősége motiválja. Más szóval, a mítoszban sohasem kérdezhetünk rá magukra az elemekre, legfeljebb kapcsolódásaik interpretációjára. A mítosz feltétlen „ontológiai" elkötelezettséget jelent. Autentikus jelentésének kutatása csak addig értelmes, ameddig szent és profán *a priori* különbségének ontológiai háttere van.[7]

A diszkurzív racionalitás során ellenben először éppen magukra az elemekre, a narratív lépésekre kérdezünk rá. Ha a szamaritánus esete mítosz, akkor választ kell adnia arra a kérdésre: Ki a felebarátom? Viszont ahhoz, hogy a mitikus történetből „kiolvassuk" a kívánt argumentumot, fel kell oldanunk enigmatikusságát, mégpedig

---

[4] Vö. KERMODE, 23.

[5] Vö. KERMODE, 27.

[6] Vö. LEVINAS: *Language et proximité. En decouvrant l'existence aux Husserl et Heidegger*. Vrin, 1974. 226.

[7] Itt nem kívánjuk ennek teljes cáfolatát adni, csupán arra szeretnénk rámutatni, hogy a feltételezés – racionális és irracionális státusától függetlenül – csak paradoxálisan alapozható meg.

a „felebarát" és a szamaritánus közti hasonlóság révén. Ez pedig feltételezi a „felebarát" jelentésének ismeretét, miközben a mítosz éppen az utóbbit kívánta meghatározni. Adódik tehát a körkörösség. Az egyik lehetséges megoldásban: a felebarát az, aki az ellenségének is segít. Vagyis számára nem létezik az ellenség mint olyan. Ám ez „dekonstruálja" a „felebarát" distinktív jelentését, barát és ellenség közt nem tehető többé különbség. De akkor BÁRKI a felebarát*om*. A körkörösség a kérdés kiüresítéséhez vezet el. Vajon nem arról van szó, hogy a parabola éppen hogy nem megválaszolja a kérdést, hanem sokkal inkább érvényteleníti: a felabarát kilétére vonatkozó kérdés rossz.

És valóban, ha jobban megvizsgáljuk a szöveget, láthatjuk, kissé korábban elhangzik egy másik kérdés is: „Mit cselekedjem, hogy az örök életet vehessem?" Amire nem is késik a válasz: „Szeresd [...] a te felebarátodat, mint magadat."[8] A „mint"-szerkezet analógiája után valóban felesleges feltenni a kérdést: De ki az én felebarátom? Bárki is lehet, nem a meghatározása a lényeg.

Ám ezzel ismét egy igazi paradoxon bontakozik ki előttünk: a parabola rejtett jelentése a „felebarát" jelentésének *univerzalitása,* belépőjegy a parabola ismerőinek *titkos* közösségébe. A parabola elmeséléseinek kauzális következménye, hogy minél többen lesznek az olyanok, akik nem értik, hogy fel kell számolni ellenség és felebarát különbségét, s ezzel – kizárván magukat az általános egységből – evidenciául szolgálnak e különbség megalapozottságára, miközben a történet elmondásának aktusa(i) szemantikailag e különbség megszüntetésének szükségességét bizonyítják. Más szóval, a jelentés általános kiterjesztésének célja a hozzáférhetőségének korlátozása. A *szemantikai* tartalom *pragmatikai* „racionalitása" a kizárás.

Így viszont a parabolánknak nem tudunk pozitív értelmet adni. Ha a történet, mondjuk így: a segítés mítosza, akkor argumentációs értéke nem haladhatja meg az őt megelőző válaszét („Szeresd a te felebarátodat, mint magadat"). De térjünk rá a mítosz alapjául szolgáló hasonlóság másik lehetséges megközelítésére. Eszerint az enigma „megértése" nem egy rejtett rend megértésében áll.

4. Szóbeliség és cselekvés: a pragmatikai értelmezés

Az enigma túl van [...] minden megértésen. A megértés alapja a megnyilvánulás, a jelenségek, amit a létezők létezése felfejt, egymás mellé téve a dolgokat a fény világánál, megalkotva a rendet. Az enigma egy olyan jelentés betörése, mely megzavarja a jelenségeket, ám készen arra, hogy mint nem kívánt idegen, visszavonulót fújjon, ha csak az ember fel nem figyel a meginduló léptekre. Az enigma maga a transzcendencia, a másik másikként való közelsége.[9]

---

[8] A magyar szöveggel szemben más fordításokban itt „felebarát" helyett a „szomszéd" kifejezése szerepel. Ez szélesebb kifejezés lévén ekkor már itt elvezethet a „bárki"-vel történő általánosításig.

[9] Levinas: i. m. 133.

Nevezzük ezt a tiszta *pragmatikai* megközelítésnek. Az enigma a nyelv azon állapota, mely nem tartozik sem „a formák felfedett rendjébe, sem pedig az irracionális viszony alá,[10] s mint ilyen a létezés meghaladásának a lehetőségét hordozza. E lehetőség nem a kognitivitás lehetősége. Ez egy másfajta modalitás, a felszólítás, a parancs rendje. Ebben a rendben a nyelv nem úgy jelenik mint *reprezentáció,* mint a valóság formája. A dolog nem az általános fogalmai szerint van jelen, hanem mint tiszta külsődlegesség. Ebben az értelemben a nyelv „különbözik a jelektől vagy szimbólumoktól, melyek révén a történetekben lelepleződik az, ami titkos és rejtelmes."[11] E tiszta külsődlegesség az imperativitás rendjében ragadható meg, mely túl van minden kategórián, így a mítosz alapjául szolgáló szent és profán határának, a tiltásnak a fogalmán is. Nem véletlenül, hiszen tiltás és áthágás egyszerre feltételezik szent és profán kategorikus különbségét. Az a szóbeliség, amit itt feltételezünk Szókratész „szóbelisége", amennyiben a kérdezhetőségnek csak nem-tudásunk, s nem valamilyen esszencializmus szab határt.[12]

Ha parabolánkat a tiszta külsődlegességgel, a radikális mássággal szembeni imperatívuszként közelítjük meg, akkor visszaállítjuk a választás szabadságát, s ezzel a mérlegelés racionalitását. Ekkor lehetségessé válik pozitív értelmet adni a parabolának. A történet valódi példázat: megmutatja, hogy „hogyan kell cselekednünk *most,* és nem valamely példatár szerint feltételezett helyzetben".[13] Ez a *most* viszont radikálisan más, mint akár a történet, akár interpretációjának az ideje. Ez a *most* csak a kimondás *(dire)* aktusával, a tiszta szóbeliségben határozható meg. Ez a *most* annak a kommunikációnak az ideje, amelynek során a Másik, „az, aki felé irányulok [...] nem része semmiféle kontextusnak [...hanem] űr vagy hiány. Ellentétben a megfigyelhető jelenséggel, a másik, akivel [így] találkozom *láthatatlan.*"[14] Ez a másik nyilvánul meg a parabolában: „Menj, és cselekedj *hasonlóképpen.*" Ha tehát beszélhetünk egyáltalában a parabola „megértéséről", akkor ezt csak meghatározott cselekvésekkel tudnánk megmutatni. Arra, hogy értjük-e miféle szabály, törvény rejlik a „hasonlóképpen"mélyén, csak cselekvéseink és nyelvhasználatunk mindenkori összefonódásával derül fény. A parabola argumentatív értéke ekkor nem a „felebarát" szemantikai

---

[10] LEVINAS: *Liberté et commandement.* Revue de Metaphysique et de Morale 58. 241.

[11] I. m. 238.

[12] Itt nincs módunk kitérni a szóbeliség mint kulturális jelenség és Levinas filozófiai programja közötti párhuzamokra, jóllehet gondolatmenetünk szempontjából alapvető az az összefüggés, ami Levinas anti-fenomenológiai jelentéselmélete és különböző szóbeli hagyományok autoritás-fogalma között fennáll. Röviden azt mondhatnánk, hogy a szóbeli hagyomány, például művészet, esetében sohasem a pontos propozicionális tartalmak reprodukálása, azaz megértése az értékképző tényező, hanem az az individualitás, mely a hagyomány szolgáltatta formákat a végsőkig képes *de*formálni, miközben saját autentikusságát e formák *transzcendenciájához* köti. E formák tiszta külsődlegessége eleve kizárja azt, hogy puszta jelentésként közelítsük meg. (Vö. a midrás hagyományának elemzését Levinas Talmud-értelmezéseivel. L. BOYARIN: *Intertextuality and the reading of midrash.* Indiana UP. 1990.)

[13] KERMODE, 35.

[14] A. PEPERZAK: *From intentionality to responsability. The question of the other.* State University of New York. 1988. 13.

tartalmának megvilágításában, hanem egy cselekvési „útmutatóban" áll: „Hogyan cselekedjem, hogy az öröklétet vehessem?"

Nem az érti tehát a parabolát, aki tudja, ki a „felebarát", hanem aki *most* a szeretet törvénye szerint cselekszik. Az, aki nem interpretálni akarja a példát, hanem követni a szabályt.[15] De vajon lehetséges-e a szabálykövetés megértés nélkül? Lehet-e túllépni minden létmegértésen, magán a léten, hiszen „[a] másik más, mint a létezés. A létezés kizárja a másságot. Semmi sem maradhat kívül rajta, s maga sem maradhat kívül, nem engedheti meg, hogy figyelmen kívül hagyják."[16]

A probléma az, hogy a fenti normativitás automatikus alkalmazása a szamaritánus esetére nem segít az eredeti kérdés megoldásában, hogy miért kellene neki, s így a „hasonló" szituációban lévő hallgatónak a segítést választania. Miért éri meg, hogy segítsen az ellenségének? Azért, hangzik a válasz, mert az ellenség fogalma üres. Ez viszont, láttuk, feltételezi a parabola kognitív megértését. Következésképpen a segítés stratégiájának választását csak a parabola negatív, barát és ellenség szembeállítását felszámoló értelme igazolhatja. E szembenállás hiányában visszajutunk az eredeti cselekvési dilemmához. Kérdés azonban, hogy nem kellene-e különbséget tenni cselekvés és annak igazolhatósága között.

5. A cselekvés mint szabálykövetés: a külső és belső dichotómiája

A döntéselméleti értelmezés rekonstrukciója

A körkörös érvelés útvesztőjéből talán kijuthatnánk, ha egy adott választás racionalizálhatóságát megkülönböztetnénk magától a cselekvéstől mint egyedi aktustól. Az, hogy például egy cselekvés megfelel-e a szeretet törvényének más feltétel szerint határozandó meg, mint amelyek döntéselméleti következtetésként meghatározzák. Másként szólva, meg kell különböztetni egy cselekvés helyességének értékelését az adott cselekvő alanyra vonatkoztatott gyakorlati következtetés szerint történő racionalizálhatóságától. Egy cselekvés helyesnek tekinthető akkor, ha összhangba hozható egy – külső – értékrendszerrel, racionálisnak pedig, ha a cselekvő alany érték- és hitrendszerével egyeztethető össze.

A külső és a belső szempont érvényre juttatása más-más eredményhez vezet. Egy cselekvés normativitása feltételezi egy alanytól független nézőpont lehetségességét, míg racionalizálhatósága az alany mindenkori érzelmi és episztemikus állapotának a függvénye. Természetesen nem akarjuk kizárni azt, amikor az alany azonosul egy külső normarendszerrel, ám ez az azonosság sem mond ellent a fenti különbségnek. Sőt. Az alany mint cselekvő sohasem azonosulhat az értékelő nézőpontjával. Ellenkező esetben olyan összeegyeztethetetlen állításokat kellene a cselekvő alanynak

---

[15] Vö. L. Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. 1992.

[16] Levinas: *Langage et proximité*. 70

tulajdonítani, mint „Esik az eső, de nem [áll fenn az az eset, hogy] hiszem" – amelyek az ún. Moore-paradoxonhoz hasonló típusúak.[17]

A cselekvő alany episztemikus kontextusa szempontjából ekkor a következőképpen írhatjuk le a bevezetőben megadott döntésparadoxont. Vegyük az alábbi állításokat:

(1) Vagy segítek és örök élet vár rám, vagy nem segítek és elkárhozom
(2) Ha úgy döntök, hogy segítek, az örök élet vár rám
(3) Ha úgy döntök, hogy nem segítek, elkárhozom
(4) A bajba jutott az ellenségem
(5) Csak annak segítek, aki nem az ellenségem

Ha (4) és (5) az, amit a szamaritánus tud, akkor ebből következően azt is tudnia kell, hogy nem fog segíteni, vagyis (3) is ismert előtte. Ennek alapján viszont nem racionalizálható a parabola szerinti döntése, hogy mégis segít. Ha ugyanis tudja, hogy (3) akkor a segítéstől való tartózkodásával legalább annyi elégtételt biztosítani tud magának, hogy nem segített az ellenségén (lásd az előzetes feltételeket). Az ellenkező döntése ellentmond a döntéselméletből ismert stabilitás elvének: egy racionális alany nem hiheti:

(6) A legjobb, ha nem segítek, de mégis úgy döntök, hogy segíteni fogok

Mivel paradoxonhoz jutottunk, baj lehet valamelyik premisszával. Az alany egyszerre nem tudhatja (3)-(5)-öt és cselekedhet (2) szerint. Mivel (2)-(4)-(5) eleve inkonzisztens, és (3) és (4) közül nem tudhatja, melyik áll fenn a döntését megelőzően, továbbá (5) univerzális maxima, (4) lehet a hibás. (4) tagadásával pedig a szamaritánus cselekvése már racionálisan folyik.

Kérdés tehát, mit tudhat a szamaritánus. Tudhatja-e (4) tagadását? (4) tagadása ellentmond az intuíciónak, hiszen a parabola enigmatikus erejét éppen ettől az empirikus állítástól kapja: a szamaritánustól lenne a legkevésbé várható, hogy segít, hiszen *tudható* róla, hogy ellensége a bajba jutottnak.

Fogalmazzuk meg dilemmánkat: vagy mások tudják a szamaritánusról, hogy az ellenségével kerül szembe, de akkor döntéselméletileg irracionális az, amit végül is tesz, vagy pedig a szamaritánus maga nem tekinti ellenségének a bajba jutottat, ám akkor az „ellenség" fogalma üressé vagy ellentmondásossá válik. Ezzel pedig visszajutunk egy korábbi helyzethez.

A bibliai elbeszélésben megelőző két kérdés vonatkozásában külön-külön a parabolánk paradoxálisan viselkedik: amennyiben a felebarát kérdésre felel, kiüresíti a kérdést (illetve preszuppozícióját), ha viszont az örök élet-kérdésre felel, irracionális döntést sugalmaz. Végül pedig, ha a kettőt egyszerre tekintjük, akkor ugyan feloldot-

---

[17] Vö. R. Sorensen: *Blindspots*. Routledge. 1991. 390.

tuk a döntésparadoxont, ám intuitíve gyengítettük a parabola „példaértékét", hiszen nyilvánvaló, hogy aki még az ellenségein is segít, az nagyobb argumentatív erővel bír a segítség szempontjából, mint az, aki csak azoknak segít, akiket szeret.[18]

Összefoglalásul: a parabola enigmaértéke abban áll, hogy csak annyiban tekinthetjük válaszként az őt megelőző kérdésekre, amennyiben fel tudjuk oldani a döntésparadoxont, viszont e paradoxon feloldásával éppen attól a meggyőző erőtől fosztjuk meg, amely arra minősítheti, hogy (univerzális) példaként szolgáljon mindkét kérdés értelmében. E dilemma forrása, hogy két, össze nem egyeztethető nézőpont keveredik, egy belső, amelyben a szamaritánus nem hiheti konzisztensen, hogy akinek segít, az az ellensége, és egy külső, amelyben a döntésparadoxonnak, s ezzel együtt az ellenség fogalmának retorikai-argumentatív ereje van. Mit tekintsünk mármost az enigma autentikus megközelítésének? Semmiképpen sem a fenti kétértelműséget önmagában.

6. Nyelv és jelentés: a Másik transzcendenciája

Emmanuel Levinas etikai értelmezése

[Az enigma nem] két jelentéssor találkozásának a kérdése, amikor is mindkettő azonos jogot formál ugyanarra a jelenségre, mint ahogy [...] a metaforák kétértelműsége esetében a szó szerinti elválaszthatatlan a figuratívtól, s egyik sem tűnik el vagy olvad bele az alapjául szolgáló jelentésbe [...][19]

A parabola enigmatikussága tehát nem jelentésének kétértelműségében áll, hanem abban a lehetőségben, hogy

egy olyan jelentést villant fel, mely nem egyidejű az őt kifejező beszéddel és nem illeszthető az általa képviselt rendbe. Minden [nyelvhasználat] egy olyan jelentés lehetőségében áll, mely jelentő képességét egy eredendő zavarkeltéstől kapja. Ha ennek a zavarkeltésnek formális jellemzését kívánnánk adni, időről, viszonyrendszerről és normákról kellene beszélnünk, melyek nem vezethetők vissza a létezésre, s mely feltehetőleg a filozófia alfája és ómegája.[20]

A levinasi program három alapeleme tehát: az idő, a viszonyrendszer és a normák vagy törvény. Az alábbiakban elsősorban az utóbbi kettő tárgyalására szorítkozunk. Mindhárom egy-egy érvvel szolgál a Másik közelsége, de *nyelvi* láthatatlansága számára. Ez a program egy szigorú szóbeliséget, *kommunikatív dialógust* feltételez.

---

[18] Ezt az intuíciónkat képezte le a módosított parabola (5)-ben megfogalmazott feltétele, illetve a nem-segítés stratégiájából eredő haszon gondolata.

[19] LEVINAS: *Langage et proximité*. 225.

[20] I. m. 222.

A „kommunikatív" kifejezést azonban semmiképpen sem úgy kell érteni mint meghatározott üzenetek közlése. Levinas éles kritikával kezel minden olyan megértést, mely nem a dologra magára, hanem arra mint *valamilyenre* irányul. A tudat csak ezzel az *olyan-mint* viszonnyal képes közeledni a dolgokhoz. „Az intuíció érvényessége ezen a *mint*en alapul, e jelentésen, amely mögött értelmesen semmi sem kereshető többé."[21]

Nyilvánvaló, hogy a jelentésnek ilyetén kritikája érint minden olyan megnyilatkozást, amelynek célja a tárgyi, ún. propozícionális tudás: az igazság és amely a világot valamilyenképpen leírni vagy magyarázni szándékolja. Amikor Levinas a kommunikációra vagy nyelvhasználók viszonyrendszerére utal, akkor nem arra az intencionalitásra kell gondolni, amely „gondolat és megértés, [azaz] állítás, az azonosnak a *megnevezése,* valaminek ilyen-és-ilyenként való kikiáltása".[22] A levinasi dialógusban a nyelv a mögöttes jelentés felől homályossá válik. A nyelvnek ez a *láthatatlansága* azonban nem jelenti a rejtett jelentés, a misztikusság rehabilitációját. Levinas kritikája nemcsak a propozícionális racionalitást érinti, hanem az irracionalitást, a mítoszt is. „[Mert] az irracionális csakis egy olyan érthetőség keretében jelenhet meg és lobbanhat föl a tudat számára, mely véget vet neki azáltal, hogy kijelöli a helyét és meghatározza. Senki sem irracionális, ha azt hiszi, hogy az."[23]

Az enigma láthatatlansága tehát arra késztet, hogy másképp viszonyuljunk hozzá mint meghatározott jelentéstartalmak forrásához. Miféle másképp ez? A levinasi beszéd nem propozícionális *olyan-mint* szerkezetű. A *par excellence* beszéd a parancs, a beszéd lényege a parancsadás. Az etikai lépés szükségszerűségéhez persze nem elegendő a fogalmi beszéd kritikája. Kell még az a tény, hogy minden beszéd valaki felé irányul. Mivel pedig a (beszélő) üzenetküldő intenciója kiüresedett, a beszéd nem intenció, hanem *„transzcendencia,* annak a viszonynak a megtörténése, mely »megelőz« és meghatároz mindenféle szándékot azáltal, hogy felajánlom azonosító és verbalizáló gesztusaim *összességét,* világom teljességét valakinek, aki nem része, eleme vagy eseménye ennek a világnak".[24] A beszéd, valaki felé irányulni a legnagyobb felelősség, hiszen úgy kell megszólítanom a Másikat, hogy nem fordítom le saját világom kategóriáiba, s nem teszem jelenséggé, miközben minden beszéd betörés, a közelség, a Másik közelségének az érzése. E felelősség teljes elutasítása a gyilkossággal, teljes elfogadása a szeretettel egyenlő.[25]

Hogyan beszélhetek valakivel anélkül, hogy világom sajátos részévé tenném? Azzal, hogy Levinasnál *maga a nyelv* válik transzcendenciává, úgy véljük, Levinas kiterjeszti az Istennel szembeni viszonyt bármilyen emberi gesztusra. Éppen ezért a Másik transzcendenciája nem azonos egy teológiai isten transzcendenciájával. Min-

---

[21] I. m. 218.
[22] I. m. 219.
[23] I. m. 230.
[24] Peperzak, 16.
[25] Vö. i. m. 17.

denesetre itt annyi a fontos, hogy e transzcendenciához nem ontológiai, nem ismeretelméleti vagy szemiotikai, hanem nyelvi-pragmatikai úton jutottunk.

A megszólított Másik a lehetőség arra, hogy szabad legyek. A cselekvés szabadságával szemben áll a gondolat szabadsága. A kettő egymást tételezi, hiszen a gondolat szabadsága önmagában zsarnoksághoz vezethet. A cselekvés szabadsága a parancsadás lehetősége. Parancsolni viszont, Platónnal szólva, nem más, mint annak a hasznát tenni, aki felé a parancs irányul.

Nem véletlen tehát, hogy az egyetlen viszony, amellyel a másik felé irányulok, mielőtt még megszólítottam volna, a felelősség érzése. Felelős vagyok azért, amit mondok (majd), de azért is felelős vagyok, amit ő tesz, hiszen ellenállása szabadságomat minősíti. Csak a másik tettei által határozhatom meg saját identitásomat, szemben a kisajátító tudással, amikor erőszakkal világom részévé akarom tenni.

A másik külsődlegességéhez sem a brutalitás, sem a bűbáj vagy extázis, sem pedig a szeretet erőszakossága nem férhet hozzá. Ezt a helyzetet tekintheti valaki vallásnak, de [ekkor] az ember a Másikhoz túl minden dogmán, túl az isteniről, a szentről és megsértéseiről való elmélkedésen, beszél. [A] parancsolás beszéd, vagy az igaz beszéd, a beszéd lényege parancsolás.[26]

Változtat-e mindez a szamaritánus helyzetén a parabolában? Bár a parabola nem említi, hogy a szamaritánus megszólalt volna, a másikkal, mint idegennel való puszta találkozásnak is végtelen felelősségre kell ébresztenie iránta, aki mindennek szükségét szenvedi, ami az emberi élethez fontos. A másik iránti felelősség megelőzi az ember öntudatra eszmélését.[27] Belátható, hogy a levinasi etika szintén megfosztja a szamaritánust az ellenség fogalmának alkalmazásától, azonban ez nem a segítés választásához kapcsolódik, hiszen a felelősség időben megelőzi a szabadság tudatát. Ellenkezőleg: a választás szabadsága e felelősségérzetből fakad. Így tehát bár a levinasi etikából magyarázható a szamaritánus döntése, de az alapjában fosztja meg a történetet parabola jellegétől, hiszen eleve kizárja, hogy a szamaritánus tudja, hogy (4). Úgy tűnik, mintha a parabola egy ezoterikus közösségiség és a levinasi univerzális felelősség között helyezkedne el, s értelmét mint parabola éppen ettől a *között*-től kapja.

7. Az etikai program korlátai

Van azonban egy érdekes pontja a levinasi etikának. Ez pedig az írott, személytelen parancs kérdése. Platónnal egyetért abban, hogy ahhoz, hogy az ember valóban szabad lehessen és megvédhesse magát a gondolat szabadságának, a zsarnokságnak a veszélyétől, külső, nem tisztán racionális parancsokat kell létrehoznia, ilyenek

---

[26] Vö. Levinas: *Liberté et commandement*. 241.

[27] Vö. Peperzak, 17.

lesznek a politika intézményei. Azonban a személyes akarat később szembeszegülhet a személytelen paranccsal, mely immáron elidegenedett tőle. Ez a szembeszegülés pedig nem teljesen indok nélkül való. Ekkor

[a] jelen szabadsága nem teljesen ismeri fel önmagát azokban a garanciákban, melyeket saját maga hozott önnön elcsökevényesedése ellen. A világos elmével megírt végakarat nem kötelezheti feltétlenül a végrendelkezőt, ha tovább él. [...V]alószínűleg nem azonosíthatjuk a [személyes] akaratot a személytelen értelem rendjével.[28]

Ezzel a konfliktussal Levinas kvázi elismeri az önreferálásból adódó rendszerelméleti paradoxalitás lehetőségét: bármely rendszer *megalkotása* feltételezi, hogy a megfigyelő külsődlegessége szerves része a rendszernek. Két elvárás áll egymással szemben: egyrészt egy intézmény *rendszeri* garancia, az Írás, a törvény szava, másrészt pedig a jelen szabadsága, a Másik iránti felelősség *pragmatikája*. S e kettő szembekerülhet egymással. Mert mi történjen akkor, ha a bajba jutott ember nem kívánja elfogadni egy „tisztátalan idegen" segítségét?[29] Vajon mikor jár el helyesen a döntésre kényszerített alany: ha figyelembe veszi a másik „ellenállását" és hagyja, hogy ez önmagát is minősítse, vagy ha ennek ellenére követi a segítségnyújtás személytelen parancsát? Vajon ebben az esetben tudhatja-e vagy sem a szamaritánus, hogy (4)? Pontosabban, döntésének meghozatalában szerepet játszik-e az a tény, hogy a bajba jutottat ellenségként kezeli?

A döntéselmélet számára ezt úgy fogalmazhatjuk meg, hogy a Mindentudó előzetesen eldöntötte, hogy a szamaritánus *szó szerint* megértette vagy sem a levinasi etika követelményeit, s eszerint ítélt a túlvilági életét illetően. Ekkor, ha a szamaritánus a segítés mellett dönt, ez evidencia arra, hogy megértette, hiszen azt adja, amire a bajba jutottnak „az emberi élethez leginkább szüksége van". Ha viszont valóban megértette az etika követelményét, akkor el kellene tekintenie a segítéstől, ha ezt a bajba jutott elutasítja. Ha ellenben a segítés ellen dönt, akkor ez arra evidencia, hogy nem értette meg. Ekkor viszont segítenie kellene, hiszen a megértés ellentéte, az erőszak „az ellenállás figyelmen kívül hagyásában áll". Az ellentmondás oka a segítés kétféle értelmezése: egyrészt egy absztraktul megfogalmazott parancs, másrészt pedig egy itt és most megfogalmazható pragmatikai előírás része. Ez utóbbi az előbbi egy konretizációjának vagyis egy esetre vonatkoztatott értelmezésének tekinthető. Ezzel viszont egy újabb paradoxonhoz jutottunk.

Cselekvéseink szabálykövető voltának problematikusságát Wittgenstein óta ismerjük. Röviden: amennyiben van olyan cselekvés, amely szabálykövetés, de nem (a szabály) interpretáció(ja), akkor az ilyen cselekvés nem magyarázható vagy értékelhető *expressis verbis* úgy mint ennek-és-ennek a szabálynak a követése. A szamaritánus tehát nem tudhatja, hogy cselekvése melyik szabály követésének tekinthető.

---

[28] LEVINAS: *Liberté et commandement*. 240.

[29] VÖ. KERMODE, 41.

Ezzel szemben viszont a Mindentudó és vele együtt egy külső megfigyelő számára már lehetséges az ilyen tudás.

A problémát az okozza, hogy a szamaritánus belső nézőpontja felől nem hiheti konzisztensen, hogy döntése az egyik szabály követését jelenti, jóllehet a Mindentudóba vetett bizalma folytán ez a hit biztosítva látszik. Máskén fogalmazva, minden interpretáció feltételez egy külső nézőpontot, miközben egy adott cselekvés racionalizálhatósága a cselekvő alany episztemikus világán alapul. Ezen túlmenően: azt állítani, hogy valaki saját tudásával (hitével) ellenkező evidenciával rendelkezik – ez éppen az az állítás, amit csak *valaki más* tehet. Míg másokról állítható értelmesen, hogy amit tesznek annak bizonyítéka, hogy nem tudják azt, amit tudni vélnek, az ember önmagáról egy konkrét propozíció vonatkozásában ezt sohasem tudhatja.[30]

A külső és belső nézőpont összeegyeztethetetlenségéből adódik, hogy a döntésparadoxon „megoldása" csak a cselekvő alany hitkontextusát veheti figyelembe. Az a tény viszont, hogy a megfigyelő (kivéve a Mindenhatót) direkt módon nem képes kifürkészni e kontextust, azt sugallja, hogy pozitív véleményalkotása eleve behatárolt.[31]

Végső következtetéseink szerint tehát, a levinasi etika sem tudja feloldani az eredeti dilemmát: miként racionalizálhatóak döntéseink? Azaz, az általános kijelentések (propozíciók) miképpen *tartalmazzák* a konkrét eseteket? Az univerzalitás levinasi kritikájából nem juthatunk el egy olyan másik univerzalitáshoz, mely mentes lenne a korábbi paradoxonoktól, vagy Levinasszal szólva, a tárgykisajátítástól. A cselekvések szabálykövető voltának megállapítása, más szóval, helyesként vagy helytelenként való megítélése a (levinasi) etika alapelveinek mondana ellent.

Kérdés persze, hogy az ilyen ítéletek lehetősége, illetve igénye kiolvasható-e az etikából. Talán sikerült – közvetve – megmutatnunk, hogy a levinasi program *megvalósíthatatlanságának* tétele maga után vonja, törvény és cselekvés megfelelekezésének kérdését. Ugyanakkor, viszont az etika szelleméből éppen annak *végtelen* személyessége, kimondás *(dire)* és annak visszavonása *(dédire)* közti állandó dialektika fakad. Maga Levinas is belátja, hogy a Másikról való saját beszéde is éppen nem-jelenség jellegét hamisítja meg. Vajon nem a transzcendencia elárulását hordozza az a gesztus, hogy megkülönböztessük az intencionalitástól?[32] Továbbá: ennek belátásából vajon nem következik, hogy hallgatnunk kell róla?

E kérdések már meghaladják a jelen írás kereteit. Csak ama kételyünket fogalmazzuk meg itt, hogy a levinasi etika személyes jellegének kényszerű túlhangsúlyozása visszaállítaná a középpontba a (kálvini) belső meggyőződést, és ezzel teret engedne a gondolat szabadsága „zsarnoki tudatának", aminek a kizárására az etika megalkotódott.

---

[30] Vö. Sorensen, 392–393.

[31] Csak abban lehet biztos, hogy mit nem tudhat a cselekvő, de abban nem, hogy mit tudhat, vagyis hogy milyen koherens hitkontextusokkal racionalizálható a döntése.

[32] Vö. Peperzak, 19–20.

Angyalosi Gergely

A FRANCIA RACINE-VITA ÉS NÉHÁNY MAGYAR TANULSÁGA

„Gyűlölöm a háborút, mert zavarja a beszélgetést."
(Fontenelle)

A kritika „Hernani-csatája", ahogy az ügyet többet is nevezték, 1965-ben tört ki, és még évekig gyűrűzött tovább a francia irodalmi életben, sőt a tágabb kulturális sajtóban is A konfliktus Barthes 1963-ban megjelent könyve, a *Racine-ről* kapcsán keletkezett, noha korábban sem volt titok, hogy a létező kritikai felfogások között erős feszültségek vannak. Még a vita előtt megjelent cikkében, a szintén 1963-as *A két kritikáb*an Barthes a vihar előszelét sem érzékelő gyanútlansággal beszél „egyetemi" és „interpretáló" kritikáról, és finoman érzékelteti, hogy a saját kritikai gyakorlatát egy harmadik típusba sorolná, amelyet jobb kifejezés híján „immanensnek" nevez. Az egyetemi kritikán nagyjából egy pozitivista objektivitáseszmény mögé rejtett intézményvédő, agresszív ideológiát ért, az interpretáló kritikán az olyan megközelítéseket, amelyek nyíltan valamely korszerű, nagyszabású ideológia felől közelítik meg a műveket, míg az „immanens kritika" címszava alatt a fenomenológiai, a tematikus és a strukturális értelmezéstípust sorolja fel. Tagadhatatlan, hogy ez az osztályozás Barthes-nál korántsem érzelemmentes; nem rejti véka alá, hogy véleménye szerint nem egyszerűen metodológiai különbözőségről, hanem egyfajta hatalmi harcról van szó, amelyben jóformán minden intézményes harci eszköz az egyik fél (természetesen az egyetem) kezében van.

Maga Barthes ez időszakban az *École pratiques des hautes études* tanára; némi szociológiai leegyszerűsítéssel tehát azt is mondhatnók, hogy nem a szabadon lebegő értelmiséginek a legfőbb oktatási intézmény szellemiségével folytatott tusakodásáról, hanem inkább két – ha erőviszonyaiban nem is, de strukturálisan analóg – intézmény pozícióharcáról van szó. (Pierre Bourdieu a *Homo Academicus* című könyvében „el is követte" ezt a leegyszerűsítést.[1]) Ez a beállítás annyiban torzít, hogy az *École* legfeljebb Dávidként küzdhetett a Sorbonne-Góliát ellen, vagyis azok, akik az előbbi intézményt képviselték, bízvást érezhették úgy, hogy csupán a maguk szabadságharcát vívják, létjogosultságuk elismertetéséért küzdenek. Barthes imént említett gyanútlansága is azzal magyarázható, hogy nemigen hitt az egyetem provokálhatóságában, nem gondolta, hogy ez a nagytestű, nehézkes intézmény valóban veszélyeztetve érezheti magát az Új Kritikától, és hogy magát megvédendő, a hagyományos

---

[1] Pierre Bourdieu: *Homo Academicus*. Paris, Seuil. 1984.

kirekesztés és elhallgatás mellett igénybe vesz majd más eszközöket is. Főleg pedig arra nem számított, hogy a kulturális sajtó jelentős része nem őt fogja támogatni a polémiában.

A Racine-könyv voltaképpen tanulmánykötet, a szerző három, 1958 és 1960 között született dolgozatát tartalmazza. Az első egy Racine-kiadáshoz írott előszó, a második a Théâtre National Populaire Phédra-előadásáról szóló beszámoló, míg a *Történelem vagy irodalom* címet viselő harmadik írás az irodalomtörténet módszertani kérdéseit feszegeti és (korántsem véletlenül) eredetileg az Annales című folyóiratban jelent meg. A botrány az első rész, a *L'homme racinien* kapcsán robbant ki. (Lévén, hogy „a racine-i ember" kifejezés kissé sután hangzik, ezt a címet talán úgy fordíthatnánk magyarra: „Racine szerint az ember", vagy „Racine emberképe".) Gérard Genette szerint viszont hosszú távon igazán a harmadik szöveg hatott, tudniillik abból kiindulva kezdődött meg az irodalomtörténet szerepének és funkciójának az az átértékelése, amely elől már az egyetem, sőt a középiskolai irodalomoktatás sem tudott kitérni.

Minket azonban pillanatnyilag maga a polémia foglalkoztat. Mi volt az, ami Raymond Picard Sorbonne-professzort, Racine Pléiade-kiadásának sajtó alá rendezőjét, a *Racine életpályája* című vaskos mű szerzőjét olyannyira felbőszítette? Barthes célkitűzését ismertetendő, idézzük fel könyvének maga fogalmazta borítószövegét. „Racine: irodalmunk leg*áttetszőbb* szerzője, s egyúttal az a szerző is, akivel a kritika az utóbbi időben a legtöbbet foglalkozott, mintha valamiféle paradox kapcsolat lenne irályának tiszta világossága és a neki tulajdonítható értelmek burjánzó sokasága között.

Kétségtelen, hogy ez nem a véletlen műve: az irodalmi alkotás a világnak feltett kérdés, értelemtételezés, amelyet a világ a történelem függvényében különféleképpen tölt be. Racine-ról beszélni tehát nem azt jelenti, hogy végérvényesen az igazságot akarjuk megfogalmazni vele kapcsolatban, hanem hogy részt veszünk a saját történelmünkben oly módon, hogy a *mi* nyelvünkön próbálunk szólni Racine-ról: a jelen munkában kipróbált nyelv sok mindenben adósa a pszichoanalízisnak és a strukturalizmusnak, anélkül, hogy bármelyikőjük kimerítő alkalmazására törekednék.

Olyan szövegeket gyűjtöttünk itt egybe, amelyeket végső soron az irodalomkritikáról való reflexió fűz össze Ez vagy közvetlenül jelenik meg, amikor a szerző arra szólítja fel az egyetemi kritikát, hogy vállalja nyíltan azt a pszichológiát, amelyre támaszkodik, vagy közvetetten, amikor Racine-t korunk egyik lehetséges nyelvezetével konfrontálja." Eddig a borítószöveg; vessünk még egy pillantást az előszó néhány sorára is: „Az itt bemutatott elemzés egyáltalán nem Racine-t, hanem csupán a racine-i hőst érinti: elkerüli a műnek a szerzőre és a szerzőnek a műre való vonatkoztatását; szándékoltan zárt analízis. Belehelyezkedtem Racine tragikus világába, és megkíséreltem leírni, milyen emberek népesítik be (ezt a populációt némi absztrakcióval *Homo raciniamus*nak nevezhetnénk). Eközben minden (történelmi vagy életrajzi) utalást elkerültem e világ eredetére nézvést, mivel célom egyfajta racine-i antropológia kialakítása volt, amely egyszerre lenne strukturális és analitikus..."[2]

---

[2] Roland Barthes: *Oeuvres complètes*. Paris, Seuil. 1993. 985. (A továbbiakban OC.)

A könyv sajtóvisszhangja kezdetben egyáltalán nem kedvezőtlen: az első recenziók általában elismerőleg szólnak az új típusú Racine-értelmezésről, még ha helyenként extravagánsnak tartják is. Barthes számítása beválni látszik: sikerült tágítani az irodalomértelmezés lehetséges módozatainak körét (ráadásul egy „védett klasszikuson" prezentálva), bemutatni, miben különbözik az egyetemi kritikától, s mindezt egy viszonylag szűk, de kulturálisan mérvadó körben elfogadtatni. Az öreg Sorbonne-nak hajított kesztyűt pedig a jelek szerint – akárcsak eddig – most sem veszi fel senki. Feltételezhető, hogy Picard másfél évvel később megjelent vitairatának, az *Új Kritika vagy új imposztorságnak* az agresszivitása jelentős részben ezzel a pozitív visszhanggal magyarázható, no meg talán azzal, hogy Sorbonne-on kezdenek feltűnni azok az egyetemisták, akik Barthes értelmezése nyomán közelednek nemcsak Racine-hoz, hanem (a kisvártatva megjelenő *Kritikai esszék* tanulmányaitól inspirálva) az irodalomhoz általában. Ez már sok a derék professzornak, és pamfletje megjelenése után tekintélyes sajtóorgánumok képviselői csatlakoznak a Barthes elleni hadjárathoz, a Le Monde-tól a Le Nouvel Observateurig.

Barthes publikus életének talán legnehezebb hónapjai ezek. Ekkor tapasztalja meg először és igazi mélységében azt, amit utolsó éveiben sztoikus derűvel és belenyugvással tudott már kommentálni, nevezetesen, hogy az általa használt nyelv még az intellektuális közvélemény jelentős részétől is elszigeteli, s hogy az átlagember számára a másik nyelv érthetetlensége morális vétségnek minősül. Életrajzírói emlékeztetnek rá, hogy az affér felébresztette összes belső bizonytalanságát, önkínzó kételyét, az úgynevezett „komoly tudósoktól", a „szakértőktől" való rettegését. Hosszú időnek kellett még eltelnie ahhoz, hogy a maga javára tudja fordítani az imposztorság vádját, oly módon, hogy ironikusan és részlegesen vállalja azt. Egyelőre azonban nem tehet mást, mint hogy beszáll a ringbe, ahová Picard kihívása kényszerítette: néhány interjú után a *Kritika és igazság* című kis kötetben foglalja össze az irodalomról való beszédről alkotott nézeteit. Néhány neves vagy kevésbé neves irodalmár a védelmére kel, mint a vitában közvetlenül is érintett Jean-Paul Weber *Neokritika és paleokritika,* valamint Serge Doubrovsky *Miért az Új Kritika?* című könyvében.

Még mielőtt azonban ismertetnénk a pengeváltás részleteit, tekintsünk vissza Barthes esszéírói pályájának kezdeteire. Előrebocsátva az ebből adódó tanulságot, arra a meglepő következtetésre juthatunk, hogy Barthes-nak a klasszikus szövegekhez fűződő viszonya nagy vonalaiban a kezdet kezdetétől adott. Tehát egyáltalán nem a strukturalizmusban vagy a pszichoanalízisben való elmélyedés határozta meg például az élet és a mű közötti viszonnyal kapcsolatos álláspontját, a nagy művek időbeli létmódját, vagy a jelentések pluralitását érintő elképzeléseit. Így például legelső megjelent tanulmányában, a *Kultúra és a tragédiá*ban (1942) már azt fejtegeti, hogy a tragédia nagy korszakaiban nem a színház utánozta az életet, hanem fordítva, az élet nyerte a színháztól a maga emelkedettségét és valódi nagyságát. Később megismétli: „Nem a tragédia az élet adósa, hanem a tragikus életérzés adósa a tragédiának."[3]

---

[3] OC, 19–20.

Ez a gondolat egyértelműen előlegezi a több mint másfél évtizeddel későbbi Racine-könyvnek azt az alapelvét, hogy nem a tragédiaíró életéből lehet megérteni műveit, hanem fordítva, művei szolgáltathatnak kulcsot biográfusai számára, s hogy a mű mindenekelőtt „önmaga modellje". Az 1944-es *Plaisir aux Classiques* („Élvezetes klasszikusok") című cikkében pedig egészen meghökkentő teljességgel van jelen a könyv koncepciója.

„Teljesen egyéni terv szerint kell őket (mármint a klasszikusokat) olvasnunk" – jegyzi meg. „Művészetük általánossága mögött azt a nyilat próbálom felfedezni, amelyet századok messzeségéből rám lőttek ki." „Kutakodásom annál is helyénvalóbb, mivel a klasszikusok, lévén, hogy nagyon tömörek, nagyon homályosak is egyúttal; akár az istenségek – akik sohasem beszélnek, és erre jó okuk van –, többféle értelmezésnek, tehát az imádat sokféle módjának engedik át magukat..."[4] Mint látjuk, az áttetszőség–homályosság dialektika, amelyet a Racine-könyv borítószövege megfogalmaz, már az előtt készen áll, hogy Barthes igazából belépett volna az irodalmi életbe. Még figyelemreméltóbb tény, hogy az interpretációk sokféleségének elve, valamint az irodalom és a Pythia-szerű divinációk rokonsága *expressis verbis* visszatér a *Kritika és igazság* lapjain.

A másik összefüggés, amellyel kapcsolatban előlegezi saját későbbi fejlődését, a művek tartóssága, illetve a művek és az igazság viszonya. Ha egy bizonyos szempontból joggal mondhatjuk is, hogy a klasszikusok „örökérvényű" műveket alkottak, „ez nem azért van így, mert rátaláltak az igazságra, hanem sokkal inkább azért, mert jól, vagyis hiányosan, nem a maga teljességében *(incomplètement)* mondták ki azt; mert az igazságot ezen a módon lehet a legjobban tisztelni. Nem szabad összetéveszteni a világosságot a teljességgel." A továbbiakban pedig azt fejtegeti, hogy a klasszikusoknál a világosságnak, a „*clarté*-nak" egyfajta redundanciája van jelen: „rettentő világosság, mely olyannyira világos, hogy ebben az áttetszőségben (figyeljünk csak: ugyanúgy, mint a borítószövegben, itt is a *transparence* szóval fejezi ki ezt a bizonyos rejtélyes fényességet) nyugtalanító űrök sejlenek fel..." Ezekről az egyértelműségen átszűrődő nyugtalanító rejtélyekről nem tudható, hogy szándékosan kaptak-e helyet a művekben, vagy az írói tudatosságon kívül maradtak benne; ennek eldönthetetlensége azonban már a 29 éves Barthes-ot sem zavarja a legcsekélyebb mértékben sem. A befogadói aktivitás ugyanis számára a mű integráns része; maga a ránk maradt szöveg ennek az aktivitásnak a terepéül szolgál, s a remekmű annál remekebb, minél sokrétűbb, sokfélébb, gazdagabb befogadói aktivitást tesz lehetővé. Ezért mondja meglehetős merészséggel, hogy „a klasszikus gondolkodás világosságánál nincs fénylőbb világosság, de nincs az övékénél fárasztóbb homály, metszőbb hallgatás sem", ám éppen ez a tulajdonságuk gerjeszti fel a megértő befogadás vágyát. Ebből a teoretikus alapállásból fejlődik ki tehát Barthes-nál a kérdező irodalom gondolata, ennek kidolgozására és alkátámasztására keres és talál eszközöket a strukturalizmusban, később a szemiotikában, a marxizmusban vagy Freudnál.

---

[4] OC, 45.

Hogy mennyire az alapállás volt előbb, mint a teoretikus fegyvertár (fontos ezt hangsúlyoznunk, mert az irodalomelmélet nagy alakjait az intuitív befogadás hívei gyakran vádolják azzal, hogy csupán belekényszerítik a műveket a teória Prokrusztész-ágyába), azt jól illusztrálhatnánk Barthes ötvenes évekbeli, külön kötetre való színházi kritikáival. Most csak egyet említsünk meg: 1954-ben Molière (illetve Vilar) *Don Juan*járól írja, hogy ezúttal a hős szabad, magányos, ateista, sade-i mélységekkel. Aztán felteszi a kérdést: „Benne volt ez Molière-ben? Persze, hogy nem. De a színház nem múzeum, és nem a mi hibánk, ha idősebbek vagyunk Molière-nél..."[5] Mindebből jól látható, hogy a Racine-könyv egy alaposan megmunkált talajból nő ki; Barthes-ot már csak azért is meglephette az ellene indított sajtóhadjárat, mivel a könyv látásmódjának, módszertanának alapelveit már számtalanszor kifejtette a nyilvánosság előtt a korábbi másfél évtizedben. De hát minden efféle nagy irodalmi vita ideológiai és tudatszociológiai jelenség is egyúttal, ami ebben az esetben azt jelenti, hogy Barthes népszerűsége és feltételezett befolyása a hatvanas évek közepére elérte azt a kritikus és előre nem kalkulálható küszöböt, amelyet egyszerre csak sokan véltek veszélyesnek. Nyilvánvaló, hogy a támadás ez ellen a befolyás, s nem elsősorban az általa hirdetett nézetek ellen indult meg.

Pedig Barthes, ha helyenként élesen fogalmazott vagy provokált is, nem akart háborút. A *Racine-ról* utolsó lapján ezt olvassuk: „Racine sokféle nyelvnek engedi át magát: ez a nyelv lehet pszichoanalitikus, egzisztenciális, tragikus, pszichológiai (kitalálhatnánk még más nyelveket is: ki is fognak még találni más nyelveket); egyikük sem ártatlan. De annak elismerése, hogy Racine-ról lehetetlen *az igazságot kimondani* voltaképpen egyet jelent az irodalom sajátos státusának elismerésével. Ez a következő paradoxon formájában fogalmazható meg: az irodalom tárgyak és szabályok, technikák és művek azon együttese, amelynek a funkciója *a szubjektivitás intézményesítése*. Ahhoz, hogy a kritika nyomon követhesse ezt a mozgást, magának is paradoxonszerűvé kell válnia; nyilvánosan vállalnia kell azt a fogadást, hogy Racine-ról éppen az általa választott nyelven, s nem pedig egy másikon fog szólni: a kritika is az irodalom része. Az objektivitás első szabálya itt az, hogy meg kell fogalmaznia saját olvasatának rendszerét, lévén, hogy semleges rendszer nem létezik. Jómagam semelyik általam idézett munkát sem kérdőjelezem meg, sőt állíthatom, hogy különböző okokból valamennyit csodálom."[6] És a felsorolt szakmunkák között ott találjuk Picard könyvét is, amelyről a műben már korábban is dicsérőleg esik szó.

Picard azonban már nem fogadja el ezt a gesztust, s nem viszonozza hasonló nagyvonalúsággal, hanem egyértelműen ki akarja iktatni a Barthes-jelenséget az irodalomtörténetből, az irodalomtudományból általában, s talán még az irodalmi publicisztikából is. Az egyetlen pozitívum, amit Barthes-nál megjelöl, az a szerző valamelyes tehetsége a kifejezőkészség tekintetében; ám ez még ártalmasabbá teszi, hiszen ezért képes megtéveszteni a befolyásolható elméket. Jellegzetes módon (ezt a

---

[5] OC, 386.

[6] OC, 1102–1103.

taktikát a hasonló hazai vitákban is unos-untalan megfigyelhettük) Barthes-ot rögtön egy csoport képviselőjévé, az Új Kritika nevű „koherens vállalkozás" koncipiálójává teszi. Ez azért hasznos, ha nem különösebben éleselméjű fogás is, mert így megemeli a tét jelentőségét (kollektív ügyről van szó), elkendőzi saját személyes érdekeltségét (nem az a fontos, hogy én nem értek egyet Barthes-tal, hanem, hogy megvédjem Racine-t), és egyben lehetetlenné teszi vitapartnere számára, hogy elhatárolódhassék azoktól, akikkel egy táborba sorolták (aki ilyenkor nem kel a többiek védelmére, az morálisan tisztátalan helyzetbe kerül, ha viszont megvédi őket, akkor ezzel bizonyítja, hogy valóban egy húron pendülnek, egy összeesküvést szőnek).

Picard kétségtelen rosszhiszeműséggel értelmezi Barthes imént idézett tételét, mely szerint „Racine-ról lehetetlen *az igazságot kimondani*". Ezt az állítást egyszerű csúsztatással úgy fogja föl, hogy ezentúl bármit mondhatunk bármiről, verifikálásra semmi szükség. A jóhiszemű megoldás az lenne részéről, hogy – ha bizonyos megszorításokkal is – megpróbálna érvelni egy létező „igazi Racine" mellett, érvelése ugyanis minden nüanszírozással együtt erre a feltételezésre épül. A két szerző között kétségkívül véleménykülönbség van e kérdésben; amikor Barthes azt mondja, hogy az irodalomról való beszédnek megvannak a maga szabályai, vagyis távolról sem lehet „bármit mondani" a művekről, akkor ezen egészen mást ért, mint Picard, aki látszólag ugyanezt hangsúlyozza. Vitairata végén a Sorbonne-professzor ugyan elismeri, hogy nemigen tudni, mi lenne „a teljes, abszolút, végérvényes igazság Racine-ról", de nyilvánvalóan rendíthetetlenül meg van győződve a műalkotás teljesen ugyan nem birtokolható, de a tudomány eszközeivel mind jobban megközelíthető igazságának létéről. Ebben az értelemben az is sanda gesztus részéről (noha formálisan igaza van), amikor szóvá teszi Barthes ítéleteinek kizárólagosságát, legalábbis a megfogalmazás szintjén. Barthes kétségkívül sokszor és gyakran fölöslegesen használja a „mindig" vagy a „sohasem" modalitás-jelzést; ám ez nála inkább csak egy beszédmódbeli modorosság, egy *façon de parler* az őszintén képviselt módszertani pluralizmus alapján, míg Picard bölcs higgadtsága nem tudja elleplezni az objektív igazság letéteményesének megingathatatlan dogmatizmusát.

A fura a dologban az, hogy igazából nem is akarja elleplezni; a vita tulajdonképpeni tétje tehát az *igazság* episztemológiai, ideológiai és legvégül irodalomelméleti-módszertani státusza; nem véletlen, hogy majd bekerül Barthes válaszának címébe is. Picard mindenesetre nem köntörfalaz, amikor összefoglalja lesújtó véleményét: „...maga a valóság *(la réalité elle-même)* forog itt kockán. Ez a munka a tudományos, vagy egyszerűen a módszeres gondolkodás elemi szabályait sem veszi figyelembe: a rendszerezést hajszoló eltévelyedés majd mindegyik oldalon olyan hibákat szül, mint az egész képviseletében felléptetett részösszefüggés, a többszöri előfordulás univerzalizálása, a hipotetikus kategorikusként való beállítása; csúfot űz az ellentmondásnélküliség elvéből, a véletlenszerűt lényegnek tünteti fel, az esetleges előfordulást törvénynek..."[7] Ez a lista akkor is árulkodó, ha elfogadjuk, hogy Barthes Racine-elem-

[7] Raymond PICARD: *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. Paris, J J. Pauvert, 1965. 58.

zésébe helyenként valóban becsúszik a fenti hibák némelyike. Picard éppen azzal tanúsítja, hogy – az általa egyébként tagadott – „egyetemi kritika" pregnáns képviselője, hogy szemmel láthatóan kivonja az interpretáció pluralitásának köréből a résszel szembeállított egészt, a véletlenszerűvel szembeállított lényeget, a hipotetikussal szembeállított kategorikust, az esetlegessel szembeállított törvényt. Mindehhez, vagyis röviden: a valósághoz csak az általa képviselt hermeneutikai módszerek révén férhetünk hozzá. Márpedig, mint Emmanuel Levinastól tudjuk, a valóság megismerése az európai gondolkodásban nem válik el az igazság megértésétől;[8] amit tehát Picard szemérmesen „valóságnak" nevez, az tulajdonképpen maga a lényege szerint nemplurális *igazság*.

A *Kritika és igazság*ban Barthes meg is nevezi az általa „kritikai valószerűségnek" nevezett kánon fő kritériumait, nevezetesen az „objektivitást", az „ízlést" és a „világosságot". (Ezekhez csatlakozik negyedikként az „aszimbólia".) Mint mondja, az első feltétel a pozitivizmus, a második és a harmadik a klasszicizmus századának öröksége, amelyekből a „Régi Kritika" diffúz, félig esztétikai, félig doxológiai normarendszert gyúr össze, s ez biztonságos átjáróként szolgál a művészet és a tudomány között.[9] Az igazság kérdésével természetesen az objektivitás tartja a legközvetlenebb kapcsolatot. Mit ért rajta Picard? Ha az objektivitás egyenlő a dolgok létezésével "rajtunk kívül", a műnek ugyan melyik sajátossága vagy minősége az, amelyik „rajtunk kívül" létezik? Ez a „rajtunk kívül", mondja Barthes, valaha az ész, a természet, a jó ízlés volt, nemrégen még a szerző élete, a műfaji „törvények" vagy a történelem. Picard most azt mondja, hogy az irodalmi mű „evidenciákat" tartalmaz, amelyek felfejthetők, ha tudatosan támaszkodunk „a nyelv bizonyosságaira, a lélektani koherencia implikációira, és a műfaji struktúrájának követelményeire *(impératifs)*".[10] A nyelv bizonyosságai Picard-nál egyenlőek a szavaknak azzal a jelentésével, amely a francia nyelv történeti szótárában szerepel; „meg kell őrizni a szavak jelentését", veti oda feddőleg a *Racine-ról* szerzőjének. Ezek szerint, replikáz Barthes, a szavaknak végeredményben csak egy jelentésük van: a tulajdonképpeni, az igazi, a „jó" jelentés. Nem volt még olyan őrült új kritikus, aki tagadta volna a diskurzus szó szerinti jelentését; a kérdés csak az, hogy vajon miért ne lenne jogunk az elsővel összeférhető egyéb jelentéseket kiolvasni ebből a diskurzusból? S erre a kérdésre, mondja nem a szótár ad választ, hanem az, hogy miképpen döntünk a nyelv szimbolikus természetéről.

„Ugyanez vonatkozik a többi »evidenciára« is: ezek *már* interpretációk, mivel feltételezik egy lélektani vagy strukturális modell előzetes kiválasztását; ez a kód – mert arról van szó – többféle lehet; tehát a kritikusi objektivitás nem a megfelelő kód kiválasztásán múlik, hanem azon, hogy képes-e megfelelő módszertani szigorral alkalmazni a műre az általa kiválasztott modellt"[11] – írja Barthes. Majd dolgozata

---

[8] Emmanuel Levinas: *Totalité et infini. Essais sur l'extériorité*. La Haye/Boston/Londres, Martinus Nijhof, 1980. 54.

[9] Roland Barthes: *Critique et vérité*. Paris, Seuil, 1966. 35. (A továbbiakban: CV.)

[10] R. Picard: i. m. 69.

[11] CV, 20.

második, nem polemikus, hanem affirmatív részében hozzáteszi: az új irodalomtudományt „nem az foglalkoztatja majd, hogy a mű létezett, hanem az, hogy megértették, és még ma is megértik: az intelligibilitása lesz »objektivitásának« forrása. El kell búcsúznunk tehát a gondolattól, hogy az irodalomtudomány arról az értelemről világosít fel bennünket, amelyet bizonyosan a műnek kell tulajdonítanunk: semmiféle értelmet nem fog *adni,* még csak *újra felfedezni* sem, hanem azt írja le, milyen az értelem-szülő logika, amelyet az emberek szimbolikus logikája elfogadhatónak ítél..."[12] Ettől az irodalomtudományi attitűdtől különbözteti meg a kritikus tevékenységét, akinek viszont ténylegesen a konkrét mű-értelemmel van dolga, és az olvasás, vagyis a primér befogadás aktusát, amely mindig különbözni fog a kritikától, mert nem kényszerül arra, hogy lényege szerint affirmatív, sőt apophantikus metanyelvet teremtsen

Ami a másik két kritériumot illeti: az ízlés, *ez a beszéd-betiltás,* ahogy Barthes nevezi, Picard pamfletjében a szexualitás kérdésével kapcsolatban tölti be igazán a funkcióját. A neves Racine-szakértő Barthes-nak a szexualitásra vonatkozó megjegyzéseitől, illetve a szexualitás és a hatalom összefüggéseit modellálni kívánó törekvéseitől vesztette el leginkább a fejét. A szexualitás túlzott jelenlétét „mániákusnak, fékevesztettnek, cinikusnak" ítéli, és azt állítja, hogy ezek után „újra végig kell olvasnunk Racine-t, hogy meggyőzzük magunkat arról, nála mégsem D. H. Lawrence hőseiről van szó". No persze, feleli Barthes, ha egy „régi kritikus" túlzottnak ítéli a szexualitásról való beszédet, ezzel voltaképpen azt akarja mondani, hogy a szexualitásról beszélni már önmagában túlzás. Az *ízlés* tehát az erkölcs és az esztétika közös szolgálója, és olyan normatív ítéletek létrehozására szolgál, amelyek hol a Szépre, hol a Jóra hivatkoznak álláspontjuk védelmében, mintha ez a két fogalom még mindig ugyannak a dolognak a két oldalát „fejezné ki". Hasonlóképpen, a „világosság", szembeállítva az Új Kritikának tulajdonított „zsargonnal" nem más, mint az egyik idióma, az egyik zsargon hatalomra törése a többi felett. Ennek a hatalmi törekvésnek az alátámasztására szolgáló érvek nem kis mértékben politikaiak, mindig is azok voltak: a „világos" diskurzus nem más, mint egy szűk értelmiségi réteg által birtokolt nyelvhasználati szabályegyüttes, amelyet univerzálisnak jelentenek ki. A nyelvhez való jogot, nem saját zsargonját védi, hangsúlyozza Barthes. Fura elképzelés, hogy valaki „tulajdonosa" lehet saját diskurzusának. „Létezem-e saját nyelvem *előtt?* Ki lenne ez az én, a tulajdonosa éppen annak, ami létezővé teszi? Hogyan lennék képes nyelvemet személyem attribútumaként felfogni? Hogyan hihetném, hogy azért beszélek, mert vagyok? Az irodalmon kívül talán fenntarthatók az efféle illúziók; de éppen az irodalom az, ami nem teszi ezt lehetővé. A tiltás, melyet önök a többi nyelv elé állítanak, csupán egy módja annak, hogy kizárják magukat az irodalomból: ma már nem lehet, vagy nem lenne szabad, hogy lehessen... egyszerre csendőrködni egy művészeti ág felett, és beszélni róla."[13] S a kiegészítésként említett aszimbolikusság,

---

[12] CV, 62–63.

[13] CV, 34–35.

szimbólumellenesség a régi kritikában ugyanennek a csendőrködésnek a funkcionális megnyilvánulása: amit nem tud elviselni, az a tény, hogy a nyelv beszéljen a nyelvről, a metafora értelmezze a metaforát, a szimbólum a szimbólumot: amit Picard és a vele rokonszenvezők kétségbe vonnak, az voltaképpen a különböző értelmek együtt-létezése, koegzisztenciája, vagyis a jelentéspluralitás elve.

Ezen a ponton meg kell szakítanom a vita két protagonistájának megidézését, sőt, arra sincs módom, hogy körültekintően bemutassam, mit is ért pontosan Barthes ez idő tájt a műalkotás igazságán (mert kétségkívül használja ezt a kifejezést), illetve az irodalomról való beszéd szabályszerűségein. Pusztán annak megállapítására szorítkozom, hogy a *Kritika és igazság* szerzője minden deklarált pluralizmus-igénye ellenére nagyon is vigyáz arra, hogy ne csússzék bele a teljes relativizmus örvényébe. Éppen csak másutt jelöli meg a kényszerítő tényezőket és az érvényesség kritériumait, mint a „Régi Kritika".

Vessünk hát befejezésül egy pillantást arra, amit a címben a Racine-vita „magyar tanulságainak" neveztem. Természetesen hipotetikus tanulságlevonásról van szó, s ez esetben a különbségek az igazán érdekesek. Közvetlen hatásról ugyanis nem beszélhetünk: 1967-ben két beszámoló, illetve visszatekintés jelent meg a vitáról a Kritikában és a Helikonban, valamint egy párizsi beszélgetés Roland Barthes-tal a Valóságban.[14] Joggal feltételezhetjük természetesen, hogy az a néhány magyar irodalmár, aki napra készen nyomon követte a francia szellemi élet eseményeit, s az a még kisebb kör, amelyen belül még elméleti érdeklődésről is beszélhetünk, a maga munkásságában gyümölcsöztette a polémia tanulságait. Egészében véve azonban kizárt volt, hogy nálunk egy hasonló vita lefolyjék, akár a párizsi fejlemények közvetett hatására, akár attól teljesen függetlenül. Ehhez mindenekelőtt az intézményi feltételek hiányoztak. Magyarországon nem létezett az *École pratique des hautes études*-höz hasonló marginális, de az értelmiségi eliten belül jelentős tekintélynek örvendő felsőoktatási intézmény. Nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a franciáknál a Sorbonne hatalmát és befolyását ellensúlyozó intézmények létrehozása évszázadokkal ezelőtt kezdődött, mindeneklőtt a *Collège de France* megalapításával, s ezt más, a mai napig óriási szerepet játszó egyetemek, az *École Normale* és az *École Polytechnique* követték. A tekintély és a presztízs tehát jelentős mértékben megoszlott, s még az olyan újsütetű intézmények létjogát sem lehetett kétségbevonni, mint az *École pratiques* vagy az *École des hautes études en sciences sociales*. Az ilyesfajta megkérdőjelezés egyszerűen nem szerepelt a nyilvánvalóan nem szünetelő pozícióharc fegyverei között.

Létezett-e valóban az „egyetemi kritika" Franciaországban, vagy ugyanolyan fantomatikus ködkép volt, mint amit Új Kritikából gyúrtak ellenfelei? Tulajdonképpen nagy kár, hogy Barthes nem vállalkozott egyetlen olyan munka ízekre szedésére sem, amelyet a „régi kritika" tipikus képviselőjének tartott. Úgy vélem, hogy mindkét oldalon „volt valami", ami egyáltalán nem volt annyira egységes, mint ahogyan a

---

[14] Lásd Simon JEUNE: *Az „új kritikák" és a szociológia*. Helikon 1966/4.; SZABOLCSI Miklós: *Párizs, Cerisy és a francia kritika*. Kritika 1967/4.; GERA György: *Látogatás Roland Barthes-nál*. Valóság 1967/11.

polémia során feltüntették. Nálunk viszont az egyetemen művelt irodalomtudomány csúcsát a monográfiaírás jelentette; talán lehet arról beszélni, hogy létezett egy „egyetemi monográfia"-stílus, amelyben összevegyült a pozitivista, a szellemtörténeti és a marxista örökség. Hogy ez azután mennyire volt valóban módszer, amely az intézmény eszközeként, szelektáló és tudatformáló mechanizmusként működhetett volna, az már csak azért sem derülhetett ki, mert az említett egyveleget nyílt vitában kikezdeni nem lehetett. Saját emlékeim szerint inkább azzal a benyomással hagytuk el a bölcsészkart, hogy ott semmiféle módszertannal nem traktáltak bennünket. Rákérdezni arra, hogy az egyetemen művelt irodalomtörténet milyen pszichológián alapul, s hogy ez korszerű-e: nos, ez tudomásom szerint senkinek nem jutott eszébe, vagy ha eszébe jutott, hát elhallgatta.

A valóban lezajlott vitáknak (gondoljunk a strukturalizmus-vitára) az evidens ideológiai megnyomoríttatáson túl az volt a jellegzetességük, hogy ellentétben a francia variánssal, nálunk ezek szűk értelmiségi körben zajlottak, és nem nagyon érintették még az újságok kulturális rovatát rendszeresen böngésző olvasóréteget sem. Bármilyen sok keserűséget okozott Barthes-nak az a tény, hogy hónapokon keresztül még a vidéki, sőt a frankofón országokbeli napilapok is az ő fejét követelték (csinos ki gyűjteményt állított össze a „kivégzés szókincséből"), a francia irodalmi élet éppen ennek következtében profitálhatott rengeteget a vitából. François Dosse strukturalizmus-története ezt így foglalja össze: „Barthes egy új, az írás igazságán és egységén alapuló történelmi korszak megszületését bejelentve egy egész generáció ambícióját fogalmazta meg, amely generáció a társadalomtudományok kritikai diskurzusának robbanásszerű változásában a sajátosan irodalmi alkotással egyenértékű írásmódot látott. Éles fénybe állította és destabilizálta az egyetemi kritikát, amely nem akarta meghallani ezeket a mind sürgetőbb hangokat."[15] Végül még egy jellegzetességet említenék: a nemzeti értékek, a kulturális örökség védelmének szempontját, amelyet a vitában óhatatlanul fegyverként használtak. Barthes fel is említi, hogy Picard a saját tulajdonának, „védett vadászterületének" véli Racine-t, s egyben úgy gondolja, hogy ez a tulajdonlás a nemzeti értékek védelmének legmegfelelőbb módja. (Vagyis Racine-nal csak az foglalkozhat, akinek ő ezt megengedi. Hasonló jelenségeket volt alkalmunk a saját házunk táján is megtapasztalni.) Barthes nem hagyhatja védtelenül ezt az oldalát sem, ezért kénytelen átvenni az érvelést: „Én vagyok a nemzeti értékek igazi védelmezője" – jelenti ki egy interjúban,[16] kifejtve, hogy az áll közelebb a klasszikusokhoz, aki hisz abban, hogy mai szemmel is olvashatók, és nem fokozhatók le az egyetemi kritika laposság-gyűjteményévé. Képzeljünk el egy hasonló, nálunk zajló vitát: a nemzeti értékek kérdése majdnem törvényszerűen átmenne egy olyan ütésváltásba, ahol a felek egymás magyarságát vitatják. Nos, ebben a vonatkozásban van mit tanulnunk a franciáktól: egyetlen olyan sajtómegnyilvánulás-

---

[15] François Dosse: *L'histoire du structuralisme*. Paris, La découverte, 1991 I. 282.

[16] *Au mon de la „nuovelle critique" Roland Barthes répond à Raymond Picard*. Le Figaro Littéraire 1965. október 14–20.

ról sem tudok, amely az Új Kritikát azon az alapon akarta volna megsemmisíteni, hogy az nem felel meg a francia léleknek, külföldi import, vagy a franciaság elleni idegen összeesküvés terméke. Még az a René Pommier sem él ezzel az eszközzel, aki a vita Csurka Istvánjaként a mai napig vívja Barthes szelleme ellen a maga szélmalomharcát. Pedig ő aztán nem takarékoskodik a jelzőkkel. *Eleget dekódoltunk!,* illetve *Roland Barthes, tele a hócipőm!* című alapvető műveiben, illetve a *Roland Barthes Racine-ról* című több száz oldalas könyvében (amely figyelemre méltóan a SEDES-nél, a felsőoktatást képviselő egyik kiadónál jelent meg a CNRS, vagyis a Nemzeti Tudományos Kutatóközpont támogatásával, 1988-ban) rezignáltan állapítja meg, hogy Picard nem tudta útját állni a *Racine-ról* sikerének, amely könyv a becstelenség és az ostobaság közös erőfeszítésének terméke. Szerinte Barthes még a *homo sapiens* alapvető agyi ellátottságával sem dicsekedhetett, és ezzel még a legenyhébb megállapítását idéztem. De az, hogy ez a romlott erkölcsű mikrokefál idióta ne lenne francia, az még neki sem jut eszébe. Jómagam olyan jövőbeni vitákat kívánok kedves mindnyájunknak, amelyek során – legalábbis ebben a vonatkozásban – elérjük Pommier színvonalát.

Kulcsár Szabó Ernő

MÁS(IK) SZÖVEG – MÁS ÍRÁS?

A Derrida-recepció és a hazai de/konstrukció-értelmezés néhány kérdése

Az alábbi jegyzetek néhány újabb tanulmány – konkrétan pedig két olyan kézirat[1] megvitatásának – tapasztalatából keletkeztek, amelyek minden kétséget kizáróan új szövegértelmező gyakorlat eseteinek tekinthetők a magyar irodalomtudomány történetében. Mivel mindkét dolgozat értékes és kifejezetten kezdeményező igényű példája annak az új beszédnek,[2] amely immár nem csupán „helyet kér", hanem *ott van* a mai magyar irodalomtudományi diszkurzusban, az értetlenkedő elutasítás helyett a vele való konstruktív szembesülés lehet csak célravezető. A magam felfogása szerint ráadásul nem egyszerűen célravezető, hanem – természetes és értelmes. Mert legyen bármily viszonylagos is egyelőre ez a „benne-lét", mint tény arra figyelmeztet, hogy – legalábbis, ha tanulni akarunk az új irodalomértelmező irányzatok korábbi vesszőfutásainak eseteiből – a fogadtatása nem válhat önkényessé. Még kevésbé volna szerencsés azoknak az epizódoknak az ismétlődése, amelyek során egy tudomány- és elméletellenes irodalmi nyilvánosság törhetett pálcát olyan új jelenségek fölött, amelyeket még csak nem is ismert igazán.

Mindenekelőtt azonban azért szükséges értelmeznünk ezeket az új fejleményeket, mert a mai magyar irodalomtudományi diszkurzus éppenséggel nem kedvez a nézetek elfogulatlan cseréjének. Kivált nem annak a mind kevésbé halasztható dialógusnak, amelynek már rég meg kellett volna kezdődnie egyrészt az új irányzatokon belül, másrészt eme irányzatok, illetve a bennük kártékony fantomokat látó filológiai irodalomtörténet-írás között. Mert e két dialógus mélyen összefügg egymással: az egyik azért lehetetlen a másik nélkül, mert amíg az új a hagyományos felől csak elutasításban részesül, esélye sem lesz annak, hogy felszínre kerüljenek a benne rejlő anomáliák és ellentmondások. Ám a régi filológiai historizmus hermeneutikai meghaladottsága éppúgy csak akkor tárható fel, ha szembesül a kérdésirányok változásának új tapasztalatával. E problémák kölcsönös tisztázása – helyesebben szólva: a jelenlegi helyzetben lehetséges *tisztázódása* – nélkül viszont a magyar irodalomtudomány kerül mind távolabb önmaga korszerű megértésének a lehetőségétől...

Minthogy – tudomásom szerint – az itt szóba hozott két munka megjelenés előtt áll, nem maradhat említetlenül, hogy ezek a reflexiók mindkét esetben a *disszertá-*

---

[1] Orbán Jolán: *Derrida írás-fordulata* (1993), illetve Zsélyi Ferenc: *A másik szöveg* (1993)

[2] Említhetnénk itt még Hódosy Annamária vagy Kovács Sándor kiváló írásait is.

cióként benyújtott szövegváltozatok ismeretében íródtak. Azaz, a szövegpéldákat tekintve előfordulhat, hogy ezért a megjelenő változatokban már javított vagy azokban esetleg már nem is szereplő passzusokra is esik hivatkozás.

*

Derridát is – mint minden egyéb olvasmányt – különböző nyelveken olvassuk. Nemcsak abban a természetes értelemben, hogy – amennyiben nem franciául, akkor – különböző fordításokban, különböző interpretációk emlékével, illetve azok szűrőin át; hanem – s ez a legfontosabb – a hagyományban való bennállás másságának következményes nyelvi eltéréseivel is. Ez utóbbi különbségeket itt nyilvánvalóan nem lingvisztikai szempontból tekintve, hanem a valamit mindig valamiként értő interpretáció nyitottságával, tehát kockázatával. Az alábbi megjegyzések ily módon azzal „teszik kockára" magukat, hogy olyan horizontban fogalmazódnak meg, amelytől különösen Derrida legújabb írásai idegenkednek. Minthogy azonban az előfeltevések és a megértés előzetes szituáltságának elrejtése a gyanakvás hermeneutikához vezet, szükséges hangsúlyoznunk, hogy ezek a megjegyzések nem a vállalkozás egészét, vagy annak értelmét érintik, csupán néhány olyan megfontolásra korlátozódnak, amelyek a Derrida-jelenséggel való másfajta szembesülésből származnak. Vagyis, amennyiben kritikai jellegűek, nem a két disszertáció eredményeit akarják kétségbevonni, mindössze más horizontból érdekeltek egy hatékony Derrida-recepció kibontakozásában. Éspedig úgy, hogy annak kritikai komponenseit ugyanolyan termékenynek tekintik, mint az ösztönző mozzanatok hangsúlyozását.

Köztudott, hogy Derrida értelmezése mindenekelőtt egyfajta *Zugang* – helyes „hozzáférés" – kérdése, amennyiben *helyességen* nem valamiféle aporetikus verifikációt, hanem heideggeri értelemben vett megfelelést, vagy wittgensteini „alkalmasságot" értünk. E tekintetben Orbán Jolán munkája példaszerű bevezetés Derrida gondolatvilágába. Talán azt is meg lehetne itt kockáztatni, magyar nyelven összehasonlíthatatlanul fontosabb funkciót tölt be, mint J. Culler,[3] H. Kimmerle[4] vagy F. Rötzer[5] más-más műfajú munkái. Miközben talán leginkábbb Sarah Kofman[6] könyvével rokonítható, e műfajban, persze, más mértékű – összehasonlíthatatlanul nagyobb (ha van ilyen...) – a felelőssége is. Egyszerűen azért, mert a magyarul jórészt hozzáférhetetlen – vagy sokszor hibás fordításokban közkézen forgó – Derrida-szövegek világába kénytelen megkísérelni a bevezetést.

Minden különösebb kockázat nélkül előrebocsátható azonban az is, hogy – az újabban nem is kisszámú alkalmi értelmezőket együttesen ideértve – alighanem Orbán Jolán számít ma Magyarországon a Derrida-szövegek legjobb értőjének. Hermeneutikailag ebből nyilvánvalóan következik, hogy – éppen *ezért* – legjobb és

---

[3] *On Deconstruction*. Ithaca, New York 1982.

[4] *Derrida zur Einführung*. Hamburg 1988.

[5] *Französische Philosophen im Gespräch*. München 1987.

[6] *Lectures de Derrida*. Paris 1984.

legelmélyültebb ismerőjének is. Ha előzetesen úgy fogalmaznék, jelen dolgozat egyfajta szolid és korrekt apológiája Derrida gondolkodásának, talán nem járnék túlontúl messze az igazságtól. Mindezzel mégsem kívánom Orbán Jolán munkáját közvetlenül ama folyamat részeként szemlélni, amely – az egykori marxista ideológiai övezet egyik legmeggondolkodtatóbb tüneteként – ma legalább kétszer annyi dekonstrukciós témájú értekezést termel Keleten, mint – az e szellemi tapasztalatban mégiscsak közvetlenebbül részesülő – Nyugaton. Orbán Jolán munkája is magán viseli azonban azoknak a hiányosságoknak a nyomait, amelyek következtében alapos és lelkiismeretes munkájának egy tárgyával alapvetően azonosuló – a kritikai távolságtartást ezért kevéssé kamatoztató – dolgozat lett ez idő szerint az eredménye. Nehéz megmondani persze, hogy mikor következik az okból az okozat, vagy – paradox módon – ennek fordítottja. Arra gondolok, hogy nem mindenütt lehet pontosan eldönteni: Derrida erőteljes vonzása iktatta-e ki a dolgozat mélyebb, gondolkodás- és elmélettörténeti dimenzionálásának igényét, avagy pedig a mindenkori megértés(hatás)történeti feltételezettségének leértékelése játszott közre abban, hogy az első magyar Derrida-kalauzban végül is egy alapvetően ahisztorikus megközelítésmód kerekedett felül.

Orbán Jolán munkája láthatóan két, egymással jól összehangolt szempontnak kívánt eleget tenni. Mindenekelőtt igényes – Derrida szemléletének alakulását, annak főbb fordulópontjait feltáró – bevezetést nyújt a gondolkodó eszmevilágába, ugyanakkor nem szakítja ki ezt az alakulástörténetet a maga meglehetősen viharos fogadtatásának összefüggéseiből sem. A dolgozat másik vezérlő szempontja lényegében ugyanebből a kontextusból származik, amennyiben a szerző úgy döntött, munkájának a nem- vagy legalábbis a *félre*értett Derrida lesz a hőse. Következésképp olyan kalauzt kell olvasói kezébe adnia, amely elsősorban Derrida bírálóival (Habermas, Rorty, Frank) vitázik. Ezzel magyarázható Orbán Jolán könyvének az az elkötelezett, „melléálló" alapszólama, amely alapvetően az azonosuló megértetés horizontjából tekinti át Derrida eddigi pályáját. Ezt az intenciót *önmagában* természetesen értelmetlen vitatni. Kivált akkor, ha a disszertáció szerzője olyan átfogó és alapos szövegismeretről tesz tanúbizonyságot, mint amilyen Orbán Jolán munkájának fejezeteit jellemzi.

Úttörőnek számít ez a monográfia abból a szempontból is, hogy nemcsak az áttekintést tartotta feladatának, hanem – magyar nyelven először – kísérletet tett Derrida gondolkodói útjának filozófiatörténeti értékelésére is. (E vállalkozás jelentőségét még akkor is el kell ismernünk, ha magunk inkább úgy véljük, az ilyen műveletek csak retrospektív módon végezhetők el valamelyes biztonsággal.) A terjedelmes és meglehetősen változó színvonalú Derrida-irodalommal szemközt ez a feladat már önmagában sem mondható csekélynek. Különösen nem akkor, ha tudatában vagyunk annak, milyen kevés támogatásra számíthatott a szerző a hazai filozófiai szakirodalom oldaláról.

Orbán főként abban látja Derrida munkásságának rendkívüli jelentőségét, hogy alapjaiban változtatta meg a filozófiai írás státuszát, érvényét és hivatását. Nem véletlenül került a könyv címlapjára az „írás-fordulat" kifejezés: az értekezés ama

hipotézisnek a bizonyítására törekszik, hogy a logocentrikus és integratív metafizikából, illetve az episztemológiai bölcselet hagyományából kilépő derridai filozófiával a napnyugati gondolkodástörténet új fejezete venné kezdetét. Bármennyire egybehangzik is ez a hipotézis a Derrida-irodalom egyik részének alapszólamával, itt már bizonyos fenntartásokkal kell élnünk. Nem is annyira a hipotézis játékba hozása okán, hanem inkább bizonyíthatóságát illetően: Orbán Jolán írása ugyanis ez idő szerint távolról sincs még fölszerelkezve azzal a bizonyító apparátussal, amely egy átfogó filozófiatörténeti koncepció támogatásával sugalmazhatná tételének igazságát. Több helyről is idézhetnénk annak példáit, miért hiányosak még a filozófiatörténet koncepcionális újraértésére alkalmas eszközei a szerzőnek. Elegendő azonban talán utalnunk arra a vázlatos fejezetre, amely – igen elmosódó általánosságban – az integráló gondolkodás egyeduralmának Montaigne-nagyságrendű alakjai közé sorolja Derridát; sőt, az 1450-es újkori paradigmaváltás (amelyet talán kár amúgy automatikusan „készpénznek" venni) után legnagyobb fordulatot hozó(?) posztmodern korszakküszöb kiemelkedő reprezentánsának tekinti. Nem egyszerűen filozófiatörténeti elővigyázatlanságra vall ez a konstrukció, hanem kifejezetten a diszciplináris gyanútlanság jelzéseként olvasható. Mivel a mai nemzetközi diszkurzusnak alig van vitatottabb kérdése az újkori episztémé korszak-periodizációjánál (lásd: a modernség különböző történeti korküszöbeit[7] stb.), bizonyosan nem szerencsés ilyen kategorikus állásfoglalást erőltetni. Még akkor sem, ha Charles Jencks felfogása áll e nézetek hátterében.

Külön érdeme Orbán Jolán munkájának, hogy az újabban sorjázva szaporodó Derrida-művek világában viszont biztonsággal látszik eligazodni. Világos számára, melyek a részleges ismétlődés esetei, illetve, hogy hol kell felfigyelnie a szemlélet egészét érintő változásokra, az azokat megnyilvánító munkákra. Teljességgel egyet lehet érteni azzal – noha a hatástörténet néhány jelzése szerint itt is várható valamelyes módosulás –, hogy ennyire kiemelt helyet juttat a *La structure, le signe, et le jeu dans le discours des sciences humaines* című esszének,[8] illetve másfelől ama folyamat (szövegekkel bőségesen dokumentált) alakulásának, melynek során az írás-fordulat szöveg-fordulatként, majd pedig – a hermeneutikával a legélesebben szembekerülve – az olvasat fordulataként teljesíti ki a *L'écriture et la différence* logikáját.

A továbbiakban néhány olyan kérdésre szeretnék csupán kitérni, amelyek e dolgozat alkalmán lényegében az egész hazai Derrida-recepció szempontjait érintik, s mint ilyenek, föltehetőleg túl is mutatnak e kiváló munka horizontján. A Derrida-recepció egyik ismétlődő tüneteként mindjárt legelőször kell szóba hoznom az azonosuló megértés olyan eseteit, amikor a kritikai szempont ébrentartása tárgyilagosabb befogadás előtt egyengethetné (egyengethette volna) az utat. Amikor a szerző – teljes joggal – Derrida antikartéziánus beállítódásáról, s ennek kapcsán a struktúra-felfogásokról adott bírálatának jogosságáról beszél, bizonyosan hatékonyabb értékelésig

---

[7] Lásd például Hans Robert JAUSS írásának bevezetőjét ugyanebben a számban.

[8] Eredetileg a *L'écriture et la différence* című kötetben, Paris 1967.

jutott volna, ha nem marad meg a Lévi-Strauss-féle struktúra-értelmezés kérdéseinél. Mert az igaz ugyan, hogy a Lévi-Strauss-féle „acentrikus struktúra" – Derrida nézetéből – érthetően esik áldozatául a dekonstruktív logikának. A probléma igazából azonban az, hogy *vannak* olyan struktúra-értelmezések (éspedig Lévi-Strauss előttiek!), amelyek az acentrikusságot nem formális középpont-nélküliségként gondolták el. Dilthey, akitől egyébként maga a *struktúra*-fogalom is származik, köztudottan „hatásösszefüggésként" fogta fel ezt az „acentrikusságot", ahol a „centrum"-fogalomnak ily módon nem is lehetett funkcionális szerepe. Derrida szelektív kritikája ilyen pontokon „helyreigazíthatónak" tetszik: attól még, hogy a francia filozófus nem szembesül a Dilthey struktúrafelfogásában ott lévő kérdéssel (nevezetesen, hogy *ez* az értelmezés bizonnyal több nehézséget támaszt a Lévi-Straussénál), érdemes volna egyszer éppen *azt* megvizsgálni, miért maradt kívül Derrida szemhatárán az a struktúra-elv, amely nem minden implikációjával illik be a centrált episztemológiai gondolkodás szubsztancialista képleteibe. Többek közt ilyen szempontok híján látszanak kevéssé megalapozottnak a Derrida filozófiatörténeti helyének megjelölésére tett sietős kísérletek.

Nem arról van szó ilyenkor, mintha nem törekednék a szerző arra, hogy a lehető legtágabb összefüggésekbe állítsa Derrida gondolkodói útját. Sokkal inkább arról, hogy ezidő szerint talán még nincs meggyőződve a történő megértés hagyomány feltételezte valóságának kényszerítő erejéről. Mert amennyiben így volna, sokkal gondosabban kutatná azokat a Derrida elé menő hagyománytörténésbeli mozzanatokat, amelyek nyomán Derrida kontextuálisan is *értelmezhetővé*, sőt, *történetileg* „megértethetővé" – ezért (előfeltevéseinek teljes készletével együtt és bizonyos mértékig) *magyarázhatóvá* válik. A Derrida-jelenség rendkívüli originalitása – ilyen a hatástörténet logikája – nem szenvedne csorbát ezeknek az összefüggéseknek a feltár(ulkoz)ásával, de láthatóvá válnék az is, mennyiben és mely szempontokból *produktuma* Derrida látásmódja a legújabbkori filozófiatörténet során megformálódott alternatívák rendszerének. Mindig a hatástörténet az, ahol a történő megértés konkréciói a maguk feltételrendszerét feltárva mutatkoznak meg valamik-ként: a maguk „megtörténésének" hogyanjában fejezve ki a megelőzhetetlen hagyománytörténés aktuális eseményét. Vagy ahogyan azt már Droysen megfogalmazta: minthogy a *humanitas* és a „Bildung" mindig történelmi keletkezésű, „az ember benne van a történelemben, a történelem pedig őbenne"[9] – ezért „a feltételek interpretációja azon alapul, hogy a feltételek ideálisan abban a tényállásban vannak ott, amely általuk lehetővé vált és ilyenné lett."[10] Ezért kár, hogy Orbán Jolán is oly ingerülten utasítja el Habermas ilyen célzatú kritikáját – egyszerűen azzal, hogy a német filozófus nem törekszik Derrida voltaképpeni „megértésére". Eltekintve ezúttal attól a távolról sem bizonyíthatatlan tapasztalattól, vajon Derrida vagy másfelől Habermas, netán Gada-

---

[9] Johann Gustav DROYSEN: *Historik* (Historisch-kritische Ausgabe von Peter LEYH). Stuttgart/Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1977. 14.

[10] Uo. 403.

mer igyekszik-e igazán *meg*érteni a másik filozófiai szövegeit; itt nem is annyira a konkrét szövegvizsgálatok mélysége (vagy egyáltalán: a szövegismeret) a kérdés, hanem annak a szempontnak a jogossága, amellyel Habermas Derrida filozófiájának – legyen bármily kompromittált is itt ez a szó[11] – *eredetét* igyekszik megragadni. Eléggé árulkodó jegye ennek a disszertációnak, hogy a *másik megértésének* kívánalma Derrida kapcsán úgyszólván sohasem kerül szóba, vitapartnerei elmarasztalására azonban szinte mindíg bekerül az argumentációba.

Említettem már, hogy a derridai írás-fordulat, illetve a rá következő (és logikusan *be*következő) változások elemzése a disszertáció legjobb fejezeteit képezik. Márpedig ezek a fejezetek viselik az egész munka terhének nagyobbik felét: sikerükön múlik az egész vállalkozás értelme. Az irodalom mint inskripció értelmezése éppúgy avatott kézre vall, mint az írásmód-, illetve diszciplínahatárok látszólagos „relativálásának" vagy elmosódásának problémája. Orbán Jolán itt bizonyító erejű okfejtéssel tisztáz számos olyan kérdést (ideértve később az én szituálásának körülményeit is), amelyek körül oly sok félreértésnek estek áldozatul Derrida írásai. A dekonstrukció logikájának feltárásában szintén jelentős érdemeket szerez magának ez a dolgozat. Kizárólag ott merülnek föl újabb kételyek, ahol a dekonstrukció hermeneutikájának eredete, kontextusa és hagyománya marad ismétcsak homályban.

Innen tekintve csak sajnálni lehet, hogy nemigen van nyoma annak, miért válhatott Nietzsche – retrospektíve – a dekonstruktív gondolkodás (vagyis, helyesebben: módszer) első klasszikusává. (Aminthogy a hatalmi diszkurzusok Foucault-féle teóriájának elődjévé is; külön nem is szólva a „szerző elve" foucault-i cáfolatának, illetve az *Éperons* dekonstruktív stílusfogalmának mélyen közös nietzschei eredetéről stb.) A logocentrikus hagyomány kritikailag idézett derridai fogalmairól ez esetben könnyen ki lehetett volna mutatni, miféle hagyományban is gyökerezik a francia filozófus „eredetisége" akkor, amikor az *eidosz, archè, telosz, energeia* stb. fogalmak implikációit leplezi le. A hatástörténet felől nézve ugyanis valamennyi a *Der Wille zur Macht*ban felsorolt szubsztancialista fogalmak parafrázisának tekinthető. Ezekben van ott annak a nevezetes Derrida-féle tételnek minden csírája – de megkockáztatom, első autentikus megfogalmazása is –, mely szerint az azonosító ítélet („Dies und dies ist so.") okvetlenül implikálja azt a gondolkodási formulát, mely szerint valamiről mindíg csak az „x est y" értelmében jelenthető ki valami. Hiszen legitimációs értelemben ez teszi azután lehetővé az ugyanilyen szerkezetű – s mára már *éppen ezért* meglehetősen diszkreditált – kérdésfelvetést, hogy: „Mi az ...irodalom (...filozófia, ...tudomány stb.)?"

De az a következtetés is a Nietzschéé, mely szerint az identifikálás, az azonosság maga testesíti meg a hatalomszerzés logikáját: „Zum Verständnis der Logik: der Wille zur Gleichheit ist der Wille zur Macht – der Glaube, daß etwas so und so sei (das Wesen des Urteils) ist die Folge eines Willens, es soll soviel als möglich gleich sein."[12]

---

[11] Bár Heidegger nem tartotta annak: „Valaminek az eredete nem más, mint lényegének származása." Lásd: Martin HEIDEGGER: *A műalkotás eredete*. Bp. 1988. 33.

[12] Friedrich NIETZSCHE: *Werke II*. Salzburg 1983. 47.

Az ilyen passzusoknak a tudatosításával talán másként alakult volna a Derrida-apológiák ama visszatérő érvelése is, amely *ugyanennek* a logikának a kései felfedezésében pillantja meg a differencia-filozófia alapvető fordulatát... Nyilvánvaló természetesen, hogy a hagymánytörténésben nem Nietzsche idején bontakozott ki *az* a hatás, amely ma kétségtelenül a Derridáé. De hogy mindig az övé is lesz, abban magam nem vagyok egyértelműen bizonyos. Még akkor sem, ha egyidejűleg annak is tudatában kell lennünk, hogy a differencia filozófia mai kibontakozása más jelentésű, mint az ősforrásáé lehetett (volna) a századfordulón és a századelőn. Vagyis: Derrida filozófiatörténeti helye meglehetősen ki van szolgáltatva annak a Nietzsche-recepciónak, amelyiknek a szunnyadó hatáspotenciálja – Derridához képest feltehetően a nagyságrendi különbség okán is - érdemben alighanem csak ezután mutatkozik meg igazán. A dekonstrukció sorsa ennyiben alighanem legalább annyira az általa megszólított Nietzsche-örökség kezébe van letéve, mint viszont: a Nietzsche-olvasatok francia variánsai a szubverzív komponenseknek épp ezért tudták eleddig inkább azokat a tartalmait feltárni, amelyektől szemlátomást tartózkodnak a Heideggert meg nem kerülhető német olvasatok. Feltehető ezért, hogy a dekonstrukció és a hermeneutika ma hiányzó párbeszédében talán nem a *La dissémination* radikális hermeneutika-ellenességéé lesz az utolsó szó. A fordulatok vagy a korszakküszöbök átlépése sohasem egyetlen új paradigma bevezetésének kérdései. Integráló és differáló, konstruktív és szubverzív hermeneutikai impulzusok nyitott küzdelmében következik be a történeti tapasztalat alapvető horizontváltása: csak amikor elidegenedtünk egy tapasztalatformától, akkor nyílik igazán módunk annak megértésére, aminek részesei voltunk. Ezért érdemes emlékezetben tartanunk Blumenbergnek azt a lapidáris figyelmeztetését, mely szerint „a korszakváltásoknak nincsenek tanúi".[13]

Orbán Jolán eljárásának ugyanakkor abban van az eddig itt még talán kevéssé méltatott erénye, hogy sehol nem próbál kitérni a Derrida-recepció ún. kényes, tehát csak polemikusan megválaszolható kérdései elől. Számos ilyen közül egyedül a poszt- vagy neostrukturalizmus problémáját említeném ezúttal. Éppen, mert máig talán e megnevezés körül jutottak legkevésbé nyugvópontra az ellentétes nézetek. Ismeretes, hogy a dekonstrukciót Manfred Frank köti ismételten a strukturalizmus hagyományához; nem kevés ellenkezést váltva ki ezzel nemcsak az iskola híveinek, de akár más, a kérdésben semleges, tehát nem érintett értelmezők körében is. Orbán Jolán cáfolatát ígéri ennek a koncepciónak, de megítélésem szerint nem sikerül azt maradéktalanul végrehajtania. Alighanem azért, mert igazából nem sokban távolítja el saját Derrida-képét attól az értelmezéstől, amelyben a szöveg valamely fokú „rögzítettsége" a titkokat őrző „ős-írás" státuszára emlékeztet. Az írás elsődlegessége – mint (másfelől) Barthes-nál a „szöveggyönyör" - olyan kommunikációs képletet implikál, amelyben okvetlenül megbomlik produkció-disztribúció-recepció egyensúlya. Márpedig a strukturalista örökség többnyire ott érhető tetten, ahol e komplex hármasságból – bármely indokkal is akár, de – a szöveg emelkedik a másik két

---

[13] Hans Blumenberg: *Aspekte der Epochenschwelle*. Frankfurt a. M. 1982. (2., jav. kiad.) 20.

komponens fölé. A szövegeken való barkácsolás, a *bricolage* hermeneutikai státusza ugyanis – legalábbis, amennyire magam ezt meg tudom ítélni – nincs igazán kidolgozva Derridánál. Itt pusztán arra gondolok, hogy a folyvást hangoztatott kérdezés, – mint a dekonstruktivista módszer tényleges nyitánya – *miféle* indokból, helyzetből és hagyományösszefüggésből tétetik fel egy adott módon, s nem éppen másvalahogy. Megelőzi, befolyásolja-e valami a kérdezés irányát, van-e előzetes perspektívája a kérdezés műveletének? Hiszen – hermeneutikailag tekintve – irodalmi és nem-irodalmi szövegek esetében a kérdések keletkezésének homlokegyenest ellenkező az iránya.[14] Az olvasói (értelmezői) kérdés elsődlegességének irodalomhermeneutikai tételéből kiindulva mármost fölvethető, vajon hogyan alakul az a kérdező stratégia, amely – mint Derrida újra meg újra hangoztatja: szűntelenül a diszciplínahatárokon elhelyezkedve – egyszerre kívánja birtokolni a kérdezés mindkét irányát: a megszólítottság (a keletkező és „megoldandó" probléma) pozíciójából következőt, illetve azt, amelyben „a kérdés elsődlegessége révén a szöveg válasza az értelmező számára mindig újra tárul fel".[15] Éspedig valamiképpen a reá-bízottság értelmében. Lehet, hogy van erre válasz Derridánál; mindenesetre a történelemhez való viszonyának elismert „rendezetlenségét" tekintve, illetve azzal szemközt ez a disszertáció nem ad megnyugtató választ az irodalmi, illetve nem-irodalmi szövegek azonos olvasásának indokoltságára. (Csak emlékeztetnék arra, hogy ha a Kanttal való vitának lehetnek szabályai – melyek bizonyosan nem az irodalmi szövegolvasás szabályai –, miért lehetséges akkor *általában* (akár irodalmi) szövegként olvasnunk ugyanazt a puszta interpretáció esetén?) Lehetséges, hogy vannak erre válaszok. Az értelmezői kérdés elsődlegességének tapasztalatából kiindulva magam mégis nehezen tudok szabadulni annak vélelmezésétől, hogy – s ebben nincs értékítélet – Derrida végső soron inkább irodalmi, mintsem filozófiai hermeneutikát művel.

Azaz: számomra továbbra is fennáll annak a Derrida-értelmezésnek a lehetősége, mely szerint a metafizikai hagyományból való kilépésnek ez a kísérlete ugyanolyan határozott kérdőjelekkel látható el, mint amilyen joggal kételkedünk az episztemológiai diskurzus hagymányának autoritásában. Az olvasót eddig a belátásig eljuttatni – már önmagában is termékeny lehet. Kivált, ha az olvasási tapasztalat a heideggeri maxima jegyében kísérel meg „visszakérdezni" saját értelmezésének konklúzióira, mely szerint „a döntő nem az, hogy kijussunk a körből, hanem hogy a helyes módon jussunk be oda".[16] Hiszen a megértésnek ez a köre nem más, mint „az Itt-Lét egzisztenciális elő-struktúrájának a kifejezése".[17]

*

---

[14] Vö. Hans Robert JAUSS: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermenutik*. Frankfurt a. M. 1984. (4. kiad.), 363–436.

[15] Uo. 398.

[16] Martin HEIDEGGER: *Sein und Zeit*. Tübingen 1986. (16. kiad.) 153.

[17] Uo.

Zsélyi Ferenc *A másik szöveg* című értekezése szintén mutatja néhány olyan tünetét a hazai dekonstrukciós értelmezői gyakorlatnak, amelyek tipikus – mert a hagyomány monologikus autoritása felől nagyon is érthető – anomáliái a magyar irodalomértésnek. A következőkben mindössze arra igyekszem rámutatni, hogy egy igényes, színvonalas és új szempontokban gazdag dolgozatot is mily mértékben veszélyeztethet annak az előfeltevésnek az illuzórikussága, hogy az elkülönböződő újra- vagy másként-olvasás mindjárt olyan új „értelmeket" képes felnyitni, amelyeknek a horizontját a hagyományos irodalomértés intrepretációs eljárásai tartanák „zárva" előttünk... Mert itt inkább annak lehetünk tanúi, hogy – szinte az „ész csele" mintaeseteként – az új irodalomértelmező beszéd ama formája esik áldozatul a hagyomány és a történetiség leértékelésének, amelyikre pedig oly nagy szüksége volna az ezredvég magyar irodalmi kultúrájának.

Bármiféle félreértés, s kivált félremagyarázás elkerülése érdekében rögtön hangsúlyozni szeretném, hogy a magam megítélése szerint Zsélyi Ferenc munkája az Orbán Jolánéhoz hasonlóan egyértelmű nyeresége a mai magyar irodalomértelmező kultúrának. Mindenekelőtt azért, mert a hasonló értekezések többségének holt penzumszerűségével szemben *mindkét* dolgozatnak *vannak* élő kérdései, vannak szabaddá tett problémái, dilemmákat tárnak fel – azaz, a rájuk adott, változó színvonalú feleleteik valóban érdemesek arra, hogy szembesüljenek a szakmai interdiszkurzus beszédével.

Minthogy a hozzászólásnak nem ez a műfaja alkalmas a kimerítő véleményalkotásra, az itt következő lábjegyzetet igyekszem mindössze két olyan mozzanatra korlátozni, amelyek – bár ebben tévedhetek – meglehetősen kérdéses jelzései az irodalomtudományban új pozíciók kialakítására törekvő beszédnek. Az egyik megjegyzés egy koncepcionális, a második egy gyakorlati anomáliára próbálja felhívni a figyelmet, hangsúlyozom, kizárólag azért, mert mindkét esetben olyan ismétlődő tünetről van szó, amelyeket egy normális működésű tudományos diskurzus automatikusan képes korrigálni. Nálunk azonban félő, hogy mindez egy ideig még csupán kívánalom majd.

A posztstrukturalizmus és a dekonstrukció hazai recepciójának egyik legszembeötlőbb sajátossága az a – nemegyszer kihívó tudásbiztonsággal megfogalmazódó – félreértés, amely olyan könnyen véli maga mögött hagyhatni a metafizikát, hogy azt nemcsak Derrida, de talán még Nietzsche is zavarbaejtő elismeréssel szemlélné. Utóbbi annak ellenére, hogy bizonyosan nehezményezné a dekonstrukció művelődéstörténeti forrásainak igen-igen hiányos ismeretét. Sajnos, itt is alig találunk helyet, ahol a Nietzsche-szövegeknek, illetve azok kezdeményező jellegű hatásának egyáltalán nyoma volna. A Nietzsche-szövegekhez való viszony, a dolgozat velük való filológiai kapcsolatrendje ugyanis e munkában is alaposan el van rejtve. Már-már annyira, hogy – számomra legalábbis – eldönthetetlen: létezik-e egyáltalán... Zsélyi dolgozatáról ugyan nem könnyű eldönteni, metafizikátlanított avagy egyfajta új metafizikát megalapozó olvasásmódra tesz-e javaslatot. Nem, mert munkájának ez az egyik olyan rétege, amelyre mindkét bírálója[18] igyekezett felhívni a szerző figyelmét:

---

[18] Abádi Nagy Zoltán és Kálmán C. György.

a nagy elbeszélések kiiktatása, vagy legalábbis jelentéspotenciált megalapozó kódjaiknak a felnyitása távolról sem olyan művelet, mint amelyik mintegy a hatástörténeti folyamaton kívül állva volna megkísérelhető. Zsélyi szerzői pozíciói hol a belül-, hol meg a kívülállást hangsúlyozzák, ám ezt azért nem érdemes kárhoztatni, mert maga is olyan következmény, amelynek inkább az eredetéről, mintsem belső problematikusságáról szeretnék szólni.

A mi művelődési hagyományaink szerkezeti preformáltságát tekintve ugyan nem nagy csoda, de okvetlenül kérdéses az a már-már tendenciózus önellentmondás, amelynek hazai dekonstruktőreink rendre áldozatául esnek. Éspedig annak, hogy miközben nem szűnnek meg hangoztatni a szövegekkel való interpretációs bánásmód elvi szabadságát (ezt a szabadságot magam távolról sem gondolom *teljes* szabadságnak vagy tetszőlegességnek), vagy jobb esetben feltételezett szabadságot értenek rajta, olyan erőteljes jelentésfixációkat hajtanak végre, hogy azok még a marxista irodalomtudománynak is becsületére váltak volna. Zsélyi Ferenc dolgozata – kiváló példa erre a *Piroska és a farkas* értelmezése, vagy mondjuk a Lacan-fejezet – úgy hirdeti a(z egyébként nem tudom, miért) zárt jelentések felnyitásának szükségességét, hogy maga olykor a legönkényesebb *jelentés-„lezárásokat"* hozza létre. Amikor a *Piroska és a farkas* esetében az *egyik* lehetséges mítoszi formulához rendeli hozzá a jelentés megfejtésének logikáját, lényegében nem interpretációt hajt végre, hanem a *Deutung* műveletét végzi. Vagyis nem annyira a jelentéspotenciál megformáltságbeli feltételrendszerét tárja fel, mint inkább olyasfajta „megfejtésre" vállalkozik, amely nem szabaddá teszi a szabályok vezérelte interpretálhatóság játékterét, hanem egy meghatározott változat rögzítésére törekszik. Lezár, megfejt, beteljesít egy lehetséges, számára adekvát értelemegészt. A jelentés-hozzárendelésnek, mint befogadói oldalról bekövetkező *azonosításnak* ez a formája az allegorézis mintaesetének számít. Annak az allegorézisnek, amely másutt általában a mimetikus irodalomfelfogás alapjaként ismerős: erről írja egy helyütt Jauß, hogy épp ilyenkor „válik manifesztté a materialista módon értett szémaanalízis visszahullása a tiszta idealizmusba: a mindig csak önmagát tagadó értelemprodukció előrehaladásának folyamatában a szövegek (itt) szintén önmaguk alatt maradnak, és érvényességük vagy genezisük materiális feltételei"[19] foglalják el a kontextuális és történeti jelentésképződés virtuális helyét. Az ilyen Deutung-jellegű értelmezések láttán némileg azért veszti hitelét a dekonstruktív szakmai beszéd hazai változata, mert idealista ontologizációkhoz folyamodik, ahelyett, hogy – a dolgok rendjében való feltételezett benneállását felismerve – tudatában volna önnön szubjektív heurisztikájának s ezzel egyidejűleg saját igazsága parcialitásának is.

A másik megjegyzés a szöveg tudományos megbízhatóságának kérdéseire vonatkozik. Zsélyi azt hangsúlyozza, hogy saját pozíciói annyiban térnek el a strukturalizmusétól, hogy ő inkább Iser hatásesztétikai felfogását követi: „A különbség csak annyi a két felfogás között, hogy én úgy gondolom, amikor olvasunk, egy olyan

---

[19] JAUSS: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 68.

személyiséggel kommunikálunk, aki nem szükségszerűen valós személyiség, hanem lényegében a szövegben impliciten benne lévő konstrukció." Nos, ha Iser *ezt* képviselné, nagyjából a romantika esztétikai felfogásánál maradt volna fogva. Zsélyi itt kifejezetten téves értelmezésnek az áldozata: Iser vonatkozó könyveiben az az implicit *olvasói* szerep áll előtérben, amely mintegy kódolva van az esztétikai szövegekben. Nem implicit alkotóról (vagyis: nem a Booth-féle *implied author*ról)[20] van tehát nála szó, hanem olyan szerepekről (vö. „Leserrollen", illetve „Rollenangebote des Textes"), amelyeken keresztül a szöveg *utasításokat* ad a mindenkori konkrét befogadónak... Így téve lehetővé önmaga befogadási műveleteinek *irányított* – vagyis éppenséggel nem maradéktalanul tetszőleges – reflektálhatóságát. Elbeszélő helyett: elbeszélői *eljárások* utalnak egyfajta implicit „szerző" jelenlétére. Hogy persze mi az oka Zsélyi e visszatérő félreértésének, azt magam képtelen voltam felderíteni, mert az irodalomjegyzék ugyan két Iser-könyvet is megnevez, a dolgozat főszövege viszont konkrétan sehol nem hivatkozik a szerző által állítólag követett „befogadásesztétikai" iskolára. Jó lett volna legalább egyetlen helyen konkrétan megnevezni azt a passzust, ahol Iser – állítólag – az alkotóval, az implicit alkotóval való kommunikációt hangsúlyozná a szöveggel végezhető *olvasói* műveletek rovására.

Az utolsó korrekciós megjegyzésem pedig az, hogy az Iser képviselte irány semmilyen értelemben nem „befogadásesztétikai". Hosszabb vita helyett csupán utalnék a leggyakrabban forgatott Iser-passzusok egyikére, ahol Iser maga így definiálja a saját és a Jauß-féle pozíciók különbségét: „A hatáselmélet a szöveghez, a recepcióelmélet pedig az olvasók történeti ítéleteihez van kötve."[21] Ez Iser felfogásában nagyjából – és egyszerűsítve – annyit tesz, hogy a szövegek ugyan nem jelentéseket tartalmaznak, de okvetlenül rögzítik a tárgyakra való reakciók potenciális formáit. E fikcionált tárgyiasságokra azonban az olvasói szerepeken keresztül lehet reagálni – ahogyan azt a *Der implizite Leser* tízegynéhány elemzésben félreérthetetlenül szemlélteti. Ez esetben mégis kénytelen vagyok magamat korrigálni: ennek ellenére félreérthetően, mert még Iser szövege sem volt képes megóvni magát a felületes és megbízhatatlan olvasásmódtól. Itt is van némi indokoltsága a hermeneutika egyik alapkérdésének: vajon mit tud az értekező itt, amikor *ezt* véli tudni... Felületesség és – ezúttal, sajnos eléggé meg nem is alapozott – magabiztosság összjátéka itt bizony téveszmék hirdetésébe torkollik. A legsajnálatosabb azonban éppen az, hogy a szerző nem kevesebbet határoz meg e helyen, mint saját értelmezői pozícióját. Márpedig annak, hogy hol állunk és mit is művelünk, annak bizony már egy egyszerű egyetemi szemináriumon is ildomos tudatában lennünk. Legalább ott ne hirdessünk téveszméket, ahol bizonyosan ellenőrizhető: megértettünk-e vagy nem egy szöveget.

*

---

[20] Vö. Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/London 1983. (2) 99–107.

[21] Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*. München 1976. 8.

Mármost, persze, meglehet, az egész jelenséget csupán „a rafinált, de a jelentés rögzítettségét állító hermeneutikák"[22] helyezik ilyen nézőpontba. A „de-konstruktivista" tévedést, helyesebben: át-nem-gondolt „nézettulajdonítást" magam itt abban látom, hogy a hermeneutika bizony nem állítja a „jelentés rögzítettségét". Ha állít valamit, legfeljebb annyit, hogy a jelentésekkel *sem* a szöveg, *sem* annak befogadója nem rendelkezik szabadon. Nagyon egyszerűsítve a másutt már részletesebben tárgyalt kérdést: a hermeneutikai dialógus éppen azt a folyamatot teszi „láthatóvá", hogy – műveket olvasva – miként jön létre olyan közös jelentés vagy értelem, amely a recepciós aktus kezdete előtt sem a szöveg, sem a befogadó oldalán nem volt meg. Az interpretációs szabadságnak nyilvánvaló határai vannak. *A Pál utcai fiúk* olvasói például ritkán teszik le azzal a tudattal a könyvet, hogy akkor – az értelmezés tetszőlegessége alapján – tehát most a *Hamlet*et olvasták volna. Az értelmezés lehet ugyan szabad, tetszőleges, sőt még önkényes is, a kérdés csupán az, hányan fogják igenelni ez ilyen típusú eredetiséget. Márpedig az esztétikai értékítélet közösségi igenek nélkül nem lesz *esztétikai* – legalábbis Kant szerint. Igaz, ő meg nem volt de-konstruktivista. De a tréfát félretéve: ha Odorics Ferenc úgy látja, „a magyar irodalomtudomány leghangosabb szólamai a rekonstruktív kronologikus történetiség és a rekonstruktív interpretáció",[23] akkor csak részben mérte föl jól a szakmai beszéd játékterét. Én inkább úgy látom, mindkét formáció feltűnően hallgatag. Már ha a hagyományos historizmusra és a Nyugat műértelmező esszéisztikájára gondol. Ha nem rájuk, akkor viszont csak az képzelhető el, hogy rekonstruktívnak tekint a strukturalizmustól a hermeneutikáig minden irányzatot, amely szóba jöhet. Felfogása alighanem abban őrzi az oppozíciós/dichotomikus hagyomány emlékezetét, hogy nagy hirtelen nemcsak egymásra utalja, hanem egymás szövetségesévé is nyilvánítja a két fenti paradigmát – s legfeljebb már csak a „posztok és nem-posztok" dialógusában reménykedik. Ez a klasszikus (ön)legitimációs ideológiai manőver ily módon máris az igaz–hamis látásmód ellen-fundamentalizmusával támasztotta alá a „de-kon" stratégiát. Hiszen ha minden uralmi formáció a rejtett értelmek felszínre hozásán munkálkodik, a konstruktivista szabadság értelemszerűen egy *igazabb* alternatíva megtestesítőjévé lesz. Azé, amelyik „a megmerevedett hagyományokat mozdítja".[24] Most már csak annak a konstruktor kijelentésnek a státuszát kell értelmezni, mely szerint a hagyományok „meg vannak merevedve". Hol *vannak* megmerevedve? *Ki* merevítette meg őket? De főleg: *miért* volnának megmerevedve? Vannak, volnának tehát „szubjektumtól függő tudáson" túli tudástartalmak? Honnan tudjuk – ha állítjuk –, hogy a hagyomány létmódja éppen a *megmerevedettség*? A hermeneutika ezzel szemben azt vélelmezi, hogy a hagyomány – miközben jelen van – nem a valamilyenné nyilvánítás gesztusával férhető hozzá. Nem, mert történik, azaz, a változásban tapasztalható meg. Akkor is, amikor a konstruktor másként akarja „történtetni".

---

[22] Ahogyan Odorics Ferenc előadása aposztrofálta nemrég ezt a látásmódot (*Az irodalomértés horizontjai* című, 1994 áprilisában Pécsett rendezett irodalomtudományi konferencián).

[23] Uo.

[24] Odorics: *A g/Gyász posztmagyarázata*. Irodalomtörténet 1994/1–2. 178.

Kettejük dialógusa ezért éppúgy jellemzi a „történtetés" szándékát, mint a történés eredményét is. A történő hagyománynak ezért, úgy látszik, abban van a sajátossága, hogy általa az értelmező a hagyománynak nemcsak szubjektuma lesz, hanem *objektumává* is válik. Olyan kölcsönösség ez, amely még a konstruktor értelmezéseinek szabadságában is felszínre hozza mindazt, amit nem szabadon értelmezett, mert az éppen nem állott az ő szabadságában. Vagyis: csak akkor *rendelkezünk* a hagyománnyal, ha tudjuk, hogy közben az is rendelkezik *velünk*.

A „megelőzöttség" ilyen következményeit gyakorta azzal szokás elhárítani, hogy a konstrukciós munka eredményeként láthatóvá váló irodalomkép, illetve értékrend az értelmező személyes kompetenciáinak területére korlátozódik csupán. A demokrata szerénység itt azért nem kíván meghódítani semmiféle (hatalmi) diszkurzust, mert kijelentései csupán az ő *személyes* irodalmát, személyes tudományát testesítik meg. A (de)konstruktor ugyanis többnyire legvégül azzal apellál az olvasó rokonszenvére, hogy nem kívánja érvényesíteni saját gondolatait. Nézetei, elképzelései csupán azt akarják eszerint tanúsítani, hogy léteznek, és hogy – épp itt, épp most, az épp itt beszélőt „jelölve" – ilyenek. Tartani lehet azonban attól, hogy az értelmezés ilyenkor saját vonzó értékfelfogása alól húzza ki a talajt, amennyiben magát az értékelés műveletét teszi lehetetlenné. Lehetetlenné, mert ha ítélete – például az *Iskola a határon*ra vonatkoztatva – pozitív („az én személyes irodalmamban ez a mű remekmű"), akkor ez az ítélet ezúttal fölösleges. Fölösleges, mert eggyel több *személyes* vélemény támogatja azt, amit esetleg egy nagyobb értelmező közösség tart fenn. Ha viszont negatív az ítélete („az én személyes irodalmamban ez a mű silány alkotásnak bizonyul"), akkor pedig hatástalanná válik, mert – az igazság személyességére berendezkedett – hermeneutikája eleve lemondott az ítélet érvényességi ismérveiről.

*

Nem igazán érthetetlen tehát, hogy az irodalomértésnek gyakran még azok a kortárs vátozatai is ismert tüneteket termelnek újra, amelyek pedig kifejezetten rokonnak hirdetik magukat vezető nemzetközi irányzatokkal. Egy-egy hazai dekonstruktív művelet láthatóan úgy jut el saját pozíciója „túldefiniálásáig", hogy a legmasszívabb jelentéstani identifikációt hajtja végre. Mindez azért különösen tanulságos, mert ez a felfogás távolról sem utasítja el a gyönyörködtetés esztétikai szabadságát. Mivel azonban azt a történetiségről leválasztva képes csak kiterjeszteni, annak a Barthesnak az örökségét viszi tovább, aki egy olyan esztétikára tett javaslatot, amely „maradéktalanul (teljesen, radikálisan, minden tekintetben) *a fogyasztó gyönyörén* alapul, bárki legyen is ő, tartozzék bármely osztályhoz, bármely csoporthoz, mentesen a kultúrák vagy nyelvek tekintélyétől".[25] A dekonstrukciónak ez a (neo)strukturalista horizontja nemcsak abban érvényesül, ahogyan Barthes a szövegeket fosztja meg a maguk időbeliségétől, hanem abban is, hogy a tetszőlegesség permanenciájában

---

[25] Roland BARTHES: *Die Lust am Text*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1992. (7. kiad.) 87.

oldja fel a befogadói válaszok egyéni és történeti komponenseit. A dekonstrukció magyar recepciója is úgy véli, az ő válaszainak nincsenek történeti alkotóelemei. A múlt ilyen jelenléte megint csak féloldalas tájékozódáshoz vezet, mert ezúttal meg a kontextualizmus egyik alapvető premisszája bomlik meg akkor, amikor az új hazai irodalomértést szinte kizárólag az az Iser-féle *implicit olvasó* foglalkoztatja, aki – az eredeti koncepció szerint – el sem gondolható a Jauß-féle *történeti olvasó* odaértése nélkül. Habermas Derrida-bírálatával szólva úgy véljük tehát, a hagyományból való ilyen kilépés meglehetősen kétséges művelet „egy negatív fundamentalizmus eszközeivel, (...) mert még csak mélyebben vezetne bennünket bele abba a modernségbe, amelyet Nietzsche és követői viszont le akartak győzni".[26]

Amikor tehát a dekonstrukció metafizikáját nem észlelő hazai értelmezők azzal akarják elejét venni a jelentés konkretizálódásának, hogy – a tárgyról való beszéd helyett – végül saját értelmezői pozíciójuk elvi „értelmezhetetlenségéről" és „megszilárdíthatatlanságáról" értekeznek, akkor voltaképpen nem tesznek mást, mint „jelölőként" jelenítenek meg egy szubjektum-képzetet és magát e fixálhatatlan jelviszonyt teszik a – ki tudja, hol és miért – „lebegő" jelek játékának tárgyává. A „jelölő" itt azután azért lesz a szemantikai konkretizáció metafizikai végpontja, mert végül az így szerzett tudás helyét („szubjektum") jelöli meg az értelmezés egyedül érvényes instanciájaként. Az instancia ekként most már önmaga tárgyává is válván az allegorézisnek azt a formáját teljesíti be, ahol ez a szituáltság már nem értelmezhető tovább. Mert úgy szilárdult meg a reflexió meta-szintjén, mint valami, ami csak önmagával lehet azonos. Annak kérdéses lehetőségét jelezve, hogy a „szerző"-elvének (Foucault) anomáliáját most az értelmező elvének abszolutizálása váltja majd fel.

Mindössze azt kívántam tehát hangsúlyozni, hogy az új beszéd tévesztési lehetőségei közül nem mindegyik vezethető vissza a jelentésközvetítés elvi disszeminálságára. Olykor a koncepciók mélyebb megértésének igénye, de kivált a tudományos szövegek pontos olvasata is közrejátszhatna az elvi félreérthetőség játékterének szűkítésében. Mert végső soron minden megértés sikerét az applikáció képes csak bizonyítani: ahogyan alkalmazok valamit, abban bizony már mások számára is látható, hogyan is értettem meg azt. Ha így, hát így – de egy tudományos interdiszkurzusra éppen az a jellemző, hogy előbb-utóbb mégiscsak önmagát szabályozó rendszerré válik. Olyanná, ahol az értelmezési szabadság és az önkényesség közti választóvonalak mindinkább ellenőrizhetővé válnak. Ebben pedig elsősorban talán nem is csak a bírált szerzőktől – a közös hermeneutikai kérdezőhorizont miatt vélhetőleg joggal – remélt megértés, hanem a magyar irodalomtudomány komolysága érdekében nagyon is szükséges reménykednünk.

---

[26] Jürgen HABERMAS: *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt a. M. 1993. (4. kiad.) 218.

Szegedy-Maszák Mihály

AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMKUTATÁS IDŐSZERŰSÉGE

„Itaque quae philosophia fuit, facta philologia est." (Így ami filozófia volt, filológia lett.)
Seneca: *Ad Lucilium epistulae morales CVIII.*[1]

„Az igazi tudomány kifejezetten (distinctively) a haszontalan dolgokat tanulmányozza."
Charles Sanders Peirce: *The Collected Papers*[2]

Megvalósítható-e egyáltalán az irodalom összehasonlító vizsgálata s milyen esélyei vannak az ilyen kutatásnak nálunk? Kiindulópontként Valérynek egy előadásából idéznék, melyet a Collège de France-ban tartott: „Az irodalom mély értelemben vett történetének nem annyira a szerzők pályafutásának véletlenjeiről kellene szólnia, mégcsak nem is műveiknek a sorsát, hanem az irodalmat létrehozó és fogyasztó szellemnek a történetét kellene magában foglalnia, és ezt akár egyetlen író nevének említése nélkül is megtehetné."[3]

Amennyiben művek és olvasók közötti viszonnyal kell a történésznek foglalkoznia, aligha könnyű megmondani, mi is a világirodalom, hiszen fogas kérdés, miféle olvasó távlatát is tételezi föl ennek a létezése. Számít-e, hogy Fáy András Stendhalnak, Jókai Flaubert-nak, Mikszáth Henry Jamesnek a kortársa? Ha azt feleljük, hogy e szerzők voltaképpen nem ugyanabban a szellemi időszakban alkottak, lényegében a nemzeti irodalomtörténetírás önelvűségét védjük. Ki dönti el, mire érdemes emlékezni a múlt örökségéből, s vajon nem mondható-e, hogy aki kilép valamely nemzeti irodalom kereteiből, könnyen elmarasztalható azon az alapon, hogy a többféle igazság kevesebb igazság is lehet. Szerb Antal előbb anyanyelvének irodalmáról készített időrendet követő áttekintést, majd az általa ismert külföldi művekről írta *A világirodalom történetét*, és tudomásom szerint lényegében ugyanilyen gyakorlatias szempont érvényesül egyetemeinken, ahol egyes tanszékeken főként az anyanyelvünkön írott művekkel, másutt idegen kultúrákkal foglalkoznak. Hamvas Béla egyetlen magyar alkotást sem vett be *A száz könyv* címmel 1945-ben közreadott válogatásába. A magyar és a világirodalomnak egymást kizáró felfogása nem egészen felel meg Goethe eszményének, amely már a tizenkilencedik századnak jórészt németek

---

[1] *Oeuvres complètes de Séneque.* Paris, Garnier, 1889. tome 2. 142.

[2] Ed. C. Hartshorne and P. Weiss. vol. 1. 76.

[3] Paul Valéry: *De l'enseignement de la poétique au Collège de France.* In: *Variété V.* Paris, Gallimard 1945. 288.

által készített munkáit is ösztönözte – példaként Johannes Scherr *Allgemeine Geschichte der Literatur* című, először 1850-ben kiadott kézikönyvét említhetném, melyben a francia, angol és német irodalom nagyjából azonos terjedelmet kapott. Az efféle pozitivista művek egymás mellé helyezték a nemzeti irodalmakat. Az a tény, hogy a Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtudományi Társaság *Az európai nyelvű irodalmak története* címet viselő sorozatának napjainkban megjelenő kötetei is jórészt ugyanilyen fölépítésűek, elárulja, mennyire nem könnyű más megoldást találni.

Babits európai irodalomtörténete kétségkívül eredetibb szellemi teljesítmény, mert a magyar s nem magyar nyelven írott műveket együtt szerepelteti és szakít a nemzeti irodalmak egymás mellé rendelt tárgyalásával. A magyar költő személyes meggyőződése alapján döntötte el, mi is része az általa értelmezett nemzetközi folyamatnak. Berzsenyit például jelentősebb költőnek ítélte Byronnál. Annyiban igaza is lehetett, hogy hihetőleg véleményformáló egyéniségek is teremtik a világirodalmat. Az egyéni értékítéletet azonban valamely közösségnek el kell fogadnia, s ennek mibenléte nem magától értetődő. Lehetséges-e olyan értelmezése a *Háború és béké*nek, mely egyaránt kielégíti az orosz és francia olvasót? Készíthető-e olyan magyarázat *A sátáni versek*ről, mely mohamedán és gyaur számára egyaránt elfogadható? Sokszor leírjuk, hogy valamely magyar költemény világirodalmi rangú, de vajon létezik-e irodalmunknak olyan alkotása, mely ugyanúgy bekerült a világirodalmi tudatba, mint például némely skandináv művek? Ha nem az anyanyelvi kultúra letéteményeseinek állásfoglalása, de széleskörű, nemzetközi hírnév, megtörtént eseményként értelmezhető siker, olvasottságot és elismertséget eredményező pályafutás ennek föltétele, akkor valószínűleg tagadó választ kell adni e kérdésre.

Magától értetődik, hogy csakis akkor vállalkozhat valaki összehasonlító kutatásra, amennyiben több nyelven nagyon jól olvas. Valahányszor nem anyanyelvemen írt művekkel foglalkozom, erős a kísértés, hogy művek helyett eszmetörténetre vállalkozzam, s ha mégis műveket vizsgálok, általános – „culture studies" órákon tanított –, nemzetközileg intézményesedett kánon tartozékait és/vagy ezeknek csak egyes részleteit vegyem figyelembe. Az eszmetörténet nagyon fontos, mint ahogyan a művelődéstörténet is az, de nem azonos az irodalomtörténettel, ahogyan azt Valéry meghatározta. Mi több, ha eszmetörténeti távlatból közeledem más nyelven készült szövegekhez, nehéz kikerülnöm annak veszélyét, hogy az anyanyelvemen írt műveket is csak eszmetörténeti szempontból vizsgáljam. Sokszor elhangzik a vád, hogy azért foglalkozik valaki összehasonlítással, mert egyetlen irodalmat sem ismer. Mi több, arra is kell gondolni, kinek ír az összehasonlító irodalmár, s aligha lekicsinyelhető a népszerűsítés veszélye, valahányszor az olvasóink számára idegen kultúra termékeit méltatjuk.

Amikor az összehasonlító történész kiválaszt egy tényt a sok közül, melyet azután valamely másik tény okának tekint, fölmerül a kérdés, vajon rendelkezésére áll-e a tényeknek eléggé széles köre. A „littérature comparée" művelői a folyvást úton levő vándorhoz hasonlítanak, akiről Seneca azt jegyezte meg, hogy mindig vendégségben van s így aligha köthet bárkivel is barátságot: „Nusquam est, qui ubique est. Vitam in peregriatione exigentibus hoc evenit, ut multa hospitia habeant, nullas

amicitias".[4] Az összehasonlító vizsgálódás gyakran torzítja a nemzeti irodalmat. Hadd hivatkozzam általam is igen nagyra becsült szerzőre. Az esztétikai modernség korszakváltozásairól szóló könyvében Jauß azt állítja, 1912 körül az avant-garde olyan írókkal állt az új küszöbén, mint Joyce, Virginia Woolf, Pound és Proust.[5] A nevezettek közül többnek kétséges volt a kapcsolata az avant-garde-dal, különösen pedig azzal a változatával, amelyet Apollinaire föltehetően 1912-ben írt *Égöv* című költeménye képviselt. Még Proustra is vonatkoztatnám e megjegyzésemet, tudva, hogy Jauß e szerző legjobb értői közé tartozik. A német irodalmárral szemben sokkal inkább annak adnék igazat, aki Apollinaire-hez képest „alapjában véve maradi (konzervatív) szerző"-nek nevezi az *A la recherche du temps perdu* alkotóját.[6]

Időbeli kifogások is fölhozhatók Jauß megállapításával szemben, noha ezek önmagukban nyilván másodlagos fontosságúak. Súlyosabban esik latba, hogy egyáltalán nem nyilvánvaló az írásmód közös lényege, melynek alapján a francia költőt rokonságba lehet hozni a négy másik említett szerzővel. Woolf első újítónak minősíthető, mindössze pár lapos szövege 1917-ben készült, legkorábbi modernnek nevezhető regénye, a *Jacob's Room* pedig csak 1921 végére készült el s a következő évben jelent meg. Joyce a *Kamarazene* meglehetősen maradi írásmódra való verseivel kezdte pályafutását, és rövid történeteinek 1914-ben megjelent gyűjteménye is még sokkal közelebb áll a naturalizmushoz, mint Henry Jamesnek a század legelső éveiben kiadott regényei. Sőt e kapcsolódás akár még a végleges formájában 1922-ben kiadott *Ulysses*re is vonatkoztatható – mint azt Musil, Döblin s Broch egyaránt hangsúlyozta. A szóba hozott kijelentés tehát több kérdést vet föl, mint amennyire választ ad. 1912 hozhatott döntő változást Apollinaire költészetében, de az irodalmár adós marad annak a sajátosságnak a megjelölésével, amelynek alapján ez az év korszakhatárnak tekinthető.

Jauß példája ugyanakkor arra is emlékeztethet, hogy a szemléletváltást hozó, kezdeményező kutatók általában nem az egyes nemzeti irodalmak szakértői, de nem is az összehasonlító irodalomtudomány intézményeinek képviselői közé tartoznak. Jelenleg még tagja vagyok az AILC Végrehajtó Bizottságának, így talán megkockáztathatom a kijelentést, hogy korunk legjobb irodalmárai – például Jauß, Genette, Todorov, Riffaterre vagy Žmegač – nem e vezetőségben találhatók. Létezik feszültség az összehasonlító kutatás intézményesült változatai és eredeti teljesítményei között. Durván egyszerűsítve: a littérature comparée néven elterjedt tudományág képviselőinek többsége viszonylag kevéssé járult hozzá az irodalomkutatás szemléletének alakításához.

A nemzeti kereteket meghaladó vizsgálat eszményének létjogosultságát könnyű azzal indokolni, hogy a műfajok intézményesült értelmezési módok, választási le-

---

[4] Seneca: i. m. II. *Oeuvres complètes*. tome 1, 3.

[5] Hans Robert Jauss: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. 2. Aufl. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990. 9.

[6] Viktor Žmegač: *Der europäische Roman: Geschichte seiner Poetik*. 2., unveränderte Auflage. Tübingen, Max Niemeyer, 1991. 276.

hetőségek, várhatósági távlatok és egyúttal az irodalom raktárszerű emlékezetét jelentik, az olvasás pedig mindig eltünteti a szövegek közötti határt. A gyakorlati akadályok jórészt nyelvi jellegűek. A költő korának nyelve mindig hozzá tartozik a műhöz, s a kutatónak még azt sem könnyű elérnie, hogy a maga jelenének nyelvállapotát ismerje, ha egyszer nem az anyanyelvéről van szó. Mennyire élő egy metafora? Aki ezt nem tudja, kategóriatévesztés hibájába eshet. Birtokában lehet a „dolog" s a „jel", de nem a kettejük viszonyát meghatározó „interpretáns", s akkor nem érzékelheti a különbséget utalás és átvitel, „reference" és „transference", „Sinn" és „Bedeutung", „meinen" és „vermeinen" között.

Ha nem csalódom, fokozottan érzékelhetők a nyelvi akadályok a magyar irodalom esetében. Az angol, francia vagy német irodalom hazai kutatójának legtöbb esetben nincs ideje, hogy anyanyelvének kultúrájával tüzetesen foglalkozzék, hiszen minden erejét arra kell összpontosítania, hogy behozza óriási hátrányát az angol, francia illetve német irodalom anyanyelvi kutatóival szemben. Mivel az angolul olvasók száma többszörösen meghaladja a magyarul olvasókét, lehet azzal érvelni, hogy a magyar kultúrában kevésbé létjogosult a nemzeti kánon, mint az angolban. Több művet fordítanak angolról magyarra, s így ezek hatása erősebb a magyar nyelvűekre, mint megfordítva. A magyar alkotások képtelenek megteremteni világukat idegen nyelven. Ennek többféle oka lehet, így az is, hogy alig akadt kiemelkedő angol, francia vagy német költő vagy akár prózaíró, aki fordított magyarból, de akár az is, hogy a száműzött magyarok között bajosan lehet olyan alkotót találni, ki jelentős műveket írt volna idegen nyelven. Irodalmunk nem ismer Conradhoz, Nabokovhoz, Ionescóhoz vagy akár Cioranhoz mérhető alkotót. Talán egyedül Arthur Koestlerre lehet hivatkozni, ám ő nemcsak abban különbözik az említettektől, hogy alig írt magyarul, de abban is, hogy hihetőleg nem tekinthető az angol nyelv olyan öntörvényű művészének, mint a *Nostromo* vagy a *Pale Fire* szerzője.

Ha a magyar irodalmár be akar kapcsolódni a nemzetközi kutatásba, aligha hivatkozhat anyanyelvének kultúrájára. Amikor külföldiek számára készít méltatást anyanyelvén írott művekről, mintegy kénytelen azt várni olvasójától, hogy becsületszóra fogadja el a tárgyalt művek értékelését. Természetesen lehet arra gondolni, hogy e hátrányos helyzet nem változtatható meg, mert nyelvünk viszonylagos elszigeteltségének következménye. Lírai vagy akár elbeszélő költeményeknél inkább elfogadható ez az érv, mint prózában írt regények esetében. Ha nem csalódom, ez idáig egyetlen ilyen magyar nyelvű alkotás sem került be a vitathatósága ellenére is létező nemzetközi kánonba. Föltehetjük önmagunknak a kérdést, van-e olyan magyar regény, mely igényt tarthatna arra, hogy a műfajt döntően megváltoztató alkotások körébe kerüljön.

Érdemes eltűnődni azon, hogy talán az úgynevezett nagy irodalmak remekművei sem csupán fordításban élnek. Gide prózába írta át a *Hamlet*et, a *Faust* Nervaltól származó francia változata pedig sok kívánni valót hagy maga után. Musil nagy regényének Philippe Jaccottet készítette fordítása ugyan hevenyészett megítélésem szerint jobb, mint Tandorié, de ez is legföljebb segítség lehet az eredeti megértéséhez. Mivel az irodalomban a mellékjelentés a lényeg, ez pedig többnyire elvész a fordítás-

ban, minden azon múlik, létrejön-e a mellékjelentéseknek új rendszere. Nagy költő képes ezt megteremteni, s ilyenkor lehet ugyan vitatkozni az eredeti s a fordítás viszonyán, de végülis ez utóbbinak a nyelvi önértéke számít. A fordíthatóság fokozatainak s módjainak tanulmányozása olyan terület, melynek viszonylagos elhanyagoltsága alighanem a magyar irodalomtörténetírás egyik nagy adóssága. Ennek az állításnak a fordítottja is igaz, amennyiben a fordíthatatlanság fokozatainak tanulmányozásából lényegesen többet megtudhatnánk az egyes irodalmak nemzeti jellegéről, mint a nemzetjellemre vonatkozó fejtegetésekből.

Ugyancsak a fordíthatóság lehet szempont annak mérlegelésekor, miként is vélekedjünk a hazai irodalomkutatás örökségéről. Lehet, nincs igaza azoknak, akik úgy vélik, valamely nyelv rendszere meghatározza a gondolkodást és korlátozza az elme tevékenységét, azt mégsem lehet tagadni, hogy egy nyelv fölépítése hatással van az egyén gondolataira s érzékelésére. Még idegen nyelvű értekező próza magyarra fordításának is lehetnek nehézségei – az angol „cause" és „reason" szónak például egyaránt az „ok" a megfelelője, a „novel" és a „romance" kettőssége, mely a tizennyolcadik század óta az epikával foglalkozó munkákban, sőt az utóbbi évtizedekben még a történetírás elméletében is központi szerepet játszik, aligha ültethető át magyar nyelvre, az „un énoncé" és „une énonciation" megkülönböztetésnek sincs egyértelmű megfelelője, mint ahogyan a „tartalom" és „forma" sem teremti meg az értelmezési lehetőségeknek azt a körét, amelyet a „der Gehalt" és „die Gestalt" sugalmaz. Mindegyik példát olyan értekező szövegekből vettem, amelyek magyar változata teljesen félrevezető, anélkül hogy a fordítót lehetne hibáztatni.

Másfelől ha kísérletet teszünk a magyar irodalomtörténet-írók jelentős munkáinak lefordítására, az általuk használt végső szókincs idegen megfelelőjét olykor hiába keressük. A huszadik század végén már aligha lehet magától értetődően indokoltnak tekinteni irodalomkutatásunk nemzeti hagyományát. Természetesen ezzel korántsem azt akarom sugalmazni, hogy fordítsunk hátat ennek az örökségnek. Mindössze arra gondolok, hogy többé már nem lehet szó önelvű nemzeti irodalomtörténet-írásról – ahogyan azt Horváth János képviselte igen magas szinten –, és talán jobban előtérbe lehetne állítani a múlt teljesítményei közül azokat, amelyek könnyebben érvényesíthetők a jelenkor nemzetközi kutatásának távlatából. Példaként Thienemann könyvét, az *Irodalomtörténeti alapfogalmak*at említeném, mely nemcsak azért látszik korszerűnek, mert a hatás helyett a recepciót állította az összehasonlító kutatás középpontjába, hanem amiatt is, mert a törzsszöveget nyitó, berekesztő s kiegészítő szerkezeti alkotók – szerzői név, cím, előszó, ajánlás stb. – összehasonlító vizsgálatát évtizedekkel korábban kezdeményezte, mint Frank Kermode (*The Sense of an Ending,* 1967), Barbara Herrstein Smith (*Poetic Closure,* 1968), Edward Said (*Beginnings,* 1975), Gérard Genette (*Seuils,* 1987) vagy A. D. Nuttall (*Openings,* 1992).

Természetesen lehet arra hivatkozni, hogy Thienemann könnyebb helyzetben volt, mint amelyben a mai magyar kutató találja magát. Ő egyértelműen a német szellemtörténethez igazodott. Ma sokkal zűrzavarosabb a helyzet. Különböző külföldi irányzatok egyidejű hatásának vagyunk kitéve. Legtöbbünk csak egy-egy nyelvterületet

ismer igazán jól, s ezek szaknyelvét olykor nehéz összeegyeztetni egymással, különösen akkor, ha magyarul értekezünk.

A szaknyelv különbözősége mellett azonban még egy tényező okozza a hazai kutatás szétszórtságát: abban sincs megegyezés, mivel érdemes foglalkoznunk.

Hogyan lehet meghatározni az összehasonlító kutatás tárgyát? Az irodalomtörténet úgynevezett tényei nem egyebek, mint szélesebb körben elfogadott ítéletek. Az állandó szöveg eszménye s a lángelme kultusza egyaránt elősegítette a kánonalkotást, a huszadik század végén azonban kétségbe lehet vonni ennek az eszménynek az időszerűségét. Sklovszkij egykor azt állította, az irodalomtörténetnek az a célja, hogy a peremenlevő jelenségeket a központba helyezze, a század végére viszont már két szembenálló felfogás váltotta föl e kiegyeztetésre törekvést: a nyugati kultúra egységét hirdető Northrop Frye nevével fémjelezhető értékőrzés hívei az egész társadalom alapvető mítoszainak tárházát látták a kánonokban, a palesztin szülőhazájától messze távozott Said viszont a nyugati irodalomkutatás intézményeibe idegenként befogadottak nevében a társadalmi megosztottság megnyilvánulásainak bélyegezte őket.

Minden értelmezésben három tényező: a hit, a felejtés és az emlékezés játszik döntő szerepet. Iser így foglalta össze egy 1988-ban tartott ülésszak tanulságát.[7] Ezt azzal lehet kiegészíteni, hogy az értelmezés gyakorlati igények szerinti intézményeket hoz létre s ezek teremtik meg illetve tartják fönn a kánont. Arisztotelész a *Nikomakhoszi etikában* még a törvény föltétlen érvényével szemben a kánon rugalmasságát emelte ki, Lukiánosz viszont már az utókor mércéjeként értelmezte a kánont, mely sokkal állandóbb, mint a körülmények (pragma) szempontjából elfogadható mérték (metron). Ebből a kiindulópontból némelyek arra következtetnek, hogy a hosszú ideig alakuló kánonok a legtartósabbak. A zsidó kánon elfogadása vagy hét évszázadig, a kereszténye mintegy négyszáz évig tartott. Frye ez utóbbiban véli megtalálni azt a közös nevezőt, amely a nyugati kultúra egységének záloga. Életművén végigvonul az a föltevés, hogy a művek többségét a Blake által „nagy kódnak" nevezett *Bibliához* viszonyítva lehet értelmezni. *A csavar fordul egyet Mózes első könyvét*, Petőfi költeménye, *Az ítélet* vagy Dosztojevszkij regénye, az *Ördögök* a *Jelenések könyvét*, az *Iskola a határon* a *Római levélnek* és *Dániel könyvének* egy részletét olvassa. Sok más társukkal együtt arra figyelmeztetnek, hogy a kánonokat az idézet tartja érvényben, mely a fordításhoz hasonlóan a szövegközöttiség egyik módjának tekinthető.

Az is adja az összehasonlító vizsgálat létjogosultságát, hogy az irodalom nemzeti jellege többet és kevesebbet, s főként mást jelenthet a különböző időszakokban. Ismeretes, hogy a középkor túlnyomó részében a latin nyelvű szövegek alkották a kánont – Curtius erre alapozta az európai kultúra egységét. Ez arra is emlékeztethet, hogy a kánon sokszor a magas kultúrához tartozik. A rövid távon népszerű művek gyakran a feledés homályába vesznek, másfelől viszont időről időre próbálkoznak a kánon bővítésével, ami annyit is jelenthet, hogy a népszerű benyomul a magas

---

[7] Wolfgang Iser: *Concluding Remarks*. New Literary History, vol. 22. no. 1. Winter 1991. 234.

kultúrába: olyan nyelv és műfaj tesz szert megbecsülésre, amely korábban nem számított elfogadottnak. A két világháború közötti népi mozgalom például osztály szempontból tágította a magyar irodalmat. Sinka versei vagy a szociográfiák irodalom rangjára emelkedtek. Noha nem teljesen lezárt kérdés, mennyire sikerült e törekvésnek átalakítania az egész magyar közönségnek elképzelését az irodalomról, tagadhatatlan, hogy maradandóbb változást hozott, mint a kánon feminista fölülvizsgálata, mely számos más irodalomban válságot idézett elő, ám nálunk eddig legföljebb tétova próbálkozásnak mondható.

A kánonképződés tanulmányozása annyit jelent, hogy rövid és hosszú távú oksági folyamatokkal, előzményekkel és következményekkel foglalkozunk. Ez a tevékenység értékek bevezetését tételezi föl. Mivel a különböző kánonok egymással vitatkozó hiedelemrendszereket testesítenek meg, csakis az eltérő kultúrák párbeszéde lehet a történetírás alapja. Ebből a szempontból a magyar irodalomkutatásnak valószínűleg két kihívással kell szembenéznie. Egyrészt azt szükséges eldönteni, megszabadulhatunk-e a föltevéstől, hogy irodalmunk idegen mintákat követ és/vagy elmaradottságát kívánja fölszámolni, másfelől az etnocentrizmus illetve az Európa-központú szemlélet háttérbeszorulása idején már azzal a sokkal általánosabb kérdéssel is szembe kell néznünk, miféle más érték válthatja föl a fejlődést.

Lehetséges-e egyáltalán történetírás? A „die vergleichende Literaturwissenschaft", „la littérature comparée" illetve „comparative literature" kifejezés nem utal történetiségre, és e szakterület legtöbb művelője ma nem lát különbséget összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet között, sőt egyes kutatók a különböző művészeti ágak összehasonlító vizsgálatát szorgalmazzák. Az észak-amerikai egyetemeken nincs esztétika tanszék, helyette a comparative literature oktatói vállalkoznak az „interarts studies" művelésére.

A kánonfönntartó intézmények elfojtják a történelmet, amikor múzeummá alakítják a múlt örökségét. Az akadémizmus és a történeti tudat hiánya egyaránt emlékezetkieséshez hasonlítható. Horváth János nem nagyon tudott mit kezdeni a huszadik század irodalmával, mai irodalmáraink többségének szakmai illetékessége viszont erre a századra korlátozódik. Napjainkban az a kísértés látszik erősnek, hogy a modernség jegyében értelmezzünk. Foucault az ismeretelméleti szakadást állította a figyelem középpontjába, amely csakis a felejtés igen kegyetlen formájának elismerésével lehetséges. Akkor mondhatjuk, hogy Európát egy adott időpontban a reneszánsz, a fölvilágosodás, a romantika vagy az avant-garde jellemezte, ha lényeget keresünk a történelemben és arra törekszünk, hogy fejlődési vonalat rajzoljunk meg. Ez a felfogás kétségkívül szemben áll az enciklopédikus szemlélettel, melynek hívei a sok szerző által készített történeti munka kiegyensúlyozottságában hisznek. Az ilyen vállalkozás azonban aligha nevezhető történetírásnak, hiszen oksági összefüggés inkább csak akkor jöhet létre, ha nemcsak a tárgy, de az alany is azonos. Valószínű, hogy történetet csakis valamely kutatóban kialakult értékmezőnek a távlatából lehet elmondani.

Természetesen ezzel mindössze azt állítom, hogyan *nem* képzelhető el valami, s ebből korántsem következik ugyanennek a *lehetséges* volta. Meg tudjuk-e állapítani

annak okát, miért jött létre valamely mű vagy akár irányzat? Hasonló-e egymáshoz a következő két kérdés: Miért lett vége az Osztrák–Magyar Monarchiának és mi indokolta a romantika megjelenését? Azért keletkezik-e valamely irodalmi mű, mert igény van rá és hogyan értendő ez az igény? Van-e értelme annak, hogy elégséges és elégtelen bizonyítékról beszéljünk az irodalom kutatásában? Ilyen kérdéseket tettek föl azok, akik 1969-ben az új történetiség nevében indítottak folyóiratot. Akkor úgy látszott, a mozgalom a régi történetiség ellen irányul. Negyedszázad távlatából azt mondanám, a *New Literary History* sikeresen hiteltelenítette az „új kritikát", de lényegében nem tudott meggyőző választ adni arra a kérdésre, miben is különböznék az új történetiség a régiről. Szóba hozták ugyan annak a lehetőségét, hogy visszafelé is lehetne irodalomtörténetet írni, de hamarosan kiderült, hogy voltaképp eddig is ezt tették az irodalmárok, hiszen a megfigyelő s a megfigyelt között nincs korlát, a kutató maga is a történelem része. Az új történetiség megvalósítására törekvő mozgalom legföljebb annyiban érte el célját, hogy érvénytelenítette azokat a munkákat, amelyek nemcsak a múltat, hanem a jövőt is vonalszerűnek és zártnak láttatták.

Mennyiben van átfedés történeti és művészi érték között? Talán ez a legfogasabb kérdés, melyre az irodalmárnak választ kell keresnie. Veszítettek megbecsültségükből a költemények, amelyekről kiderült, hogy nem kuruckoriak, hanem Thaly Kálmán szerzeményei. Kassák szabad verseinek értéke elválaszthatatlan a vers korábbi alakzataitól. Nemcsak a nemzeti, de az összehasonlító történetírás célelve is a „korát megelőzte" kifejezéssel jellemezhető, melynek fordítottja a „korszerűtlen", „idejét múlt", esetleg az „elmaradt", sőt „vidékies". Az utóbbi évtizedeknek egyik legnagyobb művelődéstörténeti vállalkozása a „központ" és a „peremvidék" szembeállításával magyarázza tizennyolcadik századi művelődésünket. Talán nem fölösleges latolgatni, vajon az irodalmunk vizsgálatában használt fogalmak közül a „történelmi fordulat" nem vezethető-e vissza az okozatiság kissé elsietett, nem eléggé átgondolt felfogására. Ami érvényes a történetírásban, nem okvetlenül alkalmazható a műalkotásokra. Nemcsak a kelet-európai kutatók által emlegetett „décalage", de az amerikai irodalomtörténetekben szereplő „fősodor" fogalmát, sőt akár még olyan jelentős munkának alapföltevését is kétellyel lehet fogadni, mint Jauß már említett könyve.

A metaforikus kijelentések igazolhatóságáról aligha könnyű érdemlegeset mondani. A történeti folyamatok minősítésekor Jauss ugyanúgy előre- s visszafelé mozgást vagy olykor folytonosság megszakítását jelentő metaforákra – Horizontwandel, Epochenschwelle, Wendepunkt, Bruch, Ursprung, Vorgaenger, Fortschritt, Rückkehr – hagyatkozik, mint a tizenkilencedik századi történetírók. Ugyanez mondható Viktor Žmegač *Der europäische Roman* című könyvére, a regény elméletének hatalmas anyagot áttekintő, ám mégis rendkívül szigorúan megállapított kánon alapján végzett, s ennyiben kissé maradi szellemű, mert a kultuszt olykor a művészi hatás rovására hangsúlyozó történeti összefoglalására. A meghaladás elve mindkét esetben egyértelműen értékválasztást sugall, amiből arra lehet következtetni, hogy kisebb művészi hatása van annak a műnek, mely időben későbbi, fejlődésben viszont korábbi. Föltenném a kérdést, vajon nem vezet-e indokolatlan egyszerűsítéshez történeti és művészi érték viszonyának ilyen felfogása s nem lehetséges-e, hogy az ilyen szemlélet

a tudomány s a technika fejlődésének képzetét vonatkoztatja a művészetre. A vonalszerű előrehaladás eszménye olykor gátolhatja a történészt abban, hogy észrevegye a művészi értéket. A visszhang, kultusz, „Wirkung" s „Rezeptionsgeschichte" néha el is fedheti a művet. Meggyőző-e az európai regénynek olyan története, melyben Huxley részletes méltatást kap, miközben Hamsun, Raymond Roussel, Bulgakov, Jahnn, Céline, Nabokov vagy Queneau meg sincs említve? A művészet értelmezésének nem a kanonizált szövegek rangjának megerősítése az igazi próbája, hanem a még nem szentesítettnek a fölfedezése.

Az esztétikai hatás nem azonos a fejlődéstörténeti hellyel. Richard Strauss 1948-ban fejezte be a *Négy utolsó éneket*, két évvel azután, hogy Boulez megírta *Első zongoraszonátáját*, mégsem bizonyos, hogy van sok értelme megkérdezni, melyikük jobb zenemű. Az irodalom esetében még veszélyesebb az újszerűség jegyében értékelnünk, mert az öncélú művésziség önmagában sem könnyen tisztázható szempontját eszme- vagy történeti vonatkozások is kiegészíthetik, módosíthatják, sőt keresztezhetik. Jobb regény-e a *Tariménes utazása* az *Etelkánál*? Az időszerűség illetve elavultság mindig a kutató távlatának a függvénye. Könnyű azt állítani, hogy az értékes, ami megelőzi a későbbit, és az értéktelen, ami korábbit őriz meg, ha egyszer az időszerűség illetve elavultság mindig a kutató távlatának függvénye. Ennek szemléltetésére egy-egy mondatot idéznék. Egyikük szerint Dugonics műve a romantikát vetíti előre, másikuk az elavult barokk kultúra megnyilvánulásának minősíti ugyanezt a könyvet: „Az *Etelka* sok tekintetben közelebb áll Kisfaludy Károly és Vörösmarty nemzedékéhez, mint Kazinczy és Kármán" – mondja az egyik irodalomtörténész.[8] A másik viszont így nyilatkozik: „A heroikus regény sablonjaiba, cirádás barokk mondataiba erőltetett tősgyökeres magyarság különös egyvelege, a vaskosan társalgó hősök meglepő ellágyulásai még kísérletnek is alig járják meg."[9]

Az újnak nevezett történetiség legföljebb árnyaltabb a réginél, de a különbség nem lényegi a kettő között. Az „episztemé" az ismeretelméletre utal, a „paradigma" a természettudományokra. Erős a gyanúm, hogy e kölcsönzött fogalmak nem igazán alkalmasak műalkotások minősítésére. „Lényegében (Au fond) talán nem vagyok más, mint eszmetörténész" – írta magáról Foucault,[10] Thomas Kuhn 1962-ben megjelent művének pedig végül is *A tudományos forradalmak szerkezete* a címe, s alapföltevése – mely szerint a tudomány „fölhalmozó folyamat" („cumulative process") – aligha érvényesíthető egyszerűen a művészetekre. Ha a fejlődésnek valamely szakaszából az a fontos, ami a következőt megelőzte, akkor a tizenkilencedik századból azt emeljük ki, ami előre vetített huszadik századi jelenségeket. Vajon nem nevezhető-e az ilyen távlat kissé rövidlátónak? Nem érezzük-e torzítónak azt a véleményt a tizennyolcadik századról, amelyet a tizenkilencedik hangoztatott? „Ha valaki pusztán megelőzi korát, egyszer az utol fogja érni." Wittgenstein gunyoros megjegyzése

---

[8] Szerb Antal: *Magyar irodalomtörténet*. 2., átdolgozott kiad. Budapest, Révai, 1935. 211.

[9] Wéber Antal: *A magyar regény kezdetei*. Budapest, MTA, 1959. 46.

[10] *L'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1969. 178.

nagyon is helyénvaló lehet.[11] Remekműről csak azután lehet beszélni, ha valamely regényt, költeményt, színművet, festményt, színdarabot vagy zeneművet befogadtak a korábbi alkotások kánonjába. Derrida joggal hivatkozik Jean Genet megállapítására, melynek eredetije az először 1957-ben kiadott, *Alberto Giacometti műterme* című eszmefuttatásban található: „Nem igazán értem, kit is neveznek újítónak a művészetben. Vajon miért is kellene a jövő nemzedékeknek értenie valamely műalkotást? Mit is jelentene ez? Talán azt, hogy hasznát lehet venni egy műalkotásnak? Mi célból? Fogalmam sincs. Ha nem is egészen tisztán, de mégis sokkal világosabban látom, hogy minden nagy igényű műnek létrehozása pillanatától fogva végtelen óvatosan és figyelmesen le kell szállnia az évezredekbe s lehetőség szerint el kell merülnie az olyan halottakkal benépesített ősrégi éjszakába, akik hajlandók magukra ismerni e műben. A műalkotás semmiképpen nem gyerekek nemzedékeihez, hanem a halottak megszámlálhatatlan népességéhez szól. Ők fogadják szívesen vagy utasítják el. Olyan halottakról beszélek, akik sosem éltek."[12]

A jelen műalkotásaiból a múlt választ, olyan fejlődési irány alapján, amelyet csakis utólag lehet meglátni. Genet észrevétele a kánonalkotás lényegére irányítja a figyelmet.

Könnyű azt sürgetni, hogy irányzatokban gondolkodjunk. A magyar irodalomtörténetírás hagyományában ez eddig csak igen hézagosan érvényesült. Mikszáth műveinek viszonyát például aligha sikerült körülírni nyugati irodalmakból ismert irányzatokhoz képest. A vonalszerű előrehaladás ábrándja általános nehézségeket is okozhat. Ismeretes, hogy a szép és a fennkölt szembeállításával már Kant is ösztönzést adott az időben korábbi korszerűsítésére, a romantikusok a civilizált klasszicizmusnál többre becsülték az addig barbárnak tartott paraszti kultúrát. Flaubert újra fölfedezte a maga számára Boileau-t, a tizenkilencedik századi realizmustól és a naturalizmustól eltávolodó regényírók korábbi időszakokban keletkezett művekben, sőt olykor a szóbeli kultúrában kerestek ösztönzést, Artaud pedig Bali szigetének szertartásait tekintette az új színház kiindulópontjának. Petőfi s Arany bizonyos szempontból Vörösmarty ellenében fordult vissza a barokk népiességhez. Azzal egyidőben, hogy Thienemann a fejlődés fő mozgatójának tette meg az irodalom önelvűsödését, a népi mozgalom némileg visszafordította ezt a folyamatot.

Volt idő, mikor a programzene illetve a naturalizmus számított korszerűnek. Herder, Friedrich Schlegel vagy a közelmúltban Dieter Wellershoff minden más műfaj tulajdonságainak egyesítésében, Gide és Gottfried Benn a saját kizárólagos lehetőségeinek megtalálásában látta a regény korszerűségének zálogát. A modernség a fölvilágosodás haladáselvű történelemképének a része és könnyen megfeleltethető az iparosodás eszmeiségének. A romantikusok a szerves fejlődés körkörösségét állították szembe ezzel a célelvűséggel. A posztmodern helyzet – ha van ilyen – mind-

---

[11] *Vermischte Bemerkungen*. Oxford, Basil Blackwell, 1984. 8.

[12] Jean GENET: *Oeuvres complètes*, tome V, 43.; vö. Jacques DERRIDA: *Glas*. Paris, Denoel/Gonthier, 1981. tome I, 112.

kettőnek tagadását jelenti. A fogyasztói társadalomban az új átminősül, mintegy annak előfeltételévé lesz, hogy minden ugyanaz maradhasson. Megszűnik a kereskedelmi s a művészi érték szembenállása, mely Baudelaire s Flaubert alapföltevése volt. Érvényét veszti a beteljesülés és a várakozás, kairos és chronos, meghatározott és véletlen, lényeg és jelenség, szerves egész és töredék, magas és népszerű kultúra, mű és helyzet, időtlen s alkalomszerű, valóság és kitalált, jelentett és jelentő, komoly és komolytalan, betű szerinti és metaforikus, értelmezett és értelmező szöveg, nyelv és metanyelv, saját megnyilatkozás és idézet, sőt kánonhoz tartozó s azon kívüli kettőssége. A nemzeti jelleg ugyanúgy elhalványulhat, mint ahogyan a nyelvjárások veszítettek önállóságukból – már csak azért is, mert a katonai s gazdasági egyeduralom a civilizáció egyetlen mintájává emelheti az Amerikai Egyesült Államokat –, ám az értelem egyetemességének eszményét minden beszédmód visszavonhatatlanul helyi meghatározottságának elismerése válthatja föl.

Magától értetődik, hogy nehéz jósolni, de megkockáztatható, hogy az irodalomnak mint szociokulturális intézménynek helye is változhat. Nemcsak a viszonylag rövid múltú hangversenyterem s képtár, de a lényegesen hosszabb hagyományra visszatekintő könyv létjogosultságát is egyre több támadás éri. A huszadik század végi magyar irodalmár indokolatlannak vélheti a század első felének derűlátását, azt a vélekedést, mely szerint „a múlt szellemi öröksége az idő folyásában egyre növekszik és ebben a növekedésben nincsen megállás vagy visszaesés".[13]

Korántsem tagadnám a felejtés indokoltságát – a nemzeti kánonból joggal hullnak ki művek –, de az is elképzelhető, hogy az emlékezet hiányossága értékveszteséggel is jár. A szerves fejlődés romantikus gondolatának elutasítása közben a két háború közötti korszaknak elméletileg legképzettebb magyar irodalmára meggondolatlanul következtetett arra, hogy „a folytonosságban nincsen virágzás és nincsen hanyatlás".[14] Ma még lehetetlen megmondani, átmenetről van-e szó, de annyi bizonyos, hogy az irodalom vonzóereje világszerte csökkent az utóbbi években. A fölvilágosodás az erkölcsi tanítás eszközének tekintette az irodalmat, a romantika öntörvényű szervezethez, az avant-garde tökéletesíthető géphez hasonlította a műalkotást. A huszadik század végére számomra még leginkább a művészet a művészetért történetietlen eszménye őrizte meg a hitelét. „Nem vagyok inkább modern, mint ősrégi (ancien) (...). A költészet szabad növény; mindenütt nő, anélkül hogy magját valaki is elvetette volna" – hangoztatta Flaubert.[15] A kultúra történik velünk, a művészetet viszont teremtik. Az előbbi esetében indokolt, az utóbbinál talán nem elengedhetetlen a vizsgálat történetisége. Ahogyan végéhez közeledő századunk egyik nagy költője írta: „Vajon nem a priori történetileg hatástalan-e a művész, nem tisztán szellemi jelenség-e, s talán nem kell-e minden történeti fogalomkört eltávolítani tőle (...)?"[16]

---

[13] THIENEMANN Tivadar: *Irodalomtörténeti alapfogalmak*. Pécs, 1931. 25.

[14] I. m. 45.

[15] *Correspondance*, tome I. Paris, Charpentier, 1891. 137–138.

[16] Gottfried BENN: *Zur Problematik des Dichterischen*. In: *Gesammelte Werke in acht Bänden*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975. Band 3, 634.

Üdvösnek tartanám, ha nemzeti és összehasonlító irodalomkutatás párbeszédében lassan ez utóbbi javára billenne a mérleg, jelenleg azonban több értelmét látom, hogy a műalkotások némely csoportjának együttes értelmezésére törekedjünk, ahelyett hogy nagy történeti összefüggéseknek olyan leírására vállalkoznánk, melynek előföltevéseivel szemben nagyon is sok kifogás hozható föl.

Thomka Beáta

METAFORA, INTERPRETÁCIÓ, TEÓRIA

A három kategóriát két összefüggésben szeretném megközelíteni. Elsősorban maga az irodalmi metafora, és a metaforikus logika értelmezésének lehetőségei, hermeneutikai vonatkozásai, másodsorban a metaforaértelemzés elméletei foglalkoztatnak. Tzvetan Todorov *Symbolisme et interprétation* (1978) című könyvét egy F. Schlegel-mottóval vezeti be, mely szerint egyaránt végzetes a szellem számára, ha van rendszere, illetve ha nélkülözi azt. Arra kell törekednie tehát, hogy egyesítse mindkettőt. Olyan megoldási javaslatoknak kívánok figyelmet szentelni az alábbiakban, melyekben a rendszerre utaló vonások mellett a konvencióval való szembesülés polémiája és kockázata is benne rejlik. A metafora szerepe és jelentősége az elméleti reflexióban legalább oly mértékben változó, mint magában az irodalmi diszkurzusban és szövegalkotásban. Hogy mégis megkerülhetetlen, s hogy az irodalmi beszéd rendszerét kutató retorika mellett a poétika s az interpretáció sem nélkülözheti e szempontot, talán még az önreferenciális nyelvhasználat végleteit valló nézetek sem, számomra nyilvánvaló.

1. Egzegézis és irodalomértelmezés határán

Lehet, hogy a világtörténelem – néhány metafora története, mondja Borges, s előadásának zárómondatában így korrigálja a gondolatot: *lehet, hogy a világtörténelem néhány metafora különböző intonálásának története.* Ha a világtörténelmet nem is, de az irodalomtörténetet ma már el tudjuk képzelni értelmezéstörténetként, vagy éppen a metaforák létrejötte és kiürülése, elevensége és elhalása, valamint a megértésükre irányuló törekvések szüntelen váltakozásaként.

Dante *Convivio* című szövege annak az átmenetnek a dokumentuma, amelyben az ókori retorikai, poétikai, filológiai, valamint középkori egzegetikai tapasztalat alapján kísérlet történik immár nem a szakrális, hanem az irodalmi szöveg jelentésének és működésének értelmezésére. A költemények négyféle értelmezéséről így ír:

„...tudni kell, hogy az írásokat főleg négyféle értelmükben kell felfognunk és magyaráznunk. *Az egyiket* szó szerintinek nevezik (s ez az, ami nem terjed túl az olyan csalóka szavak betűin, mint amilyenek a poéták meséi), *a másodikat* allegorikusnak hívják, s ez az, ami e mesék leple alatt rejtőzik, a szép hazugság alá takart igazság.

Így, mikor Ovidius azt mondja, hogy Orpheus megszelídítette lantjával a vadállatokat és magához vonzotta a fákat és a köveket, azt érti alatta, hogy a bölcs ember szavának eszközével megszelídít és megalázza a kegyetlen szíveket és akaratához hajlítja azokat, akiknek nincsen életük a tudományban és a művészetben, akiknek pedig nincsen értelmi életük sem, csaknem olyanok, mint a kövek. S hogy miért találták meg a bölcsek ezt az elrejtést, azt az utolsó előtti traktátusban fogjuk megmutatni. Valójában a teológusok ezt a rejtett értelmet másként veszik, mint a poéták, de mivel én itt a költők módját szándékozom követni, az allegorikus értelmet a költők szokása szerint fogom venni.

A harmadik értelmet erkölcsinek hívják, s ezt az olvasóknak figyelmesen kell kutatniok az írásokban a maguk és tanítványaik hasznára, ahogyan látható az *Evangélium* ama elbeszélésében, amikor Krisztus felmenvén a hegyre, hogy átlényegüljön, tizenkét apostola közül csak hármat vitt magával. Az erkölcsileg úgy érthető, hogy legtitkosabb dolgainkban kevés társunk legyen.

A negyedik értelmet anagogikusnak, azaz érzékfölöttinek nevezik, ami akkor nyilatkozik meg, amikor szellemileg magyaráznak egy írást, mely bár igaz szó szerinti értelemben is, a jelzett dolgok által az örök dicsőség túlvilági dolgait jelképezi."[1]

A tulajdonképpeni, szó szerinti (történeti) és az itt allegorikusnak mondott jelentésszint megkülönböztetése a denotatív/konnotatív jelentésvonatkozások, illetve a különféle értelmezési elvek előzményeként kezelhető. A *Convivio* négy értelmének párhuzama a *leíró, metaforikus, allegorikus, szimbolikus* jelnyelv és interpretáció megkülönböztetésével, kézenfekvőnek tűnik.

2. Alapelvek vitája

A metafora interpretációjában a legtartósabban az eredeti görög, illetve latin elnevezésekben (metaphero – átviszek; translatio) rejlő *átvitel, névátvitel* uralkodott, a trópus két eleme között e jelentéstani folyamat teremtett kapcsolatot.

A metaforaelméletek változásai megközelítőleg az alábbi vonulatok közötti viták-ban ragadhatók meg:

1. komparatív elmélet (metafora–hasonlat viszony)
2. szubsztitúciós elmélet (metafora mint helyettesítés)
3. kondenzációs elmélet (metafora mint sűrítmény)
4. interakciós elmélet (metafora mint kölcsönhatás)
5. logikai, grammatikai elmélet (metafora mint kijelentés)
6. kontextuális elmélet (metafora mint szövegdarab)

---

[1] Koltay-Kastner J.: *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete*. Budapest, 1970. 412.

Az első három feltételezés nagy hagyományát fokozatosan kezdte felváltani a szemantikai vonatkozást is kérdésessé tevő logikai-grammatikai interpretáció. A metafora elméleti újratárgyalásának jelentős ösztönzést adott I. A. Richards 1936-ban megjelent *The Philosophy of Rhetoric* című művének kölcsönhatás-elmélete. Az '50–60-as évek fordulóján Monroe C. Beardsley, Max Black, illetve 1969-ben a beszédaktuselméletet kidolgozó J. Searle járult hozzá új szempontokkal a problematikához. Saussure lingvisztikája, illetve R. Jakobson afázia-tanulmányának következtetései a hatvanas évek második felében épülnek be a francia strukturális-szemiotikai kutatásokba, s a hetvenes évek legeleje valóságos retorikai reneszánsszal jár együtt. R. Barthes egyetemi előadássorozatát a Communications 1970/16-os száma közli *L'ancienne rhétorique, aide-mémoire* címmel. A liège-i *Rhétorique générale* ugyanebben az évben jelenik meg, G. Genette munkái is ekörül. J. Derrida *La mythologie blanche* című könyve 1971-ben, amikor a Poétique különszámot szentel a metafora kérdéseinek és Nietzsche retorikai előadássorozatát is közli. T. Todorov *Symbolisme et interprétation*ja (1978) mellett Paul de Man *Blindness and Insight* (1971) című könyve, illetve későbbi munkái tartalmaznak figyelemre méltó metaforaelméleti mozzanatokat.

3. A szintézis lehetőségei

A kérdéskör interdiszciplináris vizsgálatának szükségességéről tanúskodik a hetvenes évek egyik legátfogóbb elméleti és metateoretikus összefoglalása, Paul Ricoeur *La métaphore vive* (1975) című munkája is. Ricoeur az alábbi területekre reflektál: az arisztotelészi retorika és poétika, az alakzatelmélet, tropológia, a diszkurzus és a szó szemantikája, neoretorika, pszicholingvisztika, filozófia. A tudománytörténeti visszatekintés arra utal, a századnak alig akadt olyan elméleti-módszertani irányzata, amely ne érintette volna a metaforát (strukturális nyelvészet, szövegnyelvészet, beszédaktuselmélet, szemiotika, logikai szemantika, filozófia, hermeneutika, dekonstrukcióelmélet). Ricoeur monográfiájának kivételes értéke mindazon történeti vagy jelenbeli elvi orientációk érdemi számbavétele, melyek alapjaik eltérései ellenére hozzájárulást jelentenek a metafora problematika komplexebb feltárásához. Nem kíván egymással kibékíthetetlen elméleteket átfedésbe hozni, megfontolt kritikai viszonyulása mégsem von magával intoleranciát.

4. A reprezentáció formája

„a lomb lehullt / s a fájdalom ágai benned, / mint mindenkiben, elkövesednek / az aláomló évek, évadok, / rétegek, szintek és tagok / óriási nyomása alatt." (*Magad emésztő...*, 1933) József Attila sorai közvetlenül elvezethetnek a kérdéshez, mely A. Danto fogalmazásában így hangzik: minek a metafora egyáltalán? S ha már van *translatio* vagy valamilyen más egymásra vonatkoztatás József Attilának a *fájdalom*

ágai, világ visszája, világrecsegés, a lét türelme kifejezéseiben, mi indokolja létrejöttüket, hogyan hatnak, mi az, amire felfigyelünk bennük, a *reprezentáció tartalmára* vagy *a reprezentáció formájára*. A kérdésnek akkor is van jelentősége, ha ismerjük Heidegger álláspontját a reprezentációval kapcsolatban. Danto válasza szerint az utóbbira, továbbá nem a metafora konnotatív elemeire, de nem is tulajdonképpeni jelentéseire, hanem az „erő", a „többlet" meglehetősen homályos fogalmaira.

Aligha lehet kétséges, hogy e kapcsolatok lényegéről semmit sem fogunk megtudni, ha az ágakat, hangokat, állapotokat leválasztjuk a fájdalom, világ, lét alapelemekről, s hogy mostantól csakugyan egy harmadik térben, jelentésuniverzumban működnek, és egy külön logikának, a metaforáénak engedelmeskednek. Együtt, szétválaszthatatlanul. Ahogyan egy felsőbb szinten a József Attila-versrészlet egésze, egyes metaforáival, halmozásaival, fokozásaival, párhuzamaival, egyes alakzataival, jelentéstani elemeivel és retorikai szerkezeteivel együtt vesz fel közös temporális konnotációt, tehát együttesként sem egyéb, mint metafora, vagy *komplex metaforikus együttes*.

Minthogy Danto a műalkotás struktúrájában és működésében a metafora struktúrájára ismer, mindkettőre érvényes lesz annak a lehetőségnek a megteremtése, hogy általa *„úgy lássuk a világot, ahogy ő látja - nem úgy, mintha a festmény egy ablak lenne, hanem úgy, mintha a világ általa lenne adva"*.

Ezt a világot a létrehozott egység alapozza meg, a nyelv retorikai figuratív képességének érvényesülése, a betű szerinti jelentést a *figuratívval* átfedésbe hozó gesztus, a hasonlatot meghaladó metaforaszerkezet. József Attila fenti metaforái végérvényesen kiszakadnak minden hasonlóság és hasonlítás köréből, kognitív és tárgyi, szemléleti és szemléletes, fogalmi és érzéki elemeik között esetleg metonimikus érintkezés áll fenn (világ – recsegés), hasonlóság semmiképpen (fájdalom – ágak). A költői nyelvhasználat mind inkább eltávolodik a metaforában egyesített elemek közötti külső vagy lényegi hasonlóságtól, és felerősíti a közöttük fennálló *kognitív disszonanciát*.

5. A denotátum elsődlegessége

Donald Davidson szerint a metafora nem jelent semmi mást, mint amit a metaforát alkotó szavak szó szerinti jelentése tartalmaz, kognitív jelentése pedig nincs. Mi több, sem nem jelentésbővülés, sem más, sajátos, metaforikus jelentésnek, üzenetnek nem hordozója. Megkísérelném az alábbi metaforákat ennek fényében érteni:

ez az elmúlás. Ebből vagyok.
József Attila: *A Dunánál*

Te benned bíztunk eleitől fogva
Uram, téged tartottunk hajlékunknak.
Szenczi Molnár Albert: *XC. zsoltár*

Meg kell jegyeznem, sem a temporális fogalom és a létige, sem Úr és a hajlék együttesével nem tudok mit kezdeni a jelzett elképzelésnek megfelelően, tehát értelmetlen szövegnek kellene tekintenem mindkettőt, s nem nagy hatású, kreatív kölcsönhatásnak. A metafora rendeltetése Davidson szerint az, „hogy valamit másnak lássunk", újszerűnek, általa nem fedezünk fel semmilyen igazságot. Hasonlóképpen kikezdhető vélekedés, mint az előbbi, hisz megfeledkezik annak az összefüggésnek a rendkívüliségéről, melyet a metafora megteremt azzal, hogy a világ dolgait addig fel nem tárt kapcsolatokban képes kifejezni, illetve midőn lehetővé teszi, hogy Heidegger szavával *megjelenhessék a világ* – akár költőileg, akár fogalmilag, hisz *„az egyik is, a másik is különböző módon ugyanazt tudja mondani"*.

6. Azonosság a különbségben

„A 'hasonló' az 'identikus'-sal továbbra is diszharmonikus viszonyban áll. Arisztotelész kifejezésével élve: a hasonlót látni nem más, mint a 'differenciá'-ban és annak ellenére felfogni az identikust. (...) Ha az *imagináció* a 'hasonló' uralma, akkor az *'intellectio'* az identikusé." *(La métaphore vive)* Paul Ricoeurnek ezzel a gondolatával kissé közelebb kerülünk a hasonlítástól eltávolodó, a különbségen, ellentéten, szemantikai távolságon és feszültségen lépdelő élő, eleven költői metaforák megértéséhez, melyek *a dolgokat megvalósulásukban – mozgalmasságukban ábrázolják.*[2] Ricoeur rendszerében a referencialitás kérdésére nem a tagadás a válasz, hanem a megkettőzés. Ha megszűnik is a mindennapi valóságra való közvetlen vagy áttételes hivatkozás, más valóságkiterjedések esetében fennmarad. Az első jelentés referenciamezeje az ismert, a második referenciamezőnek még nincs meghatározott jellege, még nem írható körül megfelelő predikátumokkal. *„A második referenciamező gravitációja, mely a jelentésre hat, ami erőt kölcsönöz a jelentésnek, hogy eredeti régióját elhagyja, és magának a jelentésnek a dinamikája, mint értelemindukáló elv. A metaforikus kijelentés alapjául szolgáló szemantikai kifejezés-szándék feladata, hogy e két energiát kapcsolatba hozza egymással, hogy szemantikai potenciált vigyen át e második referenciamező domináns területére, meghaladottá téve így fogalmilag megragadott körét."*[3]

7. A metaforikus kijelentés

John Searle a metafora kérdését négy tényező, a szó- és a mondatjelentés, illetve a beszélő, valamint a kijelentés jelentése viszonyaként értelmezi. A metaforikus jelentés mindig a beszélő kijelentő jelentése. A mondatjelentés és a metaforikus jelentés

---

[2] Arisztotelész: *Retorika*. 1982. III.

[3] Paul Ricoeur: *La métaphore vive*. 1975.

viszonya rendszerszerű. A mondat szó szerinti jelentése meghatározott igazságfeltételeknek engedelmeskedik, s ez nem egyéb, mint a beszélő kijelentő jelentése. A szó szerinti állításokban a hasonlóság fogalmának külön jelentősége van. A metaforikus kijelentés esetében az állítás igazságfeltételeit nem határozzák meg a mondat igazságfeltételei. A metafora hatása abban áll, hogy a mondat szó szerinti jelentésű és megfelelő igazságfeltételeknek megfelelő kijelentése más jelentéseket és más igazságfeltételeket eredményezhet. A metafora döntő vonása Searle szerint éppen e specifikusan más feltételek létrehozása. A nem metaforikus kijelentésektől való eltérése nem a lexikális elemek jelentésmódosításában rejlik, hanem abban, hogy a beszélő jelentése nem azonos a szavaknak és mondatoknak a jelentésével.

8. Kreatív új jelentés

A metafora misztériumát a logikai grammatika alapján elemezve írja Max Black, a metaforikus kijelentés nem fejez ki semmi olyasmit, amit nem állítana: nem jellemző rá, hogy egyet mond, mást gondol, továbbá nem hiba, tévedés és nem eltérés a helyes használattól. Nem lehet értelmező szótárak alapján megfejteni, s mivel állandóan megújuló, alkotó kijelentés, melynek többféle olvasata lehetséges, Black szerint nem rendezhető metaforaszótárakba. A metaforikus kifejezés azáltal hat, hogy az „asszociált implikációk" tömbje (ezek együtt *implikációs komplexus*t alkotnak), mely a másodlagos szubjektumra vonatkozik, az elsődleges szubjektumra vetül ki. A Heidegger által elemzett sorok kiválóan példázhatják ennek a kölcsönviszonynak a működését:

Ein Zeichen sind wir, deutungslos
Schmerzlos sind wir
Hölderlin: *Mnemosyne*

Jel vagyunk, értelmezés nélkül,
kín nélkül vagyunk...
(Szijj F. ford.)

9. Analogikus és metaforikus átvitel

Ha elfogadnánk a denotatív jelentés primátusát állító nézeteket, mint amilyen a Davidsoné, illetve az eszközhasználatú nyelvszemlélet helyett az önreferencialitásra való hivatkozásokat, lehetlenné válna annak megértése, hogyan játszódik le *„a metaforikus átvitel és a látható létből a megérthető létbe emelő analogikus átvitel"*, J. Derrida *La mythologie blanche*-ának egyik kiinduló tézise. Ricoeur bírálata mindenképpen jogosult, hisz míg művének címével is az *élő metafora* jelentőségét nyomatékosítja, Derrida a holt metaforában jelöli meg a filozófiai nyelvhasználat alapeszkö-

zét: a metafora a fogalomba, a magát megjelenítő eszmébe való transzformációja által önfelszámolásnak van kitéve. Hegel gondolatának, mely szerint az érzéki jelentések áthelyeződnek a szellemibe (*„nur etwas ganz sinnliches bedeutet übertragen wird auf Geistiges"*) különös jelentősége van. Derrida a metaforizációs folyamatban az alábbi szakaszokat különbözteti meg: létrejövés, a metafora eltörlése, és az alakzatok révén történő áttérés a tulajdonképpeni érzéki jelentésből a tulajdonképpeni szellemi jelentésbe. Mindez nem egyéb, mint a Platónra és Hegelre egyaránt jellemző idealizáció, központi kategóriája pedig az *Aufhebung*, a felváltás, a jel érzéki külsőjének megszüntetve-megőrzése, mely a metafizika alapszembeállításaira támaszkodik: természet/szellem, természet/történelem, természet/szabadság, továbbá az érzéki/szellemi, érzéki/tudati, érzékelhető/értelmi. Hegel rendszere a metafizika lehetséges tere, s a metafora ennek a térnek az eleme.

Derrida szerint a metafora transzcendentális és formális esztétikája visszavezethetne a tér és idő apriori formáihoz. A *temporalizáló metafora* az élő szó idejébe helyezi át mindazt, ami tőle eltérő. Valamint nem állítjuk-e gyakran, hogy minden *metaforikus kijelentés térbeli,* mivel általa elképzelhetővé, láthatóvá, tapinthatóvá válnak a dolgok? Hogyan kellene viszonyulni a tér és idő eme oppozíciójához? Az értelem temporalizációja és szpacializációja a metafora mindenkori szembeállítása marad.

A *fehér mitológia* maga is metafora, A. France *Epikurosz kertje* című művéből kölcsönzött kifejezés. Itt hangzik el, minden absztrakt fogalom szükségképpen allegória, hisz a metafizikusok, akiknek meggyőződése, hogy kiléptek a jelenségvilágból, véglegesen az allegória világába kényszerültek. Maguk is költőkké lettek, akik megfakítják az antik mesék színeit, s nem mások, mint mesegyűjtők. Ők teremtik meg a *fehér mitológiát.*

10. A metafora metaforája

Derridának a metafizikai és retorikai sémák dekonstrukciójára irányuló törekvése paradoxonhoz vezet, mely Ricoeur szerint abból következik, hogy a metaforára vonatkozó filozófiai diszkurzus fogalmi hálója eleve metaforikus alapozású. *A metaforát metaforikusan fejezi ki.* S ha a fogalmi nyelvnek sikerülne minden alakzatot és metaforát száműznie, egy továbbra is megmaradna, maga *a metafora metaforája.* Mégha könnyen el is vethető a tétel, hogy a metaforák az önkioltással fogalmakká lesznek, a következmények közé tartozna az olyan metafizikát meghatározó szembeállítások lerombolása, mint a szemantika/szintaxis, a tulajdonképpeni/átvitt jelentés, érzéki/értelmi, konvenció/természet.

„Az elhasznált metafora belső kritikáján keresztül ismét Heidegger gondolatához érkezünk: 'A metaforikus csak a metafizika határain belül létezik.' Mert a 'felváltás-helyettesítés (Aufhebung)', amellyel az elhasznált metafora a fogalom alakjába rejtezik, nem egy tetszőleges nyelvi jelenség, hanem egy par excellence *filozófiai gesztus, mely a rendszeren belül a láthatón keresztül a láthatatlanra irányul, az érzékelhetőn*

keresztül a megérthetőre, miután azokat előzőleg szétválasztotta egymástól. Egyetlen 'felváltás' létezik tehát; a metaforikus 'felváltás' egyben metafizika is."

„Az elhasznált metaforát felváltja és nyomaiban eltörli a fogalomképzés, ám hatékonyságának végső konzekvenciája megnyilvánul abban, hogy a metaforáról szóló diszkurzust magát is a filozófiai diszkurzus univerzális metaforicitásával kell értelmezni. E tekintetben a metafora önmagára-vonatkozásának paradoxonáról beszélhetünk."

A paradoxon a következő: nincs olyan metaforáról szóló diszkurzus, ami önmaga nem egy metaforikusan megalkotott fogalmi rendszerrel dolgozna. Nincs olyan metaforamentes hely, ahonnan áttekinthetnénk a metaforikus mező rendszerét és körülhatárolását. A metafora metaforikusan fejeződik ki. „A 'metafora' és 'alakzat' kifejezések is a metafora visszatéréséről tanúskodnak."[4]

11. Az interpretáció kételyei és esélyei

Ricoeur Derrida-kritikájára kifejezetten nagy szükség van, s nemcsak filozófiai, hanem irodalomhermeneutikai téren, mert a metaforaelméletek újabb törekvéseiben alapvető félreértések kísértenek. Dilemmákat okoz a metafora szemantikai státusának megítélése is, melyben mintha éppen a logikai kutatások váltottak volna ki furcsa következményeket. Lehetséges, hogy a hasonlóság és megfelelés kiindulópontjai nem tarthatók fenn, lehetséges, hogy nem a konnotációval járó jelentésbővülés a metaforikus kijelentés működésének lényege. Lehetséges, hogy az utalás fogalmánál pontosabb szemantikai kategóriára van szükség, ám hogy nem minden alapot nélkülöző föltételezése a retorikai hagyománynak, tény. Tény, hogy jó ideje ismert, a metafora kérdéseit nem korlátozhatjuk a szóalakzatra, hanem a mondat, sőt a fölötte álló nyelvi korpuszok elemeként hatja át e kontextusokat. Danto elképzelése, mely szerint a prezentálás formája a metaforákban a korszak kulturális kerete által meghatározott jelentésekkel és asszociációkkal rendelkezik, új közelítést kínálhat föl a metaforikus kontextusok művelődéstörténeti és szerkezeti értelmezésére.

Lehetséges, hogy a referencia/referenciák problémája, továbbá a szimbolikus/nem szimbolikus, figuratív/nem figuratív fogalompárok viszonya, valamint a reprezentáció megléte /nemléte is újraértelmezést igényel. Lehetséges, hogy a kifejezést metaforikus példázásnak (exemplification, N. Goodman) tekinthetjük. Az sem vitatható, hogy allegória és szimbólum jelentőségének megítélésében vannak és lehetnek különbségek, ám elsőbbségüktől függetlenül vannak és hatnak.

Ám ha úgy exponáljuk e különös jelenségek kérdéseit, hogy még arról sem igen veszünk tudomást, hogy művészi jelrendszerekről van szó, melyek funkcióikat és fikcionalitásukat, tehát kijelentéseik igazságfeltételeit illetően nem téveszthetők össze más típusú nyelvekkel és diszkurzusokkal, nemcsak összemosódnak az egyes szerke-

---

[4] Uo.

zetek, hanem beleolvadnak valami áttekinthetetlen, önmagát állító és egyben megszűntető morajba. Ekkor tehát már nem csupán a metafora, szimbólum vagy allegória kérdéseiről nincs szó többé, hanem az irodalomról és poétikájáról sem.

Ha a cél változatlanul a metaforikus kijelentés folyamatainak megértése, az interpretációhoz mint két mozgás – a metaforikus és a spekulatív – működéseként átfedésbe kerülő diszkurzushoz kellene folyamodnunk. A fogalom világosságára való törekvésnek nem kell veszélyeztetnie a jelentés dinamikáját, melyet a fogalom megtör és rögzít, mondja Ricoeur. A kreatív képzelőerő szerepét nemhogy megszünteti, hanem föltételezi a fogalmi gondolkodás. Az *élő metafora* nemcsak a már konstituált nyelv felélesztése, hanem Kant szerint a képzelőerő lendületének, a megelevenítő elvnek és a fogalomnak az egymásrahatása, hogy a poétikai nyelv *többet gondolhasson,* mint ami a nyelvi kifejezésbe sűríthető.

Tolcsvai Nagy Gábor

A DOGMATIKUS NYELVESZTÉTIKA VÁLFAJAI: MIT ADOTT A HAZAI STILISZTIKA AZ IRODALOMÉRTÉSNEK AZ ELMÚLT ÉVTIZEDEKBEN

A stílusról szólva egy alapvetően nyelvészeti diskurzusból jöve igyekszem belépni abba a rendbe, amely az irodalmi megértés hermeneutikai magyarázatát keresi. Ezért számos elhatárolódást kellene tennem, hogy szövegem megálljon. Hiszen ebben az előadásban érinteni sem lehet például az irodalmiság nyelvi alapjainak, azaz az irodalom nyelviségének a kérdését, ezáltal az irodalomelmélet, a nyelvelmélet (és a szövegelmélet) viszonyát, együttműködését, fennhatósági körét. Jóllehet, e kérdéseknek legalábbis a feltevése nélkül aligha lehet az irodalomértésben is érvényesíthető stílusfogalomhoz közelíteni.

A cím tudománytörténeti áttekintést is ígérhet, az alábbiakban ezzel szemben inkább eszmetörténeti vázlatot adnék, hiszen a kérdéskör csak az elmúlt negyven évet tekintve rendkívül szerteágazó. Éppen az értéshez, az értelmezéshez mint történéshez közeledve jobbnak tűnik, ha egyetlen témára összpontosítok, a stílusfogalom értelmezésében a mindenkori viszonyítási pont kijelölésére. E kijelölés(ek) ugyanis minden jel szerint meghatározó(ak) a stílusfogalom értelmezésében.

Címemet ezért úgy is megfogalmazhattam volna, hogy miben ragadták meg a nyelviség lényegét az elmúlt évtizedek stílusmagyarázatai, azok a magyarázatok, melyek akár az irodalomelmélet, akár a nyelvtudomány felől érkezve az irodalmi mű értelmezésének egy lényeges összetevőjét kívánták leírni. Ha eddig még nem lett volna egyértelmű, úgy mára bizonnyal azzá vált, hogy mindenfajta szövegértelmezésnek, az irodalminak éppen része az adott szöveg stílusának megértése. Hasonlóképpen egyértelműsödött, hogy a stílusfogalmat valamilyen nyelvmagyarázó keretben lehet megragadni, azaz valamilyen teljesebb nyelvfelfogás részeként, akár expliciten, akár impliciten történik mindez.

A nyelvtudománynak s így a vele érintkező más tudományágaknak is több olyan dilemmával kellett szembenézniük az elmúlt jó száz évben, s különösen az elmúlt négy-öt évtizedben, mely dilemmák nagy hatással bírtak az irodalomértés különböző módozataira. A lényegi kérdések egyike a nyelv eszköz vagy szubsztancia jellegére kérdez rá folyamatosan, Európában az elméletben a 19. század közepétől mindinkább az eszközjelleg primátusát, Saussure-tól pedig annak kizárólagosságát hirdetve.[1] E kérdések másika az eszközszemléletből eredve a szisztematizált, ténnyé tett nyelvi adat, a laboradat és a funkcionális adat viszonyát firtatja (a bőséges szakirodalomból

---

[1] A kérdés – köztudomásúan – PLATÓN *Kratülosza* óta állandó vita témája.

egy nyelvészre, Hallidayre, és egy irodalomteoretikusra Iserre hivatkozom csak).[2] A harmadik kérdés pedig a szisztematizálhatóság, rendszerszerű leírhatóság és a történetiség egymásnak mindig ellentmondó jellegéből ered. A 20. századi győztes nyelvelméletek voltaképpen valamennyien az előbbi felfogást hirdették, egyetértve Nietzschének azon gondolatával, mely szerint „mindazok a fogalmak, melyekben valamely folyamat van szemiotikailag megragadva, ellenállnak a meghatározásnak; csak azt lehet meghatározni, aminek nincsen története".[3] Valóban, a leírt nyelvi rendszer – mind a Saussure-, mind a Chomsky-féle értelemben leválik saját történetéről, kilép az időből. Ám ezáltal korlátozottan használhatóvá vagy értelmezhetetlenné válik az irodalomértésben, hiszen az a történetiséget veszi alapul. Az persze egyáltalán nem egyedi magyar jelenség volt, hogy Humboldtnak ama, halála után megjelentetett írása, melyben előlegezte a hermeneutikai alapozású, pragmatikai keretű nyelvfelfogást, másfél évszázadra háttérbe szoruljon, hiszen a tudományosság igényei és kritériumai Európában s majd Amerikában is precíz kategóriákkal, természettudományos pontossággal kívánták a nyelvleírást, így az mintegy önmozgásként ment a formális logikai apparátusok használata felé. Ezzel azonban azt a Humboldt-féle gondolatot sikkasztották el a strukturalista és generatív irányok, melyet az irodalomelmélet mellett a pragmatikai alapozású szövegtan és antropológiai nyelvészet mára újból felismert: „A nyelvet ugyanis nem tekinthetjük kész, egészében áttekinthető vagy lépésről lépésre közölhető anyagnak, hanem úgy kell felfognunk, mint ami szakadatlanul létrehozza önmagát, úgy, hogy a létrehozás törvényei meghatározottak, ellenben a létrehozott terjedelme és bizonyos mértékig jellege is teljesen határozatlan".[4]

E gondolatkörnek – melynek számos egyéb, itt nem idézendő összetevője van – kimutatható a néhány évtizeddel korábbi alapozása, leginkább Herder gondolatvilágában. S mint tudjuk, e nyelvfilozófiának (Kant és Hamann hatásával együtt) nagy befolyása volt a magyar nyelvújítás korszakában arra az irányra, mely a nyelvet nem eszköznek tekintette, s figyelembe vette történeti voltát. E nézet képviselője elsődlegesen Kazinczy volt, midőn az ízlést állította a nyelvi döntések középpontjába, és a nyelvet a mindenkori nyelvhasználatban látva azt a különbözés egységének (concordia discorsnak) nevezte az *Ortológus és neológus* című írásában, s ezt képviselte Teleki József, midőn nagy összegzésében a regulák mellett rendszerbe vette a törvényes regulátlanság kategóriáját is.[5] (Kazinczy idézett tétele a magyar nyelv történetében akkor is képviseli ama elfelejtett antropológiai irányt, ha az aktuálisan egészen mást (is) jelenthetett a kor ízlés- és irányzati vitáiban.)

---

[2] M. A. K. Halliday: *Language as Social Semiotic*. London, 1978.; Uő: *An Introduction of Functional Grammar*. London, 1985.; Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*. München, 1984. 148.

[3] Friedrich Nietzsche: *Werke*. Band 7. Leipzig, 1910. 373.

[4] Wilhelm von Humboldt: *Az emberi nyelvek szerkezetének különbözőségéről és ennek az emberi nem szellemi fejlődésére gyakorolt hatásáról*. Válogatott írásai. Európa, Budapest, 1985. 102.

[5] Kazinczy Ferenc: *Ortológus és neológus; nálunk és más nemzeteknél*. Válogatott művei. Szépirodalmi, Budapest, 1960. II. 194–211.; Teleki József: *A magyar nyelvnek tökéletesítése új szavak és új szólásmódok által*. Szépirodalmi, Budapest, 1988.

E korábbi történeti folyamatot rövid időre hátrahagyva vizsgájuk meg itteni tárgyunkat. Az alábbiakban természetesen nem adhatok részletes tudománytörténeti áttekintést, ahogy a nyelvészeti és irodalomelméleti indíttatású stílusfelfogások közötti különbségekkel sem foglalkozhatom.

Az 1945 utáni magyar stílusértelmezésekre legnagyobb hatással a különböző strukturalista felfogások voltak. Egyrészt maga az eredeti saussure-iánus változat, Bally és Marouzeau közvetítésével, mely a funkcionális stilisztika keretében értelmezi a stílus fogalmát. E felfogás (melynek alapvetését az ötvenes évek végén *A magyar stilisztika vázlatá*ban és *A magyar stilisztika útjá*nak lexikonrészében találhatjuk meg, majd később legrészletesebb kifejtését Szathmári István nevével kapcsolhatjuk össze[6]), a Saussure-féle dichotómiákból kiindulva a stílust a langue-ból való választás és elrendezés eredményének, illetve egyidejűleg második szólamnak, konnotációnak tartja. E stílusmagyarázat tehát egyetlen viszonyítási pontot ismer, a kollektívnak minősített langue-ot, mely mind a Saussure-mű, mind pedig a későbbi magyarázatok szerint nem lehet más – épp kollektív jellege miatt –, mint maga a köznyelv, a sztenderd grammatikája. Mindeközben e felfogás magát a funkciót iktatja ki, amikor a stíluseszközöket statikusan tipizálja, ezáltal a parole-ból a langue-ba helyezi. Ezért mindig normatív marad, előíró jellegű, miközben óhatatlanul közelít az eltérés-stilisztikák felfogásához.

A hatvanas években nagy hatást fejtett ki Jakobson sokat idézett magyarázata a poétikai funkcióról (segítette ezt a magyar Jakobson-válogatás szokatlanul korai megjelenése).[7] Jakobson nem is tagadja, hogy a paradigmatikus tengelynek a szintagmatikusra vetülő modelljével a Saussure-féle elveket követi, s stílusfelfogását a langue–parole dichotómiából vezeti le, a műközpontúságban az elvont, időtlen langue-ot a szövegre vetíti rá. (Pontosan jelzi ezt híres Baudelaire-elemzése, melyben az eredeti vers és az elemző által alkalmazott impliciten jelen idejű grammatika között éppen száz év nyelvtörténet van.[8])

A strukturalista stílusfelfogás még egy karakteres megfogalmazást kapott, a neoretorikában. A liege-i μ-csoport által kidolgozott irányzat egyesíteni kívánta a klasszikus retorikának az alakzatrendszerét a strukturalizmus módszertani szigorával, komoly eredményeket elérve, ám az eltéréselméletet újra kifejtve, szintén hatást gyakorolva néhány hazai stilisztára.[9]

E tekintetben a generatív grammatika sem hozott lényegi változást, ugyanis az ideális beszélő ideális nyelve a leíró nyelvész egyetlen értékelő mozzanatával szintén a sztenderd nyelvváltozattal azonosul, azzal a kiegészítéssel, hogy miután a nyelvi

---

[6] Fábián Pál, Szathmári István, Terestyéni Ferenc: *A magyar stilisztika vázlata*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1958. Szathmári István (szerk.): *A magyar stilisztika útja*. Gondolat, Budapest, 1961.; Szathmári István: *Magyar stilisztika*. Magyar Nyelv 1987. 284–97.

[7] Roman Jakobson: *Nyelvészet és poétika. Hang–jel–vers*. Gondolat, Budapest, 1969. 211–257.

[8] Roman Jakobson: *Egy Baudelaire-vers mikroszkopikus vizsgálata. Hang–jel–vers*. 278–301.

[9] Jacques Dubois et al.: *Rhétorique générale*. Paris, 1970. Magyar recepcióját lásd a Helikon 1970/1. számában.

kompetencia a grammatikailag helyes mondatok létrehozására teszi képessé az anyanyelvi beszélőt, ugyanakkor a természettudományos módszertannal dolgozó automataelmélet (a sztenderd változatban) nem vesz tudomást a nyelvi rétegződésről, a műveltségi stb. különbségekről, a képzés, a Bildung mozzanata éppúgy elsikkad, mint a stílusoké, azaz a változatoké és a változóké, azok felimerésének, értelmezésének és alkalmazásának képessége. E ponton nemcsak Charles Hockett bírálta meggyőzően Chomskyt, hanem a stílusfogalom értelmezése tekintetében lényegesebben Dell Hymes, Michael Halliday és Broder Carstensen.[10]

Az ötvenes években a hazai stílusértelmezésekben a nyelvészet dominált, a hatvanas években a nyelvészet és az irodalmotudomány együtt, majd a hetvenes években az irodalomtudomány lépett föl kezdeményezően. Mindemellett – miközben a hazai nyelvészet nem írt új stilisztikákat – az irodalomtudomány is adós: hiszen kifejtett stilisztikát, nyelv- és irodalomelméletileg is megalapozott stíluselméletet itt is alig találunk (mentséget persze annál többet). Az irodalomtudományban eltérő felfogású látens stilisztikák állíthatók össze például Németh G. Béla írásaiból vagy Csúri Károlynak, Kulcsár Szabó Ernőnek és másoknak a munkáiból. A legkifejtettebb fogalomértelmezést Szegedy-Maszák Mihály munkássága adja.[11] A Helikon tematikus számai (1970/3–4., 1974/3–4., 1977/1., 1988/3–4) segítették a lépéstartást, s fölvetették a legfontosabb kérdéseket, ám épp az 1988/3–4. szám a legegyenetlenebb és ennek bevezető tanulmánya adja legkevésbé a továbblépés lehetőségét, bezáruló és nem nyitott kérdésfeltevésével (bár a szám egyes más írásai ezzel ellenkezőleg éppen produktívan jelölik ki a továbblépés lehetőségeit.)[12] Külön meg szükséges említeni Fónagy Iván tevékenységét, aki a *Világirodalmi Lexikon* stlisztikai címszavaiban voltaképpen egy teljes stilisztikát írt, melyben egy oldottabb strukturalista szemlélethez egyfelől egy szélesebb kommunikációelméleti komponenst illesztett (a normatív formát a legvalószínűbb várható formának, a stílust másodlagos, természetes kódnak tekintve), másfelől egy mélylélektanit, amely freudiánus keretekben magyarázza a másodlagos kód természeti (a beszéd fiziológiájának mélylélektani) alapjait.[13]

A hazai irodalomtudomány tehát – ha félig-meddig rejtetten is – de több karakteres stílusfelfogást jelzett az elmúlt két évtizedben, különösen a hermeneutikai irány kiépülése óta, a nyelvkérdés radikális felvetésével, ugyanakkor a nyelvtudomány ez idáig alig dolgozta föl ama pragmatikai fordulatot, mely mind erőteljesebben adott új kereteket a nyugat-európai stílusfelfogásoknak (jóllehet, Szathmári István, Péter Mi-

---

[10] Charles Hockett: *The State of Art*. The Hague, Mouton. 1968.; Dell Hymes: *On Communicative Competence*. J. B. Pride (ed.): *Sociolinguistics*. London, 1972. 69–93.; M. A. K. Halliday: i. m.; Broder Carstensen: *Stil und Norm*. Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik. 1970. 257–279.

[11] Szegedy-Maszák Mihály: *Az irodalmi mű alaktani hatáselmélete*. In: Szili József (szerk.): *A strukturalizmus után*. Akadémiai, Budapest, 1992. 113–152.

[12] Kocsány Piroska: *Stilisztikai kutatások német nyelvterületen 1970–1985*. Helikon 1988. 454–475.

[13] Lásd például: eufónia. *Világirodalmi Lexikon* 2. Akadémiai, Budapest, 1972. 1286–1295.; metafora. Uo. 8. 1982. 300–331; stílus. Uo. 13. 1992. 606–626.

hály vagy Török Gábor eltérő szemléletű újabb munkái valamilyen módon megemlítik ennek szükségességét[14]).

A fent röviden jelzett stílusfelfogások, különösen a korábbiak azonban egy ponton valamennyien dogmatizálnak (hogy a címbeli utalást értelmezzük). Méghozzá a viszonyítási pont kijelölésében válnak dogmatikussá. Ugyanis a 20. századi nyelvészeti hagyománynak megfelelően valamennyien egyetlen ilyen pontot alkalmaznak, s ez a grammatikákban idealizált sztenderd nyelvváltozat, a maga nyelvtanokban és szótárakban kodifikált, a kollektivitásban mintegy időtlenné tett rendszerével. Vagyis a stílust akarva-akaratlanul a leíró grammatikai rendszerből kívánják levezetni valamilyen módon. A magyar nyelvtudomány (nagyobb részt) még mindig expilciten, az irodalomtudomány pedig eltérő mértékben látensen. A hermeneutikai, beszédaktuselméleti, pragmatikai megfogalmazások az utóbbi tíz évben már a kitörési pontokat is jelzik, ám még egyszer: kifejtetlenül.

A sztenderdnek, a magyar nyelvtudományi hagyomány szerint az irodalmi és köznyelvnek a státusa e felfogásokban bizonyosnak látszik. Az elvont sztenderd grammatika (grammatikán a teljes nyelvi rendszer zárt nyelvtani leírása értendő, tehát nem a mondattan) eszerint maga a bizonyosság, olyan rendszer, melyben minden a helyén van. A szavak jelentése biztos, önmagukban hordozzák e jelentéseket, nyelvi tényként (nyelvi tény az, amit valamely nyelvfelfogásban a kutató diszkrét nyelvi adatként mutat be), kontextustól függetlenül, a velük alkotott kombinációk mindenki számára ugyanazt jelentik. A sztenderd szintaxis éppígy egy-egy nyelven belül univerzálisan kodifikált szabályrendszer. Azaz a sztenderd egy nyelvközösségben minden tekintetben privilegizált nyelvváltozat, szociokulturális megjelenítésben maga a nyelv lesz. Bizonnyal nem véletlen, hogy a sztenderd nyelvváltozat kialakulásának első, látványos fázisa a szabálytisztelő klasszicizmus idejére esett a legtöbb európai kultúrában s a hozzá tartozó beszélő közösségben, majd a kiterjesztés szakasza az intenciójában határozottabb, intézményes tudományosság felléptével a pozitivizmus kései fázisában kialakuló újgrammatikus iskola minden eredményét összegző Saussure-féle strukturalizmusban artikulálódott, méghozzá francia művelődéstörténeti háttérrel. A francia hagyományban erős homogenizáló hajlam ekkor látszólag végképp legyőzte a nyitott német antropológiai tradíciót, s kiszorította a kontinensről a brit angol plurális nyitottságot az európai nyelvtudományból. Mindezt akkor tette Saussure nyilvánvalóan pozitivista gyökerekkel, amikor a Dilthey–Husserl–Heidegger-vonal éppúgy más irányban tájékozódott, mint a Frege–Russell–Wittgenstein–Carnap-vonal, a Boas- és Sapir-féle etnológiai kutatásokról vagy a Sapir–Whorf-hipotézisről nem is beszélve. (A francia homogenizáló befolyást majd erősítette a generatív grammatika kartéziánus alapozása, az egyetlen igazság matematikailag levezethető tanával.)

---

[14] Szathmári István: *Magyar stilisztika*. Magyar Nyelv 1987. 284–297.; Török Gábor: *Pontok és kérdőjelek az általános stíluselméletben*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1990.; Péter Mihály: *Jegyzetek a funkcionális nyelvhasonlításról*. Általános Nyelvészeti Tanulmányok. XII.

Az utóbbi egy-két évtized azután kérdésessé tette azt a bizonyosságot, mely a grammatikai sztenderd köré fonódik, visszaadva a fogalomnak a történetiséget. A sztenderdnek mint normatív nyelvváltozatnak a magyarázata csak a tér-idő viszonyok, a szociokulturális elemek relativitásának figyelembe vételével végezhető el, melynek több lényegi összetevője fogalmazható meg. Az egyik: a sztenderd és nem sztenderd nyelvváltozatok egymáshoz való viszonya nem egyirányú és egyértékű viszony, hanem a változatok és változók történetileg mindig módosuló, összetett rendszere, melyben a sztenderd kiemelt értéktelítettsége is viszonylagos. (E rendszer nyelv- és kultúraspecifikus.) A másik: a sztenderd nem véglegesen rögzített, kodifikált nyelvváltozat, mint ahogy azt némely hazai kézikönyvek sugallnák. Változása csak olyan, mint a többi nyelvváltozaté: a praxisban nagyobbrészt azonosul önmagával, kisebbrészt ellenben nem, módosul. Amint Humboldttól idéztem: szakadatlanul létrehozza önmagát, de soha nem azonosan. (Ezért nem alkalmazható rá a természettudományos módszertan.) E megállapításnak (vagy kérdésnek) vissza kell vetülnie a leíró grammatikára, s a visszavetülés már történik is (eddig leginkább Halliday munkáiban, újabban pedig a kognitív nyelvészet keretében Langacker monográfiáiban tapasztalható erre kísérlet[15]).

Humboldt után majd Sapir ismeri föl e tény jelentőségét a beszélő közösség fogalmának első korszerű kidolgozásakor a szokásról, a hagyományról írva, később a 20. század hetvenes éveinek pragmatikai szakirodalma részletesen is kifejti mindezt, Hockettől Hymesig, Gumperzig, Haarmanig a német szakirodalomban Carstensenig, Renate Bartsch monográfiájáig.[16] Hasonlóképpen adja meg e gondolatkörnek a szemiotikai alapozását Umberto Eco.[17] S mindez a legteljesebb mértékben összecseng azzal a nyelvfilozófiával, melyet hermeneutikai keretben a hagyománymondásról Gadamer kifejt, s melyből a recepcióelv szövegtani érvényesítése egyenesen következik (mind a nyitott elvű szövegtani szakirodalomban, mind az irodalmi befogadáselmélet ide vonható passzusaiban).

Mi következik mindebből a korábbi, enyhébben vagy határozottabban dogmatizáló stílusértelmezésekre? Egyvalami bizonyosan: nincs olyan teljes bizonyossággal kijelölhető nyelvi etalon, amelyből valamilyen zártan grammatikai alapozású levezetéssel nem vitatható módon bemutatható a stílus fogalma. Hiszen ha a sztenderd oly egynemű és egyértelmű lenne, ahogy az ama modellből (modellekből) kiderül, akkor az irodalmi mű szövegét csak össze kellene vetni a szabályokkal és a szójelentésekkel. Az azonosság lenne az alap, az eltérés pedig valamilyen alakzatrendszerben a különlegesség. Ilyen leegyszerűsített modell és módszertan természetesen nem működtethető.

---

[15] M. A. K. Halliday: i. m.; Ronald Langacker: *The Foundations of Cognitive Grammar*. Stanford, 1987.; Uő: *Concept, Image, Symbol*. Mouton, de Gruyter. 1991.

[16] Edward Sapir: *Selected Writings*. Berkeley, 1985. 357–381.; Hockett: i. m.; Hymes: i. m.; Carstensen: i. m.; John Gumperz: *Discourse Strategies*. Cambridge, 1982.; Harald Haarman: *Language in Ethnicity*. Mouton de Gruyter. 1986.; Renate Bartsch: *Sprachnormen: Theorie und Praxis*. Tübingen, 1985.

[17] Umberto Eco: *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington, 1984.

Az idealizált grammatikából kiinduló stílusfelfogások azonban még több kérdést vetnek föl az irodalomértés kapcsán. A magyar irodalom és a magyar sztenderd nyelvváltozat viszonya különböző korszakaiban ugyanis meglehetősen egysíkúan van elénk állítva, s még egysíkúbb kép alakult ki erről a művelt nagyközönségben. A séma egyszerű: a nyelvújítás pótolta a hiányzó magyar szavakat, némi áldozatok árán újra európai rangra emelte a magyar nyelvet. E folyamatban az írók jártak az élen, s a későbbiek, a legjobbak mind e kodifikált változathoz igazodtak mindmáig. A folyamat első csúcspontja Arany Toldija. E fejlődésrajzot föllelhetjük Simonyi Zsigmondnál, Szarvas Gáboréknál, majd Horváth Jánosnál, barátjánál Pais Dezsőnél és Bárczi Gézánál.[18] Pais és Bárczi hatása máig kimutatható a kézikönyvekben.

Tüzetesebb vizsgálódás (visszacsatolva Kazinczyhoz) árnyaltabb képet adhat. A sztenderd és az irodalom történeti vonalát egymás mellett megrajzolva azt láthatjuk, hogy a nyelvújítás kezdetétől a magyar irodalom java közelít a sztenderd változathoz, időnként szinte azonosul vele, Aranytól a Nyugat első korszakáig bezárólag (tehát a népnemzeti iránytól a klasszikus modernségig – mindkettő szintézisigénnyel lépett föl, a nyelvhasználatban is), majd attól kezdve mind jobban eltér attól.

Részletesebben, de még mindig vázlatosan a következőket lehet megállapítani. A nyelvújítás során két karakteres irányzat szólt bele alakító tekintéllyel a nyelvi döntésekbe. A nyelvtanírók (Gyarmathy, Verseghy, Kassai, a debreceniek stb.) leíró grammatikát kívántak készíteni, szabályrendszert alkotni. Ehhez eleve el kellett tekinteniük a történetiségtől és a variációktól. Ezért – kilépve a korábbi tradíciókból, megfelelve a felvilágosodás elveinek – a nyelvet eszköznek tekintették. Az írók viszont, élükön Kazinczyval, nem tudták ezt a magyarázó elvet elfogadni. A társadalmi modernizáció azonban erősebben kívánt egy homogenizáló és kodifikáló cselekvéssort, mint egy antropológiai-hermeneutikai nyelvesztétikát. Nem véletlen, hogy Kazinczynak e nézetei háttérbe szorultak, s nem csupán életében, hanem később is, máig is (hiába keltették életre egyes korokban, például éppen a Nyugat első nemzedékének eszményvilágában). A magyar beszélő közösség modern korbeli első teljes artikulálódása, a magyar nyelv iránti lojalitás első teljes közösségi megnyilvánulása az előbbi iránynak kedvezett. Így lehetett az első akadémiai nyelvészeti kodifikáló munkálatok fő résztvevője és műveiben terjesztője Vörösmarty. Így közelített e rögzülő sztenderdhez Jókai, már nagy közönséghatással, s így válhatott e nyelvváltozat jelképévé a közösségi küldetéstudat súlya alatt Arany. Csak jelképévé, hiszen ő is ellépett attól. A Toldiban a nyelvi hagyománynak, főképp a népi nyelvi hagyománynak és a magas irodalmiságnak valóban páratlan szintézisét alkotta meg, az ötvenes évek lírájában jelentősen eltávolodott e nyelv népi elemétől, pályája e szakaszában közelítve leginkább a mindenkoriként utólag bemutatott sztenderdhez, majd később, a végső

---

[18] Válogatásul: Simonyi Zsigmond: *A magyar nyelv*. Akadémiai, Budapest, 1905.; Horváth János: *A magyar irodalom fejlődéstörténete*. Akadémiai, Budapest, 1976.; Pais Dezső: *Az irodalmi nyelv*. I. OK. 1953. 425–466. Bárczi Géza: *A magyar nyelv életrajza*. Gondolat, Budapest, 1963.

pályaszakaszban ezzel a szigorú grammatikájú, tárgyias hangnemmel szemben fölépített egy lazább, fecsegősebb nyelvet.

Ugyanakkor például Kemény elmélyülten archaizált és retorizált, miközben Mikszáth viszonya ambivalens volt az akkori sztenderdhez, Herczeg pedig a polgári társalgás felé vitte el a nyelvét.

A klasszikus modernség hazai korszakáról többet tudunk már e tekintetben. Annyi bizonyosnak látszik hogy a Nyugat első nemzedéke nem lépett föl a sztenderd primátusa és privilegizált volta ellen, mint ahogy lényegében a nyelvbe vetett hit bizonyossága ellen sem (jóllehet például Babits első korszakában találhatók erre utaló jelek). Ez irány inkább még egyszer soha nem tapasztalt kifinomultságig kívánta emelni a magyar nyelvet, mintegy a sztenderdre építve, ám valójában Kazinczy szellemében, jóllehet nagyobbrészt kifejtetlenül (itt leginkább Kosztolányi a kivétel, Babits stilisztikája is látens).

A fordulópont kétségkívül a harmincas években figyelhető meg, úgy ahogy egyéb tekintetben is. Innentől kezdve a nyelvhez való viszony mind összetettebbé válik, s több irányba is elágazik. Ennek tipologizálása természetesen itt nem feladatom, hiszen épp az előző két pécsi konferencia kereste itt a válaszokat.[19] Amit magam elemeztem, abból az állapítható meg, hogy a prózában több más, hagyományosabb változat mellett a kiművelt, egyetemes magyar sztenderdhez való ragaszkodás eszményét kikezdi például a nyelv szemantikájának lebontása és állandó újraépítése (vagyis a személyiség eltüntetése, egyúttal a nyelvi hagyomány szinkretikus relativizálása a nyelvi akcidentalizmus szójátékaiban Szentkuthynál, nem akármilyen mélységben hasonlítva általában Joyce, s különösen az *Ulysses* és a *Finnegans Wake* tágabb értelemben vett nyelvszemléletére, mely a nyelv lebontását és nyelvszerű újraépítését mutatja be), vagy a túlzó klasszicizálás, a hipertökéletes, biztos szemantikájú nyelv keresése (vagyis a személyiség állítása a nyelv által, Márainál) s számos egyéb változat.

A történetet itt, e körben aligha szükséges folytatni. A nyelv eszköz-elvű magyarázatának fokozatos bezáródását láthatjuk e ponton a magyar kultúrhistóriában, nem csupán a hazai irodalomértés és -alkotás történetében. Nem vitás, hogy e gondolatmenet erős párhuzamot mutat a Foucault-féle modellel, mely a tárggyá váló nyelv eszméjét hasonlóképp mutatja be az európai kultúrhistóriában, melyben a 18. század után a 20. században értelmezi a nyelvet először általános érvénnyel szubsztanciálisnak, a megértés részének, illetve megértésként, a hermeneutikai mozzanat felismerésével.[20]

Egyetlen példát érdemes itt említeni, a hatvanas évek magyar prózájának esetét, melyben az akkor vezetőnek tűnő (annak mondott) eszközelvű vonal ma másodrangúként tartható számon, éppen azért, mert ama nyelvi eszménynek kívánt megfelelni,

---

[19] Vö. *„de nem felelnek, úgy felelnek"*. Szerk. Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő. JPTE 1992.; *Szintézis nélküli évek*. Szerk. Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő. JPTE 1993.

[20] Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt, 1974. Különösen: 359–366.

amely az eszközelvből következve egy végig nem gondoltan időtlenné tett grammatikához kívánta igazítani az irodalmi művek nyelvét is. S meg is felelt ennek az eszménynek, ellenőrizhető módon. Ugyanakkor a magyar irodalomban ironikus fordulatként is számon tartott változás[21] (akkor tulajdonképpen csak Örkény műveiben, főképp az egypercesekben elismerve) a hatvanas években egyértelműen mutatta az irányváltásban, hogy a nyelvi praxis, mind az irodalmon belül – s ami nem lényegtelen az irodalomértés, a befogadás szempontjából – azon kívül is, a napi gyakorlatban mindinkább elfordult a homogén, időtlen, sugallt nyelvi eszménytől. A hatvanas évektől kezdve a magyarországi napi nyelvhasználat a maga reflektáltságával és ironizáltságával pontos párhuzamokat mutat a magas irodalom gyakorlatával, ezzel megadva annak befogadási lehetőségeit, egyéni és csoporthoz köthető befogadási horizontjait. Pontosabban: a napi praxis a szubsztancia-elvű felfogásban találkozik az irodalommal, együtt jelezve a transzcendencia utáni vágyat (s persze e vágy leküzdésének vágyát is).

Ha a magyar nyelv sztenderd változatának kijelölési, kodifikálási, kimővelési és elterjesztési folyamatait a 18. század utolsó harmadától szemlélve egy diagrammatikus ábrán egyenes vonalnak képzeljük el, akkor a magyar irodalomnak e vonalhoz való viszonyát egy igen leegyszerűsített, ám beszédes modellban olyan görbeként képzelhetjük el, amely a történet kezdetén viszonylagos távolságból mindinkább közelít ama egyeneshez, majd a 20. század első harmadában lassan távolodni kezd attól, s e távolodás azóta is tart. (Megjegyzendő, hogy a hazai nyelvtudomány egyes műhelyeiben, például a nyelvművelés területén – elméleti kényszerűségből is – felvetődött a sztenderd nyelvváltozat újradefiniálásának igénye.)

Milyen stílusfogalom válaszolhat a fenti állító móduszú kérdésekre?

A nyelvészeti alap pragmatikai lehet, azaz egy olyan elméleti modellé, mely a megnyilatkozáshoz, a szöveghez hozzárendeli azokat a nem nyelvi összetevőket, melyek a szövegmegértéshez (s persze a szövegalkotáshoz) hozzá tartoznak, így eleve bevonva a funkció és a történetiség elvét. Az utóbbi egy-két évtized élenjáró stílusértelmezései valamennyien ezt a kiindulópontot választják Carstensentől, Enkvisttől, a Halliday-iskolától Sandig utolsó munkájáig.[22] (Carstensen már 1970-ben jelezte, hogy a stílussal is kapcsolatba hozható nyelvi normának egyszerre van szövegkötöttsége és szociokulturális kötöttsége). Ez a nézetkör (mely persze nem homogén) a stílusfogalmat funkció- és viszonyfogalomnak tekinti. Ennek megfelelően a modellezésben felülről lefelé építkezik, a szöveg (szövegtípus) és a regiszter önmagában is pragmatikai szintjéről kiindulva, ezáltal elhárítva a korábbi stílusfelfogások grammatikai és retorikai hagyományát.

---

[21] Veres András: *Társadalmi értékek az irodalomban*. Literatura 1985. 3–13.

[22] Például: Carstensen: i. m.; Nils E. Enkvist: *Stylistics and Textlinguistics*. In: W. Dressler (ed.) *Current Trends in Textlinguistics*. de Gruyter. 1978. 174–190. Bernd Spillner (Hg.) *Methoden der Stilanalyse*. Tübingen 1984.; Barbara Sandig: *Stilistik der deutschen Sprache*. Berlin, 1986.; Hans U. Gumbrecht–Ludwig K. Pfeiffer (Hg.): *Stil*. Suhrkamp. 1986. (különösen a két szerkesztő és R. Lachmann írásai) D. Birch–M. O'Toole (ed.): *Functions of Style*. London, 1988.; L. Hickey (ed.): *The Pragmatics of Style*. London, 1989.

Másik alaptétele az antropológiai irányú szociolingvisztikából származik: Halliday híres tanulmánya[23] szerint az anyanyelvi beszélő nem a nyelvet sajátítja el, hanem annak egy változatát, mely saját anyanyelvjárása lesz. Később számos egyéb nyelvváltozatot, regisztert is megtanulhat. E nagyon röviden jelzett tétel bemutatja, hogy a szövegalkotásban és -megértésben (tehát az irodalmi befogadásban is) a Bildunggal és az egyéni képességekkel együtt megjeleníthető az anyanyelvi beszélő nyelvi-történeti meghatározottsága, egyedi nyelvi horizontja, mely a befogadásban a nyelvi oldalról kijelölő jellegű. (Egyszerű példával élve: aki nem ismeri föl, hogy mondjuk *A szív segédigéi*ben a mai művelt befogadó számára legalább öt karakteres regiszter jelenik meg a különböző nézőpontoknak megfelelően, egyetlen szövegben szintetizálva, az aligha tudja magát a művet megérteni. Ebből erednek az efféle kérdésben összpontosítható olvasói reakciók: „Miért vannak benne csúnya szavak?")

Harmadik alapelve a Lewis és Grice által kifejtett interakciós elv,[24] melyben a kommunikációs sémában a nyíl nem a beszélőtől a hallgató felé mutat, hanem kétfelől egy közös pont irányában. Az irodalom esetében speciálisan a szöveg és a befogadó közötti aktív együtt cselekvés teszi lehetővé az értelmezést.

A pragmatikai megközelítés egy keretbe fogja a kotextuális és kontextuális mozzanatokat. A nyelvi hagyománymondás típusokban ragadható meg, a típus–példány összefüggésben. A típus a szövegtípustól, a stílusrétegől (regisztertől) a különböző grammatikai típusokon keresztül a fonémáig kimutatható. A típust az anyanyelvi beszélő főképp a phronésziszben működteti, a gyakorlati tudásban, melyet Polányi Mihály hallgatólagos tudásnak nevez, megadva a pszichológiai hátteret a megértéshez s a szövegalkotáshoz is,[25] az interakcióban pedig a sensus communis felé irányul vele. A pragmatikai szemlélet szerint a típus–példány viszony eltérő módon nyitott szabályrendszer, lényegesen nyitottabb a szöveg, a stílus szintjén, lényegesen zártabb a szintaxis egyes pontjain (néhol zárt), s nyitottabb a fonológiában. A típust a példány–típus viszony aktuális azonosításában tartja fenn a használó (az értelmező), de szinte soha nem száz százalékosan, s ezzel hozzájárul az együttműködési alapelvnek megfelelve ahhoz, hogy a (történeti, relatív) típust a beszélő közösség számon tartsa. Mindez az 18. századi európai modernizációtól kezdve művelődéstörténeti alapú intellektualizáció keretében történik. Ezt a folyamatot, illetve a beszélő közösségek történetében bekövetkező változást már Humboldt felismerte,[26] majd a prágai nyelvészkör, Havránek az irodalmi nyelv funkcionális felfogásában újra megfogalmazta.[27]

---

[23] M. A. K. Halliday: *The Users and Uses of Language.*; J. Fishman (ed.): *Readings in the Sociology of Language.* The Hague, Mouton. 1968.

[24] David Lewis: *Convention.* Cambridge, 1969.; Paul Grice: *Logic and Conversation.* Syntax and Semantics. Vol. 3. New York, 1975. 41–57.

[25] Lásd például: Polányi Mihály: *A hallgatólagos megismerés hatása a filozófia néhány problémájára.* Filozófiai írásai. Atlantisz 1992. I. 83–111. (Valamint a magyar válogatás legtöbb tanulmánya.)

[26] Wilhelm von Humboldt: *A nyelvek összehasonlító tanulmányozása a nyelvi fejlődés különböző korszakaival összefüggésben.* Válogatott művei. Európa, Budapest, 1985. 29–67.

[27] Bohuslav Havránek: *The Functional Differentiation of the Standard Languauge.*; P. Garvin (ed.): *A Prague School Reader.* Georgetown, 1964. 3–16.

A tipizáló intellektualizáció eredményeként a típusok intézményesedhetnek. Az intézményesedés oka s egyben eredménye is lehet (de nem egyedül) a grammatika, a szótár. (Intézmény jellegű kanonikus pragmatikai szabálygyűjteményt nemigen lehet találni.) Az anyanyelvi beszélő mindig dinamikusan értelmezi a számára is többnyire állapotként, azaz szokásként megjelenő hagyományt, míg a leíró nyelvtan statikusan, az időből kilépve teszi ezt. Az anyanyelvi beszélő számára az állapot (tudniillik a típus azonossága) is folyamat, a leíró nyelvtan számára az állapot időtlen állapot.

A nyelvi megformáltság, a voltaképpeni stílus a típusokban értékeket von be, vonathat be az értelmezésbe, mindig egy aktuális viszonyrendszerben. A viszonyrendszer az interakcióban aktualizálódik azáltal, hogy az adott szövegben a befogadó által értelmezhető példányok milyen viszonyokat állítanak föl a szövegen belül, valamint a példányok és viszonyok mennyiben egyeznek valamely szövegen kívüli típussal és viszonnyal, s mennyiben különböznek más, azonos szintű típusoktól. A mindennapi praxisban erősek és nagyjából kiszámíthatóak a Carstensen által említett elvárásnormák, az irodalmi szöveg esetében kevésbé erősek és kevésbé kiszámíthatóak, ugyanakkor az artikulált típusok (például a történeti stílusrétegek) hagyománya határozottabb.

Az anyanyelvi beszélő számára e röviden vázolt szemléletmód alapján két globális típus a leglényegesebb: a szövegtípus és a regiszter (stílusréteg) kategóriája. Nincs itt mód e két kategória részletes elemzésére, bár a hazai szakirodalom itt is sajnálatosan hiányos. A szövegtípusok kérdésében átfogóan a van Dijk szerkesztette *Handbook*[28] ad eligazítást, illetve az irodalomelmélet területén a műfajelmélet, a stilisztikával való kapcsolatát Enkvist elemezte, a szövegtípus nyitott normájához való igazodást, illetve az attól való különbözést megnevezve a stílus alapjaként.[29] A regiszter összetett szempontrendszerű megközelítésének alapjait Halliday adta meg.[30] Itt csak jelezhetjük, hogy egy megnyilatkozás regiszterhez való tartozása több tényező mentén közelíthető meg egyszerre a pragmatika több összetevős szemléletének megfelelően (a magatartás mentén: durva, bizalmas, közömbös, választékos; a helyzet mentén: informális, formális; az értékelés mentén: értékmegvonó, értéktelítő; az intézményes, hagyományozott nyelvi rétegek mentén, ahova a szépirodalom történeti stílusai is besorolhatók). E tényezők egyszerre hatnak az értelmezésben, aktuálisan, de tipikusan felismerhető módon.

A stílus mint megformáltság tehát különbözés és azonosság, megfelelés és meg nem felelés viszonyában funkcionál, mindig történik. A beszélő közösség, illetve annak egyes részei, egyénei számon tartják e rendszert, illetve részeit, benne a kiemeltebb, privilegizáltabb típusokat. Az irodalmi mű megértése, befogadása mindig bekapcsolja a befogadó nyelvi-történeti meghatározottságát, azaz kilép az irodalom

---

[28] Teun A. Van Dijk (ed.): *Handbook of Discourse Analysis*. Academic Press. London, 1985.

[29] Enkvist: i. m.

[30] Halliday: i. m.

immanens világából. Az irodalmi diskurzus nem független más nyelvi kommunikációs terek diskurzusaitól, így azok regisztereitől és stilisztikai értékrendjétől sem.

Ha egy értelmezés elképzelt teljes lejegyzett változatát zenei partitúrához hasonlítjuk, melyben az értelmezés egyes összetevői külön szólamként jelennek meg egymás alatt (tehát egy időben), a szövegtani rétegzettségnek megfelelően, akkor a stílus mint nyelvi megformáltság olyan virtuéma, olyan lehetséges járulékos értelemösszetevő a jelentésképzésben, amely szövegszinten is a jel jelölő oldalához kötődik,[31] azaz kötődhet, amennyiben a befogadó felismeri e megformáltság helyét a példány–példány, típus–példány és típus–típus viszonyban. Mindez a beszélő, a szövegalkotó oldaláról a szöveghez köthető impliációkban jelenhet meg.[32]

Ezzel a következtetéssel visszajutottunk Humboldt gondolatához, talán kifejtettebb formában, hogy tudniillik a nyelv „szakadatlanul létrehozza önmagát", s e létrehozás szabályai nem csupán grammatikailag vannak meghatározva egy viszonylag zárt rendszerben, hanem pragmatikailag, szociokulturálisan is egy viszonylag nyitott rendszerben. A stílust tehát a nyelv dialogikus szemléletével lehet megragadni, amelyben a beszélő közösség a dialógus, pontosabban a polilógus történésében, az egyén gyakorlati (hallgatólagos) tudásával viszonyrendszerként működteti a nyelvi megformáltság értékrendjét.[33]

---

[31] Vö. Gerda Rössler: *Konnotationen*. Wiesbaden, 1979.

[32] Vö. Ludwig K. Pfeiffer: *Produktive Labilität. Funktionen des Stilbegriffs*. In: Gumbrecht–Pfeiffer (Hg.) i. m. 694.

[33] A nyelv és a stílus dialogikus voltára az ismert hermeneutikai, irodalomelméleti szakirodalom (Gadamer, Jauß, Bahtyin stb.) mellett lásd a nyelvről általában John Doe: *Speak into the Mirror. A Story of Linguistic Anthropology*. University Press of America. 1988., a stílusról újabban a francia retorikai-logikai hagyománytól ellépve Gerard Genette: *Fiction and Diction*. Cornell. 1993. 85–141.

Györffy Miklós

A REGÉNYCSELEKMÉNY MODERNSÉGE

A stílusirányzatoknak, a stílustörténeti korszakoknak megvannak a maguk preferált, kiváltságos művészeti ágai és műnemei. A klasszicizmus az építőművészetben és a zenében találta meg reprezentatív kifejeződését, az irodalmon belül pedig a drámában. A realizmus eszményei mindenekelőtt regényekben öltöttek alakot. Realista építőművészetről vagy zenéről nemigen lehet beszélni. A szimbolista formáló elvek számára viszont a líra kínálkozott leginkább természet adta, adekvát formának.

A stílustörténeti orientáltságú irodalomkutatásban mindig nehézségekbe ütközik, hogy történetileg tagoljuk azoknak a műnemeknek vagy műfajoknak a fejlődését, amelyek az éppen domináns és reprezentatív művészeti irányzat kategóriáival csak korlátozottan, vagy egyáltalán nem írhatók le. Különösképpen érvényes ez a modernség korára, amikor újra meg újra a meghatározó stílusirányzatok és ennek megfelelően az őket hordozó műfajok pluralizmusával kell számolnunk. A naturalizmus, a szimbolizmus, az impresszionizmus, a szecesszió törekvései és az esztétizmus különféle formái egymással párhuzamosan élnek és hatnak, és ugyanez történik később a különböző avantgarde irányzatokkal is. De mihelyt e kor regénytörténetét akarjuk stílustörténeti kritériumok szerint nyomon követni, e sokféle stílusirányzat változatos formaelveit, a naturalizmustól eltekintve, hol csak részben, hol egyáltalán nem tudjuk e műfaj alkotásaira alkalmazni. Keveset segít itt az is, hogy ha a „klasszikus (vagy esztétista) modernség" integráló fogalmához folyamodunk egy három évtizedes korszak (1880–1910) átfogó megragadása érdekében, mert Zola, Huysmans, Anatole France, a korai Gide, Thomas Hardy, Joseph Conrad, Henry James, Fontane, Thomas Mann, Mikszáth Kálmán stb. regényeit sehogyan sem lehet egy kalap alá venni. Még ha zárójelbe teszünk is olyan műveket, amelyek egyértelműen egy korábbi stíluskorszak kései gyümölcseinek számíthatnak (Tolsztoj *Feltámadás*a például csak 1900-ban jelent meg), vagy olyanokat, amelyek éppen a felsorolt korstílusok valamelyikéhez tartoznak, mint Zola regényei a naturalizmushoz vagy Huysmans regényei a naturalizmustól az esztétizmus felé való elfordulás jelenségeihez, és elkülönítjük azokat a regényeket, amelyek egy későbbi szemszögből nézve a modern fejlődés úttörőinek tűnnek, még mindig olyan heterogén sokféleséggel van dolgunk, amelyet nem lehet mindenestül valamely hipotetikus esztétista modernséghez sorolni. Ez önmagában nem kezdi ki e fogalom érvényét és használhatóságát, azt mindenesetre jelzi, hogy tartalmát sokkal inkább a századforduló lírájából lehet levezetni, vagy akár a drámájából (más művészeti és intellektuális impulzusokról nem beszélve), semmint a korabeli regényből.

Most itt nem ennek a korszaknak a regényével kívánok foglalkozni, de hogy kifejthessek néhány gondolatot az elbeszélői modernségről és kialakulásának szakaszairól, előre kell bocsátanom azt a talán kiélezett feltételezésemet, miszerint csak a klasszikus modernség korszakának végén történt az első igazi, radikális fordulat a modern regény elbeszélésmódjában, nagyjából az avantgardizmus jelentkezésével egy időben. Bizonyos előzmények, partikuláris kísérletek ellenére az első világháború előtt nem találjuk meg a regény történetében a kifejezőeszközök megújításának azt az eltökélt szándékát és azokat a maradandó eredményeit, mint amilyenek például a l'art-pour-l'art-költészet terén vagy akár Ibsen, Csehov, Hauptmann, Wedekind, Maeterlinck stb. drámáiban is mutatkoznak (a festészet vagy a zene világában történt mélyreható változásokról megintcsak nem beszélve). Henry James munkásságának fontos vívmányai ellenére, olyan szerzők korai művei ellenére, akik később hozzáadták a magukét az elbeszélés új formáinak kifejlesztéséhez (Thomas Mann, Musil, Gide), állíthatjuk talán azt, hogy a regény nem volt az esztétista modernség korszakának mértékadó formája, hogy e kor regényeiben nagyjából még egy korábbi korszak gyakorlata élt tovább, és emiatt az elbeszélőművészet a változó idők új formai értelmezését és ábrázolását csak később, és akkor is a maga sajátos módján végezte el, amikor is a lemaradásnak ez a pótlása egyszersmind sok vonatkozásban új távlatokat nyitó előrenyomulással járt együtt.

Úttörő művek gyanánt Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzései*t (1910), Proust *Az eltűnt idő nyomában* című ciklusának első kötetét, a *Swann*t (1913) és Kafka *A per*ét (1914) nevezhetjük meg, bár ez utóbbi több mint egy évtizeddel a keletkezése után jelent csak meg. Ámde sem ezek a művek, sem a következők nincsenek közvetlen kapcsolatban a velük egyidejű avantgarde-mozgalmakkal, amint a századforduló regénye sem állt az egyes korabeli stílusirányzatok jegyében. Rilke regényes feljegyzései inkább az előző korszak esztétista ideáljait teljesítik be elbeszélőművészeti eszközökkel, mégpedig úgy, hogy a formai megoldások egyúttal előre is mutatnak. Proust vagy Kafka műveiben legfeljebb sokszoros áttétellel érvényesülnek az avantgardizmus bizonyos törekvései.

A regény különútja tehát folytatódik. Erősen kérdéses például, beszélhetünk-e egyáltalán expresszionista, dadaista, szürrealista regényről. A húszas évek két jelentős és sikeres nagyváros-regénye: Dos Passos *Manhattani révkalauz*a (1925) és Döblin *Berlin, Alexanderplatz*a (1929), valamint Hans Henny Jahnn *Perrudja* (1929) című regénye kétségkívül arra törekszenek, hogy expresszionista formaelveket és világlátást érvényesítsenek mind az elbeszélőszerkezetben, mind a nyelvhasználatban, de egyrészt ezek látványos kivételek ebben a mivoltukban, másrészt megalapozottnak tűnik az a feltevés, hogy e regények igazi értékét, jelentőségét nem az expresszionista jegyek adják, hanem mélyebb tendenciáik, már ha vannak ilyenek, ami Dos Passosnál kétséges. A harmincas évek áramlatai, akár „Neue Sachlichkeit"-nek, akár új klasszicizmusnak, új vagy szintétikus realizmusnak, Új Ezüstkornak nevezzük is, kiemelve valamelyiküket dominánsnak vélt jegyei szerint, megint csak nem képesek igazán magukba fogadni a korszak következetesen fogalmazódó és reprezentatív érvényű regényeit. Martin du Gard *Thibault-család*ja (1922–1939), Thomas Mann *József és*

testvérei című tetralógiája (1933–1943), vagy a magyar irodalom olyan regényei, mint a *Halálfiai* (1927), az *Emberi színjáték* (1928), az *Erdély*-trilógia (1935) vagy a *Befejezetlen mondat* (1933-tól) talán példái és bizonyságai lehetnek egy ilyesfajta paradigma létezésének, de irrelevánsnak bizonyul az, ha a korszak oly mértékadó elbeszélő műveit is figyelembe vesszük, mint Faulkner *A hang és a tébolya* (1929), Virginia Woolf *Hullámok*ja (1931), Céline *Utazás az éjszaka mélyére* című regénye (1932), Musil *A tulajdonságok nélküli ember*e (1930-tól), Broch *Az alvajárók* című trilógiája (1931–1932), Beckett *Murphy*je (1938), Gombrowicz *Ferdydurke*ja (1938), Joyce *Finnegans Wake*-je (1939) vagy Bulgakovnak a harmincas években írt *Mester és Margaritá*ja.

A regény modernségét tehát a stílustörekvések közkézen forgó kategóriáiban nemigen lehet megragadni, és ekkori történetének korszakolását is nehéz összhangba hozni a modernség egyezményes kronológiájával (1880–1910, 1910–1930, 1930–1960). A regény modernségét inkább a konstituáló formai elemek immanens változásaiban lehet kimutatni és definiálni.

Jól ismertek mindenekelőtt azok az alapvető változások, amelyek a történetnek az elbeszéléshez való viszonyában mentek végbe. Ezekkel függenek össze azok a változatos új eljárások, amelyek magának a történetnek vagy cselekménynek a hagyományos kezelését és formálását változtatták meg. A regényszerű elbeszélés forradalmi átalakulását azért is indokolt Rilke, Proust és Kafka említett műveihez kötni, mert a történet felbomlása vagy új értelmezése bennük ölt messzire ható formákat. A Párizsban időző Malte története a naplószerűen jelen idejű közlemények és a rejtetten asszociatív emlékképek sora után lassanként teljesen belevész az időbeli és oksági összefüggések nélkül egymásra következő feljegyzésekbe, amelyek egy születőben lévő újfajta szellemi és morális identitás kifejezéseiként és egyszersmind hordozóiként értendők. A széthullott régi én mint egy történet maradványa eltűnik egy új történet töredékes, közvetett, metaforikus jelei mögött.

Proustnál valami hasonló történik: az eltűnt időt és vele az eltűnt ént történetük egyszerű, lineáris rekapitulálása nem tudja életre kelteni, az elbeszélés új dimenzióját kell létrehozni, az emlékező és elemző tudatét, hogy az én azonosságát helyre lehessen állítani. Ez az azonosság a mű maga. Az elbeszélő története eltűnik vagy más síkra helyeződik át egy emlékezési folyamat, tulajdonképpen egy „elbeszélés" történetében. (Hasonló képletbe foglalható Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című regénye, azzal a különbséggel, hogy ott az emlékezések perspektívája több síkra bomlik, azonkívül pedig az emlékezések története nem az én helyreállítását, hanem végérvényes pusztulását vonja maga után.) Kafka *A per*ében úgy csökkenti a történet relevanciáját, hogy az időbeli és térbeli viszonyok egymásra vonatkoztatása megszűnik. Az egyes fejezetek mint az önigazolás központi témájának variációi és egyúttal mint töredékei állnak a helyükön, és a lineáris cselekmény helyébe többé-kevésbé koncentrikus mozgás lép.

A húszas és harmincas évek reprezentatív regényeiben a történet alakítására és funkciójára nézve további formákat találunk, amelyek azonban radikalitás dolgában – már amennyire mérhető ez egyáltalán – nem okvetlenül tesznek túl a már említett

korábbiakon. Thomas Mann *A varázshegy*ében a cselekményelemek kapcsolódásának Eberhard Lämmert által „korrelatívnak" nevezett formájával[1] van dolgunk. A korrelatív kapcsolatban álló cselekményelemek egy jelképrendszerre vonatkoznak. Az időbeli dimenzió fokozatos eltűnése is ebben az összefüggésben értendő: „...a szakadatlan egyformaságban az a veszély fenyeget, hogy elveszítjük az időélményt; pedig ez olyan szoros rokonságban és kapcsolatban áll életérzéssel, életösztönnel, hogy az első gyengülésével föltétlenül együtt jár a második szomorú elsatnyulása."[2] A történettel való bánásmódnak ez a fajtája tulajdonképpen nem is olyan új – új a manni eljárásban a relativizáló irónia.

Hasonlóan kérdőjeleződik meg a történet érvénye *A tulajdonságok nélküli emberben*. Musil itt világosan megfogalmazza, miképpen függenek össze a hagyományos történetelbeszélés nehézségei a „tulajdonságok", vagyis az individualitás válságával: „Az egyszerű sorrend ez, az élet mindent elárasztó sokféleségének képét, mint a matematikus mondaná, egydimenzióssá teszi, s ez nagyon megnyugtató a számunkra; mindaz, ami térben s időben történt, egyetlen szálra fűződik fel ilyenkor, ama nevezetes »elbeszélés fonalára«, amelyből tehát az élet fonala is áll... És Ulrich most rájött, hogy belőle elveszett ez a primitív epikus elem, amelyhez a magánélet ragaszkodik még, jóllehet a közjellegű világban már minden elbeszélhetetlenné vált, nem követ »fonalat«, hanem végtelenül bonyolult szövésű felületként terül ki."[3]

Gide-et is foglalkoztatja a húszas években az a kérdés, hogy miképpen egyeztethető össze az elbeszélés veleszületett, szükségszerű lineáris menete és a modern élet egyre sokrétűbb, ellentmondásosabb szimultaneitása. „Könnyen lehet, hogy lelki szükségletem, hogy miközben igyekszem tiszta vonalakat húzni, mindent túlontúl leegyszerűsítsek (a rajz választás a vonalak közt), de az zavar a legjobban, hogy kénytelen vagyok láncolatként leírni azt, ami valójában egyidejű állapotok kusza szövedéke"[4] – írja önéletrajzi memoárjában, amelynek már a műfaját is azért választotta és úgy értelmezte, hogy nyitottabb formában tudjon megszólalni. A regénycselekményre alkalmazott tanulságait ennek a *Pénzhamisítók*ban (1925) érvényesítette, amelyben a történetnek részévé válik az elbeszélés folyamata, szereplővé az elbeszélő, és az így létrejövő bonyolult „szövedékben", többértelmű vonatkozási hálóban a lineáris és kauzális kapcsolatoknak, a „vonalaknak" vagy „fonalaknak" csak viszonylagos a relevanciája.

Hesse *A pusztai farkas*ában (1927) a személyiség válsága megint más következményekkel jár a történet alakítására nézve. Itt teljesen elmosódik a valóság és a képzelődés, a „megtörtént" és a „hallucinált" események határa, és ezáltal olyan elbeszélési dimenzió teremtődik, amelynek igazában csak irodalmi, szövegszerű valósága van. Hasonló a helyzet Broch *Vergilius halála* (1945) című regényében is.

---

[1] Eberhard LÄMMERT: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1955. 52–56.

[2] Thomas MANN: *A varázshegy*. Budapest, Európa, 1988. 148.

[3] Robert MUSIL: *A tulajdonságok nélküli ember*. Budapest, Európa, 1977. 1. 910–911.

[4] André GIDE: *Ha el nem hal a mag*. Budapest, Európa, 1991. 299.

De Hesse eljárása Rilkéére és Proustéra is emlékeztet. Harry Hallernek a feljegyzései, a személyisége körvonalainak felbomlásáról hátrahagyott vallomása műalkotást képvisel. Az én elvesztett integritása tehát mintha esztétikai síkon valósulna meg újra. Mivel azonban a húszas évek végén az ilyen megdicsőülés vagy megváltás már nem lehetséges, ezért Haller elbeszélése relativizálódik, vagyis egy fiktív kiadó és a pusztai farkasról szóló traktátus perspektívájából mutatkozik meg, és mint mű többféleképpen is értelmezhető töredéknek bizonyul. Mindenesetre ez a relativizálás Hessénél művészileg nem olyan meggyőző és következetes, mint Mann-nál vagy Musilnál. Broch is arra törekszik, hogy Vergiliusa énjét mint az esztétikai integritás lehetséges foglalatát „végtelenül bonyolult szövésű felületként" terítse ki.

Joyce *Ulysses*ében (1922), Virginia Woolf és Faulkner regényeiben, de akár a már említett *Pénzhamisítók*ban is, az epikai történés másképp szövődik valóságrészecskék felületévé. Itt nem érvényesül a bár kérdéses, tulajdonságait kereső vagy meghasonlott, de mégis feltételezett individualitás központi elbeszélő perspektívája. Inkább egy lehetséges történet különféle nézőpontokból felmutatott nézetei, oldalai jelennek meg, amelyek azonban nem egészítik ki úgy egymást, hogy összegződésük egyértelműen elrendezett, kerek történetet adna ki. Az egyes aspektusok relativizálják egymást, vagy stilisztikailag, a beszédmód tekintetében, vagy a cselekményelemek kapcsolódása terén, néha mindkét síkon. A cselekményszálak lehetséges kapcsolódásának Lämmert-féle osztályozását, amely additív, korrelatív és konszekutív (kauzális) formákat különböztet meg,[5] tulajdonképpen ki lehetne egészíteni egy „dekonstruktívnak" nevezhető formával, amelyben a cselekményelemek formális kapcsolódása éppen tartalmi összefüggéseik lebontását, érvénytelenítését szolgálja. Az *Ulysses*ben a kispolgári hétköznap kerete bizonyos értelemben parodisztikus célzatú: a polgári élet és munka, valamint a hozzájuk igazodó elbeszélő technikák időbeli alapegységének devalválása. A cselekményelemek „dekonstruktív" kapcsolódásának példái Beckett regényei is, hogy a további fejleményeket most ne is említsük.

Felvetődik mármost a kérdés, hogy ha nagyjából kitűzhetjük, mikortól fogva történnek kísérletek a regénycselekmény modern alakítására, lehetséges-e újabb korszakváltás megállapítása és milyen ismérvek alapján. Nem állhatjuk meg, hogy ezzel kapcsolatban ne emlékeztessünk mindjárt arra: az említett formai törekvésekkel egy időben születtek olyan jelentékeny regények is, amelyek a cselekmény formálása terén többé-kevésbé igazodtak az elbeszélő hagyomány kiművelt alakzataihoz. Gondolhatunk itt természetesen mindenekelőtt a húszas–harmincas évek magyar regényeire, amelyek éppen ezért a modernség szemszögéből nézve sokak szemében megkésett műveknek tűnnek. De hivatkozhatnánk olyan példákra is, mint Martin du Gard, Hemingway, Krleža, vagy akár Thomas Mann és Faulkner bizonyos regényei – ezek korabeli reprezentativitása kevésbé vitatott, és egyfajta realista ábrázolásmód visszatérésével szokták összefüggésbe hozni őket. Megfontolandóak ugyan azok az érvek, amelyek alapján egyesek elvetik a Új Klasszicizmus fogalmát, és például azt

---

[5] LÄMMERT: i. m. 43–62.

állítják, hogy azok a regények, amelyek régi mítoszokat és irodalmi anyagokat dolgoznak fel ebben az időben, mint az *Ulysses,* a *József és testvérei,* a *Mester és Margarita,* a *Vergilius halála* stb., nem a klasszikus mintákhoz fordulnak vissza, hanem a hagyományozott mítoszi jelentés destabilizációjával új poétikai hatásformákat hoznak létre,[6] de párhuzamosan ezekkel a jelenségekkel és a történet teljes átértelmezésére vagy érvénytelenítésére irányuló radikális kísérletekkel tanúi vagyunk annak is, hogy bizonyos regények, amelyeknek az elbeszélésmódja különben korántsem konvencionális, ragaszkodnak a lineáris történethez. A mesélés ősi öröme félreismerhetetlen például abban a regényben, amely az elbeszélés hagyományát és természetét magát választja többek közt témájául *(József és testvérei),* történetképzően működik továbbá egy másik regényben a kegyetlenül reális tényektől való megigézettség (*Búcsú a fegyverektől,* 1929). A *Berlin, Alexanderplatz*ot éppenséggel nem az jellemzi, hogy lemondana a realitásra vonatkozó cselekményről. Céline regénye, az *Utazás az éjszaka mélyére* valósággal tobzódik az elrettentő tények és események halmozásában, és a pikareszk regény mintájára additív módon fűzi össze őket, aminek során egyfajta fokozása is érvényesül éppen az egyre sötétebb éjszakába való behatolásé. Scott Fitzgerald, úgy is, mint hollywoodi forgatókönyvíró, a történetelbeszélés nagymestere volt: attraktív cselekményükkel *A nagy Gatsby* (1925) és az *Az éj szelíd trónján* (1934) a húszas és harmincas évek fordulójának talán legfontosabb amerikai regényei Faulkner ciklusának darabjai mellett.

Ha már elhangzott Hollywood neve, utalnunk kell itt arra is, hogy a film által éppen az irodalmi modernség korában került a történetelbeszélés teljesen új megvilágításba. A primitív epikus elem iránti ősi emberi igényt, amely, úgy látszik, a dolgok végtelenül bonyolult összeszövődése és az egységek széthullása ellenére is tovább él, századunkban mindenekelőtt a film elégíti ki. Hogy ezek a többnyire szimpla és kerek filmtörténetek, akár a tízes–húszas évek némafilmjeiben, akár a későbbi évtizedek hangosfilmjeiben, mennyiben és hogyan felelnek meg modern korunk szellemének, mennyiben és hogyan fejezik ki azt, itt még csak nem is érinthetjük. Mindenesetre a *láthatóság* mintha új felhajtóerőt és hitelességet adott volna ezeknek a történeteknek. Ez arra hívja fel a figyelmünket, hogy az elbeszélt történeteknek több aspektusuk is lehet, mint vélni szoktuk, és hogy nemcsak redukálni, széttördelni, relativizálni, átrendezni, felbontani lehet őket, ha korszerű tartalmak kifejezésére szolgálnak. Ahogy az irodalmi elbeszélés több évezredes emberi hagyománya döntően meghatározta a játékfilm elbeszélőmódját, úgy a film gyakorlata is rajta hagyta nyomait az irodalmi történetelbeszélésen.

Ha most a harmincas években mégis jeleit keressük annak, hogy történik-e a regényszerű történetkezelés síkján újabb változás, akkor nem annyira a *Finnegans Wake* vagy a *Hullámok* vall erre, hanem inkább Gombrowicz *Ferydurke*-a vagy Beckett *Murphy*je (mind a kettő 1938-ban keletkezett). Ezekben a regényekben nem a történet redukciójával vagy relativizálódásával van dolgunk, hanem játékos-gro-

---

[6] Vö. Kulcsár Szabó Ernő: *Törvény és szabály között.* Literatura 1992/3. 239.

teszk imitálásával. A történetet itt már nem úgy kell értenünk, mint bár közvetett, igencsak kérdéses és töredékes, de mégis meglévő hivatkozást a valóságra, hanem mint az irodalmi fikció részét, amely mindenestül felszívódik az elbeszélésbe, és csupán a mű egész komplexitása révén kerül kapcsolatba a valósággal. Ez nem jelenti azt, hogy a történet strukturális sajátosságai ne maradhatnának sértetlenek ennél az alkalmazási módnál, sőt ne virulhatnának eredendő természetükkel összhangban, amint ezt később például Raymond Queneau, Boris Vian, H. C. Artmann, Határ Győző stb. történetimitációiban vagy a „nouveau roman" egyes műveiben láthatjuk, ahol gyakran van dolgunk a bűnügyi elbeszélő szerkezet utánzásával. Ez a fajta epika a játékosság és a töredékesség szellemében kedveli a kisebb formákat, mint ez különösen Jorge Luis Borges munkásságában szembetűnő, akinek első érett, néha szintén bűnügyi sémát utánzó elbeszélései a harmincas évek közepén jelentek meg. Ámde a közvetlenül a valóságra vonatkozó történet is tovább él a harmincas évek regényeiben és filmjeiben – vagyis ezen a síkon, a cselekményformálás szintjén a feltételezhető további stílusváltás csak feltételesen és korlátozottan állapítható meg.

A regény modernségének meghatározó jegyeit, a stílusváltások idejét a cselekményalakítás módja felől próbáltuk megközelíteni. Kiderült, hogy ez a formai sajátosság, bár szignifikáns lehet, nem okvetlenül és nem kizárólagosan ismérve a modernségnek. Éppen a „modern" magyar regény lehet bizonysága annak, hogy a történet értelmező tálalásának, a narrációnak, a szerző beszédmódjának a módja is a modernség eszközévé válhat. Míg a történet kezelésében a húszas–harmincas évek magyar regénye a korabeli nyugat-európai mintákhoz képest konzervatívnak látszhat, a sajátos, egyéni beszédmódban, stílusban reflektált történetalakítási formái felől nézve a modernség eddig nem kellően méltányolt eseteire ismerhetünk benne. Szegedy-Maszák Mihály egy nemrég publikált tanulmányában[7] kifejti nézeteit arról, hogy Magyarországon hogyan és miért járt külön, néha ellentétes úton a társadalmi és a művészeti modernség. Akadtak radikális gondolkodók, szociológusok, politikusok, publicisták, sőt avantgarde művészek is, akiknek az esztétikai ideáljai mai szemszögből nézve kétesnek vagy doktrínernek tűnnek, s egyúttal jelentős írók, akik vidékről jöttek és gyakran furcsamód konzervatív társadalmi eszmények hívei voltak, műveikben azonban, úgyszólván intuitív módon, modern eszközöket alkalmaztak.

Szentkuthy Miklós ismert kivételétől eltekintve a két háború között a magyar prózában nem történtek radikális kísérletek a történet felbontására. Mindamellett vizsgálandó kérdés még, hogy a történetelbeszélés vonatkozásában milyen szerepet játszottak azok a prózai művek, amelyekben a megszokott elbeszélői magatartást a szociográfia és a riport felől érte kihívás. Olyan művek, mint a *Puszták népe* vagy a *Hunok Párisban,* a *Kiskunhalom* vagy a *Budapest Nagykávéház,* a „non-fiction" módszereit előlegezik, amelyek szintén egy fejezetét alkotják a történet történetének.

Az epikai modernség ennél fontosabb megjelenési formái a magyar prózában Krúdy, Kosztolányi vagy Márai diszkurzív beszédmódjának egyéni változatai, amint

---

[7] Szegedy-Maszák Mihály: *Konzervativizmus, modernség, népi mozgalom.* 2000. 1993/9. 41–46.

idézett tanulmányában Kulcsár Szabó Ernő is rámutat erre.[8] Nem állhatjuk meg, hogy végezetül ne hivatkozzunk mi is egy korai példájára ennek, Krúdy *Asszonyságok díja* című regényére (1919), annál is inkább, mert beszédmódjának sajátosságai végeredményben a történet elbeszélését is befolyásolják. Ebben a varázslatos regényben az elbeszélő identitása és álláspontja minduntalan elmozdul és elbizonytalanodik, a narratív beszédet újra meg újra líraian színezett diszkurzív beszédmód passzusai vagy beiktatott betéttörténetek szakítják meg. Ezek az utóbbiak úgy tüntetik fel magukat, mintha egy-egy alak elbeszélései lennének, és valósággal kiszorítják a főszereplők főtörténetét, amely ennek következtében mind többet veszít eredetileg várt középponti szerepéből. Valójában azonban továbbra is az elbeszélő beszél ezekben a mintegy idézett történetekben. Ezáltal lebegő elbeszélőhelyzet keletkezik, állandó oszcilláció narráció és látszat-idézet között, és ez az utóbbi olyasféle diszkurzív beszédet képvisel, amely a történetet a lírai reflexiók és kitérők kúszónövényeként fonja be, és végeredményben annyira elburjánzik, hogy a primer narráció mindinkább háttérbe szorul, szinte esetlegessé, viszonylagossá válik. Az elbeszélés valósággal érzéki örömének és a koherens történet melankolikus-ironikus visszavételének egyidejű, egymásba fonódó kifejezése, a beszédmódok összefüggése születéssel és halállal olyan regény jellegzetességei, amely az egység elvesztését nem intellektuális radikalitással, hanem emocionális közvetlenséggel fejezi ki, mégpedig olyan eredetien, hogy az epikai modernség egyik remekműveként kell számon tartanunk.

---

[8] Kulcsár Szabó: i. m. 247–250.

Szitár Katalin

KOSZTOLÁNYI: *SILUS*

(A név jelentése és a novellaszöveg mitológiai háttere)

A Kosztolányi-novellában érvényesülő elbeszéléstechnikai módszerek, mind pedig a motívumok jelentéses telítettségének leírása az utóbbi évtizedekben egyre gyakrabban alkotják a poétikai kutatások tárgyát. Ennek megfelelően a vizsgálódás középpontjába a narráció, az elbeszélői nézőpont kérdése és a jelentés többrétegűsége, e művek több szinten való olvashatóságának lehetőségei kerülnek.

A *Silus* című novellában az elbeszéléstechnika külső nézőpontú, „mindentudó", de nem perszonalizált megszólalásmódra épül. Ennek természetes következménye, hogy a szövegben nincs ábrázolt, kivetített, személyhez (szereplőhöz) kötött értelmezőhorizont – a főszereplő egyes idevonatkozó megnyilvánulásai pedig az elbeszélésben bennfoglalt nézőpontot jelölnek, s éppen Silus nem teljes körű kompetenciáját emelik ki az események megítélésében („Miért [...]?"; „Ezt nem értem."). Azonban ez a meghatározatlan nézőpontú megszólalás is szövegalkotásként megvalósuló nyelvi magatartás: az elbeszélés, mely a történetet szervezi,[1] maga is strukturált egész. Az elbeszélt történet folyamatosságába a narratív ismétlődésszerkezetek által bevezetett ekvivalenciák újratagolják a szöveget, olyan motívumkapcsolatokat hozván létre, melyek a történet szintjén jelöletlen összefüggéseket aktivizálnak, jelentéssel ruháznak fel. E jelentésstruktúra így a történet helyett a nyelvi történést állítja előtérbe, azt a szemantikai transzformációsort, melynek eredményeképp a történet elemei (cselekvések, a hősök megnevezései, attribútumaik nevei, helyszínek, tárgyi elemek megjelölései) nyelvileg újrakódolódnak. A történet szintjén megvalósuló motivációt így felváltja elemeinek nyelvi – jelentésbeli, poétikai – motiváltsága.

A *Tengerszem*-kötet darabjainak váratlan, hirtelen, cselekményesen indokolatlan fordulatra épített szövegét a kötet megjelenése óta az író világképének megnyilatkozásaként értelmezik. Schöpflin 1936-os kritikájában[2] egy „értelemtől független", irracionális pszichológiai realitást (ösztönvilágot) feltételez a „külső" szöveg mögött, Szegzárdy-Csengery is valamilyen rejtélyes szenvedély, a végzet megnyilvánulását látja e véletlen cselekménymozzanatokban.[3] Kiss Ferenc hasonlóképpen az „ismeretlen belső erők" megjelenítéseként értelmezi a kötet darabjainak kompozícióját, s

---

[1] A két kategória megkülönböztetését lásd: Szegedy-Maszák Mihály: *Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*. Magvető, Budapest, 1980. 478.

[2] Schöpflin Aladár: *Kosztolányi Dezső novellái. Tengerszem*. Nyugat 1936. I. 463–465.

[3] Szegzárdy-Csengery József: *Kosztolányi Dezső*. Szeged, 1938.

visszavezeti ezt Kosztolányi meggyőződésére, miszerint „az élet kiismerhetetlen zűrzavar".[4] A poétikai értelmezés szerint e véletlenszerű, „az okságot tagadó elvre mint egyetlen bizonyosságra (Thomka Beáta)[5] alapozott elbeszélőmód „annak a belátásnak a formája, hogy az ember számára csak a köznapi jelentéktelenségek világa áttekinthető, csak a következmények, de az okok nem".[6]

A 20. századi prózára jellemző, oksági értelemben motiválatlan cselekményvezetés – ami a *Silus*ban mint a főhőst ért érthetetlen, váratlan hatás jelenik meg –, a valóság értelmetlenségének a műalkotásban való tükröződése helyett felfogható prózaírói technikaként, mely nemcsak megengedhetővé teszi, de meg is követeli a történet szintjén kiemelt oksági-logikai hiátus kompenzálását, jelentésének meghatározását.

A *Silus* elemzése alkalmat ad az elbeszélésmód és a jelentésképzés összefüggésének feltárására: az oksági-logikai elvet megtörő történet olyan elbeszélőforma kereteiben jelenik meg, melyben a szövegelemként felhasznált nyelvi jelekhez rendelt jelentésviszony átalakul: a jelek elveszítik valóságvonatkozásukat,[7] s helyette maguk is a jelölés tárgyává válnak. A motivációnak a cselekményszinten jelölt hiánya így ráirányítja a figyelmet az elbeszélés nyelvileg szervezett formája által motivált szemantikai kapcsolatokra. A szövegben kimutatható jelentésekvivalenciák elemzése ahhoz a következtetéshez vezet, hogy a létrejövő jelentésstruktúra feltételez egy implicit, a szöveg nyelvi kódoltságát létrehozó kompetenciát, mely azonban nem azonosítható egyik szereplővel, s a narrátorral sem, hanem csak a szövegegész által megvalósuló jelentésintegrációként, értelemként jelölhető meg. Ez az értelem nem határozható meg sem a cselekmény (történet), sem az alak (hős), sem az elbeszélő helyzet szempontjából. A szöveg elemei és összefüggéseik nyelvileg (poétikailag) motivált egészet alkotnak. Tehát a szöveget alkotó szavak nemcsak az elbeszélt tárgyra vonatkoztatva hordoznak jelentést (nemcsak a narrációt alkotják), hanem – elemeik ismétlődése révén – a szöveghez kapcsolódva is, önnön belső nyelvi formájukra vonatkoztatva is.

Az itt következő poétikai elemzés egyrészt megkísérli feltárni a novella szövegbelső párhuzamok által alkotott szerkezetét, s meghatározni a *narratív struktúra* funkcióját (mint narratív kódot), másrészt megpróbálja bemutatni azt a *szemantikai struktúrát,* mely a szövegkülső párhuzamok (a szöveg elemeinek a mitológiai jelrendszerre való utalásai) révén valósul meg.

Az elemzés abból indul ki, hogy e novellában Kosztolányi prózaírói szövegépítő módszerét jellemző eljárás az, hogy a referált (szöveg)világról *kétféle leírást* kapunk. Az elbeszélés lineáris folyamatosságát újratagolja egy – a szöveg különböző szegmen-

---

[4] Kiss Ferenc: *Az érett Kosztolányi.* Akadémiai, Budapest, 1979. 426.

[5] Thomka Beáta: *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja.* Forum, 1986. 136.

[6] I. m. 136.

[7] Kosztolányi szóhasználatával: „a-fogalmak jelei elszakadnak a fogalmaktól, melyekkel születésük óta összetapadtak, s önálló életet élnek, önmagukért". In: Kosztolányi: *Napló 1933–34. Igen becses kéziratok.* Múzsák, PIM, Budapest, 1985.

tumai: az alaki jellemzőket, a cselekvésjegyeket, a tárgyi részleteket jelölő szavak között létrejövő – párhuzamsor, melynek elemei úgy feleltethetők meg egymásnak, mint a referált világ elsődleges és másodlagos leírása. Az elsődleges leírás kiegészül egy erre visszautaló, ezt megjelölő szinttel, s az e szinten megjelenő szöveg már úgy viszonyul az elsődleges leíráshoz, mint annak *jele*. Minthogy e megjelölés szövegalkotó gesztusában benne van az elsődleges leírást (át)rendező, (át)értelmező kód, a másodlagos leírást tartalmazó szövegrész úgy határozható meg, mint az elsődlegesben megjelenő (szöveg)világ *modell*je.

A fent vázolt szövegszinteket a főhős és világa viszonyának megnyilvánulási módjaiként kísérlem meg leírni.

Az elsődleges leírás információit követve azt mondhatjuk, hogy Silus és világának kapcsolata alapjában kiegyensúlyozott – abban az értelemben, hogy Silus természetesnek tartja és elfogadja a rabszolgalét minden nyomorúságát. Halálosan beteg feleségét, aki egyetlen társa, a „mindenre emlékező"[8] Minerva sem menti meg, a bemutatott áldozat ellenére sem, de Silus nem zúgolódik emiatt; a felügyelő minden különösebb ok nélkül, inkább szórakozásból ráüt a korbáccsal – ezt is természetesnek tartja, reakciója: „Eléje rogyott, kegyelmet esdekelve"; rabszolgatársai megalázó gúnyolódását, mely éppen külső-belső sebzettségét veszi célba, – „kiszimatolták, [...] hogy titokban szenved, s összefogtak ellene", s a daganatot a homlokán „gránátalmamagokkal, dinnyehéjakkal" dobálják –, Silus szó nélkül tűri.

A felügyelő és a rabszolgatársak: a Silust körülvevő világ legkoncentráltabb megnyilvánulása, mely világ – mint a fenti példákban is látszott – „gyűlöli" Silust (rabszolgatársak) vagy ok nélkül bántja (felügyelő).

A „tömeg" ilyetén viselkedése Silusnak egy tulajdonságát veszi legelőször célba: *pisze*ségét. E látszólag jelentéktelen tulajdonságnak a mű szövegvilágában betöltött szerepét szemantikai szempontból az határozza meg, hogy a „Silus" név jelentése maga is e tulajdonságnak felel meg (silus = „pisze, tömpe orrú"). Funkcionálisan azáltal válik a szöveg alapvető relációját (főhős – környezet) befolyásoló elemmé, hogy a *felügyelő* legfontosabb cselekvését, a korbácsütést e szavakkal kíséri: „Mi az a homlokodon, hékás? – kérdezte tőle. – Púp nő rajta? Kivel verekedtél, *te pisze?*" A „pisze" szó a számkivetettség, kiközösítettség szemantikáját társítja az alakhoz (vö. „A rabszolgák röhögtek" – a felügyelő szavait követve). E megbélyegző, megkülönböztető jegyet Silus elfogadja – a világ és önmaga ellentétét mint saját fogyatékosságának következményét értelmezi: „Silus lehajtotta fejét. Főképp azt *szégyellte, hogy pisze*. A kis orrú embereket *hígvelejű*eknek, *szellemtelen*eknek tartották."

A „piszeség" – mint a külső jellemzésben adott, s egyben szemantizált alakjegy – azonban csak Silusnak az „ütés" által meghatározott tulajdonságával, a homlokán lévő „*daganat*tal" ekvivalens elemet alkotva képezi a főhősről adott elsődleges leírás domináns motívumát: a felügyelő előbb idézett mondataiban: „Mi az a homlokodon?

---

[8] Az itt és az elemzés további részeiben idézett részletek a novella a *Hét kövér esztendő* című kötetben (Szépirodalmi, Budapest, 1981.) megjelent szövegén alapulnak.

[...] *Púp* nő rajta?" // „Kivel verekedtél, te *pisze?*" Az itt megjelenő ekvivalencia kiemeli ezt a megkülönböztető jegyet, annál is inkább, mert ugyanerre irányul a rabszolgák cselekvése is: „Egy néger a *fejére köpködte* a hal szálkáit. Erre a többiek vérszemet kaptak, és gránátalmamagokkal, dinnyehéjakkal *vették célba*. Hahota, diadalordítás harsant föl, amikor végre *eltalálták a homlokát*." A „daganat a homlokon" így nemcsak Silus szerencsétlenségének, fájdalmának véletlenszerű okozója, illetve megjelenése, hanem a szöveg narratív invariánsának, a felügyelő és a rabszolgák viselkedését jellemző közös cselekvésjegynek a kiemelését is szolgálja – egy közös elemben koncentrálván Silus és környezete viszonyának karakterisztikumát: a Silusra irányuló fizikai sértésben, az ütésben.

E narratív invariánsnak Silus meghatározó alaki jellemzőivel (a „piszeséggel" és a „daganattal") való összefüggése teremti meg a novella második részében megjelenő másodlagos leírás alapját – éspedig azáltal, hogy a két szövegegység között a nyelvi jelek párhuzamrendszere jön létre. A második szövegegységet bevezető „véletlen"/„váratlan" cselekményelem (a novella „csattanója") képezi azt a pontot, ahol megszakad az okelvű motivációs sor, s felmerül a másik, nyelvi síkon megvalósuló motiváció lehetősége: Silust váratlanul megharapja egy „kis fekete kutya", s ő épp erre a fájdalomra reagál úgy, ahogyan eddig még egy fájdalomra, egy sértésre sem: „Keservesen sírni kezdett." Az e gesztust megelőző verbális reakció: „De *miért* támadt rám ez az oktalan állat? *Miért* harapott meg *éppen* engem, és *éppen* ma éjszaka? Ezt nem értem" – maga is a véletlen cselekményrészlet jelentésességének keresését emeli ki, a főhős gondolkodásának szintjén. Ez felfogható a túlfeszített érzelmi állapot adekvát pszichológiai reakciójaként is, de utalást tartalmazhat a cselekményszinten „véletlen" elem más síkon „motivált" mivoltára is – amely sík leírása már nem tartozik a hős kompetenciájának körébe.

Silus szavai, amikor észreveszi az őt követő kutyát, s a reagálás módját jelölő hasonlat: „Menj innen – szólt rá, *mint egy emberre*" – párhuzamot teremt a „kutya" és az „ember" jelöltek között. E párhuzamot tovább konkretizálja, hogy a „kutya" cselekvése sok mindenben visszautal egyrészt a többi rabszolga, másrészt a felügyelő viselkedésére. A rabszolgák viselkedését irányító mechanizmus, az *„ösztön"* és Silusszal kapcsolatos reflexiójuk módja, a *„szimatolás"* („a tömeg gyáva, homályos ösztönével kiszimatolták, hogy [...] szenved") – a „kutya" megjelenésével kapnak alaki realizációt – minthogy annak lényegi tulajdonságait alkotják. A kutya térbeli helyzete: „egy pálmafa *mögül*", *„hátulról* ráugrott" – szintén visszautalást tartalmaz, a felügyelő viselkedésmódjára: az ostorcsapás után Silus: *„hátrafordult"*. Ugyancsak a felügyelő és a kutya cselekvésmódja között mutat párhuzamot az, hogy a hátulról, hirtelen érkező támadást erőteljes *hanghatás* kíséri: „Silus kutyaugatást hallott", s a felügyelő kérdését („Mit lógatod a kobakod?") kísérő szöveg: „harsant föl mögötte egy kemény hang", mely közvetlenül a korbácsütést előzi meg. Párhuzamot képez Silus helyzetének megjelölése a két jelenetben: a kutya harapása után: „le*ült* egy *kő*re"; a felügyelő ütése előtt: „Lábait belelógatva a szökőkút medrébe, *leült a kávájára*". A kutya által okozott seb és a korbácsütés összevetése a szövegben pedig egyértelmű

megfelelést teremt az elbeszélés két része között: „Semmiféle korbácsütés, nyílt seb nem fáj annyira, mint ha eleven mar meg elevent."

A fent leírt párhuzam: „felügyelő/rabszolgák" (korbácsütés) – „kutya" (harapás) tehát a novellaszöveg folyamatosságát újratagoló struktúrát hoz létre: a referált világ kettős leírását. Silus és környezetének viszonya ennek megfelelően kétféleképp jelenik meg: annak mindennapi (megszokott, reflektálatlan) és különleges (hirtelen, véletlenszerű, motiválatlan cselekményelem) formájában. Silusnál pedig e különös helyzetben megjelenik a többiek viselkedésére sohasem produkált (pedig korábban százszor indokoltabb) reakció, a sírás.

A „véletlen" – a kutya esetleges megjelenése és indokol(hat)atlan, ösztönszerű cselekvése –, e párhuzam által válhat éppen Silus és környezete viszonyának koncentrált megjelenésévé (modelljévé): a világhoz való, magától értetődőnek tartott viszonyt az e világnak különös formában való megjelenése kérdésessé teszi, illetve átalakítja: a reflektálatlan viszonyt reflektálttá teszi, az indifferenciát „sírásra" változtatja.

A „daganat", Silus megkülönböztető jegye e kontextusban ugyane párhuzam részévé, Silusnak és világának viszonyát felidéző eszközzé válik: másodszori említésekor közvetlenül a Silusban felmerült kérdéshez („Miért harapott meg éppen engem...") kapcsolódik: „Rázta megalázott fejét, nyomogatta sebét, mely egyre jobban lüktetett." A nem értett gesztus (a harapás), a szituáció lényege tehát a „daganattal" kerül összefüggésbe, sőt: Silus gesztusa is kiemeli ezt: „nyomogatja sebét" – mintegy újra megjelöli azt, „rámutat".

Fontos lehet, hogy a „kiskutya" nemcsak narratív szerepét tekintve hordoz többletjelentést, hanem mint nyelvi elem is szimbólumként fogható fel. E vonatkozásban is Silus és környezete viszonyára utal, lévén a *„kiskutya"* a *„pisze"* szó nyelvi ekvivalense. A „pisz-" tő jelentését a „hiszi a piszi" szólás őrzi, melynek eredeti értelme: „legföljebb csak a kiskutya hiszi el".[9] A két elem („pisze" és „piszi") között elsősorban szóalakbeli hasonlóságról lehet szó, az etimológiai szótár ugyanis nem tartja valószínűnek a „pisze" melléknévnek a „piszi" szóval való származásbeli kapcsolatát. Mindazonáltal a szótár említi a „pisze" szó esetleges jelentéseként: „a kutya orra".[10]

A lineáris szövegépítésben érvényesülő, a szövegbelső párhuzamok által alkotott modell tehát Silust, a „piszét" elválasztja e nevében is hordozott minőségtől, s az ábrázolt világban (a „kiskutya" alakjában) objektiválja azt. A párhuzam tagjainak megfelelései révén az eredetileg Silusnak tulajdonított sajátság, melynek a szövegben adott megfelelése: „hígvelejű", „szellemtelen" – az e nézőpontot képviselő és érvényesítő világot jelöli meg. A „kiskutya" a narratív párhuzam részeként a felügyelő/rabszolgák ekvivalense, szemantikailag viszont Silus tulajdonságaira utal. E kettős kötöttség adja szemantikai dekódoló funkciójának alapját is: a környezet reprezentánsaként egyben Silus önreflexiójának központi momentumát is képviseli (vö. *„szégyellte,* hogy

---

[9] *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. III.* Akadémiai, Budapest, 1976. 212.

[10] Uo. 211.

pisze...”). Ez az önreflexió viszont nem más, mint a környezet által adott, s Silus által interiorizált megítélés (vö. „A kis orrú embereket hígvelejűeknek, szellemteleneknek *tartották*”). A „kutya” így nemcsak a környezet Silushoz való viszonyának, hanem Silus önmagához való viszonyának is reprezentánsává, jelévé válik: a kívülről, a környezet oldaláról determinált önmeghatározás jelévé.

Eme, elsősorban a Silus és világa közötti korrelációra épülő, s végső soron e viszonyt megfordító modellben azonban nem merül ki a novella szemantikai telítettsége és értelmezésének lehetősége. Az alak-, cselekmény- és motivikus struktúra olyan – a mitológiai jelrendszerben értelmezhető – elemeket emel be a novellába, melyek nemcsak a szöveg belső felépítettségének, „viszonyjelentéseinek”, hanem a műegész jelentésének meghatározásához is közelebb vihetnek.

A „daganat a homlokon” mint a Silust megkülönböztető jegy – ezen a szinten is – szerkezet- és jelentésalkotó elem. E szerkezet két szélső pontját Silus két „sebe” alkotja: a homlokán és a lábán. Ugyanakkor: a második, lábon lévő seb visszautal az elsőre, minthogy párhuzamot képez annak ismételt említésével: a seb a lábán „úgy tüzelt, mint a parázs”; a homlokán lévő pedig „egyre jobban lüktetett”. A szövegépítést tekintve: a második (lábon lévő) seb az első újbóli megjelenésének motiválójává válik, hiszen a fájdalom (daganat) ismételt megjelenésének a szöveg e pontján más, cselekményesen motivált oka nincsen. Azt is lehetne mondani: a második seb újból megjelöli az elsőt. Ezt a megfelelést emeli ki Silus párhuzamos gesztusa is: 1. miután beütötte a fejét: „*tapogatta* sajgó homlokát”; 2. a kutya harapása után: „lábikrájához *kapott*”; „*nyomogatta* a sebet, mely egyre jobban lüktetett”. E gesztusokkal a hős mintegy maga is megjelöli a sebeket.

Az „ütés–daganat” („seb”) kétszeri megjelenése által alkotott párhuzam második eleme tehát nyilvánvaló utalást tartalmaz az elsőre, de a „daganat” jelentését most már a történet egészével hozza kapcsolatba. (Erre mutat az is, hogy a „daganat” éppen a Silusban felmerülő, a történet egészének értelmét, jelentését kereső kérdés felmerülése után kezd fájni: „Miért harapott meg éppen engem [...] Ezt nem értem.” A következő bekezdés a szövegben: „Rázta megalázott fejét, nyomogatta sebét [...]”. A szövegbeli elhelyezés ugyancsak egymásra vonatkoztatja a két egységet.)

Az „ütés–daganat” motívumpár – e minőségében – olyan szemantikát hordoz, melyet a novella szövegében aktualizált mitológiai utalások fejthetnek meg.

A „daganatot” okozó ütés egy olyan cselekvéssor részét alkotja, melynek elemeit – a szöveg emblematikus,[11] mitológiai utalásokra épülő szintjén – *Janus* isten nevének, illetve a név által jelölt funkciójának megjelenése köti össze. Eszerint: a Silus történetét elindító, cselekményszinten véletlenszerű „ütés” emblematikus szinten egy egységes jelentésrendszer részeként funkcionál. Janus nevét a szöveg explicite Silus munkahelyének megnevezésében – fő tevékenységével összefüggésben – aktualizál-

---

[11] A novelláról szóló – általam ismert – részletesebb ismertetés Puskás Elemér *Kosztolányi Dezső és Itália* című könyvében (Budapest, 1940.) jelent meg, melyben a szerző Kosztolányi latinos felfogásának példái között említi a művet. A novellában megjelenő latin világ azonban nemcsak „háttér”, hanem a szöveg nyelvi motivációjának részét alkotó nyelvi univerzum is lehet.

ja: „Követ faragott a *Janiculumon*." A lokális megjelölés jelentésességét az is nyomatékosíthatja, hogy Silus munkájának tárgya éppen: a *szökőkút,* melynek istene, Fons, Janus fia.[12] Ezenkívül: Janus egész családja összefüggésben áll a kutakkal, mivel felesége, Juturna, Fons anyja, a laviniumi forrás nimfája.[13] A Silus homlokán lévő daganat szintén Janusszal összefüggésben jelöli meg a hőst – az isten funkciója által: „amikor *kilépett* az *ajtón,* belevágta fejét a szemöldökfába". Az „ajtó-" és a „kilépés"-motívumban Janus mint az ajtók, kapuk, ki- és bejáratok istene jelenik meg, a szöveg tulajdonképpen nevének jelentését tárgyiasítja (ianua = „kapu, ajtó, nyílás").

A Janiculumon lévő szökőkút, melyen Silus „már hónapok óta dolgozott", központi jelentőségű a hős életében – nemcsak munka, hanem műalkotás: „Szerette ezt a művét. Valahányszor megpillantotta, mindennap újra elgyönyörködött benne." E kontextusban, mintegy összekötve a Janiculum és a „ianua" lokális megjelöléseket, értelmezhető az a hasonlat, mely az ütés által okozott daganatot és Silus munkájának, művészetének anyagát, a márványt hozza összefüggésbe: az ajtón kimenvén: „*feje* zengett, mint a *márvány,* amelyre pöröllyel csapnak". Az „ütés–fájdalom" és a „műalkotás–gyönyörködés/szeretet" motívumokat tehát a szöveg a Janus-motívum által egy szemantikai komplexummá alakítja: Silus az alkotó is és az alkotás anyaga, tárgya is – ő az, „akit" ütnek (rabszolga) és az is, „aki" üt (művész). Az író tehát Janus „ütése" által jelöli meg Silusban az alkotót, az ütés által okozott daganat a rabszolgát alkotói és alkotásában gyönyörködni tudó ember mivoltában identifikálja.

Maga az „ütés" az a szemantikai invariáns is egyben, mely a mű minden cselekményszegmentumát összekapcsolja. A felügyelő az ostorral üt, a rabszolgák hulladékkal dobálnak, a kutya harapása a korbácsütést idézi, s Silus szavaiban, melyek mintegy összegzik a történetet, Kosztolányi ugyane jelentést erősíti meg – az igealak megválasztása által: „... meg*ver*tek engem az istenek, és meg*ver*tek az emberek is. Elhagyott mindenki." A kifejezés utolsó idézett mondata utalás is a feleség halálára: „Most ő is elhagyta" – idézi a szöveg Silus gondolatát az asszony halálakor, s ezáltal e halál is az ütésekkel kerül párhuzamba.

Az *„ütés"* által a szöveg emblematikus szintje *kétszeresen rendezi Silusnak és világának kapcsolatát: tárgyi* és *metaforikus* értelemben. A hős az egyikben elszenvedi, a másikban formálja az „ütést", s a Janus-motívum kétféle megjelenése által – mint az „ütés" adója (ajtó) és mint annak tárgya, a művészet jelölője (szökőkút – mint Silus műve) – az „ütés"-motívum az alkotásfolyamat két fázisának modelljévé alakul át.

E kétféle viszonylatban megjelenő motívum a szövegnek más, de szintén mitológiai utalásokra épülő szintjén is aktivizálódik. A „megvertek az istenek" kifejezés, mely Silus sorsát összegzi, a szövegben említett istenek közül elsősorban *Minervá*ra vonatkozik. Az ő nevével indul a novella, aki nem segítette meg Silust, nem gyógyította meg beteg feleségét, pedig ő „áldozatot mutatott be a mindenre emlékező Minervának, aki a nyavalyások hideglelését, *főfájását, nyilallását* is számon tartja". A „főfájás"

---

[12] *Mitológiai enciklopédia II.* Gondolat, Budapest, 1988. 168.

[13] Uo. 169.

és „nyilallás" motívumok azonban nem annyira a feleségre, mint inkább Silus két sebére vonatkoznak: a daganatra a fején és a lábán lévő sebre, mely „olyan volt, mint a villám". Az utóbbi hasonlat nem kizárólag az ábrázolást teszi érzékletessé, a „villám" (illetve lehetséges mitológiai megjelenése: a nyíl) Minerva ősének, Athénének attribútumát is idézi. Kosztolányi tehát, összefüggésbe hozván Minervát mint a „főfájások, nyilallások" számon tartóját és a villám alakú sebet, a nyelvi (lexikai) elem és mitológiai ekvivalensének művön belüli párhuzamát hozza létre. E párhuzam által azonban Minerva szerepe transzformálódik: istenként nem teljesíti funkcióját, meg van fosztva létének lényegétől, csak nevében van jelen, ugyanakkor: attribútumai révén Silus alakjának válik részévé.

Ugyane jelentéskörben értelmezhető a feleség becenevének – „kis *varjam*" – poétikai motiváltsága is, lévén a varjú Minerva, illetve Athéné szent madara. Perilla alakjának ilyen metaforikus jelentését az is alátámasztja, ahogyan az ide kapcsolódó varjú-történet feldolgozásában Ovidius[14] kapcsolatba hozza a varjút és Minervát/Athénét. Két változatot említ: Minerva maga mellé veszi Coronist, úgy, hogy varjúvá változtatja. A motiváció: „a szűz megszánta a szüzet". A másik történet szerint a varjú Athéné gyermeke születésének titkát fedezi fel, s Athéné nem akarja, hogy megtudják: ő a gyermek anyja, nem is ő maga hordta ki. A varjú tehát mindkét történetben a „gyermeket nem szülő nő" alakjával kerül összefüggésbe, akár úgy, hogy átváltozott „szűz", akár úgy, hogy a „szűz istennő", Athéné attribútuma, aki a történetben szereplőként, az istennő kísérőjeként jelenik meg, s a mitológiai gondolkodás szerint tulajdonképpen helyettesítőt is jelent, azonosítható az istennővel. Visszatérve Perilla és a „varjú" kapcsolatára: Perilláról – az előbbiekre mintegy „rímelve" – az egyik legfontosabb információ, hogy: „Gyermeket nem szült".

Minerva isteni attribútumai tehát – mind a „villám" alakú seb, a „főfájás", mind a „varjú" jelentése által – a hős sorsának negatív aspektusát hozzák összefüggésbe az istennővel; más szóval: a Minerva alakjához kötődő elemek a szövegben Silusszal kapcsolatban a „fájdalom–ütés–seb" jelentést nyomatékosítják.

A „seb" – önmagában negatív – jelentése azonban más szempontból is utal Minervára. A szöveg – azáltal, hogy Minervát éppen a „*főfájás*ok" számon tartójaként emeli ki – az istennőt *születés*e, pontosabban: görög elődje, Athéné születése révén hozza kapcsolatba a főhőssel, hiszen Athéné Zeusz *fej*éből született, s születését a főisten iszonyú *fejfájás*a előzte meg. Minerva/Athéné tehát itt is mint a főhős attribútuma jelenik meg, de a „daganat a homlokon", a „fejfájás" most a teremtő, a kézműveseket, a művészetet és a bölcsességet pártfogoló istenség születésének körülményeit realizálja. (Ide tartozhat az is, hogy Minerva/Athéné nemcsak mint kézművesség-művésszel kerül kapcsolatba Silusszal, a szöveg más, az istennőhöz köthető funkciókat is aktivizál a hős környezetében: Silus szomszédainak foglalkozása: „kocsisok", „takácsok", „kézművesek" – Minerva oltalma alatt álló mesterségek, de jelentéses

[14] Ovidius: *Átváltozások. II. könyv. A holló. Coronis. Ocyrhoe.* Európa, Budapest, 1982.

lehet az is, hogy Silus daganatát a rabszolgák éppen „gránátalmamagokkal" dobálják, mivel a gránátalma Athéné kedves növénye.)

A Minerva (Athéné) mitológiai alakjához kötődő jelentések tehát két oldalról, két ellentétes aspektusból értelmezik Silus alakját, sorsát: Minerva jelen van úgy is, mint a fájdalom – konkrét és átvitt értelmű „sebek" – okozója, de ugyane „seb" által mint a születőben lévő művészet, illetve a művészetet pártfogoló isten is. A „seb" – metaforikus (emblematikus) jelentésének e kettőssége által – azt a transzformációt is jelöli, mely a Silus létét alkotó kettősségre mutat: a szenvedésre, mely egyszersmind a művészet „anyaga", létrehozója is. A már idézett hasonlat, mely a „daganatra" utal: „feje zengett, mint a márvány, melyre pöröllyel csapnak" – e tekintetben Silust mint e kettősség hordozóját jellemzi: az átélt szenvedésnek, fájdalomnak alkotássá alakulása, a „kigúnyolt", „semmibe vett", „leköpött" rabszolgának művésszé válása sűrűsödik benne.

Amennyiben az említett hasonlat Silus létének két meghatározó aspektusát – az „ütéseket", melyeket kap (biográfiai létezését) és az „ütéseket", melyeket maga ad (esztétikai létezését) – egyesíti, azonosítja egymással, funkciója a hős sorsát értelmező kódként is felfogható: az alkotói lét nem pusztán alakítói tevékenységet jelent, a művész nemcsak szubjektuma az alkotásnak, hanem tárgya is: maga is bizonyos értelemben „műalkotás" – létét az esztétikai szféra határozza meg, illetve: e szféra hatásköre létének egészére kiterjed. E „tárgyi" létezés passzivitása (esetleg: szó szerint az „elszenvedésre" vonatkoztatva is) azonban mégsem elvonulás vagy közöny, ellenkezőleg: a világ minden hatására érzékeny személyiség átalakulásának folyamata, ami feltétele a műalkotás létrejöttének, tulajdonképpen a műalkotás keletkezésének személyes átélése.

Ugyane motívumkészlet és jelentéskör alkotja *A vad kovács* című vers anyagát is, s – minthogy Kosztolányi esetében a költő és a prózaíró ugyanazon alkotói személyiség – indokolt lehet a hasonlatnak mint az epikai alkotásba beépülő lírai elemnek (szóképnek) a funkcióját érintő kitérő. A versben a hasonlat elemkészletéből egy metaforikus azonosítás alapja lesz – a költői „én" és a műalkotás között, ahol a művész (alkotó) helyét a „szenvedés" foglalja el:

A vad kovács, a szenvedés
sötét pöröllyel döngöl engem,
szikrázva visszanézek és
kormos dalát ővéle zengem.

Biográfiai és esztétikai lét azonosítása, amit a novella történetelvű epikai világában a lírai formaelem, a hasonlat teremt meg, a lírai szöveg egészének szerkezetét alkotja. A Silus-történetet (alakot) értelmező lehetséges kódok egyikére mutat rá a fenti versidézet (és az egész vers) alapmetaforája: a „szenvedésnek" „kovács"-alakként való megjelenítése. Az azonosítás alapja, az *„ütés"*-motívum Silus történetében is mitológiai vonatkozást aktivizál, mely szorosan összefügg az előbbiekben leírt, Minerva/Athéné születésére utaló motívumokkal. Az istennő születését elősegítő, tulajdonkép-

pen véghez vivő istenről, *Héphaisztosz*ról van szó, akinek ütése nyomán keletkezik a nyílás Zeusz fején, melyből „kipattan" Athéné. Az „ütés" Héphaisztosz mesterségének szimbóluma, így a mitológiai szüzsében a *születés*sel kerül kapcsolatba.

Ha Minerva (Athéné) szerepköre mint a „főfájás", „nyilallás" számon tartójának szemantikája a „seb" révén aktivizálódik a szövegben, akkor Héphaisztoszé elsősorban a születést (is) létrehozó cselekvése által: a *„pörölycsapás"* Silus homlokára és Silus tevékenysége, a *„kalapálás"* párhuzama – tágabb kontextusban: Héphaisztosz mint a kézművesek és a műalkotás létrehozásának istene és Silus, a kézműves-művész párhuzama – által. Lokális attribútumuk, a *Circus Flaminius* is összefüggésbe hozza őket: ez Silus lakóhelye, s egyben Héphaisztosz latin ünnepének, a Vulcanaliának is színtere.[15] Ugyane kapcsolatot erősíti talán az is, hogy a Silus lábán lévő sebet jellemző „villám" (különösen egy szokványosnak nem mondható hasonlat részeként) részletező leírása és a tűzzel mint a Héphaisztoszhoz tartozó legfontosabb attribútummal kapcsolatos háromszoros realizációja szintén az istent idézi: „a seb olyan volt, mint a *villám:* cikcakkos és *égő*. [...] Úgy *tüzelt*, mint a *parázs*". (E tekintetben fontos, hogy a novella szövege a Silus lábán lévő sebet a „villámmal", Héphaisztosz és Minerva/Athéné közös attribútumával jelöli meg. E kontextusban Héphaisztosz nem egyszerűen Athéné (Minerva) megszületésének esetleges elősegítője, hanem – mint Zeusz vilámainak készítője – az istennő egyik szerepkörének „átadója", hiszen az „teljes fegyverzetben" születik, s attribútumai közé tartozik a villám.)

A Héphaisztoszra való utalásrendszer révén a szövegbe beépülő jelentések azt a transzformációt hangsúlyozzák, mely átalakítja a novellában ábrázolt sors értelmét: a „seb" a születés helyévé, az „ütés"/fájdalom a műalkotás létrejöttének feltételévé válik. Silus két sebének jelszerű egymásra vonatkozása, pontosabban: a lábán lévő seb (mely Héphaisztoszt idézi) és a homlokán lévő daganat (mely viszont Minervára utal) ekvivalens szerepe által a befejező részben Héphaisztosz szerepkörén keresztül Minerváé is aktivizálódik. Az – ekkor fokozott formában megjelenő – fájdalom (a seb a homlokon: „egyre jobban lüktetett") a két istenalakot összekötő mitológiai jelentés által kap értelmet: a születés fájdalmára utal, melyet az „ütés", Héphaisztosz funkciója hoz létre. Minerva/Athéné születése – az alkotás, művészet és művész születése is, a fájdalom és a seb nemcsak az „istenek és emberek által megvert", hanem az isteni funkciók által megjelölt emberé is.

Amikor a novella Silus sebeit Héphaisztosz és Minerva/Athéné cselekvéseivel és attribútumaival hozza összefüggésbe, akkor a hős által mintegy „megismétli" e mitológiai, ütés által létrejött születést, melyben a „művészet", „bölcsesség" jön világra. Silus alakjának költőiségét valószínűleg nem annyira az olvasó iránta érzett sajnálata, a „beleérzés", a szerencsétlensége iránti részvét adja, hanem éppen az, hogy a hős e legnyomorultabb helyzetében is meg van jelölve az alkotás, önmaga létrehozásának, műalkotásban való objektiválódásának képességével.

---

[15] *Ókori Lexikon II.* Tudománytár, Budapest, 1984. 883.

Silus sírása így ébredés is: ráébredés önmaga és a világ viszonyára, a világ érzékelhető közelségbe kerülése, a fájdalom átélése, de egyben műalkotássá válásának folyamata is.

A „kút" – mint Silus alkotó munkájának tárgya – így abból az ütésből jön létre, mely által a művész a szenvedést okozó ütést mint a művészet istenében megtestesülő, benne szimbolizált tevékenységet hajtja végre.

A műben ábrázolt világ „realitása" így egy másik síkon értelmezhető: a környezet, az alakleírás, a cselekménymozgatás szinte minden eleme „szimbolikus": a kultúra saját fejlődésének szimbolikájában, a mítoszban adott jelentésekre utal vissza. Kosztolányi művének szövege tartalmaz (legalább) egy másik (mitológiai) szöveget is, mely jelentésekkel, értelemmel tölti meg a világot, s az olvasó tudatában összegződő mű e szövegek egymásra hatásából, közösen létrehozott jelentései a benne létrejött révén válik teljessé.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
az MTA Irodalomtudományi Intézetének folyóirata

Az 1994. évi 2. szám tartalmából:

Szilasi László: Jókai Jókait olvas
(Szerzői szándék és olvasói akarat
a Jókai-regényeket kísérő Jókai-szövegekben)
Eisemann György: A Komjáthy-líra vizsgálatának
poétikai feltételei
(Metafizikum és szimbólum viszonya)

Kisebb közlemények

Kőrizs Imre: Berzsenyi Dániel *Kesergés* című versének
keletkezéstörténetéhez
(Gyöngyösi hatása Berzsenyi költészetére)
Szilágyi Márton: Kölcsey *A ferrói szent fa* című
novellatöredékének forrása
Balogh Tamás: A *Nagyszombati kódex*
„Teljes Bölcsesség"-ének lehetséges mintája

Vita

Komlovszki Tibor: A Rimay-versszövegekről
Ács Pál: Válasz Komlovszki Tibornak

Szemle

Szerbek és magyarok a Duna mentén *(Lőkös István)*
Jókai Mór: Az önkényuralom adomái I. köt.
(1850–1858) *(Dömötör Ákos)*
Madácsy Piroska: Francia szellem a magyar
reformkorban (Francia irodalom és kultúra
a reformkori magyar folyóiratokban)
(Korompay H. János)

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó
Budapest, 1994
Műszaki szerkesztés/tipográfia: Ruttkay Helga
Megjelent 11,4 A/5 ív terjedelemben
HU ISSN 0133-2368
Nyomta a Jahn Ferenc Dél-pesti Kórház nyomdaüzeme
Felelős vezető: Zöldi Gyula
Munkaszám: 852/94.

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 Boltjá*ban (1061 Budapest, Andrássy út 45., telefon: 122 16 45).
Előfizetési díj egy évre 300 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:

Hans Robert Jauß
Az irodalmi posztmodernség
Barbara Johnson
Költészet és performatív nyelv
Tarnay László
A másik: transzcendencia vagy cselekvésem tárgya
Angyalosi Gergely
A francia Racine-vita és néhány magyar tanulsága
Kulcsár Szabó Ernő
Más(ik) szöveg – más írás
Szegedy-Maszák Mihály
Nemzeti és összehasonlító irodalomkutatás
Thomka Beáta
Metafora, interpretáció, teória
Tolcsvai Nagy Gábor
A dogmatikus nyelvesztétika válfajai
Györffy Miklós
A regénycselekmény modernsége
Szitár Katalin
Kosztolányi: *Silus*

Ára: 96 Ft

literatura

Fried István
Veres András
Odorics Ferenc
Kovács Sándor s. k.
Hódosy Annamária
Poszler György
Ambrus Judit
Füleki Beáta
Csikós Janzer Dóra

1994-3

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének
folyóirata

Főszerkesztő
Pomogáts Béla

Felelős szerkesztő
Kulcsár Szabó Ernő

Szerkesztő
Róna Judit

Szerkesztőbizottsági tagok
Bodnár György
Bonyhai Gábor
Kálmán C. György
Nyírő Lajos
Szili József

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 166 72 71

Literatura

Tartalom 1994/3.

FRIED ISTVÁN
A magyar komparatisztika a két háború között
– Felmérés és néhány probléma – 249

VERES ANDRÁS
Az irodalmi szöveg és az olvasó 267

ODORICS FERENC
Poszthagyomány
– A kikerülhetetlen interpretáció – 277

KOVÁCS SÁNDOR *s. k.*
A verseny
– Apollón vagy/és Pán –
(Sem-sem?) 286

HÓDOSY ANNAMÁRIA
Homotextualitás 312

POSZLER GYÖRGY
Posztmodern irodalomtörténet – tradicionális kérdőjelekkel 327

AMBRUS JUDIT
Az irodalom tette?
– Néhány megjegyzés Kálmán C. György *Az irodalom mint beszédaktus* című összefoglalása kapcsán – 334

FÜLEKI BEÁTA
„Újra az avantgárdnál vagyunk"
– Nagy Pál a „posztmodernről" – 340

CSIKÓS JANZER DÓRA
Egri Péter: *Value and Form* 346

Fried István

A MAGYAR KOMPARATISZTIKA A KÉT HÁBORÚ KÖZÖTT

– Felmérés és néhány probléma –

1918–19 sorsfordító hónapjaiban nem pusztán a magyar politikai gondolkodást osztotta meg a felmerülő lehetőségek és a kényszerpályák okozta elbizonytalanodás megannyi dilemmája, hanem a filológusok elképzeléseiben is több-kevesebb határozottsággal egymástól eltérően rajzolódtak ki a jövendő magyar irodalomtörténet-írás, illetőleg az összehasonlító irodalomtörténet kutatásának lehetséges irányai. Szász Károly egy elnöki megnyitójában[1] azt a „nemzetközi radikalizmus"-t tette felelőssé az eszmei zűrzavarért, az irodalom és irodalomtörténet ún. nemzeti irányának vélt visszaszorulásáért, amelyet majd 1919 után nem győz kárhoztatni, hazafiatlansággal és erkölcstelenséggel vádolni a konzervatív-nemzeti tábor. Szász elismeri ugyan, hogy a „szellemi világáramlatok" elérkeztek hazánkba, de „nemzetközi jellegüket nálunk általában mintegy levetkezve, mindig erős nemzeti színezetet nyertek". S ebben a tételben ugyan elvileg ott rejtőzhetett a befogadó szempontjának hangsúlyozása, a pozitivista szociológia által emlegetett (például Lanson révén az irodalomtörténeti vizsgálódásba is átkerült)[2] szemlélet a közönségnek nemcsak az irodalmi-irodalomtörténeti kánont, hanem olykor az irodalomtörténeti folyamatot is befolyásoló szerepéről, a két háború között azonban ennek a nézetnek inkább az irodalmat etikailag, nemzetpolitikailag megítélő, illetőleg a komparatisztika *ellen* ható vonásai elevenedtek föl. Annál is inkább, mivel egy 1919-es titkári jelentés[3] a jogos bírálatot összeköti a szociáldarwinizmusig visszanyúló (irodalmi) létharc gondolatával, és így nem elsősorban a francia komparatisztikának kiegyenlítő gesztusait előlegezi meg,[4] hanem a félreértett és nem kevés rosszindulattal értelmezett, bár az efféle értelmezéseknek szükségszerűen kitett „kultúrfölény" tézisét. „Mikor philologusaink a világirodalomnak uralkodó eszméit nyomozzák, tulajdonképpen a kiengesztelés művén dolgoznak [...] Néhány évtized óta nagyarányú munkásság foly a magyar irodalom terén, mely az összehasonlító irodalomtörténet eszközeivel kutatja külföldi irodalmi

---

[1] Szász Károly: *Elnöki megnyitó*. – A Magyar Irodalomtörténeti Társaság VI. rendes közgyűlésén. Irodalomtörténet 1918. 241–248.

[2] Gustave Lanson: *L'Histoire littéraire et la sociologie*. In: *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*. Paris 1965. 70.

[3] Papp Ferenc: *Titkári jelentés*. Egyetemes Philologiai Közlöny 1919. 165–169.

[4] A Revue de la Littérature Comparée az 1920-as években a valóban egyetemes komparatisztika szolgálatában állt.

áramlatok és írói egyéniségek hatását a magyar irodalomban. Kutatóink néha szinte túlságosan merültek az apró részletekbe..."

A jelentés első része valós helyzetleírást közöl. S jóllehet a pozitivista hatáskutatás módszerétől nemigen tértek el a kutatók, tényként állapítható meg, hogy korábban és a két háború között is, mindenekelőtt a magyar irodalmat *alakító* külföldi minták (versek, műfajok, motívumok, vándoranekdoták) meghonosítása-meghonosodása volt a magyar komparatisztika leginkább kedvelt kutatási ága, ehhez még a „közvetítők" szerepének földerítése járult, azoké, akiket-amelyeket Wellek joggal sorolhatott át az irodalomszociológia meg a nép- és nemzetpszichológia kutatási területére, ugyanakkor hasonló módszerrel viszonylag kevés szó esett arról, hogy magyar témák és motívumok milyen mértékben vannak jelen a világirodalomban (bár ebben a vonatkozásban Heinrich Gusztáv és Gragger Róbert tevékenységét nem ildomos említetlenül hagyni). A fő probléma azonban abban mutatkozott, hogy alapkérdések megvitatása jórészt elmaradt, és valaminő etikai idealizmus és szépelgő elittudat párosult egyoldalúan nemzeti előfeltevésekkel, mikor olyan fogalmak leírására került sor, mint *irodalom, érték* vagy akár (nemzeti) *klasszicizmus*. A titkári jelentés egy másik passzusa ebből a szempontból (is) igen tanulságos:

„bármit határozzon a sors, a magyar irodalomnak döntő hatása lesz abban a szellemi versenyben, mely a Duna és Tisza környékén lakó nemzetek között indul meg. Ily szempontok ösztönöznek bennünket arra, hogy elemzéseinket minél szorosabban kapcsoljuk össze az irodalomtörténetnek magasabb rendeltetésével, az irodalom aesthetikai és erkölcsi értékeinek megbecsülésével. Ily törekvés, ha távol tartja magát a nemzeti hiúság legyezésétől, csak javára válik a tudománynak, amennyiben megkímél bennünket az erőpazarlástól, a felesleges kitérésektől s az irodalmi hatások kutatásának túlzásaitól."

Ami 1919-ben a fenyegettetés és a történelmi tragédia árnyékában intés formájában hangzott el, az Eckhardt Sándornak sokat idézett 1931-es előadásában[5] (a magyar komparatisztikában új témaként jelentkező, ám azonnal a módszertani megosztottságot és bizonytalanságot jelző tényezőként) tétel- és tézisszerűen mondatott ki. Mivel Eckhardt szinte egyenlő erővel emlegeti a később *történelmi sorsközösség*ként jelölt, valójában komparatisztikai-regionális vizsgálati szempontot, s az ennek ellentmondó tételt: a magyar „dunatáji", „közép-európai" komparatisztika céljául a magyar „hatások" kutatását hangsúlyozza, visszakapcsolva az 1919-es titkári jelentésnek a kiengesztelést és a magyar dominanciát egyként körvonalazó feladatkijelöléséhez. Ami a hatáskutatást illeti, Eckhardt nem feltétlenül sorolható be a kései pozitivisták sorába, elhatárolódása nemcsak Heinrich Gusztávtól, illetőleg Scherer iskolájától nyilvánvaló, hanem Van Tieghemnek sem feltétlenül híve. S ha Elek Oszkár az alapvető kézikönyvnek kijáró tisztelettel egyetlen kritikai szó nélkül méltatja Van Tieghem *La*

---

[5] Eckhardt Sándor: *Az összehasonlító irodalomtörténetírás Közép-Európában*. Bp. 1932. Vö. Fried István: *Kelet- és Közép-Európa között*. Bp. 1966. 21–23.

littérature comparée-ját,[6] Eckhardt bejelenti a maga fenntartásait, éspedig éppen azzal a módszerrel szemben, amely később a „francia iskola" sajátjaként vonult be diszciplínánk történetébe. „... a módszer kissé anyagszerű terminológiája [...] mintha kissé gátolná a szerzőt abban, hogy felismerje a szellem prioritását az irodalmi hatások kérdéseiben, holott a szellemtörténeti szemléletet a franciák maguk is ismerik és állandóan alkalmazzák tudományos munkáikban."[7] A szellemtörténeti módszer sürgetése a komparatisztikában nem feltétlenül jelentette a módszer általánossá és elfogadottá válását a magyar komparatisztikai gondolkodásban. Egyfelől túl mélyek és egyetemi-tudományos iskolák által meggyökeresedettek voltak a német pozitivizmus forrásokra és kisugárzásokra irányuló, a schereri hármasságból a *Megtanult* (Das Erlernte) prioritását hangsúlyozó stúdiumok, másfelől az 1930-as évek magyar bölcseleti gondolkodásának sokrétűsége különféle, nem feltétlenül a szellemtörténethez közvetlenül kapcsolódó javaslatokkal állt elő, és ezek például Hamvas Béla „világirodalmi" elképzeléseiben és tipológiát célzó kritikusi-ismertetői gyakorlatában olykor csak szűk határsávon érintkeztek a „klasszikus" szellemtörténeti módszerrel, amelyet például Szerb Antal előadásmódja erősen enyhített, de amely ellen a történetietlenség és a falzifikációs jellegű ellenőrzés hiánya (vádként) viszonylag korán fölmerült. Másfelől: ami a pozitivizmus olykor legmerevebb formáinak és módszertani eljárásainak továbbélését illeti, elegendő végiglapoznunk az *Egyetemes Philologiai Közlöny,* az *Irodalomtörténet* vagy az *Irodalomtörténeti Közlemények* évfolyamait, vagy akár Tolnai Vilmos kézikönyvként használt irodalomtudományi bevezetését,[8] amelyben a szerző szinte meglepő redukcióval élt az összehasonlító irodalomtörténetet/irodalomtudományt illetőleg. Hogy a diszciplína célja „nem lehet öncél", ezzel mintha azt sugallná (s ez a későbbiekben kitetszik), hogy nem szükséges önálló, saját módszertanra szert tennie.[9] S bár ezt mintha a komparatisztika története sajnálatosan visszaigazolná, Tolnai e téren még radikálisabb nézetet képviselt, szerinte ugyanis a komparatisztika „eszköz magasabb célnak, az esztétikai méltatásnak és értékelésnek elérésére, melyhez megbízható anyagot nyújt". Legközelebbi célját viszont, „az időrendben következő irodalmi jelenségek *okozati kapcsolatát,* és ennek a kapcsolatnak *mértékét* és *minőségét*" felderítendő, a komparatisztika a hatáskutatással érheti el, bár a hatás előfeltétele, hogy „csírái" a hatást befogadó „lelkében" már korábban megvoltak, s az összehasonlítás „bizonyos határok közt megmérhető

---

[6] Elek Oszkár: *Módszertani munka az összehasonlító irodalomtörténetről.* Irodalomtörténet 1933. 147–152.

[7] Eckhardt Sándor: *Van Tieghem: La littérature comparée.* Paris 1931. Egyetemes Philologiai Közlöny 1932. 67–68.

[8] Tolnai Vilmos: *Bevezetés az irodalomtudományba.* Bp. 1922. Tolnai könyvét az európai irodalomelmélet mezőnyében helyezi el: Bogoly József: *Ars philologiae.* Tolnai Vilmos és az irodalomtudományi pozitivizmus öröksége. Pécs 1944. 108–127.

[9] Nem ő volt az egyedüli, aki így gondolta. A komparatisztika efféle felfogását lényegében elfogadta Erwin Koppen bonni komparatista is: *Hat die Vergleichende Literaturwissenschaft eine eigene Theorie?* In: *Komparatistik.* Aufgaben und Methoden. Hg.: Horst Rüdiger. Stuttgart 1973. 56. Újabban Peter V. Zima törekszik önálló komparatisztikai metodológia kidolgozására: *Komparatistik.* Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Tübingen 1992.

mennyiséget" kínál „az irodalmi megítélés számára". Tolnai kézikönyve inkább összefoglalás, mint korszerű tájékoztatás, hiszen a pozitivizmust meghaladni igyekvő francia és német komparatisztika téziseit legfeljebb visszhangozza. S ami mégis figyelemre méltó: a szociologikus szemlélettel legalábbis nem áll szemben, és a befogadói aktivitás lehetőségét is fölveti, ezzel kissé a maga filológiai gyakorlatának ellentmondva. Óvatos fogalmazása talán a kézikönyv jellegből fakad, de az elméleti bizonytalanságból is, hiszen Tolnai pályája során nemigen távolodott el az elmélettel szemben olykor bizalmatlan, pozitivista módszertől. Pontosabban fogalmazva: az elméletet a magyar komparatisztika nem egy képviselője egyértelműnek, vitathatatlannak vette, s a kutatók így részben a kronológia (történeti egymásutániság), részben a megmérhetőség (természettudományos hitelességű pontosság) elvével együtt a tények megingathatatlanságába vetett hitüket demonstrálták. Akár a korszak laposabb hatáskutatási irányának alapvetését is kiolvashatjuk Császár Elemérnek Heinrich Gusztáv nekrológja ürügyén fölvázolt programértekezéséből:

„A kézzel fogható igazságoknak, a tényeknek megbecsülése [...] érteti meg Heinrich nagy vonzódását ahhoz az irodalomtörténeti módszerhez, mely külföldön is csak az újabb időben, nálunk meg éppen Heinrich korában, sőt jórészt ő általa lett uralkodóvá. Az összehasonlító irodalomtörténeti módszerre gondolok. Nincs igazuk azoknak, akik ezt az irodalomtörténeti módszert jelentőségben a többi fölé emelik, de az kétségtelen, hogy vele lehet a legbizonyosabb eredményekre jutni. Ez az egyetlen eljárás, mellyel tudományunk bizonyos tekintetben megközelíti a természettudományok exactságát. Az irodalmi kölcsönzés mértékét ugyanis, azt a hatást, melyet egy költői egyéniség a másikra tett, az összehasonlító irodalomtörténeti módszerrel nemcsak meg lehet állapítani, hanem szinte meg is lehet mérni – már pedig exact bizonyságról csak ott lehet szó, ahol lemérhető mennyiségekkel dolgozhatunk."[10]

Talán még nem is az a legnagyobb probléma, hogy természettudományos analógiák érvényesítését méltatja Császár Heinrichben (ki tudja, mennyi joggal?), hiszen az efféle irodalmi értékelés és minősítés akár a korai komparatisztika angol–amerikai képviselőinél, akár Brunetière műfajelméletében is fölmerülnek.[11] Császár a maga és tanítványai által művelt *hatáskutatást* védi, méghozzá ugyanabban az esztendőben, amelyben a *Minerva* hasábjain Zolnai Béla[12] a leginkább az újabb francia fejlemények, a *Revue de Littérature Comparée*[13] bevezető tanulmánya és más munkák felől a Császárétól eltérő kutatási irányt vázolt föl. Zolnai kezdeményezése igen jelentősnek mondható, és lényegében egy nagyszabásúnak ígérkező, de az első kötet-

---

[10] Császár Elemér: *Heinrich Gusztáv és a magyar irodalom*. Egyetemes Philologiai Közlöny 1923. 1–15.

[11] Zima: i. m. 19–21., 30.

[12] Fernand Baldensperger: *La littérature comparée: le mot et la chose*. Revue de Littérature Comparée 1921. 5–29.

[13] Zolnai Béla: *Az összehasonlító irodalomtörténet mai állásáról*. Minerva 1923. 70–84. Zolnairól a legújabban: Baróti Dezső: *The first Szeged workshop of comparative literature: Béla Zolnai and his school*. In: *Celebrating Comparativism*. Red.: Katalin Kürtösi and József Pál. Szeged 1994. 7–10.

nél kényszerűen elakadt 1944-es világirodalom-történet bevezető-módszertani értekezésében csak némileg gondolja tovább a nemzeti irodalmi–világirodalmi dichotómiát, illetőleg a nemzeti irodalmak tágabb kontextusának témakörét. Ez jelzi, hogy Zolnai viszonylag korán a nemzeti és világirodalmi problémák dialógusát tartotta szem előtt.[14] Már korai dolgozatában is kétségbe vonni látszik a nemzeti irodalmi önelvűség mereven hangoztatott tézisét. Az „európai irodalmak összetartozásá"-nak tudatát emlegeti komparatív tényezőként, és egyben a diszciplína ihletőjéül. Irodalom (irodalmak) és irodalomtudomány kölcsönhatására látszik ezzel Zolnai célozni, s bár tisztelettel emlegeti a német pozitivista, valamint a francia összehasonlító iskolát (melyet nem lát el címkével), sürgeti az összehasonlító módszernek a szellemtörténeti témákra való alkalmazását. Analógiaként a történeti kutatásokat említi, s így a diszciplína szintetizáló, „a nemzeteknél nagyobb egységek irodalomtörténet"-ére irányulna. S ha a részdiszciplínák megegyeznek is a francia kutatásaival (hatáskutatás, forrásfeltárás, a befogadás kérdései, tárgyak, motívumok, az eszmék útja), a belső fejlődés és az idegen áramlatok egymásra hatásának gondolatával messze megelőzi a magyar komparatisztikai kutatást, a „nemzeti erők reakciójá"-nak felemlegetése pedig a „nemzeti" és a „világirodalmi" helyesebb viszonyának mérlegelésére ösztönöz az asszimiláció (recepció) szerepének elemzésére utal. 1944-es értekezésében ekképp körvonalazza a „világirodalom" fogalmát, „azt a *tudatot*" nevezi annak, „amely az egymásra ható irodalmakat egységbe foglalja". A továbbiakban az evolucionista jellegű történetiség szilárdságát kezdi ki hullámvölgyek és -hegyek bemutatásával, s a „nemzetek fölött álló szellemi közösségtudat"-nak tulajdonítja azt a képességet, amely által az egyes nemzetek irodalma élesebb fénybe helyeződik. Más kérdés, hogy 1923 és 1944 esztendeje kijelölte Zolnai tájékozódásának irányát is, ám olyan problémafölvetésével, mint a centrum és a periféria viszonya, mindmáig sokat vitatott kérdéskört iktat be a magyar komparatisztika kutatandó tárgyai közé. Zolnai Béla kezdeményezése már csak azért is figyelemre méltó, mivel az 1920-as évektől kezdve jelentkezik a szerzői és az olvasói igény meghatározott szempontú világirodalom-történetre. Benedek Marcell 1920-ban adja ki *A modern világirodalom 1800–1920* című könyvét. Itt szembefordul a Heinrich Gusztáv szerkesztette *Egyetemes Irodalomtörténet* additív jellegű világirodalom-történet felfogásával, majd Taine és követői ellen veti: nincs a *művészi kérdések*ről mondanivalójuk. A maga részéről a „világirodalom történeté"-t nem „a nemzeti irodalmak történetének egymásután sorolásá"-ban vélte fölfedezni, hanem „az egyes hullámok végigkövetésé"-ben „az utolsó gyűrűig". Valójában a megszokott és konvencionális korstílus és stílusáramlatok kategóriáiban gondolkodik Benedek Marcell, ám nem foglalván határozottan állást a „legújabb kor" stíluszűrzavarában, inkább a modern dráma vagy a modern líra címszót alkalmazza. A világirodalom történetét a „művészi", valamint a „világfelfogásbeli és szociális kérdések" irodalmi leképződésében kíséri végig, és ezzel a szociologikus szemlélet jogosultságát hangsúlyozza. A kötetlen és oldott előadásmód mintegy

---

[14] *A világirodalom története I.* Zolnai Béla: *Világirodalom és nemzeti irodalom*. Bp. 1944.

előlegezi Szerb Antal egészen más felfogású világirodalom-történetét,[15] ám mindenképpen jelzi az akadémikus-additív felfogás oldásának szükségességét. Meglepő kivételként méltatható Juhász Vilmos vállalkozása, amelyet *A világirodalom élettörténeteként*[16] jelölt, már csak azért is, mivel a szóbeliséget is bevonja a vizsgálatok körébe, és nem zárkózik el attól, hogy Kína és India kultúrájáról szóljon. A könyv zárlata „korunk szellemé"-t kísérli meg megrajzolni Keyserlingre hivatkozva, bár időnként előkerül Husserl, Bergson, Unamuno neve is, anélkül, hogy a meglehetősen vegyes névsorú együttes műveinek feldolgozásáról megbizonyosodnánk. A tetszetős, de csak látszólag Hamvas felé mutató kijelentés, miszerint „Korunk [...] a lényeget keresi, a transzcendens megnyilatkozását", Juhász könyvében nem több közhelynél, mint ahogy a vállalt feladathoz képest éppen a módszertani-szemléleti elégtelenség tűnik nagyon is elő. Inkább az eklektikus, megemésztetlen olvasmányok egyvelege minősítés illik Juhász könyvére. Azt azonban feltétlenül jelzi (Benedek Marcell könyvével együtt), hogy bár a késő pozitivista komparatisztika erőteljes utóvédharcait vívja ugyan, érik az igény a komparatisztika területén is a korszerűbb módszerek meghonosítására. Annál is inkább, mivel már az 1920-as években történik magyar részről próbálkozás a nemzetközi munkamegosztásba való bekapcsolódásra, mindenekelőtt a manapság inkább szervezőként-kulturális diplomataként-szerkesztőként ismert Hankiss János részéről. Tevékenységének komparatisztikatörténeti jelentőségéről másutt szóltam,[17] itt inkább egy korai, sok tekintetben kezdeményező és világviszonylatban is figyelemre méltó munkájára hívnám föl a figyelmet. 1928-ban ugyanis Hankiss János nagy vállalkozást jelentett be *A detektívregény* című könyve[18] alcímével: *A „népszerű irodalom" elmélete és története*. S a tartalomjegyzékben az alábbi címet leljük: *Az írók történetét ki kell egészítenünk az olvasók történetével*. Aligha kell a magyar irodalomtudományban korainak számító felismerés jelentőségét külön méltatnunk: Hankiss itt elsősorban Lanson (és részben Durkheim) nyomában jár, mindenesetre nem elsősorban a recepcióesztétika előzményét, hanem egy irodalomszociológiai indíttatású új irodalomfogalmat lehet méltatnunk Hankiss művében (később Verne Gyulával[19] is érdemben foglalkozik). Nevezetesen az „elit"-irodalom mezejét átlépve, az általa *népszerű*nek nevezett irodalmi alkotásokat is úgy kívánja méltatni, mintha kanonizált klasszikusokról szólna. Teszi mindezt azért, mert szerinte *irodalomtörténeti, művelődéstörténeti és lélektani* tanulságok egyként származhatnak az efféle vizsgálatokból. Ám evvel nem elégszik meg: megkísérli nemcsak a magyar bűnügyi (szép)irodalom történetének fölvázolását, hanem a bűnügyi irodalom típusainak körvonalazását is.

---

[15] Szerb Antal: *A világirodalom története*. [Bp. 1941.] I–III. Az alábbiakban az előszóból idézek.

[16] Juhász Vilmos: *A világirodalom élettörténete*. Bp. 1927.

[17] Fried István: *A magyar irodalom európai kapcsolatrendszere (Hankiss János felfogásában)*. Debrecen, sajtó alatt.

[18] Hankiss János: *Littérature populaire et roman policier*. Revue de Littérature Comparée 1928. 556–563. A magyar nyelvű könyv fő téziseit foglalja össze.

[19] Hankiss János: *Jules Verne. A tudomány a szépirodalomban*. Bp. 1930.

Végkövetkeztetéseinek egyike, amellyel az irodalmi folyamat eddig egyoldalúan lineárisnak, pozitivista és szcientista módon evolucionistának tételezett menete után teszi ki a maga óvatos kérdőjelét, eltér a kortárs magyar irodalomszemlélet alapelveitől. Óvatos ez a kérdőjel, mivel nem fogalmi, hanem metaforikus nyelven tétetik föl, mintha visszatérne a műfajmorfológiai módszerhez, de megtagadná is (éppen a linearitás kétségbe vonásával); hasonlata természettudományos is, de mintha jelzésében-intenciójában a képszerűség gyengítené tétele erejét. Az idézet ekképpen hangzik:

„Kérdés, hogy ennél a műfajnál [ti. a bűnügyi regénynél – F. I.], amelyben a cselekvény újszerűsége nagy szerepet játszik, lehet-e szó egyenes vonalú fejlődésről; vagy talán helyesebb a műfaj fennmaradását a virágtőéhez hasonlítani, ahol egy ág, egy levél kimerül, lehull, s a régi, közös tőből más ponton újak hajtanak ki helyette."

Lényeges kérdésre tapint Hankiss: nevezetesen a cselekmény felől kísérli meg egy műfaj karakterisztikumát fölvázolni, ugyanakkor irodalmi komponensek, mikrostruktúrák elhalásáról, majd régebbi komponensek újfajta egybeszövődéséről tesz említést. Nemigen lenne helyes az orosz formalisták „evolucionizmusához" közelíteni Hankiss tézisét, az azonban bizonyos, hogy a pozitivista szociológiából kiindulva lényegében két ponton hoz újat: 1. az olvasók irodalmat és irodalmi folyamatot alkotó közreműködésének hangsúlyozásával; 2. a linearitástól eltérő evolúciós folyamat tételezésével. Későbbi elméleti és történeti jellegű munkáiban a magyar irodalom fejlődéstörténetére alkalmazza ezt az általa már 1928-ban sikerrel kidolgozott, bár viszonylag kevés visszhangot kapó szempontot. Igaz, regénytipológiával Halász Gábor már 1929-ben szolgált, méghozzá számottevő világirodalmi példákat mozgatva.[20] Nézőpontja azonban nem komparatisztikai a szó szűkebb értelmében, jóllehet az 1931-es Van Tieghem-kötet kritériumainak megfelelne, csakhogy nem a *littérature comparée,* hanem a *littérature générale* érvényességi körében. Halász a *regénytechnikai eljárások*ból indul ki, s olyan tényezőket emleget a modernség regényének jellemzőiként, mint: *esszébe átolvadás, gondolat- és érzésprocesszusok lesznek drámaivá;* regénytipológiájában pedig a *történés-* és a *jellemregény* között fedez föl az írói magatartásban, író és regényanyag viszonyában eltéréseket. Szeretnék arra utalni, hogy a modernség (távoli) előzményeiként ugyanazokat a szuperstrukturált műveket jelöli meg, mint az orosz formalisták és Bahtyin (Sterne és Diderot mellett itt Fielding is szóba kerül). Ami azonban mégis a magyar komparatisztika történetébe illeszti Halász tanulmányát, az a nemzetközi irodalmi vagy irodalomközi folyamat jellegzetességének fölismerése, a modernség műfaji innovációs kísérletének, egyben műfajnak és irodalomfogalomnak megannyi összefüggése.

Az 1930-as–1940-es esztendőkben aztán megjelenik Babits Mihály és Szerb Antal eltérő szempontrendszerű és hangvételű, mindenképpen más olvasóközönséget megcélzó európai, illetőleg világirodalom-története, amelyek heves vitákat robbantanak ki, nemcsak módszertani jellegűeket, hanem részben generációs ellentétek is jelentkeznek, részben különféle ízlésformák vitájára is sor kerül – s nem utolsósorban

---

[20] Halász Gábor: *Az újabb regényről.* [1929] In: *Válogatott művei.* Szerk.: Véber Károly. Bp. 1959. 28–47.

értékelési nézőpontok eltérése gerjesztheti a vitát. Ha Szerb Antal szerint „A világirodalom története az a folyamat, amelyben a nemzetek fölötti jelentőségű írók és művek országhatárokon és évszázadokon átemelkedve megtermékenyítik és irányítják egymást", akkor ráérez az irodalomköziség tételére, különösen mondandója további részében: „A világirodalom története élő folytonosság." Csakhogy az alább még külön is hangsúlyozott „nagy nemzetek irodalma" joggal ébreszt kétségeket, és visszafelé hatva a „nemzetek fölötti jelentőségű írók és művek" meghatározását illuzórikussá és önkényessé teszi. Kiváltképpen, hogy szempontként kerül elő az írók utókora, hatása és továbbélése az irodalmi tudatban, s ez messze nem azonos a nemzetekfölötti írók és művek „hatásá"-val és továbbélésével. Hiszen nemegyszer évszázadokra vagy évtizedekre bontva más-más értékrendet, így hatásrendszert deríthetünk föl írók, művek és az irodalmi tudat viszonylatában egyaránt. S bár az *eszmetörténeti, stílustörténeti és irodalomszociológiai* eljárások együttes alkalmazása valóban újszerű világirodalom-történetet ígér, ennek némileg ellentmond a vállaltan spengleri indíttatású kultúrmorfológia alkalmazása a tárgyalásban és talán még a periodizálásban is, de legalább is a nemzeti irodalomtörténetek (nyugati versus orosz) minősítésében és fejlődésrajzában. Dicséretes őszinteséggel írja Szerb Antal, hogy „minden irodalmi értékelés egyéni és relatív", s aztán az előadás folyamán Szerb Antal nem is titkolja a kortársak előtt olykor meghökkentő(nek szánt) véleményét, egészében additív módszerével legfeljebb anyagában és kevéssé módszerében hoz újat; inkább a stílus megvesztegető neofrivolitása, mint a megállapítások és okfejtések mélysége okozza, hogy mindmáig teljesen megérdemelten szaporodnak olvasói.

A komparatisztikai megújulás kísérlete sokkal inkább fűzhető Babits Mihály sokfelől vitatott európai irodalomtörténetéhez.[21] S bár itt sem a fogalmi nyelv hordozza a szerző lehetséges vagy kikövetkeztethető intencióit, világosan kiolvasható Babits harca a szociológiai irodalomszemlélet ellen, az önelvű nemzeti irodalom tézise ellen, továbbá annak érvényesítése, hogy nem irodalmi mikroelemek, például motívumok nyomon kísérése fontos, hanem a költői magatartásformák rajza. Érzékelhető, hogy Babits Mihály a maga költői magatartásformájához közelebb álló alkotók iránt érez rokonszenvet, és például a romantika nem egy sikeres alkotójával szemben gyanakodva viselkedik. Mégis, előszavából kitetszik néhány fontos vezérelv: „A világirodalom egységes, összefüggő folyamat, egyetlen hatalmas vérkeringés"; a képiség az irodalomköziséget célozza meg, nem kizárva a kisebb nemzetek részvételét a folyamatban (szép példáját adja a magyar irodalom nagyjai világirodalmi folyamatba illesztésének). „Aki a világirodalom történetét írja: [...] a közöset keresi a sokfélében, az egységes szellemi folyamatot nemzetileg széttagolt világunkban." A német klaszszikában hangzott el efféle igény, egyfelől Schiller állította a szépség és az igazság ígéretét hordozó költői-humánus magatartásformát az európai széttagoltsággal szembe, másfelől viszont az 1820-as esztendők Goethéje viszonyította egymáshoz ehhez

---

[21] Babits Mihály: *Az európai irodalom története*. Bp. 1979. Vö. Fried István: *Babits Mihály európai irodalomtörténete*. Dunatáj 1983. 2. 5–15.

hasonlóan a nemzeti meg a világirodalmat, de már korábban és élete végéig csak ama *Rész* igazságát fogadva el, amelyben az *Egész* készülődik.[22] Babits Mihály arról is szól, hogy „a költők [...] egymásnak felelnek idő és tér távolságain át". S ezzel ugyan még nem vonja kétségbe az irodalomtörténet létét, de a hagyományostól eltérő szempontot vet föl: eszerint egyes írók nemcsak annak következtében tárgyalhatók egy (közös) irányzat tagjaiként, hogy egy időben éltek, vagy egy nemzeti irodalom képviselői, hanem mindenekelőtt abból a megfontolásból: miféle funkciót, helyet töltöttek be saját korukban, és így miképpen teljesítették ki az esetleg másutt jelentkező kezdeményeket. Azaz egy író művei más írók műveinek folytatásai; s ez az időben és térben egymástól távoli „lélekrokonság" adja meg a világirodalom folyamatát, a „vérkeringés" szabályosságának megfelelően. A Babits-könyv vitája önmagában megérdemelné a feldolgozást, a leginkább Halász Gábor vitacikkére történt számos utalás. Ezúttal azonban egy másik, a komparatisztika felől érkező bírálatot ismertetek. Az álnevű *[r. r.]* szerző szerint Babits „synchronistikus"-an tekinti át a világirodalmat, és ez megfelel Fritz Strich idevonatkozó elképzeléseinek. (Más kérdés, hogy a szellemtörténész Strich és a szellemtörténet módszerét elvető Babits között milyen szorosabb kapcsolat tételezhető, illetőleg tételezhető-e egyáltalában?) A bírálat szerzője szerint[23] kétfelől leselkedik veszély erre a „synchronistikus" tárgyalásmódra.

1. „A súly az irodalomról egészen átbillen az irodalmi alkotásra, az mint organizmus elsikkad, széthull elemeire, s így veszendőbe megy az irodalmi folytonosság és fejlődés elve, meg a különféle nemzeti irodalmak egymáshoz kapcsolódása – szóval éppen az, amit világirodalomnak nevezünk."

2. „...egy-egy évben igen heterogén, egymástól szellemben távol álló alkotások kerülnek össze, s így nincs módunk meglátni azt, amit Van Tieghem követel a világirodalomtörténettől, az egy-egy nagy írói egyéniségből mindenfelé kisugárzó hatásokat, az irodalmi divatok elterjedéseit és a nagy nemzetközi áramlatok jelentkezését a nemzeti irodalmakban."

Van Tieghem komparatisztikai rendszerezésének mintaszerű összefoglalása jelzi, hogy az 1930-as évek „francia iskolája" egyik meghatározó eleme volt a magyar összehasonlító irodalomkutatásnak, és ezt legfeljebb az areális nyelvészeti kutatásokkal párhuzamosan kibontakozó regionális irodalomközi közösségek jellegére irányuló kutatások, illetőleg részben a Gáldi László által „tájföldrajzi"-nak nevezett, többnyire a délkelet-európai térséget magában foglaló elemzések árnyalták.[24] Babits Mihálynak szinte olvasmánynapló formában publikált és csak látszólag szeszélyes vonalvezetésű európai irodalomtörténete éppen a pozitivizmusnak mindenáron ér-

---

[22] Fried István: *Die Frage des Klassizismus in den ostmitteleuropäischen Literaturen*. In: *Současný stav a úkoly československé hungaristiky*. Uspořádali: František Hejl, Richard Pražák. Brno 1982. 247–254.

[23] r. r.: *A XIX. század irodalomtörténete*. Babits Mihály: Az európai irodalom története 1760–1925. Budapesti Szemle 1936. 240. k. 119–124.

[24] Vö. 6. sz. jegyzetben: i. m. 25–26. Gáldi román tárgyú tanulmányairól a legújabban: Nagy Levente: *A hídépítés jegyében*. In: *Europa*. Balcanica–Danubiana–Carpathica I. Főszerk.: Miskolczy Ambrus. Bp. 1993. 121–129.

vényesülni akaró rendszerszerűsége ellen irányul, az irodalmi folyamatokat sem stílustörténeti, sem pedig irodalomszociológiai kategóriákba nem kívánja kényszeríteni, sokkal jobban érdekli szerzők és művek spontán kapcsolódása, az, miképpen válik egy, művekben realizálódó alkotói magatartás, a világgal szemben kialakított alkotói viszony életművé, továbbá ez az életmű folytatható, folytatandó hagyománnyá. Hagyomány és (meg)újítás összefüggései tárulnak föl Babits előadása nyomán, aki nem vállalja a „nemzetközi áramlatok"-nak Van Tieghem merev rendszere szerint sematizálódó rajzát. Igaz, az európai irodalmak egységként, közösségként való felfogása nem mentes az 1930-as években élő-ható illúziótól, amelyet majd a történelmi események fognak erőszakosan szétfoszlatni: az európai humanizmus őrzése irodalmi tényezővé válik. Ám ebben a gondolatban Babits Thomas Mann-nal, Čapekkel, Ortegával és másokkal áll azonos platformon. Az viszont nem pusztán a komparatisztikának, hanem – már ekkor – az irodalomtörténetnek is alapkérdései közé számított: vajon minek a történetét vázolja föl a szerző, a nehezen meghatározható irodalomét, mint Rendszerét, vagy az alkotásokét, vagy netán a szerzőkét? S jóllehet irodalomszociológiai oldalról (például Hankiss János tevékenységében) erőteljesen merül föl egy közönségszociológiai elemzés lehetősége, Babits kizárja szempontjai közül ezt a típusú megközelítést, és láthatólag ideáltipikus változataikban tekinti át az irodalmi alkotásokat, az irodalom és irodalmi folytonosság alaptényezőjét fedezi föl bennük, lehántva róluk a biografizmus fölöslegeit, ám éppen úgy az irodalmi életnek sem tulajdonít nagyobb jelentőséget a művek bemutatásakor. Ugyanakkor Babits nem sokat foglalkozik azokkal az 1930-as évek nemzetközi kongresszusain felszínre bukkanó módszertani kérdésekkel, amelyek az inkább pozitivizmusra hajló vagy szociologikus nézőpont szerint vizsgálódó, illetőleg az összefoglaló néven formalistának nevezett irodalomtudósok között állandó vitatémák voltak (például a III. nemzetközi irodalomtörténeti kongresszuson a műfajelmélet), és a mindig újrateremtődő, a régebbit az újban (változataiban) megismétlő irodalmi alkotást tette érdeklődése középpontjává. S mert az irodalmi alkotás az igazán lényeges számára, továbbá az irodalmi alkotásnak hagyományt teremtő ereje, elhanyagolhatónak minősítette azokat a külsőlegesnek vélt megközelítési eljárásokat, amelyek pedig általánosan jellemzők voltak a magyar irodalomtörténetre. Nem az érdekelte Babitsot, hogy van-e egyáltalában műfaj, vagy nincs (Hankiss János is a realisták és nominalisták vitájának minősítette a kongresszusi előadásokat),[25] hanem számára a műfaj legfeljebb megnyilatkozási formája, érzékelhetően artikulált, közvetítő eszköze volt egy művészi/irodalmi felfogásnak, egyszóval: a mű külső formája, amely belső formaként a műalkotásban nyerheti el lényegi vonásait.

A pozitivista komparatisztikát azonban más oldalról is érte bírálat, méghozzá konzervatív-nemzeti részről. S még csak azt sem mondhatjuk, hogy a bírálat egyes részleteiben nem mutat rá érzékeny és már a maga korában igen vitatható pontokra. Más kérdés,

---

[25] Hankiss János: *Az irodalmi műfajok*. Beszámoló a III. irodalomtörténeti kongresszusról. Egyetemes Philologiai Közlöny 1940. 291–294.

hogy az irodalom-fogalomnak szinte manifesztált etikai értelmezése nemigen teszi lehetővé a hangoztatott esztétikai vonások valós értékű hangsúlyozását; s a valláserkölcsi megfontolásokban az egyes írók (például Verlaine) magánéletére vonatkozó megállapítások keveredtek a „dekadens-erkölcstelen" költői alkotások elítélésével. Szempontunkból azonban az elméleti igénnyel megfogalmazott részletek tarthatnak érdeklődésre számot. Zoltvány Irén[26] szerint „az irodalomtörténet munkásainak [...] a tárgytörténeten kívül, mely az anyagra – a műfaj- és stílustörténeten kívül, mely a formára vonatkozik, a tartalomra, mégpedig annak nemcsak általában eszmeáramlati és eszmetörténeti megnyilvánulásaira, hanem különösen egyéni világnézeti sajátosságaira is ki kell terjeszteni figyelmüket". A követelésben nemcsak bizonyos életfelfogások lazaságát teszi szóvá Zoltvány, hanem nézeteiben benne rejlik a szerinte egyedül lehetséges – helyes irányú – világnézet igénylése is. A továbbiakban elutasítja „az egyoldalú történeti módszer"-t, amely az „irodalmi méltatást a politikai és műveltségtörténet keretébe akarja beleilleszteni, s azt igyekszik kimutatni, hogy az irodalmi művek nem egyebek, mint a különféle korok társadalmi és államelméleti eszméinek és törekvéseinek kifejezői". Ebben a módszerben elvész az írói egyéniség rajza. Ugyanúgy elutasítja Zoltvány a „természettudományos alapon nyugvó s mechanikai módszerű" „felfogásmód"-ot. Látjuk tehát, hogy a konzervatív eszmeiségű tábor sem volt egységes, még a komparatisztika és részdiszciplínái megítélésében sem: míg Heinrich Gusztáv iskolája, Császár Elemér tanítványai a tárgytörténetet, a forráskutatást részesítették előnyben, s a természettudományos egzaktságot, mint szinte elérhetetlen vágyképet tartották szem előtt, Zoltvány Irénnek és híveinek militáns antihistorizmusa és antipozitivizmusa tiltakozott ugyan az irodalmi művek kizárólagosan eszmetörténeti-világnézeti besorolása ellen, ám saját irodalmi gyakorlatukban legfeljebb a tőlük eltérő világnézet szempontjait nem érvényesítették, a sajátjukat (olykor a témaválasztás jelzésével is, például Zoltvány Irén Czuczor Gergely műveinek kiadásával-méltatásával) igen határozottan, nem egy ízben ugyancsak militánsan dokumentálták.

Visszatérve Babits irodalomtörténetéhez, irányzatossága alig titkolt, európaisága részben a Németh László által képviselt kelet- vagy közép-európaiság ellen (is) irányzott, valamint mindenféle „veszedelmes világnézet" ellen. Németh Lászlónak az 1930-as esztendők elején fogalmazott esszéi újszerű módon vetették föl a regionális irodalomközi csoportok létezésének elemzését; s hogy itt a népköltészeti kölcsönösség ihlető mozzanataként említhető, abban bizonyára része volt a magyar néprajzkutatási hagyománynak, köztük Bartók Béla tevékenységének. A kutatás többnyire egymástól elszigetelten foglalkozott Németh kelet- és nyugat-európai érdeklődésének esszékbe foglalt dokumentumaival,[27] jóllehet az ezekből az esszékből kiolvasható

---

[26] Zoltvány Irén: *Elnöki megnyitó beszéd a Magyar Irodalomtörténeti Társaság 1924. évi közgyűlésén.* Irodalomtörténet 1924. 1–13. Vö. még: Uő: *Elnöki megnyitó beszéd.* Uo. 1927. 69–81.

[27] A kevés kivétel között említhetem Grezsa Ferenc monográfiáit: *Németh László háborús korszaka* (1938–1944). Bp. 1985.; *Németh László Tanú-korszaka.* Bp. 1990., valamint Olasz Sándor egyelőre kéziratban lévő kandidátusi disszertációját, amelyben Németh regényei és regényfelfogása kapcsolódásait mutatja be a „nyugat-európai" regényekhez és regényfelfogásokhoz.

nézet éppen egy teljesebb, megfelelőbb arányú „európai" irodalom tételezésének szándékát jelzi. Amikor Németh kelet- és közép-európai irodalmakról, népköltészetekről gondolkodik, egyfelől a magyar folklorisztikai kutatás hagyományait továbbfejlesztve a magyar kultúra helyét keresi egy nagyobb (irodalom- és kultúraközi) együttesben, másfelől viszont meghatározott nyugat-európai tendenciák párhuzamainak és eltéréseinek karakterizálását igyekszik elvégezni. Egymáshoz arányítva-viszonyítva próbált világirodalmi tendenciákra következtetni, jórészt olyan irodalmi anyagon, amely kortársainak (Szerb Antalnak, Halász Gábornak, Hamvas Bélának és olykor Babitsnak is) ösztönzésül szolgált regény- és kultúraelméleti fejtegetésekhez. Mindehhez Németh hozzáadta a maga regionális nézőpontját, amely a megismert délszláv, cseh vagy lengyel és orosz művekhez hozta közel a „nyugati" regényírók és regényírás fő tendenciáit, mintegy általánosságban érvényesíthető tipologizálást sugalmazva. Igen jellemző passzust választottam feltételezésem illusztrálására:

„Mintha az az aktualitás, melyet mi a Gide-ek és Pirandellók műhelyében igyekeztünk meglesni, ma Homérosznál vagy a *Roland-ének*ben volna kutatandó. Már nyugati mestereinken is feltűnt, hogy a »naturalizmus« elleni lázadásukban csak a kisebbek választották útul az intellektuális játékosságot; a nagyobbak, Proust, Powys, az *Ulysses*ben Joyce: inkább a mítosz sugalmazottjai. S mennyivel inkább így kell lennie ennek Keleten..." Ezután olyan szerzőket emleget Németh, mint Tolsztoj, Dosztojevszkij, Reymont és Móricz Zsigmond.[28] Egy másik helyen közel jár Hamvas nézeteihez, irodalom és mítosz egybelátásához:

„Az író szinte az emberiség alatt ül, a változatokat kozmikus gyökerük felől nézi, a gondolatokat belülről hallgatja, a nyelvét ösztöne felől újrateremti. A legszélsőségesebb képviselő: Joyce (akinek hőse mint zsidó és Ulysses kétszeresen kereszténység előtti), ide tartozik a sznobizmus varázsvesszejével a mitológiát felszabadító Proust is. Az ő felidéző sznobizmusa több hajlékonysággal, szeretettel [...] tulajdonképpen a Nietzsche–Lawrence útját járja, a mai haladó Franciaországból a középkori Franciaországot idézi fel, s a középkoron át a maga ezeregyéjszakás ősember voltát."[29]

Némethnek az 1930-as években és később is (tudománytörténetileg) a Kelet- és Közép-Európára vonatkozó tanulmányait idézték, az ő regionális nézőpontú irodalomközi együttesének összehasonlító vizsgálatára tettek kísérletet az 1930-as esztendőkben induló szlavista és romanista fiatal tudósok.[30] Más kérdés, hogy míg a kutatás tárgyát illetőleg Németh László kezdeményezéseit vitték tovább, s töltötték meg irodalomtörténeti tartalommal, ami a módszert illeti: Horváth János, Eckhardt Sándor útmutatását követték, módszertanilag viszonylag kevés újat hozva (hogy aztán az 1960-as esztendők elején újraéledő magyar komparatisztika élvonalában lássuk őket viszont). S bár az ifjú szlavisták számára mind az orosz formalisták, mind a cseh strukturalisták, akár a lengyel irodalomtörténet alkotásai, nyelvileg

---

[28] Németh László: *Levél a szerkesztőhöz*. In: *Életmű szilánkokban*. Tanulmányok, kritikák, vallomások. S. a. r.: Grezsa Ferenc. Bp. 1989. 553–559.

[29] Németh László: *Magyarság és Európa*. In: *Sorskérdések*. S. a. r.: Grezsa Ferenc. Bp. 1989. 276.

[30] A 6. sz. jegyzetben: i. m. 24–29.

hozzáférhetők voltak, nemigen találkozunk ezekkel a munkákkal az 1930-as években publikált dolgozatokban.[31] El kell ismernem, hogy első munkafázisként az addig szinte teljesen elhanyagolt terület anyagának feltárása, az az alapkutatás volt a fő feladat, amely a pozitivista korszakban jórészt elmaradt. Ezzel párhuzamosan kellett érvényesíteni az összehasonlítás célszerűnek bizonyulható módszerét. Annál is inkább, mivel a német művelődéstörténeti kutatás megalkotta a *kultúrlejtő* elméletét, s az ún. „délkelet-európai" térséget ért állandó és meghatározó jellegű német hatást igyekezett mind több adattal dokumentálni. Így a magyar szlavisztikai és romanisztikai komparatisztikának az ellenhatás munkájából is részt kellett vállalnia, mindenekelőtt Fritz Valjavec kulturális imperializmusával szemben kellett olyan fogalmi rendszert és a zóna jellegét határozottabban és a lehetőségig pontosan érzékeltető módszert kialakítani, amely a német érintkezéseket is a maga jelentőségének megfelelően értékeli, de a hatáskutatással ellentétben a régió sajátosságait is segít körvonalazni, és rávilágít azokra a régión belüli mozgásokra, komparatisztikailag értékelhető folyamatokra, amelyek egyáltalában lehetővé teszik a régió tételezését. Éppen Fritz Valjaveccel vitában fejti ki Kósa János[32] a „kultúrhatás" feltételeit, külön hangsúllyal említvén a *térbeli közelség*et, a régió ismérvei közül a földrajzi szempontra is fölhíván a figyelmet. Ennél lényegesebb azonban az 1941-ben (!) kiváltképpen időszerű, jóllehet tudományos megalapozottságú, és így nem csak az aktualitása miatt figyelemre méltó megállapítás:

„Ne feledjük a szociológiának azt a tanítását, hogy az azonos körülmények között élő társadalmak azonos kultúrelemeket termelnek, [...] két, hasonló körülmények között élő társadalom egymástól függetlenül érkezett el ugyanahhoz a gondolati tartalomhoz."

Túl a német „kultúrhatás" egyoldalúsága legendájának szétfoszlatásán, a később Zsirmunszkij által kidolgozott és Dionýz Ďurišin által módosított (s a komparatisztikában ma sem mellőzött) tipológia[33] alapozását konstatálhatjuk; és még abban is Zsirmunszkij felé mutat Kósa gondolatmenete, hogy a szociológia tanításaiból indul ki, azaz társadalmi meghatározottságot, vagy legalább is indíttatást feltételez. Ugyanakkor igazolása ez a „dunatáji", „közép-európai", „kelet-közép-európai" gondolatnak is, amely 1940-ben a *Magyar Nemzet*[34] vitája során ugyan fogalomértelmezésben csúcsosodott ki, valójában a kelet-közép-európai, közép-európai kulturális-történeti komparatisztika lehetőségeit mérte föl, és iktatta be a magyarság egzisztenciájára vonatkoztatható legfontosabb diszciplínák közé. Olyannyira, hogy a Hankiss János által szerkesztett *Helicon* című folyóiratban Sziklay László idevonatkozó programta-

---

[31] Vö. mégis: Gáldi László: *Nyelvkarakterológia és hangszimbolika*. Athenaeum 1940. 368–376. Gáldi a legújabb *francia* szakirodalmat idézi.

[32] Kósa János: *Német kultúrhatás Délkelet-Európában*. Egyetemes Philologiai Közlöny 1941. 214–229.

[33] Gerhard R. Kaiser: *Vergleichende Literaturforschung in den sozialistischen Ländern 1963–1979*. Stuttgart 1980. 4–7.; Zima: i. m.

[34] *Helyünk Európában*. Nézetek és koncepciók a 20. századi Magyarországon. Szerk.: Ring Éva. Bp. 1986. I. 501–536.

nulmánya is megjelenhetett;[35] s bár a *Helicon* célja szerint Európa legjelentősebb komparatistáinak méltó megjelenési formát igyekezett biztosítani, Romain Rolland szavával élve: *a dulakodás fölött,* sosem feledkezett meg a régió problematikájáról, Gáldi László és mások folyamatos ismertető tevékenysége a szomszédos nemzetek irodalomtörténeti munkáit és ezen keresztül irodalmait mutatta be a magyar és a nemzetközi olvasóközönségnek. A magyar tudománynak ez a kezdeményező szerepe a régió komparatisztikai átvilágításában nem mindenhol és főleg nem feltétlenül a szomszédos országok tudományos-szépirodalmi sajtójában kapott kedvező fogadtatást, mintegy annak jelzéséül, hogy a nemzeti önelvűség tudományos diszciplínái makacsul tartották hadállásaikat. Nem is szólva arról, hogy a hatáskutatásról valójában sehol nem mondtak le végképp, és ez az irodalmi kapcsolatok egyoldalú értelmezéséhez, más kapcsolatok ignorálásához vezetett. A tipológiai hasonlóságok feltárása még korántsem vált általánossá, legfeljebb a szlavisztikában tettek ebbe az irányba lépéseket (viszont az irodalomközi csoport nyelvrokonsági meghatározottsága másféle félreértelmezéseket eredményezhetett).

A magyar komparatisztika történetírói még nem mérték föl annak a kevés visszhanghoz jutó szerepnek a jelentőségét, amelyet Hamvas Béla játszott a diszciplína historikumában akkor, amikor igen tevékenyen kapcsolódott be a különböző irodalmi, bölcseleti, esztétikai folyóiratok munkájába, tanulmányíróként és recenzensként. Szempontunkból nem csupán az érdemelne hosszabb tárgyalást, miként foglalkozott a modern angol irodalommal,[36] hogyan érzékelte az elsők között Magyarországon Joyce nyelvi és regénytechnikai újításainak fontosságát és messze az irodalmon túlmutató (gondolkodástörténetileg is lényeges) ható erejét,[37] vagy Powys és mások „mítoszregényei"-nek szintézisteremtő lehetőségét,[38] akár az újabb norvég[39] vagy orosz[40] irodalom alkotásait, mint a világirodalom helyi, de nem csupán helyi jelentőséggel bíró változatát. Mindenekelőtt a szélesebb kontextusba ágyazás, valamint a művelődés- és gondolkodástörténeti folyamat egybelátása jellemzi irodalmi elemzéseit. Hamvas igen nagy figyelmet fordít a regényszerkezetek átvilágítására, és a nyelvben nem kizárólag megjelenítési formát szemrevételez, hanem művészi-emberi magatartásformát is. *Világirodalmi távlatok* című értekezésében[41] egyfelől nemzeti és világirodalmi egymást kölcsönösen feltételező voltára mutat rá, másfelől szakítva a

---

[35] Ladislao Sziklay: *I problemi della storia della letteratura nell'Europa centro-orientale.* Helicon 1941. 171–176.

[36] Hamvas Béla: *A XX. század angol regényírói.* Protestáns Szemle 1934. 147–156.; Uő: *Az angol háborús nemzedék regénye.* (Sassoon és Graves.) Nepkelet 1932. 764–765.; Uő: *John Galsworthy.* Uo. 897. Hamvas felemás elismerését jelzi, hogy Galsworthy „társadalomszemléleté"-t és „művészi tulajdonságai"-t a Herczeg Ferencéivel veti egybe.

[37] Hamvas Béla: *James Joyce Ulyssese.* Nyugat 1930. I. 814–817.; *James Joyce.* Forrás 1943. 11. 139–146.

[38] Hamvas Béla: *Wolf Solent.* John Cowper Powys regénye. Nyugat 1931. I. 63–65.; *John Cowper Powys.* Napkelet 1934. 217–220.

[39] Hamvas Béla: *Norvég elbeszélések.* Nyugat 1932. I. 599.

[40] Hamvas Béla: *Új orosz regények.* Uo. I. 603–606.

[41] Hamvas Béla: *Világirodalmi távlatok.* Napkelet 1935. 460–465.

történeti szemponttal (mint ahogy másutt a „történeti embert" is elmarasztalja),[42] nem horizontálisan, hanem vertikálisan szemlélteti az irodalmat, a diakróniát jórészt kikapcsolja a szinkrónia kedvéért. Hamvas szerint a mintegy száz esztendeje megszületett *világirodalom* annak köszönheti létét, hogy „az európai népekben felébredt az a szellemi magatartás, amit nemzeti öntudatnak nevezünk". Ez összekapcsolódhatott az eredetiség igényével; ám ez önmagában még nem a teljességé, hiszen személyessé kellene válnia. „Csak akinek egész ereje a tárgyra irányul, válik és válhatik személyessé. Csak akinek célja a kifejezés személyessége, lehet eredeti. A tárgyban válik az ember személlyé – a kifejezés teljességében eredetivé." A képzelőerő, a művészet segítségével, annak személyessé válásával lehet megközelíteni azt a teljességet, amely a világirodalomhoz vezető útra irányít. Nemcsak a művésztől, hanem egy nép irodalmától is lehet igényelni a személyességet, azt tudniillik, hogy „legyen saját maga": ez a világirodalom születésének pillanata. Nem folyamat, hanem az önmagára ébredés, a tudatosodás szolgálhatja a pillanatot. Ugyanakkor élesen kell és lehet megkülönböztetni a könnyű meg a nehéz irodalmat és műveket a nem irodalomtól (a giccstől). „A nehéz szerző műve demokratikus, vagyis szabadon kifejti magát ott, ahol arisztokratának kell lennie – arisztokratikus, vagyis személyes magas kultúrának él ott, ahol demokratikusnak kell lennie." „A nehéz szerző műve a világirodalom minden igényének teljessége." A továbbiakban Hamvas olyan irodalomtipológiával szolgál, amely nem szociologikus, nem pszichológiai, nem eszmetörténeti és még csak nem is etikai fogantatású. Az irodalom rétegzettsége, valamint művészi magatartások, közönségreakciókra célzó művészi módszerek és szinte Kierkegaard létstádiumainak mintájára megalkotott irodalom–művészet–tudatosodási-tudatosítási fokok szerint állít föl rangsort, amely nem egymásra épülő, hanem egymást tagadó-kizáró elemekből tevődik össze. Hogy aztán a műtípusokról szólva mind pszichológiai, mind szociológiai, mind mítoszkritikai vonások keveredjenek ki Hamvas világirodalmi tablóján. Háromféle olvasói (?), kulturális (?) típust különböztet meg Hamvas a továbbiakban: az alvilágit, a polgárit és a vallásost. Az első a *littérature souterraine* után vágyódik, nincs szellemi igénye, műfaja-olvasmánya a giccs. A második nem adja föl teljesen a szellemet, de nem képes a szellem magasságába emelkedni, a formalizmus jellemzi irodalom–művészet élményét, viszonyát a szellem világához. A harmadik juthat csak el a tiszta szellem magasságába, igénye: az élet egésze, számára nincsen ellentmondás az elmélet és a gyakorlat között. Az alvilág realitása pszichológiai realitás, azaz a formátlanság; a polgári embertípusé a szociális realitás, léte külsőségekben merül ki, a szellemi ember kerülhet csak a *mitológiai realitás* közelébe. A pszichológiai realitás szerzői közé sorolja Hamvas Rousseau-t, a német romantikusokat, Byront, francia és orosz szerzőket, Dosztojevszkijt, Proustot. Ennek a fajta realitásnak világa kaotikus, nincs benne szilárd pont. A *polgári realitás írói:* Balzac, Zola, Taine, Tolsztoj, Joyce; szociológiai jellegű írás az övék, a realizmus, a naturalizmus, a Neue Sachlichkeit (Új tárgyiasság) stílusirányzata tartozik ide. Ez az egyenlőség, a duplicitás világa, például

---

[42] Hamvas Béla: *Scientia sacra*. Bp. 1988. 131., 314.

sosincs egy intézmény, legalább kettő létezik. A *mitológiai realitás* jellemzői: „a mítosz a szellemnek az a magatartása, amelyben a világ éppen valósággá válik", „emberre ható erővé". Írói: Voltaire, Chénier, Hölderlin, Goethe, Shelley, Wordsworth, Nietzsche, Hamsun, George, Lawrence, Powys.

Meghökkentő ez a világirodalom-„történet". Annál inkább, mert a legkevésbé történet, még csak nem is irodalomelmélet vagy szellemtörténet, hanem törekvés az irodalom státusának és az esztétikai alapfogalmaknak átértékelésére. A válság tételezését vélhetjük az egyik sarkpontnak, és a válságból való kijutás előtt tornyosuló akadályokat a másiknak, miközben egy szuverénül értelmezett mítosz-, mitológia- és vallásfogalom jegyében egy nem irodalmi (ezúttal mégis: irodalom- *és* szellemközpontú), egy nem szociológiai (ezúttal mégis: a befogadót sem felejtő) szemlélettel az egykor volt harmónia és egység restaurálásának szolgálatában véli fölfedezni az irodalom/művészet valóságos funkcióját és hatóerejét. Ezért értékeli át a realista és naturalista elméletben elhasználódott és némileg kiüresedett valóságfogalmat, elutasítván a mimézist, mint e stílusirányok (ön)igazolási teóriáját. „Ha a valóság tisztán szellemivé válik, a világ mithosszá lesz" – s ez programként, ami a módszert és a megfogalmazást illeti, inkább a német korai romantika tézisével rokonítható a világ romantizálásáról. Majd Hamvas arról szól, miként lehet „felvenni" „azt a viszonyt", amit (az emberiség és a művészet) gyerekkora végén feladott. A „mitológiai regény"[43] bizonyos típusa alkalmasnak teszik arra, hogy legalább is érzékelhetővé tegye a visszatérés vágyát, megjelenítse a szellemi ember „vallásosság"-át, azaz a szellemi világ realitását. Másutt Hamvas a „profán művészet"-et marasztalja el, hiszen az „társadalmi, divatszerű, tüneteket kiélő, nem pedig a szent, lángoló, elragadó költészet."[44]

Ugyancsak felemás a szecesszió megítélése.[45] A szecesszió művei „irodalmiak", még az irodalmi művek is, csattantja el Hamvas paradoxonát. „Valami idegen ihlet van benne, valami el nem ért magasság, meg nem valósított teljesség. Ez a hiány. Hauptmann irodalmisága ugyanonnan fakad, ahonnan Straussé vagy Rodiné." Hamvas a modern szobrászat és művészetszemlélet problémáin töpreng, elmélet és alkotók viszonyán, szemrevételezve ama fordulatot, amely szerint immár az „elmélet" „parancsol" „az alkotónak". A művészek „elméletekkel kezdik és minduntalan elméleteket csinálnak". Ezért fut a modern művészet ki az absztraktumok világába, tudatos egyszerűsítésvágy jellemzi. Nem éppen biztató, de nem is teljesen elkeserítő, hogy „a társadalom ma könyvekben készül". De a konfliktusok akkor érintik az embert, „akkor éli a ma történeti pillanatát", ha életét „szellemi lényegek hatják át".

---

[43] A műfaji alakzatot olyan értelemben használom, mint Eleazar Meletyinszkij: *A mítosz poétikája*. Bp. 1985.

[44] Hamvas Béla: *Új anthológia*. Összeállította Babits Mihály. Napkelet 1932. 353–354.

[45] Hamvas Béla: *Modern szobrászat és művészetszemlélet*. Esztétikai Szemle 1936. 139–151. Érdemes volna Hamvas megállapításait egybevetni a Halász Gáboréival: *Vázlat a szecesszióról*. 1939. (i. m. 397–504.). Halász és Hamvas egyként az irodalom- és társművészetek (Halásznál az irodalom mellett a tánc- és a rajzművészet) egy meghatározott stíluskorszakban történő szembesítését végzi el.

Bizonyára még több oldalról volna érdemes megvilágítani Hamvas művészet- és világirodalom-elméletét, illetőleg művészetelméleti és összehasonlító-kritikai gyakorlatát. Annyi tetszik bizonyosnak, hogy a korszak divatos és kevésbé divatos elméleti irányaitól elfordulva, nagyszabású kísérletet tesz az irodalom és az alkotó beállítására egy magasabb szellemi egységbe, amelyet a válságelmélettől kezdve az egzisztenciálfilozófiai gondolatiságig terjedő mezőn érzékeltet, nem történetiségében, hanem mint egy magasabb létstádium érzéki formája. Innen már csak egy lépés a szakralitás tudományáig, a *Scientia sacrá*ig. A komparatisztika történetének magyar művelői a jövőben aligha mellőzhetik Hamvas Béla életművének tüzetes átvilágítását, hiszen olyan összehasonlító műfajelméleti (például: regényelméleti) fejtegetések felelnek egymásnak Hamvas különféle korszakaiban, amelyek a kortárs (korszerű) európai stúdiumokkal mutatnak rokonságot. Még akkor is, ha Hamvas egy szélesebb kultúraelméleti és válságelméleti alapvetésre építi fogalmakat átértelmező és új meghatározások esélyeivel kísérletező módszerét.[46] A módszer ugyan azáltal riaszthatná az irodalomesztétika vagy az irodalmi komparatisztika munkásait, hogy Hamvas nem egy ízben „irodalmon kívüli", Wellek kifejezését kölcsönkérve, látszólagosan „külsőleges" eszközökkel és eljárással közelíti meg az elemzésül választott esztétikai/irodalmi tárgyat, s annak értékét/minőségét nem egyszerűen a lehetséges legtágabb bölcseleti kontextusban elhelyezve szemléli, hanem – mint följebb idéztem – az irodalmi/művészi alkotásból számára kitetsző létértelmezésről vagy létstádiumról beszélő „vallásosság"/„mitologikum" szerint (alapján) sorolja be a maga által munkahipotézisként konstruált rendszerbe, hogy aztán az elemzett-fölmutatott irodalmi műnek ne rendszerspecifikus vonásait helyezze az előtérbe, hanem a már gondolatilag az 1930-as esztendőkben előkészülő „szent tudomány"-hoz viszonyítsa,[47] s aszerint minősítse. Hamvas megközelítési módjának vitathatatlan előnye, hogy az irodalom és társművészetek, irodalom és társtudományok egybevetési esélyeinek próbáival szolgál. Arról nem is szólva, hogy a merev történetiséget elvetve, a világkultúra egységét szem előtt tartva, mélyebben megalapozott kultúra- és mitológiafogalom kidolgozásán fáradozva, az időtényezőt nem egy evolucionista-kronologikus módszertan szerint értékeli, hanem elméleti munkáiban (mint később regényeiben) a 20. század regényidejéhez közelít. S így lehetővé teszi különféle kultúrák (s azok időszemlélete) konfrontációját.

---

[46] Hamvas: a 42. jegyzetben i. m. 380–381.: „A szimbólum, úgy látszik, elrejti azt, amit kimond, és kimondja azt, amit elrejt. Ebben a paradox magatartásban van sajátos varázsa, s ez a varázs az, ami az ősnyelvhez hasonlatossá teszi."

[47] Hamvas Béla: *Scientia sacra*. Írás és hagyomány. Athenaeum 1941. 366–381. Itt Hamvas a műértékelés tényezői közül kizárja a közönségszociológiai és befogadáselméleti szempontot, megkülönböztetvén a „siker"-t és a „jelentőség"-et. Az Unamuno megnevezte „tradicion eterno"-nak a megítélésben játszott szerepére utal, méghozzá R. Guénon hagyományértelmezését továbbgondolva. Az író–mű–közönség hármasságát éppúgy relativizálja, mint a műfaji osztályozás merevségét. Súllyal hivatkozik az „analitikus lélektan"-ra, az Eranos-körre (Jungra!), továbbá a „történet" (s ezáltal a konvenciók szerint értett történetiség) helyett a „szakrális történet", a „mythos" felismerésére hívja föl a figyelmet. A hagyomány „kritikai elv", „métaphysique", idézi Hamvas ismét Guénont; a „mű megértése mindig csak a lét megértésének alfaja és kísérő jelensége". Hamvas szóhasználata (Seinsverständnis) Heideggerére emlékeztet.

Azt hiszem, nem kell hosszabban beszélnem arról, hogy sem a magyar bölcselet, sem a magyar összehasonlító irodalomtudomány nem járta később Hamvas útját; Hamvas ugyanúgy kiszorult a magyar tudományos életből, mint Hankiss János (aki egy idő után legalább külföldön publikálhatott);[48] Hamvas életműve ugyanúgy gyanússá vált, mint Babits Mihályé; így a magyar komparatisztika az 1960-as esztendők elején inkább a kontinuitás hiányát regisztrálhatta, mint a hagyományok éltető erejét, mindannak ellenére, hogy fontos dolgozatok készültek az összehasonlító irodalomtudomány és a „kelet-európaivá" átkeresztelt „dunatáji" magyar kutatás történetéről, lehetőségeiről.[49] Ám amikor a magyar komparatisztika képviselői bekapcsolódtak a nemzetközi tudományos munkamegosztásba, nem vitték-vihették magukkal Babits, Hamvas, Hankiss János kezdeményezéseit (közülük Babits európai irodalomtörténete németül volt olvasható, Hankiss pedig több nyugati nyelven publikálta műveit), ellenben változatlan érvényességgel műveltetett a kontaktológia, a genetikus érintkezések kutatása, csekélyebb mértékben a leíró jellegű tudománytörténet, illetőleg a tipológiai hasonlóságok „komplex szembesítés"-sé módosult változata.

Igaz, számos akadállyal nehezítve, közben a magyar irodalomelmélet is elkezdte járni a maga útját. Az összehasonlító irodalomtudomány és az irodalomelmélet azonban még jó darabig nem találkozott, művelőinek tevékenysége nemigen hatotta át egymást. Így az a remaki tétel, miszerint a komparatisztikának nincs szüksége önálló módszertanra, szíves fogadtatásra talált számos kutatónál. Éppen egy „kritikatörténeti" vizsgálódás, a hagyományok feltárása eredményezheti azt, hogy a magyar komparatisztika hozzájárulhasson ahhoz a dialógushoz, amely a komparatisztikai „iskolák", elméleti irányok, módszertani változatok között megindult, s így kialakítva a maga elméleti alapvetését, az eddigieknél hitelesebb feleletet adhasson azokra a kérdésekre, amelyeket már Babits, Hankiss János és Hamvas is feltett.[50]

---

[48] Mind Hankissnak mind Hamvasnak életművét jó bibliográfia regisztrálja: *Hankiss János* (1893–1959.). Összeáll.: Szénássyné Ludányi Viktória. Debrecen 1987., Darabos Pál: *Bibliográfia*. In: Hamvas Béla: *Közös életrend*. Bp. 1988. 205–260.

[49] Vajda György Mihály: *A magyar összehasonlító irodalomtudomány történetének vázlata*. Világirodalmi Figyelő 1962. 325–373.; Szíklay László: *A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetírás néhány elvi kérdése*. Uo. 473–512.

[50] Behatóbb elemzést érdemelne (komparatisztikai szempontból) Hamvas Béla: *A kubizmus* című cikke (Esztétikai Szemle 1943. 15–26.). Szerény célkitűzése ellenére („Egy stílus titkaiba kell Önöket beavatnom"), szép példáját szolgáltatja egy általa egyetemes korstílusnak felfogott, alkotói módszerben, mű és irodalmi-képzőművészeti „nyersanyag" viszonyában, festői-nyelvi megjelenítésben érzékeltetett „modernség" átvilágításának, amely végső fokon a 20. századi világérzékelés és világtudás antinómiáit igyekszik felderíteni. Egyfelől a geometriai formákra való leegyszerűsítést kezeli Hamvas jellegzetes „modernség"-tünetként, másfelől viszont Joyce-elemzése (a *Finnegans Wake*-ből vizsgál néhány sort) a szerinte futurista és kubista elemekkel tarkított expresszionistát mutatja be. A joyce-i nyelvjáték-analízis egyben beavatás egy „játékosságba rejtett kombinatív matematiká"-ba, vagyis „Joyce nyelvén matematív kombinatiká"-ba. S amiképpen a kubizmus geometriai festészetfelfogását Hamvas visszavezeti (már csak a különbségtétel végett is) a pythagoreusokig és a primitív művészetig, úgy Joyce elődeit Rabelais, Shakespeare, Sterne, Jean Paul, Mallarmé nyomvonalán keresi, majd Joyce-t Picasso közelében helyezi el. Ugyancsak igen jelentős tárgyunk szempontjából Szabolcsi Miklós cikke, amely a modern francia nyelvi-irodalmi törekvések felé nyitott: *Az irodalmi stílusvizsgálat 20. századi módszerei*. Egyetemes Philologiai Közlöny 1943. 366–383.

Veres András

AZ IRODALMI SZÖVEG ÉS AZ OLVASÓ[1]

1.

Néhai, jóemlékezetű Pándi Pállal egykoron, 1981-ben vitába keveredtem a *János vitéz* utolsó, 27. fejezetének egyik részletét illetően. Pándi nagyon nem értett egyet azzal a gimnáziumi tankönyvben szereplő megállapításommal, hogy „Tündérország idillje is a köznapi világ kilátástalanságára irányítja a figyelmet (nem beszélve arról, hogy János öngyilkosként lép be a tóba!)."[2] Kétségtelen, én a Tündérországban magányosan, boldogtalanul bolyongó János vitéz öngyilkos szándékát olvastam ki a szövegből, abból, hogy e szavak kíséretében dobja be a rózsát a tóba:

»Te egyetlen kincsem! hamva kedvesemnek!
Mutasd meg az utat, én is majd követlek.«
S beveté a rózsát a tónak habjába;
Nem sok hija volt, hogy ő is ment utána...

„Ez bizony értelmezésbeli torzítás – vetette szememre Pándi. – Aki elolvassa a mű [vonatkozó] részét... annak nem lehet kétséges, hogy a tankönyvbeli értelmezés csakis a mű saját közegének, a mesei jelentésvilágnak a kikapcsolásával jöhetett létre. De még ha – föltéve, de nem megengedve – eltekintünk is ettől a saját közegtől, az »öngyilkosként lép be« tárgyilag sem pontos. Ugyanis János vitéz... [bár] »beveté a rózsát a tónak habjába; / nem sok hija volt, hogy ő is ment utána«, de a bús János vitéz ebben a pillanatban *még nem* követte a rózsa útját a tóba. »Közbelép« a sajátos közeg, a műalkotás specifikuma, a költői mese hatalma: »De csodák csodája! mit látott, mit látott! / Látta Iluskává válni a virágot. / Eszeveszettséggel rohant a habokba, / S a föltámadt leányt kiszabadította. / Hát az élet vize volt ez a tó itten...« Ez tehát nem öngyilkossági belépés volt, hanem – mai szóval – életmentő, boldog vízberohanás. A szerző szándékától bizonyára függetlenül: ez az öngyilkosnak feltüntetett János vitéz nemcsak lokális értelmezésbeli hiba, hanem a tankönyvben eluralkodó, bírált szem-

---

[1] *Az irodalomértés horizontjai* című tudományos ülésszakon Pécsett 1994. április 21-én elmondott előadásszöveg átdolgozott változata.

[2] Szegedy-Maszák Mihály–Veres András–Bojtár Endre–Horváth Iván–Szörényi László–Zemplényi Ferenc: *Irodalom a gimnázium II. osztálya számára*. Bp. 1980. 299.

lélet – akaratlan – alakítója is."[3] Pándi szerint egy olyan szemléleti prekoncepciónak esett áldozatul Petőfi költeménye, amely általában túlhangsúlyozza a diszharmónia, a „tépettség", a tragikus létértelmezés jelenlétét az irodalomban.[4]

Vitánk Pándival akkoriban meglehetősen egyoldalú volt, mert az én válaszom nem jelenhetett meg.[5] Most már más okból lenne egyoldalú a vita, s abban sem vagyok biztos, hogy ma ugyanúgy érvelnék-e. Hiszen akkor azt gondoltam, hogy éppen a kritikusom vádolható szemléleti elfogultsággal; végül is én nem azt állítottam, hogy Kukorica Jancsinak sikerült magát belefojtania a tóba, hanem hogy megfordult a fejében efféle szándék. Ma már hajlok rá, hogy belássam: a tankönyv kényszerűségből tömörített megfogalmazása megkönnyítette a félreértést, s Pándi a maga marxista üdvtörténeti pozíciójából méltán sérelmezte, hogy lám, még egy ilyen nyilvánvaló műfaji konvenció, mint a mese pozitív végkifejlete, sem képes visszatartani az eltökélt tankönyvszerzőt attól, hogy (bár „akaratlanul", ámde mégis) tragikumot lásson bele a szövegbe. Értehető, hogy az ő nézőpontjából János vitéz öngyilkossági szándéka észrevétlen maradt. Én pedig nem azért tudtam percipiálni azt, mert (mint akkoriban hittem) „elfogulatlanul" közeledtem a szöveghez, hanem mert (legalábbis nála) érzékenyebb, vagy ha tetszik, nyitottabb voltam a tragikus helyzetekre – *ezt* végül is jól ítélte meg Pándi.

Hasonlóképp jártam Király István némely interpretációjával is; súlyos könyveit nem kerülhettem meg Ady-tanulmányaim során. Egyik emlékezetes passzusában nem kevesebbet állított, mint hogy Ady tévedésből helyezte a Sion-hegyre ismert istenes költeményének színhelyét. „...Téves emlékezéssel Sion-hegyének nevezve a Sinai hegyet – írta Király –: újjáélte a költő a kinyilatkoztatásról szóló bibliai mondát, a kőtáblákra váró Mózes történetét. Felmerült az istenhitnek, az ember és Isten viszonyának végső kérdése: megíródott a modern Mózesi könyv, az elmaradt kinyilatkoztatás tépő, tragikus költeménye, a paradox vallásosság verse: *A Sion-hegy alatt*."[6] Valamelyes időbe telt, mire sikerült megfejtenem, hogy a tudós szerző miért nem éri be a zsoltárokban szereplő Sion-heggyel (jóllehet a versben nyilvánvaló hivatkozás található, maga a „zsoltár" szó is szerepel). Ám Király István csak népvezérnek tudta elképzelni kedvenc költőjét, tehát Mózessel emelte egy sorba, s így valóban magyarázatra szorult, hogy miért Sion, ha egyszer Sinai hegyének kellene

---

[3] Pándi Pál: *A mi „Marx téri hídunk"*. Kritika 1981. 7. Újraközölve: in: Pála Károly (szerk.): *Tankönyvháború. Viták a gimnáziumi irodalomoktatás reformjáról a hetvenes–nyolcvanas években*. Bp. 1991. 202–203.

[4] Pándi távolról sem állt egyedül ezzel a véleményével. Hasonló módon kelt ki az inkriminált értelmezés ellen a jószemű esszéista hírében álló Fogarassy Miklós is (*Tankönyvháború*, 264.), a budapesti irodalom-szakfelügyelet vezetőjével pedig a következő épületes diskurzusba bonyolódtam. „Ijesztő mellékfogás egy mesében öngyilkosságot feltételezni" – mondotta ő. „Mit kezd akkor Papagenóval a *Varázsfuvola*ban?" – mondottam én. Mire ő: „Az opera, az más." „Ám ennek az operának a szüzséje: mese" – próbáltam jobb belátásra bírni. „No igen, tényleg előfordul – ismerte el. – De akkor sem kellene ezt a modern kifejezést használni." (Vö. I. h. 207.)

[5] Válaszom csak tízéves késéssel, a *Tankönyvháború* című dokumentumgyűjteményben jelent meg: i. m. 207–208.

[6] Király István: *Ady Endre*. Bp. 1970. 2. köt. 401–402.

lennie. Csakhogy Király nem adhatta alább, került amibe került – még ha „téves emlékezés"-ben kellett is elmarasztalnia Adyt.

Semmiképp se osztottam vélekedését, hiszen Ady talán túlságosan is komolyan vette a maga individualitását, amelynek az elkülönülés és a magány nemcsak kényszerű és elszenvedett, hanem vállalt és fitogtatott bizonyítéka is volt önmaga szemében.[7]

Gondolom, gyakran élünk meg hasonló érzékcsalódást: azt hisszük, hogy elfogulatlanság áll szemben elfogultsággal, holott valójában különböző elfogultságok, illetve *érdekeltségek* feszülnek egymásnak. Tévedésünkben legalább oly mértékben játszanak szerepet ismeretelméleti okok, mint lélektaniak. Ha vitára kényszerülünk, szükségét érezzük annak, hogy vitapartnerünk kifejtetlen előfeltevéseit is világossá tegyük: akár azért, hogy ellentmondást találjunk ezek és a kifejtett következtetései között, akár azért, hogy magukat az előfeltevéseket okolhassuk a vitatott álláspont korlátaiért. Ezzel szemben, ha nem kényszerülünk rá, nem szívesen nézünk szembe saját implikációinkkal; a jótékony homály nem kevés csalódástól óvhat meg minket. Amennyire világos számomra, hogy Király milyen ideologikus elképzelésre alapozta Ady-képét, annyira zavarban lennék, ha az övétől nyilván gyökeresen különböző Ady-értelmezésem lélektani és egyéb természetű előfeltevéseit kellene kiderítenem. Végül is aligha van, aligha lehet kínosabb feladat, mint a számunkra magától értetődőre rákérdezni.

2.

Sőt, ami magától értetődőnek látszik, azt valójában nem szoktuk tudatosítani, s ha mégis megkíséreljük, csak tapogatózunk a sötétben. Egy példa segítségével szeretném érzékeltetni, hogy mire gondolok.

---

[7] Egy másik jellemző példája szerintem Király István ideologikus fogantatású félreértelmezéseinek, ahogy Ady alábbi nyilatkozatát interpretálta. „Szabadgondolkozó vagyok... – írta Ady *Az Isten az irodalomban* című, a Nyugat 1910. február 1-i számában megjelent cikkében – De nem ismerek szebb szabadgondolkozást, mint az Istennel való nyugtalan és kritikus foglalkozást. Vagy-vagy: végre valaki vagy megtalálja, vagy véglegesen leszámol vele az emberi élet gyönyörű, elképzelhetetenül nagy megkönnyebbülésére." Lásd Ady Endre: *Összes Prózai Művei. Újságcikkek, tanulmányok* X. köt. S.a.r. Láng József és Vezér Erzsébet. Bp. 1973. 24–25. Király számára nem jelentett különösebb dilemmát a költőt foglalkoztató kétség – ő Ady nevében is eldöntötte, hogy mit helyes választani: „»Az emberi élet gyönyörű, elképzelhetetlenül nagy megkönnyebbülésének« nevezte Ady az Isten nélküli világnak az álmát. Nem adta fel a materialista ateistákra emlékeztető szép, pogány hitét: a boldog, evilági, emberi élet reménye élt benne. Nem árulta el az emberhitet." Király István: i. m. 388–389. Mármost én másképp olvasom Ady szavait, mint Király: „az emberi élet gyönyörű, elképzelhetetlenül nagy megkönnyebbülésére" nem az szolgál, ha valaki „véglegesen leszámol" Istennel, hanem ha képes végérvényesen eldönteni a dilemmát valamelyik irányban – azaz képes arra, amire maga a költő nem. (Ennek megfelelően értelmeztem a gimnáziumi tankönyv általam írt Ady-fejezetében is; vö. Szegedy-Maszák Mihály–Veres András–Bojtár Endre–Horváth Iván–Szörényi László–Zemplényi Ferenc: *Irodalom a gimnzium III. osztálya számára*. Bp. 1982. 250.) Király értelmezését pedig nem lehet csupán ateista kiindulópontjával magyarázni, hiszen én hasonló kiindulópontból jutottam eltérő eredményre.

Egy alkalommal Örkény István: *Ki látta?* című egypercesét próbáltam meg értelmezni. A szöveg velős és célratörő:

„F. hó 7-én délután fél hatkor moziba ment, és azóta nem tért haza Fehér Kálmánné sz. Flügl Márta negyvenegy éves budapesti lakos. Személyleírása: magas növésű, de inkább alacsony, hízásra hajló, jobban mondva vézna termetű. Szeme: kék, illetve zöldes, esetleg fekete. Hajszíne bizonytalan, télikabátja sötétkék, helyesebben rozsdabarna, de lehet, hogy szürke, melynek gallérja prémmel szegélyezett. (Pontosabban: nem prém, hanem bársony, vagy semmiféle szegély sincs rajta.) Különös ismertetőjele: nő.

A nyomravezető sürgős értesítését várja
az aggódó férj."[8]

Úgy vélekedtem, az eltűnt személynek és ruházatának leírása (az egymást kizáró adatokkal) annyira nyilvánvalóan pontatlan, hogy kétségessé teszi: a személyleírást közlő férj valóban meg akarja-e találni a feleségét (ha ugyan nincs része annak eltűnésében). Az utolsó „adat" (hogy ti. az eltűnt „különös ismertetőjele: nő") sajátos abszurditásával végképp egyértelmű eligazítást ad a férj negatív érzelmeit illetően.

Értelmezésemmel nem arattam osztatlan sikert. Egyik barátomat különösen meglepte, aki merőben mást olvasott ki az Örkény-novellából. Ő annak tulajdonította az önellentmondó–bizonytalan leírást, hogy a megszokás vakká teszi az embert: legkevésbé azt látjuk meg, akit minden nap látunk, s a férj ezért nem tud semmi bizonyosat mondani a feleségéről, azon túl, hogy nő. Elismertem ezt az értelmezési lehetőséget is, s eltűnődtem azon, hogy mennyire más élettapasztalatok vezettek az egyik és a másik interpretációra. Úgy találtam, hogy számomra ismeretlen a megszokás ilyen mértékű élménye, ugyanakkor érzékenyebb vagyok a kriminalitás iránt (meglehet, túl sokat olvastam bűnügyi történetet). De hát a mű szövege mindkét értelmezést megengedi.

Fölmerült az a kérdés is, hogy a mű szövege – avagy nevezzük nevén a gyereket: a mű szövegének ismeretében az én belátásom – hányféle egyéb értelmezést enged meg? Igyekeztem boldog-boldogtalant rávenni arra, hogy értelmezze Örkény kis remekét.[9] Volt, aki csak a keresett nő személyére koncentrált, s az „örök Nő"

---

[8] Örkény István: *Művei. Egyperces novellák.* Bp. 1984. 306.

[9] Maga Örkény is azt nyilatkozta egyperceseiről: „Matematikai egyenletek, az egyik oldalon a közlés minimuma, az író részéről, a másikon a képzelet maximuma, az olvasó részéről." (Réz Pál: *Látogatóban Örkény Istvánnál.* 1967. In: Örkény István: *Művei. Párbeszéd a groteszkről.* Bp. 1986. 372.) Igaz, nem túl hízelgő volt a véleménye (a legvalószínűbb) olvasóiról: „Mindenki esküszik rá, hogy Magyarországon – elsősorban Budapesten – roppant fejlett ízlésűek az emberek (...) [holott] tudom, hogy csak azzal hajlandók azonosulni, ami őket morálisan fölmenti. Hogy mi kell? Szobatiszta konfliktusok, nyolc napon belül gyógyuló sebek, szabvány szexus. Humorunk felső határa ma is a Molnár Ferenc-csattanó. Tudom én persze azt is, hogy százezrekre ugrottak fel a klasszikusok példányszámai, és Tolsztoj, Stendhal, Balzac közkincs. De mi ez? Csupa tizenkilencedik század." (I. h. 368.) Márpedig Örkény a „közlés minimumá"-val éppen e klasszikus hagyományt kívánta meghaladni: „Példát mondok. A tizenkilencedik század: egy tájkép közepén házzal, a házon kéménnyel, melyből füst száll. Ezt érzelmileg alászínezhette a néző, de magyarázni csak egyféleképpen lehetett. Ha azonban csak a füstcsóva marad a vásznon, akkor már neked kell hozzáépíteni a többit. Hogy milyen lesz, nem tudom, csak egy bizonyos: nem lehet egyforma két ház, még az sem biztos, hogy ház lesz." (I. h. 372–373.).

szeszélyes, önellentmondó természetét jelölte meg a mű legfőbb mondanivalójaként, és olyan is akadt, aki lecövekelt a közlésmód jellegénél, s napjaink felgyorsult és figyelmetlen világának groteszk példázatát látta abban, hogy lám, effajta apróhirdetésekkel van tele a sajtó. E vélekedésekkel szemben csupán a kommunikáció összefüggéseire hivatkozó, aprólékos ellenvetéseket tehettem (mint például azt, hogy a szöveg alapján kizárólag a leírást adó férjre következtethetünk egyértelműen, a feleségére nem). El kellett fogadnom, hogy ki-ki a maga érdeklődésének és rögeszméinek megfelelően értelmez.[10]

Ha történetesen rákényszerülünk, hogy véleményünket másokéval szembesítsük, az óhatatlanul fennálló és csak részben áthidalható nyelvi különbségek mellett olyan alapvető mentalitásbeli és kulturális ellentétek tárulnak fel, amelyeknek csupán parányi részét vagyunk képesek átlátni. Racionális érveink meggyőző ereje valójában egy holdkóros biztonságához mérhető, aki több emeletnyi mélység fölött egyensúlyoz. Joggal lehet feltételezni, hogy a tudatosan vállalt különbségek korántsem akkorák, mint a látens és nem tudatosított különbségek. Mindez persze kevéssé okoz gondot a naiv, önfeledt olvasónak, aki nemigen kerül abba a kényes helyzetbe, hogy álláspontját érvekkel kelljen alátámasztania. Tetszik és punktum – ennyi a tudománya. De más a helyzet a hivatásos értelmező esetében.

Nehéz szabadulni attól a gyanútól, hogy mindaz a kifinomult értelmezéstechnika, amely mintegy két évszázad erőfeszítései nyomán rendelkezésünkre áll, csupán a jéghegy csúcsa, s a víz alatti tartományokba nem nyerünk bepillantást. A pszichológus John F. Kihlstrom egyenesen úgy látja, hogy a közvetlenül megnyilatkozó „kinyilvánított" (declarative) tudás ismereteivel szemben az azt megalapozó „műveleti" (procedural) tudás repertoárja a tudattalanban található, s csak annak terminusaival írható le, már amennyire leírható.[11] Könnyen lehet, hogy még a legkiválóbb metafizikai okfejtés sem több utólagos (és hajánál fogva előráncigált) igazolásnál: csupán arra szolgál, hogy mint felfogható és elfogadható kulturális produkció szalonképessé tegye eredendő, magunk előtt is ismeretlen és csak töredékesen felfedhető elfogultságainkat.

3.

A továbbiakban kizárólag a hivatásos értelmezési stratégiákkal foglalkozom. Megpróbálom számba venni, hogy milyen átfogó érdekeltségfajták lehetségesek, és ezek között fennáll-e, illetve megállapítható-e valaminő értékrangsor.

---

[10] Vagy ahogy Örkény fogalmaz: „...a groteszk természetében hordja azt, hogy szabadon értelmezhető. Klasszikus példára hivatkozva: Gulliver utazásait is úgy helyettesíthetjük be a magunk élete és sorsa szerint, ahogy kívánjuk. Hát ez történik nagyjából az én darabjaimmal is..." Örkény István: *A színház: mesterség*. i. m. 242.

[11] John F. Kihlstrom: *The Cognitive Unconscious*. Science, vol. 237. (1987) 1446. Itt mondok köszönetet Ujhelyi Máriának, aki felhívta figyelmem Kihlstrom professzor kitűnő tanulmányára.

Mert ha elismerjük is, hogy nincs elfogulatlan olvasat, kitarthatunk az elfogultság és az elfogulatlanság ellentétében kimondatlanul is benne rejlő rangsorolás mellett. Csak most másképpen fogjuk nevezni: az ideologikus és a szakszerű olvasat szembenállásaként írjuk le. A pozitivista hagyomány szerint az irodalomtudós kizárólag a pontos és igazolható (illetve dokumentálható) ismeretek megszerzésében érdekelt. Ez nem föltétlenül jelent elfogulatlanságot; sőt éppen ellenkezőleg, elfogultnak kell lennie – az ún. „igazság" iránt. Nyilván a tudósnak is lehetnek politikai és egyéb természetű rögeszméi (végtére ember volna ő is), de ezeket gondosan el kell különítenie irodalmi vizsgálódásaitól, s csupán laza perszonáluniót alkothatnak benne az irodalom és a politika egymástól távol álló területei.

De vajon igaz-e, hogy ezek távol állnak egymástól? Bizony akadnak olyan irodalmi szövegek, amelyek – eléggé el nem ítélhető módon – szinte kirakatba teszik politikai meggyőződésüket, s ezt nem lehet figyelmen kívül hagyni, ha a mű értelmezésére vállalkozunk. Például nem akármilyen kihívást jelentett a magyar irodalomtörténetírás számára Petőfi *Apostol*a. Nem akárkik, Péterfy Jenőtől Riedl Frigyesen át Horváth Jánosig legjelesebb irodalomértő tudósaink gondolták azt, hogy Petőfi tájköltészetéhez vagy népies helyzetdalaihoz képest politikai költészete másodrangú, sőt valamelyest elhibázott is. Nyilván nem könnyű megvonni a határt, hogy meddig terjednek az esztétikai természetű fenntartások és hol kezdődnek a politikaiak; de nem kétséges, hogy az utóbbiak sem hiányoztak.

„Szilveszter köztársaságot akar – olvashatjuk például Riedl Petőfi-könyvében –, de nem gondolva, hogy úgy, amint Petőfi rajzolja, köztársaságban, például a mai Párizsban vajon jobban boldogulna-e: ő ott is végletesen ellenzéki, szenvedélyes koldus maradna."[12] Nem vitatom, hogy nagyon is hihető feltételezés ez Petőfiről, csak hát az ilyen feltételezéseket nem lehet verifikálni. Az sem baj, hogy Riedl nem szerette Petőfi politikai költészetét (ez szíve joga), vagy hogy kifogást emelt ellene (magam sem gondolom, hogy például *Az apostol* hibátlan mű), de talán nem kellett volna csak a politikai jelentés alapján megítélnie a költői teljesítményt.

Bonyolultabb a helyzet Horváth János esetében, aki kifejezetten törekedett arra, hogy értelmezése politikai szempontból (is) tárgyszerű legyen, ám ezt nem sikerült maradéktalanul megvalósítania. Csakhogy nem Szilveszter forradalmi indulatait, hanem (például családjával szembeni) felelőtlen viselkedését kifogásolta – azaz ellenvetései nem politikai, hanem *morális* természetűek. (Külön bizonyításra szorulna természetesen, hogy a morális ellenvetések mögött meghúzódik-e politikai elfogultság.) „Erkölcsi bénaságban szenved – írta Horváth János Szilveszterről – mindazt illetőleg, ami az embernek legközelebbi emberi kötelessége. E holdkóros, sőt dühös rajongónak szeme láttára hal éhen gyermeke; hogy eltemethesse, jegygyűrűjét adja el, de árát az utolsó garasig a temetésre költi, átallván belőle csak egy falat kenyeret is venni magának. Hát másik éhező gyermeke?"[13] S valóban, nem „holdkóros"-e

---

[12] Riedl Frigyes: *Petőfi Sándor*. Bp. 1923. 179.

[13] Horváth János: *Petőfi Sándor*. Bp. 1922. 481.

Szilveszter viselkedése? Menthető-e, amit családja ellen vét? Akár jogosnak ismerhetnénk el Horváth János ellenvetéseit, ha a megadott – Horváth által is követett – pozitivista posztulátum értelmében nem volna más az irodalomtörténész illetékessége. Mert ha *Az apostolt* költeménynek tekintjük és nem életténynek, s ha irodalomtörténeti távlatból kívánjuk megítélni és nem morális magaslatról, akkor nem az a kérdés, hogy Szilveszter „erkölcsi bénaságban szenved"-e vagy sem, hanem az, hogy milyen művészi célszerűséget képvisel, milyen költői életérzés mozgatja.

Itt csupán jelzésszerűen utalhatok arra, hogy Horváth János nem talált rá a kulcsra, amelyik szerintem ezt a zárat nyitja: a *szentimentális hős* problémájára. Szilveszter pszichológiája és logikája a szentimentális emberé, akinek minden törekvése arra irányul, hogy elfogadtassa magát egy idegennek és ellenségesnek tudott világgal, mégpedig úgy, hogy ez a világ igazodjék hozzá. A szentimentális hős az erény megszállottja; éppen rigorózus elvei okozzák látszólagos érzéketlenségét: úgy érzi, hogy a legkisebb engedménnyel is az üdvösségét kockáztatná.[14] Ettől még mint olvasó elmarasztalhatom Szilveszter viselkedését; nem vagyok köteles ismerni és elfogadni a szentimentális értékrendet. De csak mint „mezei olvasó" tehetem ezt – mint a kérdés szakembere semmmiképp sem. Hiszen irodalomtörténészként éppen az a feladatom, hogy mindenekelőtt megértsem a művet. Ez nem jelent kritikátlanságot, nem jelent egyetértést. De merőben más a kritika tétje és pozíciója, ha a körülmények és az indítékok szakszerű, azaz lehető legteljesebb ismeretére támaszkodunk. Csak a laikus olvasat esetében tarthatjuk elegendőnek az olvasó élettapasztalatát.

Mármost a pozitivista posztulátum alapján állva kétféle módon jelölhetjük ki illetékességünk határait. Megtehetjük, hogy elhallgatjuk értékítéletünket, s az ebben az értelemben szándékoltan töredékes interpretáció kiegészítését másokra bízzuk: ki-ki a maga politikai és egyéb értékpreferenciái alapján „kerekítse ki", tegye teljessé az értelmezést. Vagy pedig általános érvényűnek tételezzük saját értékrangsorunkat; például dönthetünk úgy is, hogy az irodalmi szövegek politikai jelentését csupán alkalmi jellegűnek ítéljük, következésképp kevésbé kell figyelni rá, vagy pedig egyenesen afféle romlandó anyagnak tekintjük, amelyet kárhoztatni vagy mentegetni kell.

Csakhogy mindkét megoldás méltán kelt kétségeket. Ha az értelmezés egyformán képes kapcsolódni egymást kizáró értékfelfogásokhoz, akkor valóban nem jelent többet, mint technikát, ha viszont nem képes, értelmetlen elhallgatnia vagy eltagadnia saját értékítéletét. Ha pedig az értelmezés általános érvényű értékhierarchiát feltételez, óhatatlanul kiszolgáltatja magát annak, hogy egyre több kivétel fog támadni, amelyekre előszeretettel hivatkozhatnak az eltérő értékpreferenciájú értelmezők.

---

[14] Álláspontom részletesebb kifejtését megtalálja olvasóm *A másik Petőfi* című tanulmányomban – in: Petőfi Sándor: *A helység kalapácsa. Az apostol.* A kötetet szerk., a művek szövegét sajtó alá rendezte, a szemelvényeket és a képeket vál. Veres András. Matúra Klasszikusok 11. Bp. 1993. 2–5.

4.

Példáim kellőképpen érzékeltethették, hogy a professzionális olvasat sem szabadulhat a szubjektivitás csapdájából. A szakszerűség valójában korántsem zárja ki az ideologikus elfogultságot, már csak azért sem, mert az irodalom hivatásos kutatója is (mint bárki más) tudatosan avagy öntudatlanul elvi és ízlésbeli sémákat követ, értékpreferenciák vezérlik minden lépését. Nem kevésbé fontos, hogy a sajátos szerepével és státuszával összefüggő (ideologikus) elfogultsággal és érdekeltséggel is rendelkezik; tulajdonképpen ezt konceptualizálta elsőként a pozitivizmus. A szakmai illetékességtudat azután természetszerűleg provokálta ki a művészetértelmezésben érdekelt konkurrencia kritikáját. Előbb (a századfordulón) az *esztétikai,* később (a harmincas évektől) az *egzisztenciális* érdekeltséget állították szembe mint autentikusat a professzionális érdekeltséggel.

A szakszerű olvasat korlátai szembetűnőek, már csak azért is, mert (legalább részben) maga jelöli ki kompetenciájának határait. A századvég filológiaellenes támadásai joggal mutattak rá, hogy a szakszerűség nemcsak segíti, hanem gátolja is a szövegértést; a túlzott reflektáltság akadályává válhat a műélménynek. Az esztétikai érdekeltséget azonban csak a professzionális ellenpárjaként tudták leírni, főként azt a műélvező érzékenységet értve rajta, amit a másikból hiányoltak. A szakszerűség elutasítása megbosszulta magát: az esztéticista álláspont megfelelő fogalmi reprezentáció nélkül maradt. Ellentmondásos volt az esztétikai motiváció értelmezése is, a hedonista magyarázat gyakran egészült ki valamilyen biopszichológiai vagy szociálpszichológiai funkció feltételezésével. A műélvezetről kiderült, hogy voltaképpen álca: az ember nemi és társadalmi adaptációját segíti elő, szabályozza energiáit és idegrendszerét, biztosítja lelki egyensúlyát, fölkelti együttérzését embertársai iránt stb.[15]

Más a helyzet az egzisztenciális érdekeltséggel, amely eleve számol ezekkel a funkciókkal, nem csupán a hátsó kapun engedi be őket az olvasói érdeklődés tartományába. Az egzisztenciális érdekeltség olyan motivációt jelöl, amely a mű elolvasásától alapvető, az olvasót „életbe vágó" kérdéseiben orientáló, egész létszemléletét befolyásoló hatást remél.[16] Nem katarzis vagy epifánia, nem alkalmi vagy pillanatnyi hatás, hanem folyamat: folyamatosan benne lenni a szövegben. E fogalom bölcseleti fogantatása nyilvánvaló, s figyelemre méltó, hogy (a szakszerű és a műélvező olvasattal szemben) egyszerre és együtt próbál érvényt szerezni az irodalom nyelvileg kifejezhető és kifejezhetetlen jelentésvilágának. De éppen a teljesség és a mélység összekapcsolása válthat ki kétségeket e motivációfajta értelmezhetőségét illetően. Hiszen nagyon mélyen élhetünk meg (kényszerűen) megszakadt, félbemaradt olvasmányélményeket is. S a szocializáció során (ifjúságunk idején) mi más, ha nem egzisztenciális érdekeltség

---

[15] Bővebben lásd Veres András: *A marxista irodalomlélektan történetéhez (a két világháború között).* In: *A marxista irodalomelmélet története (A kezdetektől 1945-ig).* Tanulmányok. Szerk. Nyíró Lajos és Veres András. Bp. 1981. 201–250.

[16] Itt és a befogadástípusok értelmezésében sokat köszönhetek Kamarás István *Az irodalom olvasója* című, kéziratban lévő tanulmányának.

fűződik a nélkülözhetetlen ismeretek megszerzéséhez; az irodalom iránti érdeklődésben elválaszthatatlanul van jelen a kétféle motiváció. Talán nem csak játék a szavakkal, ha feltételezem, hogy legalább néhány esetben egzisztenciális, azaz egész életre szóló fordulatként nyert meg az irodalom olvasókat a hivatásszerű irodalomkutatásnak. És ki döntheti el, hogy a művel való találkozás egzisztenciális érvényű-e? S hogyan lehet megkülönböztetni az olyan indítéktól, mint az, amikor valaki az irodalomolvasást ösztönösen (nem tervezetten) terápikus céllal műveli?

Annyi bizonyosnak látszik, hogy mind az esztétikai, mind az egzisztenciális érdekeltség elsősorban az *individualizációt* szolgálja, de elméleti hátterük merőben más egyéniségfelfogást érvényesít. Az első szerint az individualitás természeti adottság, a másik szerint elérhetetlen végeredmény. Nyilván elvi belátás vagy döntés függvénye, hogy melyiket fogadjuk el. Én úgy gondolom, hogy az individualizáció a szocializáció része ugyan, de ez igen korán, úgyszólván születésünk pillanatában megkezdődik. Kísérletek bizonyítják, hogy alapvető percepciós sémák rögzülnek imprinting módon a csecsemőkorban, s ezek képesek ellenállni a későbbi tudatosodásnak. Jóllehet szerzett ismeretek, mégis úgy jelennek meg számunkra, mintha „természetadta", genetikai adottságok lennének.[17]

Értékpreferenciákkal is előbb kezdünk rendelkezni, mint fogalmi készlettel. Bahtyinnal értek egyet, aki szerint a nyelv eredendően értékorientált,[18] s beszédünk lehet értékhangsúlyokban gazdag vagy szegény, de értékmentes nem. (Az értékmentes nyelv tulajdonképpen nagyfokú absztrakció eredménye.) Az irodalmi szöveg esztétikai hatásának legfőbb alapját éppen a fokozott értékorientáló képességében kell látnunk.[19] A fogalmi nyelv megszűri, de nem fedi el értékérzésünk kimeríthetetlen készletét, s épp a kettő között fennálló feszültség az egyik legerőteljesebb előmozdítója nyelvi határaink tudatosításának és kitolásának. Összhangban azzal, amiről Gadamer beszél: „Ha leírtam ezt a mondatot: »A megérthető lét – nyelv«, akkor ebben benne van, hogy soha nem érthetjük meg teljesen azt, ami van. Ez rejlik benne, amennyiben mindaz, ami egy nyelvet vezérel, mégiscsak túlmutat azon, ami eljutott a kifejeződésig."[20]

5.

Végül visszatérnék egy-két szó erejéig a nagybetűs Olvasóhoz, akivel az elméleti irodalom általában mostohán bánik. Érthető (ha nem is egészen menthető) az elmélet

---

[17] Vö. J. B. Derekowski: *Real Space and Represented Space: Cross-Cultural Perspectives*. Behavioral and Brain Sciences, 12. (1989) 51–119.

[18] Mihail Bahtyin: *A beszéd és a valóság*. Bp. 1986. 267–270.

[19] Bővebben lásd Veres András: *Irodalomértelmezés és értékorientáció*. In: *A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben*. Szerk. Szili József. Bp. 1992. 283–307.

[20] Hans-Georg Gadamer: *Szöveg és interpretáció*. In: *Szöveg és interpretáció*. Szerk. Bacsó Béla. Bp. é.n. 20.

eljárása, hiszen az irodalmi szöveg jóval könnyebben érhető el és vethető alá vegzálásnak, mint az olvasó. Az irodalmi szöveg eleve számol valamifajta olvasóval, igaz, ez csak *feltételezett* olvasó, aki meglehetősen különbözhet a valóságostól. De az értelmezés során a lehető „legvalódibb" olvasó van képviselve az értelmező személyében, aki csaknem mindig hivatásszerűen olvas: esztéta, kritikus, irodalomtudós vagy maga is író. Tehát nem akármilyen olvasó, hanem *kitüntetett* olvasó, aki tudatában van feladatának és jelentőségének, véleményét reprezentatívnak hiszi és hirdeti. A reprezentáció valójában sokkal inkább szociológiai, mint szellemi pozíció. A hivatásos értelmezés talán még kevésbé lehet meg intézményesülés nélkül, mint maga az irodalmi szöveg.

Mint valamennyi önszabályozó rendszernek, az irodalmi életnek is szüksége van kánonok kiépítésére és lebontására, illetve periodikusan ismétlődő cseréjére. (Bár olyan időket élünk, amikor a kánonok elutasítása vált divattá az irodalomelméletben, nem különösebben tartok attól, hogy a radikális dekonstruktivista program végrehajtható lenne.[21]) A meg-megújuló hatásköri viták is ezt a folyamatos változást segítik elő, s bármelyik szereplő kezdeményezze is, a perpatvart családon belül intézik el. Jóllehet a szakszerű olvasat elleni támadásokban érvként szerepelt, hogy az esztétikai, illetve egzisztenciális érdekeltség nem az „olvasott olvasók" privilégiuma,[22] az első képviseletét mégiscsak a széplelkű kritikus, a másikét pedig a hermeneuta esztéta látta el. Nem meglepő, hogy az irodalomelmélet horizontján csaknem kizárólag a kitüntetett olvasók jelennek meg, a nem kitüntetett olvasók vizsgálata pedig az irodalomszociológia, az empirikus olvasáskutatás magánügye marad.

Itt csupán jelezhetem véleményemet arról, hogy a hermeneutikai–recepcióesztétikai irányzatok végül nem hoztak akkora fordulatot az olvasó jelentőségének átértelmezésében, mint azt a fellépésük idején hangoztatott programjuk alapján várni lehetett. Nem annyira a művek és az olvasók, mint inkább a művek egymás közti dialógusát hangsúlyozzák. Eszerint az irodalomnak önmaga az egyetlen és mindenható instanciája sajátos szöveg-, illetve jelszerű univerzumában, ahol az idő térbeliségként jelenik meg, s az élő irodalom illetékes az irodalomtörténet újraírásában is. Iser sem tesz mást, mint hogy az irodalmi szövegben rejlő hatáslehetőségek feltételezett megvalósulásaként veszi számba az olvasó jelentőségfelismerő, illetve jelentésadó tevékenységét.[23] Jauß pedig – bár egyenrangúnak fogja fel a szöveg által meghatározott hatást és a címzett által meghatározott befogadást – elismeri, hogy „közülük az irodalmon belüli elvárási horizont kirajzolása könnyebb, mivel levezethető magából a szövegből; a társadalmi elvárás viszont csak a történelmi mindennapi élet világának kontextusában tematizált".[24] Helyben vagyunk, erről volt szó korábban is.

---

[21] Hasonló vélemény mellett érvel Szegedy-Maszák Mihály is; vö. *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban*. In: *Szó– művészet– társadalom*. Szerk. Lőrincz Judit. Bp. 1993. 64.

[22] Kamarás István: i. m.

[23] Wolfgang Iser: *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. London, 1978.

[24] Hans Robert Jauss: *Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika*. Előszó. Helikon, 26. (1980) 121.

Odorics Ferenc

POSZTHAGYOMÁNY

– A kikerülhetetlen interpretáció –
nyitóbeszéd premondat, azaz mottó: *Légy túl, úgy légy túl, hogy innen vagy.*

Előbeszéd

Ma engedélyekről és engedélyezésekről fogok beszélni. Amikor engedélyekről beszélek, akkor természetesen tilalmakról is szólok. Amikor engedélyezéseket hozok diskurzusba, akkor tiltásokat is hangoztatok majd.

Tulajdonképpen ma valami olyasmiről szeretnék beszélni Önöknek, hogy ebben a magyar irodalomtudományi diskurzusban miféle hagyományok is határozzák és határolják beszédünket. A válaszadás különösebb igénye és kényszere nélkül a következő kérdések merülnek fel az előző mondattal kapcsolatban. A domináns hagyományok mit engednek mondani és mit tiltanak le. Van-e érvényes beszéd ezeken a a hagyományokon túl, vagyis: láthatóvá tehetők-e irodalomértésünk horizontján illegitim hagyományok? Végül, de beszédemben mindezeket előzve: mi az a poszthagyomány, s van-e nekünk ilyen?

Az elhangzott kérdések logikája előírja, hogy megszólítsam irodalomtudományunk bizonyos hagyományait: a megszólítás pedig megkívánja a megszólíthatóságot, így a dialógus elkerülhetetlennek látszik. Nem is kerülöm el: a dialógus érdekében különféle beszédrendeket próbálgatok, engedelmükkel – leszek ma strukturalista, hermeneuta, radikális hermeneuta, konstruktor, dekonstruktor, antik, modern, posztmodern, besúgó és provokátor, de leginkább deKON és így interpretátor.

Akkor hát vágjunk bele.

1. Megszólalásom műfaja – mint jeleztem – nyitóbeszéd, nyitóbeszéd, mert hagyomány-horizontot nyit. Ez a beszédnyitás azonban nem a Dékánhelyettes Úr tegnap reggeli beszédaktusának konvencióit akarja bitorolni, csupán elismerni és megerősíteni igyekszik, hogy a szó mindig valamely hagyomány szava. Egyébként – ahogy elég határozottan vélem – itt nyíló beszédhorizontomról csak később, a mostani moston túli időben fog kiderülni, hogy horizont-nyitásom valamely hagyomány *meg-*, avagy *újra*-nyitása-e. Hogy nyitó-beszédem egy már létező hagyományba való *bele*-beszélés, vagy egy legitimációval még nem rendelkező irodalomtudományi diskurzus *ki*-beszélése, azaz létreszövegelése.

Nyitóbeszédem a „poszthagyomány" szó hang-oztatásával azt mondja majd kör-be, hogy miként szól és szól-al meg a „poszt" ebben a magyar irodalomtudományi diskurzusban. Beszélhetjük-e, hogy van magyar poszthagyomány?

S a magyar poszthagyomány – ha van – szokásosan *magyar*-poszt-e, azaz a nem magyart csak szintaxisába engedi be? Vagy *poszt*magyar, azaz a poszt átjárja a magyar szemantikáját is? Fordításokkal csak mondja a posztot, vagy interpretációkkal csinálja is?

2. Mi is az a poszthagyomány?

Amikor poszthagyományt mondok, akkor próbálok túl kerülni mindazon, amit a strukturalizmus jelölőhöz szokásos kapcsolni. Túl a szövegközpontúságon, túl az értékmentességen, túl a kontextus referenciális felfogásán, túl a deviáció elvén, túl a formális jegyek és markerek elvén, túl a jelentés rögzítettségén. Túl mindezeken és innen mindenen. A posztot ugyanis olyan teoretikus pozíciónak látom, ahol nincs külső és nincs belső, illetve minden külső és minden belső, vagy ahogy Heidegger a megismerésről mondja: „A megismerendő létezőnél való meghatározó ott-tartózkodás pedig nem valamiféle elhagyása a belső szférának; helyesen értelmezve a jelenvalólét ebben a tárgynál való »kintlétben« is »belül« van..."[1] A poszt következetesen monista: nincs eleve adott valóság, nincs a leírásnak önmagát kiszolgáltató realitás, nincs a szubjektumnak felkínálkozó objektum és nincs az objektumot leíró, leképező, visszatükröző szubjektum. Minden megismerendő a megismerőben konstituálódik. Ez a radikális ismeretelméleti monizmus átértelmezi sok minden mellett az irodalmi mű, a szöveg és a jelentés fogalmait irodalomértésünk horizontján.

3. Most pedig engedjék meg, hogy húszegynéhány konstruktivista mondattal az imént elősorolt fogalmakat posztra helyezzem annak érdekében, hogy újabb mondatokat lehessen fogalmazni irodalomtudományi diskurzusunk tárgyát és problémalátását illetően. Beismerve beszédem teleologikus voltát – az épp itt nyitódó poszthorizonton arra keresek választ, hogy mi az, amit irodalomértésünkben értünk és miképpen van értve ez?

A konstruktivizmus ismeretelméleti horizontja a Radikális Konstruktivizmus, amely Humberto Maturana elméletét, az autopoietikus (önépítő) rendszerek elméletét használja föl. Röviden erről.

Az autopoietikus rendszerek ön-referenciális működésük következtében kizárólag az idegrendszer jelölőinek *létéről* informálnak bennünket, nem pedig azok külső vagy belső minőségeiről. Szervezetünk nem érzékelhet semmi mást, csak saját szenzorikus jeleit. Így a megismerési folyamat során nem a valóságot építjük fel a tudatunkban – mintegy „visszatükrözve" azt –, hanem a külvilág ingerei alapján ún. *„világ-modelleket"* konstruálunk.

Az erre épülő konstruktivista nyelvelmélet pedig azt mondja: A jelentés nem tartozéka a szövegnek, a jelentést mindig a beszéd során rendeljük hozzá a szöveghez. A szöveg konstruktivista felfogása megszünteti a szöveg ontológiai fogalmát, helyébe a megértett, a felfogott, a konstituált, a konstruált szöveg lép. Tehát a szöveg nem eleve van, hanem folytonosan létre-jön. Ettől a teoretikus mozzanattól kezdve

---

[1] Martin HEIDEGGER: *Lét és idő*. Gondolat, Budapest, 1989. 168–169.

nem adhatók meg szöveg-tulajdonságok, csak szöveghez rendelt attribútomok halmazáról lehetséges beszélnünk.

Így egyáltalán nem meglepő, hogy a konstruktivista irodalomtudomány nem dolgozta ki az irodalmi műalkotás modelljét, nem adott instrukciókat struktúrájának leírására.

Ha nem lehetséges az ontológiailag rögzített irodalmi mű irodalomtudományi vizsgálata, akkor mit lehetséges tenni? – kérdezhetjük.

4. Két választ ismertetek: az empirikust és a posztot.

Az *empirikus válasz* segítségül hívja Peter Finke tudományelméletét. Finke bevezeti az irodalomtudomány konzervatív és nem-konzervatív fogalmát. Eszerint a konzervatívok az irodalmi szövegre állnak rá: ők az irodalomértők. A nem-konzervatívok az Irodalom-rendszert kutatják és magyarázzák: ők a társadalomkutatók. A nem-konzervatív irodalomtudós úgy törli el az irodalmi művet, hogy helyére az irodalomértést mint empirikusan megragadható vizsgálati tárgyat helyezi.

A *posztválasz* abból a radikális konstruktivista előfeltevésből indít, hogy a megismerés interpretáció-függése minden ismeret elé a megismerő én szocializációs és fiziológiai interpretációs készletét helyezi, azaz a tudások létrehozásában *az interpretáció kikerülhetetlenségét* állítja.

Poszton az irodalmár nem az irodalmi mű immanens struktúráját kutatja, hanem folytonosan konstituálja, létrehozza a szöveget, folytonosan interpretál. A posztirodalmár úgy törli el az irodalmi művet, hogy helyére az interpretációt mint a minden más irodalmi cselekvést megelőző és meghatározó aktust helyezi.

A konstruktivista irodalomtudomány – amely a legmarkánsabban képviseli a poszt ismeretelméleti pozícióját – jelenlegi állapotában teoretikus zavarai következtében az irodalmi interpretáció státuszát nem konstruktivista radikalizmussal adja meg. Az empirikusság és konstruktivizmus között dönteni nem tudó Siegfried J. Schmidt bevezeti az irodalmi retorika és az irodalmi erotika terminusokat.

Irodalmi retorikának a tudományos előírásokat kielégítő interpretációt nevezi. Az irodalmi retorika törekszik a szövegek érvelő, hajlékony megértésének kialakítására, szántszándékkal utal a megértés változatainak feltételeire és lehetőségeire, így nullában adja meg az egyetlen igaz jelentés megtalálásának esélyét. Az értelmezéseket a szövegjelentések fölé helyezett koherens patterneknek tekinti, az érvényes értelmezés normáját a racionalitásban, a hajlékonyságban és a koherenciában adja meg.

Az *irodalmi erotika* pedig produktív és anarchikus, amelytől az értelmezések gazdagon burjánzanak és nincs az a metszőolló, mely képes lenne visszametszeni őket. Míg az irodalmi retorika a profi olvasók kissé huzatos tudományos mezeje, addig az irodalmi erotika buja erdejében a laikus olvasók értelmezgetnek. Mivel a Schmidt nevével jelölhető konstruktivizmus nem szolgál mintainterpretációkkal, így segítségképpen az irodalmi erotikát egy Schmidt által is szóba hozott Foucault-hivatkozással kapcsolom össze: „Utasítsátok vissza a negatív régi kategóriák (törvény, határ, kasztráció, hiány, szakadék) minden hűségnyilatkozatát, melyeket a nyugati gondolkodásmód mint a tekintély formáit és a valósághoz vezető utat oly régen megszentelt!

Preferáljátok mindazt, ami pozitív és sokszoros, a különbözőséget az egyformasággal szemben, az áramlatokat az egységekkel szemben, a mozgó rendet a rendszerekkel szemben. Higgyétek a produktív nem röghöz kötött, hanem nomád!"[2]

A poszt logikája egyetértésben ezzel a nomadikus imperatívusszal az irodalomtudományos interpretációnak is az irodalmi erotikát írja elő. Schmidt konstruktivizmusa a tudomány számára az irodalmi retorikát tartja fönn, amely ugyan túl van a strukturalizmuson, azonban nem érkezett el a posztstrukturalizmushoz. Az irodalmi retorika nincs poszton, sokkal inkább egy csendes, szalonképes, befogadáselméleti pozíciót foglal el.

A poszt logikája még azt is mondja, hogy a laikus és a profi interpretációk közti határt töröljük el és az irodalmi erotika előírásait engedjük érvényesülni az irodalomtudományos diskurzusokban is. Ezeket az erotikus értelmezéseket – törlésjel alá és így posztra helyezve az interpretációt – a *posztinterpretáció* jelölővel jelölöm.

Engedelmükkel a most következő néhány percben megpróbálkozom a posztbeszéd és a definitív kifejtés közti dialogikus játékkal. A játék nem kevesebb mint négy attribútumot adományoz majd a posztinterpretációnak. A posztinterpretációról egy bizonyos Roland Barthes-jelölő segítségével beszélek.

(i) Egyes számú attribútum: A posztinterpretáció *monista*. Monista, mert a szöveg és a posztinterpretáció *egy*. Nem különíthetők el, csak a rafináltan teoretikus beszéd próbálkozik diszkrétté tenni őket. Míg a művet, az interpretáció tárgyát kézben, a szöveget, a posztinterpretációt nyelvben tartjuk: csak diskurzusként létezik. A posztinterpretáció, a szöveg csak a mondásban, a létrehozásban érinthető. A szöveg, a posztinterpretáció folytonos mozgásban van, mozog, keresztülvágja a műveket, keresztülvág a műveken.

(ii) Kettes számú attribútum: A posztinterpretáció *radikálisan szimbolikus*.

A posztinterpretáció a jelölt vég nélküli elhalasztását végzi, a posztinterpretáció késleltető: tere a jelölőé. A jelölő nem előzi a jelentést, amihez a posztinterpretáció eredményeként eljuthatunk. A jelölő a jelölt utóhatása. A posztinterpretáció a jelölőkhöz újabb jelölőket rendel, de a jelölőhozzárendelés végnélkülisége nem egy megnevezhetetlen jelöltre utal, hanem a játékra. A végnélküli jelölőhozzárendelés nem azonosítható valamiféle organikus érési folyamattal, vagy az elmélyülés hermeneutikai menetével, inkább elmozdulások, átfedések, keresztülvágások és átmetszések sorozatmozgásával. A posztmagyarázat logikája nem koherens patterneket hoz létre, hanem metonimikusan jár: asszociációk, kapcsolódások, utalások, allúziók, emblémák és toposzok játékos mozgása szimbolikus energiák felszabadulását hozza magával.

(iii) Hármas számú attribútum: A posztinterpretáció *plurális*.

Ez a pluralitás nem az önmagukban koherens jelentések békés egymás mellett élése, hanem a szöveget összeszövő jelölők sztereografikus pluralitása: a robbanás, a szétterjedés, a disszemináció. A posztinterpretáció *dis*szeminál, s még véletlenül sem *in*szeminál, mert szövege homotextuális. A homotext jel-*ölés*re, a jelölt *nem*-zésére képtelensé-

---

[2] Siegfried J. Schmidt: *Értelmezés – szent tehén vagy szükségszerűség?* Helikon 1989/1. 91–113.

ge folytonos jelöl-*ésre* késztet, azaz előző és követő intertextek révén a posztinterpretált szöveget bekapcsolja a leszármazás mítoszát kielégíteni nem tudó végeláthatatlan intertextuális szövedékbe. A posztinterpretáció foszlányai, nyomai, vésetei nem tűrik a rendszerességet: nincs összjáték: *ki*játsszák egymást. A posztinterpretáció pluralitása a jelölősorok inkoherenciáját jelenti egymással és önmagukban is.

(iv) Négyes számú attribútum: A posztinterpretáció (kulturálisan) *nem-konzervatív*.

A posztinterpretáció nem ismeri el a fennálló tradíciók uralmát, mint ahogy nem ismeri el a fennálló diskurzusok autoritását sem, a posztinterpretáció új, a posztinterpretátorra jellemző tradíciót és diskurzust hoz létre. Tehát nem hagyományellenes.

Definitív, oppozicionális összefoglalás:

A posztinterpretáció monista – szemben az interpretációval, mely dualista. A posztinterpretáció radiálisan szimbolikus – szemben: az interpretáció mérsékelten szimbolikus. A posztinterpretáció disszeminatíve plurális – szemben: az interpretáció monolit. A posztinterpretáció (kulturálisan) nem-konzervatív – szemben: az interpretáció (kulturálisan) konzervatív.

Az interpretáció tilt, a posztinterpretáció enged.

Az interpretáció a fennálló hagyományok autoritásának megőrzése érdekében hol a leszármazás mítoszára, hol a jelölt nyilvánvalóságára, hol a jelölt titkos végső voltára hivatkozva letilt bizonyos értelmezéseket. Ezzel a szövegmunkát átadja a biográfiának, vagy a filológiának, vagy valamilyen (marxista, pszichoanalitikus, tematikus) hermeneutikának. Az interpretáció noha hagyományos, mégsem hagy, mégsem enged – tilalmakat hoz.

A posztinterpretáció enged, engedi a beszédet, az új és újabb értelmezéseket. Engedi őket létremondódni, szembeállni, egymásba ereszkedni, egymást kioltani-megsemmisíteni, még a tiltást sem tiltja. Anarchikusan hagyományos. Mindent enged, amit engednek a hagyományok. A posztinterpretáció csak teoretikusan mutatkozik anarchikusnak, kontextuálisan azonban korántsem.

Akkor most erről beszélek.

5. Belemondom a posztinterpretációt a mai magyar irodalomtudományi diskurzusba. Amit ez utóbbiról állítani fogok, korántsem igaz. Jóformán minden szavam hamis és pontatlan lesz, alighogy kimondom.

A magyar irodalomtudomány leghangosabb szólamai a *rekonstruktív kronologikus történetiség* és a *rekonstruktív interpretáció*. A rekonstruktív kronologikus történetiséget fogva tartja a leszármazás mítosza. Még mindig nyomul a biográfia. Mit akart a szerző kifejezni? Milyen intellektuális, szocializációs, ideológiai, politikai, hangulati, fiziológiai hatások érték a szerzőt az alkotás időpontjában és azt megelőzően? Ezzel korántsem akarom lebecsülni az életrajzi tényezők alkalmazásának interpretációs hatékonyságát, de túlbecsülni sem szeretném.

A jelentés nyilvánvalóságának tételezése a rekonstruktív történetiséggel és a rekonstruktív interpretációval is elismerteti a filológia autoritását. A betű tudománya előírja, hogy mit kell olvasnunk és *ki*olvasnunk. Természetesen nem áll szándékom-

ban letiltani a (feltételezett) konszenzuális jelentés interpretációs játéklehetőségeit, de a szabályrendszer szót jobban kedvelem plurálisban, mint szingulárisban.

Az irodalmi mű mögé rejtett végső és titkos jelentések a rafinált, de a jelentés rögzítettségét állító hermeneutikákat tolják előre. A jelentés rögzítettségének elve védelmezi, legitimálni és uralmon tartani akarja a biográfus, a filológus és a rekonstruktív hermeneuta saját értelmezését.

Hadd mondjak még néhány hamis és pontatlan mondatot erről a témáról. Mai magyar irodalomtudományi diskurzusunkat – marxista és strukturalista gyökerekkel, pszichoanalitikus és hermeneutikai ágakkal egyaránt – alapvetően a *rekonstruktivitás* jellemzi. Finke nemrégiben még úgy látta, hogy az irodalomtudomány megújítását eredményező tudományos válság a konzervatív és a nem-konzervatív koncepciók ütköztetésével érhető el. Ez az oppozíció kezd egyre unalmasabbá válni. Sokkal izgalmasabbnak vélem a rekonstruktivitás és a konstruktivitás, vagy másképp mondva: a posztok és a poszt előttiek szembenállását.

Persze, az előbbi mondattal nem kívánom az egész magyar irodalomtudományt belegyömöszölni ebbe az oppozícióba. Csak azt mondom, hogy a posztok és a nem-posztok dialógusa hozhatná leginkább mozgásba irodalomtudományi diskurzusunkat. Azt nem állítom, hogy nem akar mozgásba jönni, azt viszont igen, hogy nem nagyon mozdul a posztra.

6. Nem nagyon mozdul, ha mozdul is, hibáit sorolja. Vegyük sorra ezeket!

A posztstrukturalista beszédmód *szerkezeti hibái*: 1. szemiotikai: a jelölő és jelölt kapcsolatainak szélsőséges fellazítására vállalkozik, 2. szemantikai: a jelentés státuszának téves meghatározása, (jelentéseket nem lehet tulajdonítani), 3. kommunikációelméleti: a posztrukturalista ellendiskurzus jelentésfelnyitó nyelvjátéka átminősül privát értelmezésvilágok igazolójává, 4. a kizárólagosságok küzdelme hozzáidomítja saját ideologikus horizontjához a posztstrukturalista dekonstrukció elméletét, 5. a jelentés interszubjektív megalkotásában érdekelt beszéd ironikus széttördelése, a neofrivol beszéd, 6. a tradíció lebecsülése.

A posztstrukturalista beszédmód *kontextuális hibái:* 7. a jelenlegi diskurzusrend ellenőrzésre, sőt válaszadásra sem képes, 8. a honi tudományosság külső diskurzusoknak szolgáltatja ki a magáét (lásd például dekonstrukció).[3] A kontextuális hibákért nyilván nem csupán a posztbeszélők a felelősek, hacsak nem annyiban, hogy ilyen kontextuális helyzetben miért épp így kell megszólalni.

A posztstrukturalista beszédrenddel kapcsolatos kifogások egyrészt az úgynevezett külső (nem magyarországi) elméleteket illetik, a dekonstrukciót, az empirikus irodalomtudományt, ez utóbbinak csak ismeret- és nyelvelméletét: a radikális konstruktivizmust, másrészt a nyolcvanas évek második felében jelentkező, de valamelyes súllyal csak a kilencvenes évek elejétől jelenlévő honi posztdiskurzusokat, harmadrészt a jelenlegi magyar tudományos szituáció hiányosságai kerülnek szóba.

---

[3] Vö. Kulcsár Szabó Ernő: *Virágozzék minden virág? (Az átalakulás diszkurzusának néhány kérdése)* In: K. Sz. E.: *Az új kritika dilemmái*. Balassi Kiadó, Budapest, 1994. 54–75.

A jelölő és a jelölt kapcsolatának szélsőséges fellazítása mint a posztbeszéd legszembetűnőbb szemiotikai hiányossága a jelentéstulajdonítás egyoldalú felfogásaként értelmezhető. Az idézett kritikai tanulmány szerzője ezt a hiányosságot egy sokkal inkább esszének, mintsem tudományos műnek az alábbi mondata alapján állapítja meg: „...egy posztstrukturalista... döntései pillanatnyi állapotát fejezik ki inkább, mintsem a kiválasztott korpusz tulajdonságait".[4] Ugyanennek az (eszszé)szerzőnek a tollából olvashatunk egy tanulmányt a Literatura 1993/1-es számában a konstruktivista irodalomtudomány – többek között– szemiotikai felfogásáról, miszerint: „...a konstruktivizmus úgy tartja, hogy a valóság felől érkező ingeregyüttes (értsd: a jelölők) és a modellalkotó tudományos közösség kreatív ereje (értsd: értelmezői kódrendszerek) együttesen határozza meg a világmodelleket (értsd: jelölteket)"[5] ...illetve arról, hogy milyen szövegfeltételek, tehát milyen jelölőrendek teszik lehetővé a jelentés hozzárendelését a szöveghez.[6] Így korántsem mondhatjuk azt, hogy egy posztstrukturalista mindenáron a másik, a hagyományosan nem engedélyezett végéről akarna behajtani az egyirányú utcába, azaz ő sem gondolja, hogy jelentéseket tulajdonítani lehetséges lenne a másik (ez esetben a létező diskurzus-hagyomány) közreműködése nélkül.

Hasonlóképp megalapozatlannak gondolom azt az állítást, hogy a posztstrukturalista jelentésfelnyitó nyelvjáték nálunk átminősül privát értelmezésvilágok igazolójává. Leginkább azért, mivel a konstruktivista nyelvelmélet a wittgensteini nyelvjátékview explikációjának tekinthető, másrészt pedig a létrejött értelmezések egyik meghatározója – a konstruktivista felfogás szerint – az a szocializációs folyamat (tradíció-tréning), amelyen az értelmező közösség tagjának végig kell jutnia, hogy képes legyen bármilyen interpretációra. S ekkor még a radikális konstruktivizmus kiegészítő elméletéről, a Rupert Riedl nevéhez fűződő evolúciós episztemológiáról nem is szóltam, amely az egyes világ-modellek, az egyes valóság-interpretációk és az ezeket képviselő közösségek közötti ismeretelméleti küzdelemről beszél.

Úgy vélem, az a hiányosság-vád sem állja meg a helyét, hogy a posztstrukturalisták „igazsága nélkülözheti a közölhetővé (és így méltányolhatóvá) tett jelentés másik/mások általi megerősítését".[7] Itt nemcsak a konstruktivizmus sokat emlegetett szerzőjére, Thomas Kuhnra gondolok, de akár a Helikon 1993/1-es számának bevezetőjére, amely már szinte cinikusan legitimációs álláspontot képvisel: „...a teóriák a legitimáló közösség elfogadó gesztusa által válnak tudományos elméletekké. [...] a legitimáló közösség döntése és természetesen az ezt meghatározó legitimációs értékrend és hitvilág a legfőbb tudományos instancia."[8] De utalhatok egy, szintén a Literatura 1992/1-es számában olvasható tanulmányra, az *Empirizmus vagy konstruktivizmus?*-ra,

---

[4] Odorics Ferenc: *A posztstrukturalizmus előtt*. In: O. F.: *Beszédhelyzetben*. (Dobos Istvánnal közösen) Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1993. 103. Idézi: Kulcsár Szabó Ernő: i. m. 71.

[5] Odorics Ferenc: *A konstruktivista irodalomtudomány vázlata*. Literatura 1993/1. 83.

[6] Odorics Ferenc: i. m. 85.

[7] Kulcsár Szabó Ernő: i. m. 72.

[8] Odorics Ferenc: *A konstruktivista irodalomtudomány*. Helikon 1993/1. 5–6.

amely leginkább az elméletek legitimációs mechanizmusainak elemzésére vállalkozik.

Amennyiben egyrészt mégsem számolhatunk a hazai posztstrukturalisták privát értelmezésvilágaival, másrészt az igazságok közösségi megerősítése elengedhetetlen része a posztstrukturalista beszédrendnek, nem tartható Kulcsár Szabó azon megállapítása sem, hogy „...az új diszkurzus deformált bevezetésének logikáját tekintve – teljességgel beleillik az átfogóbb diszkurzusok harcának képeletébe. Abba, ahogyan az igenek és nemek kizárólagosságának küzdelme egyszerűsíti és idomítja hozzá saját ideologikus horizontjához a posztstrukturalista dekonstrukció elméletét".[9] Kulcsár Szabó gondolatmenete itt arra jut, hogy ez az új honi dekonstrukciós-konstruktivista beszéd ugyanúgy azt a diskurzusrendet erősíti, amely a diskurzus feletti hatalom megszerzésére tör.

Ezt elég nehezen tudom elfogadni. Nehezen vitatható, hogy minden beszédrendnek szüksége van valamelyes legitimációra, különben lehetetlenné válna a nyilvános beszéd bármely formája. Azt sem tudnám könnyen cáfolni, hogy a legitimációs törekvések hatalmi inspirációkat is magukban foglalnak, hiszen valamelyes hatalommal rendelkeznie kell annak, aki könyvet akar kiadni, előadásokat akar tartani, aki szóhoz akar jutni. Azonban a szóhoz jutás lehetősége és a szavak elosztásának birtoklása korántsem jelenti ugyanazt. S abban sem vagyok biztos, hogy aki nem akarja a diskurzus fölötti rendelkezés jogát, az óhatatlanul azok pozícióit erősíti, akik beszédhatalomra törnek.

Kulcsár Szabó Ernő szerint a kétosztatú diskurzus rendjének megszilárdítása mint veszély leginkább a hagyomány lebecsülése felől fenyeget. Amennyiben a hagyomány lebecsülése az aktuális helyzetre nem alkalmazható hagyománnyal/hagyományokkal való szembehelyezkedést, a kiüresedett tradíciók elutasítását, a megmerevedett beszéd (így életképtelen hagyomány) ironikus széttördelését jelenti, akkor a deKON lebecsüli a hagyományt. Amennyiben a hagyomány lebecsülése a tradicionálisan rendelkezésünkre bocsátott kész interpretációk szétrombolását jelenti, a deKON ebben az esetben is lebecsüli a hagyományt. Ha azonban a hagyományt úgy fogjuk fel, mint életképességünk biztosítékát, mint az interpretációt egyáltalán lehetővé tevő dinamikus készletet, mint egy olyan tudást, amelyet meg kell haladnunk és szüntelen át kell értékelnünk, akkor a deKON a következőket mondja – idézem: „A poszt(strukturalista) nem akar hatalmat és nem akar tudományt. A poszt-(strukturalistá)nak szöveg van és csak szöveg van, csak szövege van. Csak-szöveg, puszta-szöveg, amiben nincs semmi. És ez mind az övé. Így aztán azt tesz bele, amit tehet – amennyire tehetŐS. Szövegel, de nem Ő beszél, hanem az ŐSök, a hagyomány, a nyelv. A nyelv beszéli őt, a sok régi szöveg bírja őt szóra."[10]

A posztnak, a deKON-nak nyelvi lehetőségei vannak. Lehet, hogy ez a beszéd neofrivol, lehet, hogy ironikusan széttördel valamilyen interszubjektív jelentésegészt.

---

[9] Kulcsár Szabó Ernő: i. m. 72.

[10] Odorics Ferenc: *Beszédhelyzetben*. Fülszöveg

Lehet. Nem látok okot ennek tagadására. DEkanonikus, de szándéka szerint konstruktív. A poszt, a deKON azért rombol, hogy újat építsen, hogy hagyományt teremtsen, olyan hagyományt, amely újabb és újabb horizontokat képes bekapcsolni irodalmi és metairodalmi diskurzusokba. Álláspontom szerint éppúgy megvan a neofrivol, az ironikus posztbeszéd tradíciódestruáló és tradícióteremtő funkciója, mint a hermeneutikai beszédmódnak.

Ugyanis a posztinterpretációban éppúgy – sőt talán még inkább – az Én által képviselt tradíció és sok esetben az elnyomott tradíció interpretál, azaz jelentést teremt. Teoretikusan semmiféle interpretációs stratégia és semmiféle interpretáció nem tiltható le. Mint minden diskurzus, a magyar is kánonikus. A kánon az értékes korpusz, az érvényes interpretációs stratégiákat és az engedélyezett értelmezéseket rögzíti. A kánon nemcsak meghatároz, hanem letilt is. Ha a posztról interpretálunk, akkor a kánonikusan letiltott interpretációkat is meg kell engednünk, ami a legitimált értelmező közösségek legitim státuszát, az engedélyezett hagyományok primátusát veszélyezteti.

Természetesen a kérdés alapvetően nem teoretikus. A dolgot az dönti el, hogy milyen az adott (itt a kilencvenes magyar) kulturális szituáció és irodalomtudományos diskurzus. Az elmúlt évtizedeket illetően nehezen védhető az az álláspont, hogy a fennálló tradíciók uralmát el kellene ismernünk. Így hát posztra magyar, posztmagyarázatra fel, légy nomád!

Ezt terveztük a mai programra. Köszönjük a figyelmet.

Kovács Sándor *s. k.*

A VERSENY

Apollón vagy/és Pán (Sem-sem?)

„A háború minden különbséget bináris oppozíciókká alakít."

„...az ítélet funkciója, hogy egy eldönthetetlen helyzetet eldönthetővé tegyen. De ezt úgy teszi, hogy a dolgokon belül *levő különbséget a dolgok* között *levő különbséggé változtatja... Az ellentétes erők* között *lévő különbség előföltétele, hogy a szembenálló dolgok megismerhetőek legyenek. Éppen a szóban forgó dolgok egyikén* belül *meglévő különbség az, ami elsősorban kérdésessé teszi a* dologságot *magát..."*[1]

Az irodalomtörténet tényei a következők: 1820-ban Mary Shelley fölkérte testvérét, Percy Bysshe Shelleyt, hogy írjon két betétverset készülő művéhez, a *Midas*[2] című verses drámához. A dráma a görög mitológiából jól ismert epizódot, Apollón és Pán költői versenyét dolgozta föl. A történet több változatban is ismert: az egyik változat szerint, s ezt használta föl Mary Shelley is, Tmolus, egy hegyi isten a bírája a költői versenynek. Midas éppen a verseny kezdetére toppan be, és Tmolus meghívja, hallgassa végig a vetélkedő istenek versenyműveit. Miközben elhangzanak a dalok, Midas egy „félrében" megvallja, hogy a kedvence Pán, s szerinte ő érdemelné a koszorút. Tmolus szerint azonban Apollón verse tükrözte a nagyobb bölcsességet, szépséget, isteni erőt, ezért neki ítéli a díjat, s amikor az ítélet hallatán Midas fölháborodik, a mérges Apollón szamárfüleket növeszt a fejére.[3] A dráma két betétverse, az istenek versenyművei ma *Hymn of Pan* és *Hymn of Apollo*[4] címen a Shelley-verseskötetekben olvashatók.

---

[1] Mindkét idézet Barbara JOHNSON „Melville 'Fist: The Execution of *Billy Budd*" (*The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading,* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980. 105–106.) című tanulmányából való. Első megjelenése: *Studies in Romanticism* (vol. 18, no. 4, 1979).

[2] Mary SHELLEY: *Proserpine and Midas,* ed. A. Koszul, London: Oxford University Press, 1922.

[3] A dráma és a két vers viszonyáról, illetve a Pán-himnuszról rövid, de érdekes értelmezés jelent meg Milton WILSON könyvében (*Shelley's Later Poetry,* New York: Columbia University Press, 1959. 30–39.), melyre a fönti összefoglalásban támaszkodtam. Az írásra a továbbiakban a szövegben, zárójelben fogok utalni (Wilson, oldalszám). A történet és a két alak mitológiai vonatkozásait többek között az alábbi könyvek segítettek földeríteni: KERÉNYI Károly: *Görög mitológia,* Budapest: Gondolat 1977.; Robert GRAVES: *A görög mítoszok,* Budapest: Európa, 1970.; TRENCSÉNYI WALDAPFEL Imre: *Mitológia,* Budapest: Gondolat 1963.

[4] A két versre a továbbiakban a szövegben zárójelben utalok; a sorszámozásnál a magyar fordítást veszem figyelembe: *(AH és PH).* Az *AH*-t ORBÁN Ottó, a *PH*-t DEVECSERI Gábor fordította.

A dráma, illetve a mitológiai történet határozott viszonyba állítja a két szöveget: a fiktív keret szerint a versek versenyhelyzetbe kerülnek: a bírónak el kell döntenie, hogy melyik az esztétikailag értékesebb, s ennek következtében ki a jobb költő, Apollón vagy Pán. Nem pusztán a narratív szituáció teremti meg a versenyhelyzetet, hiszen a két vers(elő) szintén győzelemre, a másik felülmúlására tör: a versek maguk is tematizálják a versengést. Eközben olyan értékeket hangsúlyoznak, melyek a másik vers(enyző) értékrendjével éppen ellentétesek. A narratív szituáció két szöveget állít szembe, de ebben a szembeállításban voltaképpen két (mitológiai) figura, két költészetfölfogás, két értékrendszer és két világszemlélet ütközik össze. Más-más retorikával, de mindkét szerző befolyásolni igyekszik a bírákat, hogy számára kedvező ítéletet hozzanak; sőt, mindkét költő azt állítja, hogy verse meghallgatása után természetszerűleg, szükségszerűen őt nyilvánítják majd győztesnek. (...„dalom / önjogán himnuszom s diadalom." *AH* 35–36); bár a *Pán-himnusz*ban mindez föltételes módba kerül („...mind sírtak, mint ti is, ha a véretek / nem volna fagyott, irigy, vagy öreg..." *PH* 34–35). A föltételes mód azt sugallja, hogy az előző két szakaszban megénekelt diadalnak kellene most is bekövetkeznie, ha a közönség nem volna eleve alkalmatlan föladatára (egyikük, Apollón, vetélytársként, nyilvánvalóan elfogult – irigy, másikuk, Tmolus pedig, idős kora miatt képtelen értékelni Pán versét). A kudarc okát így Pán kihelyezi a szövegről (magáról a költészetéről) a befogadóra. Az éles szembeállítás, a versenyhelyzet azt sugallja, hogy az egyik értékrendszer csak a másik kizárásával, a másik rovására bizonyíthat: a narratív szituáció, a történet szerint a verseny eldönthető, a szövegek esztétikai értéke összehasonlítható. Ez természetszerűleg azt is implikálja, hogy a két szöveg és a két értékrend egymástól világosan elkülöníthető. S ha van is különbség az esztétikai minőség megítélésében (mint például Tmolus és Midas között Mary Shelley drámájában), ez nem érinti a szövegek és az általuk konnotált értékek összevethetőségét, sőt a hallgatóság megosztottsága csak még jobban kiélezi a szembenállást.

Magától értetődőnek tetszik hát a szövegértelmező számára, hogy a két vers interpretációját a kontextus sugallta módon a két költészetfölfogás, a két értékrend szembenállására építse. Ilyen értelmezés például Milton Wilsoné, aki szerint a két vers

„egyfajta szintézis nélküli didaktika. Szenvedély és finomság, szellem és szív, Pán és Apollón, találkoznak, de nem működnek együtt" (Wilson, p. 37.).

Wilson ugyanott azt is mondja, hogy a két verset azért tekinthetjük egy egységnek, mert

„Apollón ragyogó szellemi világossága dialektikus viszonyban van a Pán sípjátékát körülölelő, erdőkkel, faunokkal, nedves barlangokkal, mocsaras folyóparti rétekkel és árnyas hegyekkel benépesített, burjánzó, édes világgal" (Wilson, p. 31.).

Kézenfekvő, hogy a két verselő és vers viszonyát szembenálló princípiumok harcaként, dialektikus ellentmondásként fogjuk föl, melyben két ellentétes világlátás, eltérő

megismerési mód, költői alapállás és poétika csap össze. Még akkor is, ha Wilson egyértelműnek szánt konklúziója valahol mélyen gyanút ébreszthet:

„Shelley világa sem a szintézisé, sem pedig a paradoxoné. Az ütköző részek nem olvadnak össze... Minden egység, amit ez a költészet állít, jogosulatlannak és külsődlegesnek tűnik" (Wilson, p. 38.).

A két himnusz és a mitológiai történet mint kontextus most következő értelmezésében a „jogosulatlannak és külsődlegesnek tűnő" egységeket vizsgálom, hiszen kétségtelen, hogy a szembeállítás például a szövegeket és a hozzájuk tartozó princípiumokat egységként tételezi. Arra a kérdésre keresem tehát a választ, hogy eldönthető-e valóban a költői verseny? Ez a kérdés természetesen további problémákat is fölvet: Fönnállnak-e azok a körülmények, melyek a versenyt eldönthetővé teszik? Valóban egymással antagonisztikus módon szembenálló esztétikai és értékrendszerekről van-e szó? Vagyis, szükséges-e eldönteni a versenyt, és egyáltalán, fönnáll-e a versenyhelyzet a két himnusz között? Van-e két, egymástól megkülönböztethető himnusz/értékrend stb., hangzik a következő kérdés. S végül, a kérdésekre nemleges választ sejtve, nem lehetséges-e, hogy a két vers viszonya ellene dolgozik mind a dráma narratív kontextusának, mind a mitológia által sugallt szituációnak, nem lehetséges-e tehát, hogy a két vers megbontja a hagyományosan egyértelműnek tartott narratív szituációt, és átértelmezi a történetet? És ha igen, vajon milyen logikának engedelmeskedik ez az átírás, s mi lesz a történettel?

Apollón Zeusz és Léthó fia, az egyik leghatalmasabb isten. Ő a „Musagétés", a Múzsák vezetője, az „olymposzi lantos" („kitharódos"), aki ily módon nagyon közeli kapcsolatban van a művészetekkel, különösen pedig a költészettel. De asszociálták a Nappal is: kezdettől a fény, a csillogás, az aranyos szín az attribútuma, erre utal egyik mellékneve, a Phóibosz is. Gyakran ábrázolták amint fényes hintót hajtva szeli át az égboltot. Később, a pogány istenek keresztény újraértelmezése során is azonosították a Nappal (ezen keresztül pedig Jézus Krisztussal).[5] Az *Apollón-himnusz*ban ezzel, a Nappal azonosított Apollónnal találkozunk, aki az éjszaka elteltével fölkel, világosságot árasztva bejárja pályáját, majd lenyugszik, hogy a nappal és éjszaka váltakozásának törvénye szerint átadja helyét az éjszakának és a Holdnak. Ahogy Nap-Apollón fölkel és megteszi útját az égen, pontos körívet rajzol: tökéletes pályán mozog, s a megrajzolt körív összeköti a kezdő és végpontot is. Leszállása és átlépése a másik, az alsó világba a holtakon való uralkodását is jelentette; így jön létre a teljes körmozgás. A kör tökéletes, szimmetrikus alakzat, abszolút rendezettséget, isteni harmóniát és szépséget, immanenciát és végtelenséget konnotál. Erre vonatkozik Pauszaniasz Periegeta mondata: „Az egész természetet harmóniába hozta Zeus fenséges fia, Apollón, egybefogva a kezdeteket és a véget, s a fényes napsugár a

---

[5] A pogány istenek keresztény újraértelmezéséről részletesen lásd J. Seznec: *The Survival of the Pagan Gods*, New York, 1953. (1940) (ford. Barbara F. Sessions).

lantverője."[6] A Nap nem csak a fizikai világban tesz rendet, jelöl ki végpontokat és hoz létre harmonikus alakzatot, de morális-szellemi értelemben is harmóniát teremt. Jelképezheti az igazságot, az isteni jogrend védelmezőjeként büntethet („messzelövő" nyilával lesújt a vétkesekre), de föl is oldozhat a bűn alól. A fönti mondatban azonban már az isten több attribútuma is összekapcsolódik: a természet harmóniájával közvetlen kapcsolatba kerül a költészet: Apollón a költészet segítségével, a költészetben hozza harmóniába a természetet. Hadd tegyek itt egy rövid kitérőt, és vizsgáljam meg az Apollón hangszerével, a lanttal kapcsolatos asszociációkat. A mítoszokban a pengetős hangszert Hermész találta föl, tőle kapta meg Apollón, csodás tehetségeinek némelyikéért cserébe. Apollón hangszere tehát, végeredményben Pán nemzetségétől származott, lévén Hermész Pán apja. Az eredetiséget, amire Apollón verse hivatkozik egy cserehangszer, Apollón eredeti hangszerének pótléka hozza tehát létre. Korábban Apollón fuvolán kísérte a Múzsákat, ám úgy találta, hogy a lant hangja sokkal szebb; a lantzene háromféle jót hoz: örömöt, szerelmet és édes álmot. Apollón lantjának hét húrja a későbbi görög ábécé hét magánhangzójával volt összefüggésben, amelynek misztikus erőt tulajdonítottak. Az első ábécé öt magánhangzójához Apollón papjai tették hozzá az ó-t és e-t, hogy a lant minden húrjára jusson egy. A magánhangzókat Apollón szentélyeiben a lantpengetéssel való gyógyításra használták („enyém minden gyógyír, prófétaság" *AH,* 34.). Az elképzelés, hogy természeti és poétikai harmónia összefügg, természetesen hosszú hagyományra tekint vissza, különösképpen a hermetikus-(neo)platonikus hagyományban. A pythagoreus misztika szerint a természet harmóniája egylényegű a zenei harmóniával. A hermetikus világképben az univerzumot alkotó szférák súrlódása olyan tökéletes hangzást hoz létre (a szférák zenéje), amelynek utánzása, földi párja a költői-zenei harmónia. A neoplatonikus emanációtan szerint a világ egységét és önazonosságát az biztosítja, hogy minden egy középpontból, az oszthatatlan Egyből származik. Az Egy túlcsordulása, kiáradása a Sok, a Minden. Az emanáció képi megjelenítése már a kezdetektől vizuális metaforákra épült: a neoplatonikus szövegekben szorosan összekapcsolódott a fény áradása, a Nap sugárzása az emanációval. Innen az Egy asszociálódott a Nappal, végső soron pedig Apollónnal.

Az *Apollón-himnusz* ennek a középpontként fölfogott Egynek a „nézőpontjából" megírt szöveg: a beszélő végig hangsúlyosan egyes szám első személyben beszél („Az álmatlan órák, kik őrzik álmo*m*", „*Én* óvok felhőt, szivárványt, virágot", „A szem vagyo*k*..."). A beszélő énjét transzcendens kitöltöttség és önazonosság jellemzi. Ehhez az Énhez képest minden más másodlagos, minden függő viszonyban van vele. A beszélő meg van győződve arról, hogy minden fényesség a fény ideáljától, a tökéletes Naptól származik: „égen, földön ha egy fény is ragyog, / csak része annak, ami én vagyok." (*AH,* 23–24.) Ahogy a neoplatonikus univerzumban minden a tökéletes Egyből származik, úgy lesz a középpontja Apollón az általa festett világnak. Míg Nap-Apollón fénye eredeti – a *sajátja* (lásd önazonosság) –, addig a többi, tőle

---

[6] Idézi Kerényi Károly: *Görög mitológia*. Budapest: Gondolat, 1977. 101.

származó létező csak másodlagos, visszatükrözött fénnyel rendelkezik (szivárvány, színek, Hold, csillagok). Az önazonosságnak ez a képe metonimikusan kiterjed az *Apollón-himnusz*ra mint szövegre is: a szöveget is tökéletes önazonosság, öntörvényűség, immanencia jellemzi. „...dalom / önjogán himnuszom s diadalom" – mondja a költő a záró két sorban: költő és szöveg nem ismer el semmiféle, önmagán kívül levő tekintélyt vagy hatalmat. (Ebből következik, hogy a versenyben a bíró szerepe is redundáns és másodlagos; csak az egyetértésre korlátozódik.[7] Ezt a helyzetet tematizálja a Mary Shelley-dráma narratív kerete: Midas, aki nem ismeri föl ezt a hatalmi és poétikai (politikai és poétikai?) szükségszerűséget, csúnyán pórul jár.) Említettem már, hogy Nap-Apollón morális értelemben is rendezőerő: a fény elpusztítja a rosszat: „Nyilam, a lángsugár, végez a gazzal, / ki fél a naptól s szereti az éjt, / fut előlem..." (*AH*, 13–15.). Ahogy a rend, az igazság a fénnyel, a bűn és gonoszság a sötétséggel kapcsolódik össze. Fény és sötétség, bűn és igazság egymást kizáró ellentétben áll egymással. A Nap sugara, ami az imént még a költői harmónia eszközeként, lantverőként funkcionált, most fegyverként, a rendet fönntartani igyekvő uralkodó fegyvereként működik. Apollón most nem úgy teremt harmóniát, hogy összebékíti az ellentéteket, nem úgy, hogy személyével olyan transzcendens pozíciót hoz létre, ahol létrejöhet az egymást kizáró elemek dialektikája, a *concordia discors*, hanem úgy, hogy az egyik oldalra, a fény konnotálta harmónia oldalára állva, azt igyekszik érvényesíteni, a másik oldal, a sötétség kizárásával. A harmadik szakasz erről a harcias Apollónról szól, aki szakadatlan, s gyaníthatóan soha el nem dőlő harcban áll ellenlábasával, „az éj sötétjével". Mindkettejükhöz királyi attribútumok tartoznak: „glória" („the glory of my ray") az egyik oldalon, s „úr" [uralkodás] („the reign of Night") a másikon. Mégis, Apollón az az uralkodó, aki személyével *a* törvényt képviseli. Hiszen a törvény szinte automatikusan asszociálódik a fénnyel, a bűnt így a sötéttel azonosítva. A „jó elme" („Good minds"), „nyílt cselekvés" („open actions") kifejezések azt sugallják, hogy a törvény-világosság összekapcsolódik a nyílt, racionális *gondolkodással*, az értelemmel, szemben a mélyben (az éjszakában), tehát rejtve működő érzelmekkel.

Apollón a tiszta intellektus, figurája mentes mindenféle anyagiságtól: az ő világába tartozik minden, ami általános, ideális, absztrakt. Ilyen minőségében ellensége a civili-

---

[7] Fontosnak tartom fölhívni a figyelmet egy olyan mozzanatra, amely túlmutat ugyan jelen mondanivalómon, ezért (tehát praktikus okokból) mellőzöm, mégsem hagyhatom teljesen említés nélkül: Apollón valóban megelőlegezi saját győzelmét, s úgy tűnik, a narratív keret igazolja ezt a magabízást, hiszen Tmolus végül neki ítéli a pálmát. Mégis fölvetődik a kérdés (különösen egy olyan értelmezésben, amely a narratív keretet is interpretáció tárgyává teszi), mi garantálja Apollón győzelmét? Miért törvényszerű a győzelme? Hiszen hiába hivatkozik Apollón verse immanens értékeire, a verseny, a bíró személye, s még inkább az ellenvéleményt bejelentő Midas figurája strukturálisan egy olyan irodalomrendszerre utal mint a szöveg közegére, melyben a szövegen kívül a diszkurzív térben van a győzelmet garantáló törvény. Ha Apollón érve abszolút értelemben igaz volna, semmi szükség nem volna versenyre. És Tmolus mégiscsak dönt, még ha döntését föltehetőleg befolyásolja is az imént említett diszkurzív tér, ami szabályozza, koordinálja, s ha kell szankcionálja a megszólalásokat. A két szöveg viszonyának értelmezéséhez fontos szempont lehetne ennek a diszkurzív térnek, az Apollón győzelmét biztosító törvénynek mint szöveg(ek)nek a vizsgálata, ami, fölteszem, a szembenállásnak az ideológiai-hatalmi térben való megismétléseként mutatkozna meg.

zálatlanságnak, a barbárságnak. A beszélő pusztán a térben való elhelyezkedése okán is egy magasabb szférához tartozik: napsugaraival, ezekkel az anyaginak aligha nevezhető fénypászmákkal épp hogy csak érinti a földet, az anyagot, közvetlen kapcsolatba vele sohasem kerül. Ez az elhelyezkedés meghatározza a beszélő nézőpontját: mindent föntről (fizikai és szellemi-morális értelemben is), rögzített nézőpontból lát: ez azt eredményezi, hogy számára kizárólag a lenti világ felülete hozzáférhető: a hegyek, a tenger felszíne. A fényt visszatükröző felületek hozzák létre a színeket (az elnyelt, tehát a mélybe hatoló fénysugarak nem láthatók), és ez a visszatükröződés adja a Hold fényét is. Nap-Apollón a mindent látó, halló tanú, magasabb lelkiismeret, bár a felületi érintkezés itt korlátozza mindentudását. A versben két helyen jelenik meg a mélység képzete: az egyik, amikor Apollón a fény mindent betöltő voltáról beszél: „...az üregek / megtelnek égő-magammal" (*AH,* 10–11.). A másik pedig az utolsó versszak, ahol explicit módon saját nézőpontjáról beszél: „A szem vagyok, mellyel a Végtelen / ismeri fenségét s magába lát" (*AH,* 31–32.); erre a két esetre, amikor, úgy tűnik, nemcsak felületi érintkezés történik a két világ között, hanem aktív behatolás, később térnék vissza, most folytassuk Apollón transzcendens attribútumaival. A „fönti" létmódot hangsúlyozzák azok a nagy számban található szavak, melyek így vagy úgy a magasságot, tisztaságot, anyagtalanságot asszociálják: álom, égi, ég kupolája, felhő, lég, lángsugár, glória, felhő, szivárvány, éteri, csillagvilágok, fény, ég csúcsa, szem, Végtelen, fenség, összhang, prófétaság.

Kissé különös, hogy az *Apollón-himnusz* mellőzni látszik Nap-Apollón néhány fontos attribútumát. Nap-Apollón alakjához, csakúgy mint a többi, hozzá hasonló napistenéhez (Tammúz, Mithras stb.) hozzátartozott a halál képe is, amit szövegünk nagyjában-egészében mellőz, csupán az éjszakával folytatott váltakozó sikerű harc utalhat erre a motívumra. Ugyanígy hiányzik, talán egyetlen halvány utalást leszámítva („...and the air / Leaves the green Earth to my embraces bare"), Apollón termékenyítő-fallikus vonatkozása is. Nézzük meg ezt az utóbbi példát közelebbről: Apollón nem csak a törvényt megtestesítő uralkodó, hanem potens atya is. Mint minden napisten: *nemző,* hiszen a természetnek életet ad, s bennünket is minden reggel életünk egy újabb napjával ajándékoz meg. Az is tagadhatatlan, hogy a sugaraival hol termékenyítő, hol gyilkoló Nap-Apollón fallikus asszociációkat is kelt (emlékezzünk csak az imént fölületesen megemlített két behatolás-epizódra), s kétségtelen az is, hogy a mitológiai Apollón, csakúgy mint a többi hatalmas isten, rengeteg hódítással is dicsekedhet. Vajon mivel magyarázható, hogy a (mitológiai) hagyomány Apollón-képe csak részben, hiányosan jelenik meg az *Apollón-himnusz*ban? Nyilván valamilyen szelekciós mechanizmus működik, amely egy meghatározott logika szerint rendezi el a hagyomány elemeit. Ilyen módon az elhagyások éppen olyan nagy jelentőséggel bír(hat)nak, mint a megjelenített attribútumok. Az *Apollón-himnusz* bináris oppozíciók egész sorát hozza létre: fény/sötétség, nappal/éjszaka, Nap/Hold, törvény/bűn, magasság/mélység, azonosság/hiány, értelem/érzelem, szellemi szféra/anyagi világ, Egy/Sok. Az ellentétes értékek egyik oldalán mindig Apollón (és metonimikusan költészete) áll, s sejthető, hogy a másik oldal Pánt (és metonimikusan költészetét) jelöli. S mivel a mitológiai Pánnak (s ami azt illeti, a *Pán-himnusz*

beszélőjének is) talán legerősebb és legközhelyesebb attribútuma éppen a fallikus jelleg, a szexualitás, s másfelől, mert a keresztény hagyomány Apollón-képében ellentmondást okozott volna az anyagtalanság és szexualitás egymás mellé helyezése, nos ezért, s föltehetőleg még több más okból is, az *Apollón-himnusz* törli ezt az attribútumot. Ugyanez vonatkozik, mindjárt látjuk, a halálmotívumra is! A szelekciós mechanizmus, melyet, úgy tűnik, az oppozicionalitás logikája hajt, látszólag, hibátlanul működik: a szembeállítás érdekében koordinálja a bennfoglalás és kihagyás mozgásait. Meghatározza, miről beszéljen és mit hallgasson el Apollón (himnusza). Úgy működik, mint valami minden, Apollón fölött is (!) álló princípium, transzcendens poétika. Ezt a poétikát azonban látszólag maga a vers hozza létre, vagy legalábbis a versben artikulálódik. Mi a viszony az *Apollón-himnusz* és az imént az „oppozicionalitás logikájának" nevezett szövegszervező elv között? Ki, vagy mi ellenőrzi a szöveg szervezését? Ki vagy mi a himnusz szerzője? Apollón, vagy egy tőle is függetlenül (?) működő, az ő, látszólag öntörvényű szövegét is kasztráló poétikai imperatívusz? És mit jelent itt a „poétikai"? Mielőtt megkísérelnék válaszolni ezekre a kérdésekre, megpróbálom az előbbi módszerrel végigkövetni a *Pán-himnusz* témáit, és föltárni a Pánhoz és költészetéhez kapcsolódó attribútumokat.

A *Pán-himnusz* beszélője, Pán, *föltehetőleg* Dryopé és Hermész fia. Kecskelábú, szőrös, csúnya, a legalacsonyabbrendű az istenek között. Nemtörődöm, rendezetlen és lusta alak, legnagyobb kedvét a délutáni alvásban leli, s ha e kedvenc foglalatosságában valaki megzavarja, fülsiketítő ordításban tör ki. Sötét, rémületet keltő, fallikus figura, bár nem mindig rosszindulatú. Barbár. Ennek megfelelően nem is az Olymposzon él, a többi istennel együtt, hanem Árkádiában. Az istenek mégis megkedvelték, *mindnyájan* örvendeztek a születésekor, ezért *Pán*nak (pán = 'minden') nevezték el. (Az isten nevének eredetére még visszatérek.) Születésének különösen Dionüszosz örült. Noha Pán alacsonyrendű isten, sokféle képességgel, tulajdonsággal rendelkezik. Egyes elbeszélések szerint övé volt a jóslás tudománya, mígnem Apollón (éppen ő!) rá nem vette, hogy fedje föl előtte ezt a tudományt, s Apollón csak ezután foglalta el a delphoi jósdát. Másutt azt olvashatjuk, hogy vezette a nimfák táncát éjszaka (emlékezzünk: Apollón a Múzsák vezetője volt), sőt, ő vezette elő a reggelt is, és szemlét tartott a hegytetőről. Mégis, Pán mindenekelőtt a földivel, a testivel, az anyagival asszociálódik: neve, testi tulajdonságai, lakóhelye, mind az anyagi létezéshez közelítik. Erősíti ezt az értelmezést, hogy Dionüszosszal együtt az érzékiséggel, testi szerelemmel, szexualitással is azonosították. A *Pán-himnusz*ban ez több szinten is megjelenik: hangsúlyosan földi díszletről van szó: erdőről, rétről, vadonról, hegyekről, növényekről, állatokról. Az itt megjelenő természet szinte már túlzóan sokszínű: nyüzsög, kavarog az élet, mintha a verselő mindent meg akarna jeleníteni. Apollón absztrakt, elemelkedett témáival szemben Pán a konkrétat, az egyest, a partikulárisat írja meg. Az első versszak természetképei (szigetek, ár, szél, nádi berek, méhek, myrtusligetek, madarak, tücsök, hárs, gyíkok, füvek) után a második és harmadik versszak is konkrét, az evilági élettel kapcsolatos, bár mitikus helyeket, eseményeket jelenít meg (jóllehet az utolsó versszakban emelkedik az absztrakciós szint): Peneus, Tempe, Pelion, Maenalus völgye.

Az *Apollón-himnusz* Egy-sége helyett itt a Sok-ról van szó. Az imént, az *Apollón-himnusz* kapcsán emlegetett neoplatonikus eredet-mítoszba helyezve Pán világa: az Egy, amint kibontja, megmutatja magát a Sokban. Pánt egyes mítoszváltozatok a világmindenséggel azonosították, bár neve ('minden') nincs ezzel összefüggésben. Sőt, a mítoszok szerint több Pán is létezett; valószínűleg minden isten-generációnak megvolt a maga Pánja. De a „sokaság" még ennél is erősebben beépült Pán figurájába: Dionüszosz kíséretében is több Pán volt, kisebb Pániszkoszok, olyan szerepben, mint a szatírok. Mintha Pán maga volna a megsokszorozódás, a szétforgácsolódás képessége/lehetősége.[8] Esetében szó sincs olyasfajta önazonosságról, mint Apollónnál: alakjához nagyon szorosan hozzátartozik az önazonosság hiánya, pontosabban a hiány maga, vagy legalábbis annak lehetősége. Pán származása is bizonytalan: egyesek szerint Dryopé az anyja, mások szerint azonban lehet Oinéisz nimfa, vagy Pénelopé is. Az is lehet, hogy Kronosz nemzette Rheiával. Ugyanilyen bizonytalanság övezi nevének eredetét is: összefüggésben lehet esetleg a világmindenséggel, bár egyes mitológiák tagadják ezt, s azt a talán elfogadottnak tekinthető vélekedést idézik, miszerint Pán neve onnan származik, hogy az olymposzi istenek mindnyájan örültek születésének. De van olyan változat is, mely szerint neve a 'paein' ('legeltetni') szóból származik, hiszen afféle pásztoristenről van szó. A származásról és nevének eredetéről szóló különféle történetváltozatok annyit mindenesetre elérnek, hogy Pán figurája egyáltalán nem tűnik olyan „magától értetődőnek", mint amennyire Apollón „önazonosnak" vallotta magát. Míg Apollón, és szövege – röviden: *Apollón-szöveg* – immanens, Pán, és szövege – röviden: *Pán-szöveg* – értelmezésre szorul. Az ő azonossága, ha létezik, ott van valahol a róla szóló történetekben szétszórva. Csábító az értelmezési lehetőség: Apollón esszencialista szövegfölfogása áll itt szemben Pán textualizmusával. Erre a lehetőségre később sort kerítek, most azonban nézzük, hogyan jelenik meg a himnuszban ez az elbizonytalanító, sokasító logika, amely talán Pán lényegét alkotja. A Sokat jelezheti a többes szám első személyben kezdődő, majd egyes szám első személyre váltó beszéd, ami az utolsó szakasz végén újra visszatér a többes szám első személyhez („A vadonból és a hegyekből / jövünk ide már" *PH,* 2, „Keblünkben törik és vérzünk utána" *PH,* 33). A beszélő végig megőrzi „földhözragadtságát", tudata sohasem válik teljesen kizárólagossá, még akkor sem, amikor egyes szám első személyben beszél. Fizikai értelemben is megmarad az alsó, földi nézőpont. Az utolsó szakaszban „táncos csillagok"-at („dancing stars") említ Pán, ami valószínűsíti a fölfelé tekintő pillantást, majd „gigászi csatá"-ról („the giant wars") beszél, ami nyilvánvalóan lenti, térben és lehetőségekben korlátozott nézőpontot sugall. Az egész vers sokkal mozgalmasabb, mint az *Apollón-himnusz:* az ideális lét mozdulatlansága vagy kiszámított, geometriai mozgásai helyett itt a földi élet kavalkádja uralkodik.

Nyilvánvalóan az emanációs hierarchia alsó régióiról van szó, az anyagi, vegetatív, animális és emberi létről, testi szerelemről és halálról. Az utolsó szakasz jelzős összeté-

---

[8] Robert Graves több Pánról tud: „bár eredetileg, meglehet, csak egy ikertestvérrel együtt létezett, s egy férfi istenpár sötétebb felét alkotta." (Graves, 117.)

tele: „daedal Earth", amellett, hogy a „daedal" jelent ravaszt, leleményest, rejtélyest is (Devecseri Gábor magyar fordítása a „ravasz Föld" összetétel mellett marad), valószínűleg rájátszik a szó 'változékony, ingatag, állhatatlan' jelentésére is, ami éppen ellentéte az Apollónnal asszociált örökkévaló, halhatatlan dimenzióval: míg Apollón a változhatatlanságot jelenti, Pán maga a változás és változékonyság. Ennek a változékonyságnak az egyik metaforája a halál, az elmúlás. Néhány mitológiai változat szerint Pán az egyetlen isten, aki még az emberi időben meghalt, nem csoda hát, ha a mulandóság is beépült attribútumai közé. Ebből a szempontból már-már olyan, mint egy ember. Isteninek és emberinek a közelítése megfigyelhető magában a *Pán-himnusz*ban is: „Isten vagy ember: így csalódunk mind!" (*PH,* 32) Igaz, könnyen lehet, hogy Pán halálhíre egy félreértés következménye: a mítosz szerint egy hajóst szólított meg az isteni hang, hogy vigye hírül az embereknek: „A nagy Pán halott!" Egyes magyarázatok szerint azonban az „üzenet" így szólt: „Thamosz Pan-megasz tethnéke" (azaz 'a mindeneknél nagyobb Tammúz halott'), vagyis az nem más, mint szertartásos panaszdal, amely csak félreértés folytán válhatott Pán halálhírévé. Pán alakja tehát örökös értelmezés, és esetenként félreértés tárgya, s ez a félreérthetőség, vagy még inkább a megértés zavara hozzátapad Pán figurájához, a Pán-szöveghez. És gondoljuk csak meg: nem éppen a megértés, illetve félreértés (megértettség és meg nem értettség) a témája és sorsa is egyben Pán himnuszának? Az első szakasz Pán egy korábbi éneklését eleveníti föl, s a növényekről és állatokról állítja, hogy „mind csendben maradt, / hallgatva édes sípomat", azaz föltehető, a megértés kielégítő volt. Ugyanez a helyzet a második és harmadik szakaszban elmondott szituációval is: a hallgatók viszonyulása a szöveghez megértő volt, a szó mindkét értelmében. Nem úgy a hallgatók (Apollón és Tmolus) viszonyulása Pán „mostani" teljesítményéhez! Egyikük irigy, másikuk öreg, s így képtelenek (meg)érteni Pán költészetét. Pán veresége az értelmezőhelyzetnek kitett szöveg esetleges bukása, nem a gyenge szöveg törvényszerű leszerepelése. Legalábbis ezt sugallja a *Pán-himnusz.*

Az előbbiekből már nyilvánvaló, hogy Pán alakjával majdhogynem magától értetődően kapcsolódott össze a sötétség, az éjszaka. A mitológia szerint Pán legnagyobb szerelme Szelené, a holdistennő volt, akit csellel hódított meg. Miután a holdistennő nem akarta őt követni, Pán fehér bárányból subába öltözött, így csalogatta magához kedvesét. Kettejük násza fény és sötétség találkozása volt: a sötétség körülölelte az éji világosságot. Ebből a mitológiai epizódból több mozzanat is fontosnak látszik: Pán alakja nyilvánvalóan összekapcsolódott a holdistennő alakjával, s ezzel az asszociációval bizonyos értelemben (hogy ez a szembenállás mennyire viszonylagos, hamarosan látni fogjuk) újra az Apollónnal ellentétes pozíciót foglal el: Nap/Hold. A sötétség attribútuma így kiegészül a kölcsönzött fény attribútumával, s így Pán ismét másodlagosnak tűnik föl. A Pán/Hold asszociáció alapja a történetben egymáshoz képest elfoglalt helyük: azonosításuk *metonimikus* jellegű. Ugyancsak fontos, hogy mint látjuk, Pántól nem áll távol az Apollón által üldözött „gazság" („deceit" = 'csalás', 'megtévesztés'). (*AH,* 13)

Korábban már említettem: Pán a testi szerelem jelképe is. Övé a beteljesült testi szerelem, a múló gyönyör, amiben a tökéletesség és az elmúlás mozzanata szétvá-

laszthatatlanul összekapcsolódik: a beteljesülés egyben megsemmisülés is. Ő a termékenységkultusz „ördöge", kiválasztott embere, a bakkhánsnők szeretője, aki kiváltságos helyzetéért előbb-utóbb halállal lakol. Pán alakjában nagyon erős a fallikus vonás: nemcsak a kecskelábú, szőrös testről van szó, hanem például a hangszerről is, amely az egyik fő attribútuma. Szerelmi vágytól hajtva Syrinx nimfát üldözte éppen, aki csak úgy tudott megmenekülni a kevéssé kívánatos istentől, hogy náddá változott. Pán ebből készítette a syrinxet, az egy sor nádból álló pásztorsípot. Ez a fallikus vonás, ismét metonimikusan, áttevődik költészetére is, s így a fallikusság a Pán-szöveg egészére vonatkozik. A vers több helyen tartalmaz utalásokat a vízre, nedvességre. A második szó talán pontosabb, hiszen nem tiszta vízről, mondjuk a tenger habjairól vagy folyókról van szó: Pán világát a mocsaras, nedves, dúsan burjánzó, ugyanakkor fülledt, párolgó, finoman rothadó helyek jellemzik (vízövezett szigetek, nádi berek, gyíkok, nedves partok, barlangok, nád). Ez egyrészt a termékenység, másrészt a szennyezettség attribútumát erősíti.

Míg Apollón az össze hangszert, éneket hozza harmóniába („összhang minden hangszeren, éneken" *AH,* 33) Pán sípja több hangon is képes megszólalni („s ím hangot vált sípom" *PH,* 29), de a vers Pán sípján kívül több más hangot, „éneket" is megjelenít: a szél zúgását, a méhek zümmögését, a madarak hangját és a tücsök ciripelését. Potenciális hangzavar ez, nem a szférák tiszta zenéje.

Az eddigiekből még mindig úgy tűnhet, igazuk van azoknak, akik a két versvilágot bináris oppozícióként, egymást kizáró ellentétként kezelik. Hiszen Apollónnal a világosság, a Nap, Pánnal a sötétség, az éjszaka (a Hold) asszociálódik. Apollón az Egy, Pán a Minden. Apollóné az idea, a tökéletes lét dimenziója, Páné a test, az anyagi lét. Apollóné a törvény, Páné a kihágás. Apollón az örökkévaló, éteri szerelem jelképe, Pán a beteljesült, s a megsemmisülés határán mozgó testi szerelmet konnotálja. S bár mindkét isten szoros kapcsolatban van a zenével-költészettel, Apollón költészete a tiszta harmóniára, Páné a zajos összehangzásra épül. Mégis, a két szöveg nemcsak elhatárolódik egymástól, de több helyen egymásba is kapcsolódik, s mélyebbre ásva a szembenállásnál jóval bonyolultabb, összetett viszonyt fedezhetünk föl közöttük.

Az első típusú kapcsolódást nevezhetném emblematikusnak.[9] Mindkét szöveg[10] tartalmaz olyan elemeket, melyek a másik szövegből származó ismétlődésnek tekinthetők. Ezek az emblematikus utalások meglehetősen összetett módon szövik össze a két verset. Megelőlegezve egyfajta konklúziót: az Apollón-szöveg részben a Pán-szö-

---

[9] Az „emblematikus" terminust a Bernáth Árpád és Csúri Károly munkáiban kidolgozott jelentéssel használom. Vö. például Bernáth Árpád: *Narratív szövegek irodalmi magyarázata.* Literatura 1978/3–4. 191–196. és Csúri Károly: *Lehetséges világok.* Budapest: Tankönyvkiadó, 1987.

[10] Az eddigiekből is kitűnt, hogy szövegen a két verset, illetve a két mitológiai figurát (mint szöveget) értem. A mitológiai alakokat történetek, történettöredékek hozzák létre, építik föl. A figurákat építő, a mitológiai szövegekből származó attribútumok a két névben realizálódó, vagyis explicit módon meg nem jelenő, emblematikus ismétlődéseknek tekinthetők. Különös jelentőséget tulajdonítok az emblematikus ismétlődések egy csoportjának, melyeket átmenetileg *negatív emblémák*nak nevezhetnék: olyan ismétlődésekről van szó, melyek hiányként, az ismétlődés letiltásaként vannak „jelen".

vegből, a Pán-szöveg részben az Apollón-szövegből építkezik; az Apollón-szöveg részben nem önmagával, hanem a Pán-szöveggel, a Pán-szöveg részben nem önmagával, hanem az Apollón-szöveggel ... azonos. Ez a tény természetesen fölveti a szövegek azonosságának, vagy még tovább, az azonosság azonosságának kérdését.

A *Pán-himnusz* második versszaka utalásokat tartalmaz mitológiai helyekre (Peneus, Tempe, Pelion). Miután a vers, föltételezésem szerint, nagyrészt konkrét eseményekre és helyszínekre utal, föltehető, hogy ezek a „geográfiai" koordináták is valamilyen konkrét helyet, esetleg eseményt jelölnek. A mitológiából tudjuk, hogy Apollónnak, aki élete nagy részét az istenek között, az Olymposzon töltötte, egy alkalommal az Olymposzról leszállva egy halandó, Admétosz ('megfékezhetetlen') király szolgálatában kellett állnia, hogy vezekeljen Delphyné sárkány megöléséért; az isten rögtön megszületése után ölt, ezért kellett megtisztulnia. Apollón Thesszáliában, a Tempe völgyében szolgálta a királyt nyolc évig, amíg kitelt a büntetése, majd bűnétől megszabadulva, megtisztulva tért vissza az istenek közé, a Tempe-völgy szent babérjáról való koszorúval. Egyes történetek szerint a Küklópszok megöléséért, a Zeusz elleni lázadás miatt kellett Admétoszt szolgálnia egy évig. Apollón, a büntetést letöltve megjavult: ezután mindenben mértéktartást hirdetett (innen származnak az Apollón jóshelyével kapcsolatos enigmatikus tanácsok: Ismerd meg tenmagadat!, Semmit se vigy túlzásba!); a féktelen Múzsákat megszelídítette, és ő lett az előtáncosuk. A Tempe-völgy ura egyébiránt Péneiosz folyamisten volt, Apollón első szerelmének, Daphnénak az apja. Ez a történet pedig a következőképpen szól: Daphné ('babérfa') a Földanyánál keresett menedéket az őt üldöző isten elől, s babérfává változott: ez lett Apollón kedvenc fája. Kétnemű, mint a legtöbb fa, benne egyesül a két nem a legtökéletesebben. Egy változat szerint Földanya átvarázsolta Daphnét Kréta szigetére, ahol Pasiphaé néven vált ismertté. És még nincs vége, hiszen „Pélion" is emblematikus értékű: Apollón egy másik szerelme, a vad Kyréné vízinimfa, Hypseus thesszáliai király lánya, a Pélion-hegy erdeiben élt. Apollón akkor szeretett belé, amikor látta, amint a lány fegyvertelenül birkózik egy oroszlánnal. Frigyük Észak-Afrikában teljesült be, s isteni gyermekük (Aristaios) született.

Az emblematikus összefüggések hihetetlenül bonyolult rendszere ez, s nem is próbálkozom többel, mint néhány összefüggés kimutatásával. A *Pán-himnusz,* úgy tűnik, fölidézi Apollón életének néhány olyan epizódját, amely szerint a nagyhatalmú isten az égi szférából a földi-halandó világba került. A Tempe-völgy arra az időszakra emlékeztet, amikor Apollón egy halandó szolgálatában állt, de fölidézi azt is, ahogy Apollón, a rend, az igazság és törvény őre saját bűnéért, vagy legalábbis tisztátalanságáért vezekel. Nemcsak fizikai, hanem morális értelemben is Pán birodalmába, a Pán-szövegbe kerül ezzel. Mint már mondtam, a szerelem (a mitológiai történeteknek némiképp ellentmondóan) Pán attribútuma, közelít a véges, emberi érzésekhez. A *Pán-himnusz* a Daphné-történetre való utalással a szerelmes Apollónt idézi emblematikusan, aki nem ura vágyainak, nem ura önmagának. Az önazonosságától megfosztott Apollónt látjuk itt. Mintegy zárójelben jegyzem meg: a másik szerelem-történet viszont arra emlékeztet, hogy Apollón nemcsak nagyhatalmú, szimbolikus értelemben potens *atya,* hanem *apa* is. Nehéz volna nem észrevenni a két történet,

az Apollón/Daphné, és a Pán/Syrinx eset strukturális hasonlóságát. Nyilván nem kis kajánsággal idézi ezt a párhuzamosságot Pán, s tesz egyenlőségjelet maga és Apollón közé. Annál is inkább, mert az utalás több mint talányos: a második szakasz Pán egyik költői sikerét beszéli el, s a történet helyszíneként utal csak az említett helyekre. Nem *mond meg,* csak kajánul célozgat. Azt hihetnénk, hogy az egybeesés a véletlen műve, ha a szakasz refrénszerű zárása nem utalna félreérthetetlenül a közönség, Apollón reakciójára. Pán célozgatásai értelmezésre, a szöveg mögöttes jelentéseinek keresésére szólítja föl Apollónt. S ezzel Apollón csapdába is esik: ha fölveszi a kesztyűt és megérti a célozgatást, vesztett, hiszen mintegy elismeri Pán uralmát saját magán. De ugyanígy veszít, ha megtagadja az értelmezést, mert akkor beigazolódik Pán utolsó szakaszbeli vádja. Nincs mese, Apollónnak értelmeznie kell! Ráadásul az értelmezés tárgya ezúttal saját maga! Csakhogy ez ellentmond Apollón szövegfölfogásának, amely, emlékezzünk, alapvetően esszencialista, ezért kizárja a textuális munka értelmében vett értelmezést. Úgy vehetjük hát, hogy ezzel Pán poétikai értelemben is tőrbe csalta ellenfelét. A refrén gúnyos utalása az értelmezési tevékenységbe dermedt Apollónra („minden oly éber volt, figyelve halló, / és szeretve néma, mint most te, Apolló, / irigyelve édes sípomat" *PH,* 22–24.) afféle kikacsintás a vereségét fölismerő ellenfélre. Apollón vezeklésének fölidézésével a vers egy másik, korábbi Apollónra utal, akinek féktelensége hasonlít Pán zabolázhatatlanságára. Ez nem a rendet, harmóniát teremtő isten; még nem az! Ez megint csak a magát önazonosnak látó és láttató Apollón potenciális megosztottságára utal: Apollón úgy lehet az, ami, hogy elnyomja magában a másikat, elfojtja a *Mást,* s ez a Más, Apollón *mása,* ki is lehetne más, mint Pán. Így azonban oldódik a szembeállítás eddig szigorú logikája! Ezekkel az idézetekkel Pán az Apollón-szöveg egy részét saját „édes sípjának" hatalma alá vonja; ez az a rész, amellyel Pán, az alsó szféra ura rendelkezhet. Ezzel Apollón egy kicsit Pán mindenségének részéve is válik. Az emblematikus ismétléssel, az ironikus poétikai bravúrral viszont Apollón életének ez a kevéssé dicsőséges pillanata Pán himnuszának ékévé válik, így Apollón közvetett módon ellenfelének sikeréhez asszisztál.

És ez még nem minden. Az idézetek fölnyitnak még egy vonatkozási rendszert: említettem, Daphné egyes mítoszváltozatok szerint Krétán Pasiphae néven vált ismertté, akinek a neve viszont egy holdistennőével azonos. A szövegek eddig működő metonimikus logikája alapján Nap-Apollón egy holdistennővel asszociálódik. Ez az asszociáció viszont újabb mitológiai vonatkozásokat hív elő: „Hélios anyjában (Hélios napistentől származtak át Apollónra a nap-attribútumok)[11] a Holdistennőt ismerhetjük

[11] „A Nap és a Hold önmagukban, Hélios és Seléné néven – a két égitest görög nevén – nem játszottak nagyobb szerepet mitológiánkban. Inkább kölcsönadták arany és ezüst sugaraikat más istenségeknek, akik legalább annyira voltak emberiek, mint égiek. Ezek az istenségek – Zeus és Héra, Apollón és Artemis, hogy csak néhányat említsek – bármennyire napszerűnek és holdszerűnek tűntek is fel, számunkra az égitestek fölött állottak. Olyan képi nyelven közölték az emberekkel az élet titkait, ahogyan a Nap, a Hold és más csillagok maguk sosem lettek volna képesek." (Kerényi, 127.) Értelmezés nélkül fölhívom a figyelmet a mindkét figurával asszociálható kölcsönzés-mozzanatra.

föl ugyanúgy, mint apjában, Hyperiónban a Napistent magát.[12] A Nap és a Hold ellentétes értékekként való szembeállítása így problematikussá válik![13] Nap és Hold alig-alig tűnik megkülönböztethetőnek. Az *Apolló-himnusz* első szakasza pedig mintha a megkülönböztetés, az elkülönítés jegyében íródott volna: „míg lágy csillagszőttes függönyöz el/az égi holdfény bő áradatától" (*AH,* 2–3.). Mintha a „hold", „holdfény" teljesen elkülönülne a „Naptól" és a „Hajnaltól". A „Hajnal Anyjuk" kifejezés azonban emblémaként ágyazódik a himnusz szövegtestébe: Pán attribútumai közé tartozik, hogy elővezeti a reggelt. Pán kétszeresen is beékelődik az Apollón-szövegbe: ő indítja égi útjára Nap-Apollónt, s vele kezdődik maga a szöveg is. Mindezek miatt Apollón, legalábbis Nap-Apollón származása ugyanolyan zavaros és ellentmondásos lesz, mint Páné. A *Pán-himnusz* után, és annak fényében az Apollón-szöveg maga is értelmezésre szorul. S hogy az *Apolló-himnusz* mégsem válik az értelmezés prédájává – pontosabban, hogy az értelmezés (Tmolusé és a narratív kereté) visszaállítja a szöveg transzcendens státuszát –, kizárólag a hatalmi erővonalak játékán múlik. Ezek az erővonalak hozzák létre a versenyhelyzetet, s a verseny logikája azt parancsolja: dönteni kell. De vajon hol keressük ezen hatalmi erővonalak gócpontját? Úgy sejtem ott, ahol korábban az „oppozicionalitás logikáját" tételeztem. De halasszuk el még egyszer, talán utoljára a válaszkísérletet, s folytassuk a két szöveg intertextuális viszonyrendszerének vizsgálatát!

Az *Apolló-himnusz* Pán attribútumai közül többet is tartalmaz: éjszaka, hold, sötétség, üreg, föld, virág stb. Ez azt jelenti, hogy Pán világából is átszűrődik valamennyi Apollón költészetébe. De ez szükségszerű is, hiszen a világ nem más ebben az alapjában neoplatonikus világszemléletben, mint a középpont, az abszolút transzcendens lényeg kiáradása. A „Minden" az „Egy" kibomlása, megmutatkozása.

Bármelyik verset tekintjük is, a „barlang" explicit emblematikus ismétlődésnek tekintendő. Apollón második szakaszában említi a barlangot, amikor arról beszél, hogy a fölkelő Nap sugarai miképpen töltik be egyre inkább az alsó szférát: „leplem a tenger habjai zilálják, / léptemtől felhő gyúl, az üregek / megtelnek égő-magammal, s a lég / zöld földjéről csupasz ölembe lép." (*AH,* 9–12.) Az eredeti szövegben az „égő-magammal" kifejezés „bright presence"-ként ('tündöklő, csillogó jelenlét') szerepel, az értelmezésben erre fogok hivatkozni, bár az Orbán Ottó fordításában szereplő „magam" sem irreleváns az interpretáció szempontjából, sőt a személyes névmási értelemben használt visszaható névmás még inkább rámutat a központi problémára: a beszélő szubjektumra. Hadd állapítsak meg elöljáróban annyit: a Nap anyagtalan sugarainak találkozása az anyaggal mindig a felszínen történik, tehát az óceán felszínét teríti be a Nap köntöse („Leaving my robe upon the the ocean foam"), a felhőket tűz borítja be léptei nyomán („My footsteps pave the clouds with fire"), és a Földdel is csak ölelkezik („...and the air / Leaves the green Earth to my embraces bare"), az egyetlen mozzanat, amikor a két szféra egymásba hatol, amikor „az üregek megtelnek égő-magammal" („...the caves /

---

[12] Kerényi, 128.

[13] Hélios őseink számára önmagát nemző istenség volt. (Kerényi, 131.)

Are filled with my bright presence"). A „jelenlét" szó pontosan jelzi, hogy a beszélő (aki egyben az ágens is, Nap-Apolló) magára mint önazonos individuumra gondol: a birtokos összetételekben, az egyes szám első személyű személyes névmásokban és igealakokban, majd az utolsó szakasz szem-metaforájában megjelenő napistenről van szó, aki egyúttal a költészet fejedelme is. Az önazonosság annyit jelent, hogy a teljes kitöltöttség képzetét keltő, önmaga számára is tökéletesen és hiánytalanul jelenlevő entitásról van szó, olyan, önmagában zárt egységről, amit Jacques Derrida *transzcendentális jelölt*[14]-nek nevez. Pedig ha komolyan vesszük egyrészt Apollón és Pán, Egy és Sok kapcsolatát a neoplatonikus-hermetikus világszemléletében, ami egyébként a Nap-Apollón azonosítást lehetővé teszi, másrészt pedig a két vers viszonyát, akkor kiderül, hogy sem a költő-Apollón, sem pedig Nap-Apollón nem funkcionálhat transzcendentális jelöltként. Hiszen Egy-Apollón csak a sokaságban, önmagának a másikban való kibontásával képes megmutatkozni. És csak megmutatkozóként válhatna jelenvalóvá, csak így, Pánként, és semmiképpen sem Apollónként lehetne „jelenlétté". Ez azonban már nem „jelenlét", hanem jelen-lét, helyettesítés! Mert Egy/Apollón, tehát transzcendentális jelölt csak az önmagát visszatartás gesztusában maradhatna. Az pedig kétségtelen, hogy mind a Napként való ragyogás, mind a költőként való megnyilatkozás *megmutatkozás*. Ez a megmutatkozás a megszólalás pillanatában Pánná, a Másikká teszi Apollónt, törölve önazonosságát. És ez minden azonosságot törlésjel alá helyez: Pán nem más, mint a hiány, a szétszóródás, a disszemináció lehetősége. Pán a megmutatkozó Apollón. S ha Apollón mindent betöltő világosságnak – azonosságnak – mutatja is magát, valójában Pán „sötétsége" – a törlés – éppúgy hozzátartozik. „Én óvok felhőt, szivárványt, virágot, / éteri színét mind tőlem nyeri, / a Holdat s az örök csillagvilágok / fényét lángom köntösként övezi;", mondja Apollón a negyedik szakaszban. Úgy tűnik, Nap-Apollón saját fényét kölcsönzi a tükröző szivárványnak, a virágoknak és a Holdnak is. Valóban, sem a színek, sem pedig az éjszaka világító Hold nem létezhetne a Nap fénye nélkül. Az is igaz azonban, hogy színekként csakis valamilyen másik felületről visszaverődve mutatkozhat meg a fény. De akkor már nem kizárólag és hiánytalanul önmaga lesz, hanem egy kicsit más is: ennek a metaforája a tükröződés. A fény sohasem teljességként, sohasem tisztán önmagában mutatkozik meg: a fény teljessége láthatatlan. Mindig csak töréskénti, tükröződésként, mindig már *más-ként* válik megtapasztalhatóvá. Apollón himnusza azt sugallja, hogy a teremtés egésze őrá, a középpontra mutat: hogy a világban előforduló dolgok funkciója tulajdonképpen nem más, mint hogy őt jelöljék. Ezen jelölők összességének transzcendentális jelöltje tehát Nap-Apolló. Pedig, mint az az előbbiekből világosan következik, jelölő–jelölt viszony helyett sokkal inkább beszélhetünk jelölő–jelölő viszonyról! Nemcsak Pán és az általa ellenőrzött dimenzió van fogva az állandó egymásra mutatás jelölő-sorában, hanem Apollón is. Hiszen a „bright presence" föltételezi a megmutatkozást, az Egyből, mint immanenciából való kilépést, innentől kezdve pedig a „bright presence" már nem önmaga számára való jelenlét, hanem

---

[14] Vö. 'Az elkülönböződés', *Szöveg és interpretáció*, Budapest: Cserépfalvi, 1991. 43–63., és *Grammatológia*, Szombathely/Párizs/Bécs/Budapest: Életünk/Magyar Műhely, 1991.

jelen-lét – nem „presence", hanem „represence" – belépés a jelezhetőség és jel-ezés folyamatába, rámutatás a másikra (az üregre, a vízcsöppekre, a tükröző felületekre). Ezzel Apollón önmaga is jelölővé válik, Pán jelölőjévé, önmaga jelölőjévé. A neoplatonikus elképzelés a világ keletkezéséről és fölépítéséről tökéletesen modellálja az állandó elhalasztásban lévő jelölt, a folyamatos jelölőlánc struktúráját: a létezés különböző szintjei, egylényegűek lévén folytonosan egymásra utalnak, automatikusan előhívják, megjelen-ítik egymást, egészen föl, a transzcendens létezőig, amely azonban (transzcendentális jelöltként) nem vesz részt a jelölők egymásra vonatkozásában, pusztán az egymásra vonatkoztathatóság záloga. Ezt a biztonságos pozíciót, a transzcendentális jelöltét, Apollónét kísérti meg a két vers intertextuális viszonya. Kétségtelen azonban, hogy a kitöltöttség, vagyis az önazonosság képe retorikai értelemben megjelenik a versben. Méghozzá éppen ott, ahol a két világ egymásba hatol. Ez az összefüggés pedig nem véletlenszerű: a kitöltöttség (önazonosság) önmagában értelmezhetetlen, a kitöltöttség mindig *valami* kitöltöttsége („...the caves / Are filled with my bright presence"); a retorikai alakzat törvényszerűen írja elő a két oldal – nem is egymás mellettiségét, hanem egymásba hatolását. Az utolsó szakasz szem-metaforája is az iménti transzcendens pozíciót állítja: „A szem vagyok, mellyel a Végtelen /ismeri fenségét s magába lát". (*AH,* 31–32.) A szem-metafora természetesen ismét emblematikusan értelmezhető: fölidézi azokat a 17. századtól gyakorivá vált keresztény ábrázolásokat, melyek Isten figyelő szemét a Szentháromságot jelképező háromszögben jelenítik meg. A hagyomány szellemében a paradox megfogalmazás természetesen föloldható: Isten szeme az általa teremtett, belőle származó, tehát vele egylényegű világot szemléli. Föntről tekintve a sokféleséget, a partikularitást figyeli, a nyüzsgő földi világot, melyet Pán fest és jelképez. Metaforikusan szólva Apollón a *Pán-himnusz*t (az általa leírt világot) tartja szemmel; így tulajdonképpen annak metaszövege. Ugyanakkor a *Pán-himnusz* teszi Apollónt látóvá azzal, hogy létrehozza a látványt.

Az önmagát figyelő szem paradoxona fölidézi a hermetikus tanítások paradox megfogalmazásait és képeit, mint az önmagát fölfaló, s közben kört rajzoló kígyót, ami a diszkurzív nyelv lehetőségein túli transzcendens létezőre utal. (Ennek modern – ironikus? – variációja Escher önmagát rajzoló keze.) A paradoxon így szükségszerűen a nyelven kívülre helyezi a transzcendenciát – amint ez a transzcendentális jelölt imént emlegetett logikájából következik. Hogyan értelmezhető akkor az *Apolló-himnusz* utolsó két sora: „...dalom / önjogán himnuszom s diadalom"? (*AH,* 35–36.) A záró sorok retorikai funkciója nyilvánvalóan az, hogy kimondja Apollón, a költő fensőbbrendűségét Pánnal szemben, s biztosítsa-igazolja a költő-isten győzelmét. A két sor azt állítja, hogy a szöveg (dal) „önjogán", azaz önazonos szövegként, végső soron esztétikai teljesítményként kell hogy győzelmet szerezzen; ugyanakkor a szöveg nem magát mint szöveget, még csak nem is a költő-Apollónt állítja előtérbe, hanem a harmóniát és rendet sugárzó Phóibosz-Apollónt, s ez a szöveg, az esztétikai érték metonimikus kihelyeződése. Ettől viszont kétségessé válik az „önjog", hiszen a metonimikus szerkezet éppen az „ön" *mint szöveg* határait kérdőjelezi meg, illetve áthelyezést, azonosítást (tulajdonképpen helyettesítést) ír elő ott, ahol azonosságot állít. A „tömör" jelentés, az „önazonos" szöveg metonímiába, figurába fordul, ám ez

a figurativitás, a kihelyezés logikáján belül, különös módon átértelmezi az „önjogot"; a figuratív nyelv „önjoga" mindig-már-kihelyezettségként értelmeződik. A figuratív nyelv nem más, mint a hiány. Pontosabban a szöveg, a figuratív nyelv, az esztétikai dimenzió ezzel az eltolással – a metonímiával – azonosítódik, ami voltaképpen az azonosság mint jelenlét eltörlését, és az állandó csúsztatás logikájának térnyerését eredményezi. Az így előálló különös helyzet a következő: Apollón versének „első" jelentésszintje önazonosságot tételez, s ezzel a győzelem/dicséret értékeket kapcsolja össze. A szöveg figuratív dimenziója éppen ellenkezőleg, metonimikus helyettesítésként működik, mintegy az önazonosság cáfolataként: az esztétikai dimenzióból a győzelem/dicséret értéke átkerül a morális-szellemi szférába. Ugyanakkor a metonimikus szerkezet figurativitása visszaállítja az esztétikai dimenzió elsődlegességét, de már nem önazonosságként-kitöltöttségként-„önjogként" határozza meg, hanem állandó elmozdulásként. Az „önjog" a mindig-máshol-lét joga – minden más csak illúzió.

Amikor Nap-Apollón önazonossága, tökéletes immanenciája metonimikusan átevődik a költő-Apollónra, sőt magára a költeményre, azt állítva immár, hogy nem csupán Apollón a napisten a transzcendens létező, hanem az általa létrehozott költemény is: „dalom önjogán himnuszom", a költemény mint transzcendentális jelölt nyelven kívül entitásként tételeződik, ami nyilvánvalóan tarthatatlan. A költemény természetesen jelölősor. A költő mintegy azt állítja, hogy a költemény nem utal rá, nem jelöli őt, hanem egylényegű, azonos vele. Az imént azonban amellett érveltem, hogy valójában Apollón sem azonos önmagával, a költemény tehát semmilyen értelemben nem lehet immanens képződmény.

„I am the eye..." („A szem vagyok"), mondja az utolsó szakaszban Apollón. Valószínűleg nem járok messze az igazságtól, ha itt is metonimikus működést sejtek. A mondat figuratív félreolvasata akkor így hangzik: „I am the I." A szem („eye") és az én („I") metonimikus kapcsolata világos, alapja ismét csak az önazonosság állítása; ezt, mármint az önazonosságot, mondja maga a mondat is: „én vagyok én", azonban a figura itt is kimozdítja az azonosságot állító mondatot. Figuratív szinten a mondat nem mást, mint a metonimikusságot, az azonosság különbözőségét mondja! A metonimikus logika ebben az utolsó szakaszban kiterjed a két versre mint egységre is: „I am, the eye with which the Universe/Beholds itself and knows itself divine": Apollón-Szem, aki egyben Apollón-Én magát látja, csakhogy magát a *másikban*. A másik ebben az esetben Pán (akinek szintén van másikja). A Pán-szöveg így Apollón metonímiája, kihelyezése lesz, s az imént emlegetett mindig-máshol-lét logikája értelmében Apollón csak a Pán-szövegen keresztül, az avval való kapcsolatban létrejövő elmozdulásban, a metonímiában kialakuló figuratív dimenzióban tarthat igényt a győzelemre. De ha a szöveg mint esztétikai érték a két vers között jön létre, miféle győzelem ez? Kit, vagy mit kell Apollónnak legyőznie a diadalmaskodáshoz? Kik a versenyző felek? Van-e verseny egyáltalán? Vagy csak a mitológiai keretet, a dráma-jelenet sugallta kontextust, a történetet győzi, győzheti le Apollón és Pán, egymásba fonódva? Lehetséges, hogy az igazi szembenállás nem a két vers, hanem a mitológiai történet és a versek intertextuális értelmezése között van? De ha így van, mi az oka a konfliktusnak?

Elképzelhető, hogy ez az Apollón-szöveg és ez a Pán-szöveg nem illik a képbe, ezek a figurák nem alkalmasak arra, hogy az elbeszélt szituáció cselekvői legyenek? Ezért volna hát, hogy a szövegek köze (egymáshoz)[15] megbontja a történetet magát? Lehetséges tehát, hogy a történet, a két értékrendet a döntés szándékával kizárólagosan szembeállító történet, ami végeredményben nem más, mint a háború polarizáló-egyszerűsítő logikája, nos, lehetséges, hogy ez a történet áll szemben (kizárólagosan) a két vers szövegközi olvasatával, és szenved végül vereséget tőle? De valóban vereséget szenved-e a történet? Paradox módon úgy látszik, hogy a történet elpusztításának kísérlete megismétli magát a történetet. Miféle logikából táplálkozik, miféle program által íródik újra ez az elpusztíthatatlan, mindig föltámadó történet? Mert úgy tetszik, tovább él a verseny mint ütközés logikája: nem történt más, mint hogy a szövegek sugallta figura, a metonímia áthelyezte az ütközetet Apollón és Pán versenyéből szöveg és kontextus, történet és történelem közé. Nem tettünk egyebet, mint hogy engedelmeskedtünk a nyelv figuratív nyomásának, és megtisztítottunk egy terepet, de olyan áron, hogy összeütközést gerjesztettünk egy másik helyen. De meddig üldözhető a metonimikus láncolat mentén a szembeállítás logikája? Tegyük föl, átmenetileg, hogy a szövegek és a történet szembenállásáról van szó, melyben a történetet legyőzik-megbomlasztják a szövegek. Akkor is tisztázandó a következő kérdés: hol, milyen körülmények között ütköznek meg, és milyen térben szenved végül vereséget a történet? Azaz, mi ennek a szembeállításnak a kontextusa? A válasz látszólag egyszerű: a vereség egy olvasatban, az olvasatban működő előföltevések és interpretációs stratégiák hatására következett be. A nyelv metonimikus mozgása ide is elér; a szembenállás visszavezethető az értelmező interpretációs stratégiája és a történet mint egyfajta értelmezés, keret szembenállására. Pontosabban: az értelmezői stratégia és a keret szembenállása helyeződött át, az értelmezés metonimikus láncolatán keresztül történet és szövegköz, szöveg és szöveg szembenállására. Az értelmező bomlasztó erőként, a történetet potenciálisan „szétverő" *eldönthetetlenségként* azonosította a két vers viszonyát, ám ez nem födheti el azt a tényt, hogy a szembenállás a mitológiai történet, pontosabban a mitológiai történet koherens, lineáris, ok-okozati logikája (s mindenekelőtt az értelmezési lehetőségeket szűkítő keretszerűsége) és az értelmezői stratégia eldönthetetlenség (azaz keret nélküliség) iránti preferenciája között már a konkrét értelmezés előtt létezett (mint egy másik értelmezés). Sőt, ez a metonimikus kihelyezés csak még sürgetőbb erővel veti föl az értelmezői stratégiával szembeni bomlasztás lehetőségnek, vagyis az eldönthetetlenség logikája érvényesíthetőségének kérdését a kritikai diszkurzuson belül!

Most ennek a sürgetésnek engedelmeskedve még egy kitérőt teszek, és megvizsgálom a két szöveg beszédmódját; a metonimikus logika folytán a kritikai beszédmód maga is kritika tárgya lesz. Fönt már említettem, Apollón hangsúlyosan egyes szám első személyben beszél, Pán váltogatja az egyes és többes szám első személyű

---

[15] A kifejezés Arató Ferencé. Jól jön.

beszédet. Apollón beszédmódja – az „én vagyok én" tautologikus állítása értelmében – úgy tűnik, alkalmazkodik transzcendens pozíciójához: a lét-mint-jelenlét logikáján alapul.[16] Az én azáltal lesz Én, hogy teljességgel, hiánytalanul az, ami. (Önmaga számára is) jelen van. De mi hozza létre a jelenlétnek ezt az érzését/illúzióját?

Emil Benveniste szerint a [nyelvi] „szubjektivitás" ...a nyelv egy alapvető tulajdonságának a megmutatkozása. „Ego" az, aki azt mondja: „ego". Ebben található a „szubjektivitás" alapja, amit a „személy" nyelvészeti fogalma határoz meg."[17] Benveniste tehát nagyon szoros kapcsolatot állít a szubjektum léte és egy nyelvi tény, az egyes szám első személyű megnyilatkozás között: az én állítása hozza létre a beszélőt mint szubjektumot. „A nyelvben és a nyelv által hozza létre magát *szubjektum*ként az ember, mert egyedül a nyelv teremti meg az „ego" fogalmát a valóságban, a *nyelvi* valóságban, ami a létezés valósága." (Benveniste, p. 729.) Az Én (nem csak az „én") nyelvi tény. Ha igazat adunk Saussure-nek – a nyelvben csakis különbségek vannak –, akkor ez a megállapítás bármely „Én" (például Apollón, vagy a kritikus) jelenlétét *jelen-lét*té írja át. Ahogy Apollón transzcendentális Én-pozícióját saját diszkurzusa hozta létre és tartotta fönn, úgy hozza létre és tartja fönn a kritikai diszkurzus a kritikus mint beszélő szubjektumát. Bármennyire illuzórikusnak tűnik is föl az ilyenfajta szubjektum-pozíció egy külső nézőpontból (ez volt a fönti értelmezés egyik konklúziója is), az Én-mint-jelenlét állítása a megszólalás elkerülhetetlen függvényének tűnik. De nézzük, hogyan folytatja Benveniste: „nyelv csak azért lehetséges, mert minden beszélő *szubketum*ként hozza létre magát, amikor *én*ként utal magára saját diszkurzusában. Ennek következtében az *én* megteremt egy másik személyt, amelyik – az „énhez" képest nyilvánvalóan külsődlegesként – a másommá válik, akit *te*-nek szólítok, és aki nekem mondja: *te*. A személyeknek ez a polaritása a nyelv alapállapota, aminek a kommunikációs folyamat, melyben részt veszünk, csupán pragmatikus következménye... Ez a polaritás nem jelent sem egyenlőséget, sem szimmetriát: az „ego" mindig transzcendens pozícióban van a *te*-vel szemben – mégis, komplementer viszonyban vannak, még ha a belső/külső oppozíció értelmében is..." (Benveniste, 729.) „Én" és „te" szembenállása tehát maga is nyelvi tény: Apollón és Pán költői versenye ennek a polaritásnak mint kommunikációnak az egyik (megadom, ideologikusan erősen terhelt) formája. A költői verseny egy nyelvi tényt dramatizál: a verseny nem más, mint a nyelv működésének metonímiája. Ha tehát a beszélő szubjektum csak a másiktól való elhatárolódásban, a vele való konfrontálódásban (versenyben) jöhet létre és maradhat fönn, ha ez a polaritás a nyelv alapvető törvénye, akkor nyilván

---

[16] A „lét-mint-jelenlét" fogalmát Jacques Derridától kölcsönöztem, jóllehet a magyar fordítások többnyire más, „lét mint jelenlét" alakban közlik. Lásd például: 'Az elkülönböződés', *Szöveg és interpretáció*, Budapest: Cserépfalvi, 1991. 43–63.; és *Grammatológia*, Szombathely/Párizs/Bécs/Budapest. Életünk/Magyar Műhely, 1991.

[17] Emil BENVENISTE: *„Subjectivity in Language"*. In: *Critical Theory Since 1965*. Szerk. H. ADAMS/L. SEARLE, University Presses of Florida, 1986. 728–732. Eredetileg: *Problems in General Linguistics*. Miami: University of Miami Press, 1971. (ford. Mary Elizabeth MEEK.)

a kritikai megszólalás is ezen törvényszerűség alapján működik: a kritikus mint beszélő (szubjektum) mindig már apollóni helyzetben van: megszólalásával állít(ja magát), és létrehozza a másikat, amivel szemben áll-állít-állítás. S ez még akkor is így van, ha a megszólalás éppen a polaritás logikáját célozza meg. A transzcendens beszédpozíció létrehozása és fönntartása az ár, amit fizetni kell a transzcendens beszédpozíció kritikájának lehetőségéért, s ez a lehetőség csupán a metonimikus mozgás beindításában áll. Az apollóni beszédpozíció, úgy tűnik, kikerülhetetlen. A költői verseny így végül a kritikai megszólalás metonímiája.

Hadd térjek most vissza, egy elkerülhetetlenül egyszerűsítő konklúzió erejéig a fejezet kiindulóproblémájára, a két vers viszonyára, a metonimizált versenyre, hiszen ezzel még adós vagyok! Bármit mondjunk is az értelmezői stratégia és a szövegek viszonyáról, bármiképpen értékeljük is a metonimikus kihelyeződések láncolatát, egy bizonyos: az értelmezés azt a mitológiai (és drámai) narratív szituációt, melyben a két vers elhelyezkedik, s amely összehasonlítást, versenyt, egymástól elválasztható és megítélhető értékeket kíván meg (és vesz magától értődőnek), alapjaiban kérdőjelezi meg a két vers viszonyának – a két szöveg közének – a hagyománytól eltérő fölfogásával: eszerint az *Apolló-himnusz* és a *Pán-himnusz* összehasonlíthatatlan, mert a két szöveg teljesen megkülönböztethetetlen. Nem is két szöveg voltaképpen, bár nem is egy. Egymásba érnek, egymást alkotják, egymással jelölő viszonyban vannak; a verseny nem eldöntendő, mert nem eldönthető.

S hogy mi a helyzet a kritikai (tehát metonimikus-figuratív) verseny eldönthetőségével? Ebből a képletből hiányzik a döntőbíró, nélküle pedig aligha születhet döntés, vagy ha mégis, úgy önjelölt győzőkről van szó! Bár könnyen lehet, hogy kimutatható volna a bíró metonimizált figurája ebben a viszonyrendszerben is. Mindenképpen fölvetődik azonban azoknak a diszkurzust átfonó hatalmi szálaknak a kérdése, melyekre már korábban is utaltam. Olyan diszkurzív technikákra gondolok, melyek a beszéd és hallgatás rendjének alakításával hoznak létre győztes és vesztes pozíciókat. De ez már egy másik történet.

Függelék
(Irodalomtörténet – mítosz)

> „A képzelet olyan, mint a halhatatlan Isten, akinek testté kell válnia a halandó szenvedély megváltásához."

Az iménti gondolatmenet abból az elsőre jogosnak tűnő föltételezésből indult, hogy a két vers közvetlen kontextusa, a Mary Shelley-dráma (és természetesen a mitológiai történet), mint fiktív keret, adott viszonyba (versenyhelyzetbe) állítja a szövegeket. Ebből adódott az eldönthetőség/eldöntendőség kérdése is. Klasszikus irodalomtörténeti vizsgálódások azonban arra mutatnak, hogy elképzelhető egy további

keret, egy kontextus, amely magát a versenyt keretezi, s ez a keret újraírhatja, átértelmezheti a versenyszituációt magát. Ezt a kontextust nevezzük most „Shelley-poétikának", jóllehet ez a név félrevezető annyiban, hogy itt csupán a Shelley-poétika egyetlen, bár jelentősnek tűnő mozzanatáról van szó. A következőkben tehát arról lesz szó, hogyan értelmezi (át) a Shelley-poétika – mint a mitológiai helyzet kerete – Apollón és Pán költői versenyét, majd pedig, hogy hogyan viszonyul ez az újabb keret a fönti, polaritásokat célzó interpretációs stratégiához. Mert ez a kontextus *textus* is, azaz egy irodalomtörténeti beszéddel létrehozott szöveg: történet, kétféle értelemben is: történetként működik, amikor újraírja a két vers viszonyát, de történet azért is, mert a két verset, a versenyt Shelley intellektuális-költői fejlődésének folyamatában teszi értelmezhetővé.[18] A kérdés tehát most az, hogy mi történik akkor, amikor a két Shelley-vers szimbolikusan értelmezett metonimikus viszonya, amit a saját olvasatomként definiáltam, intertextuális kapcsolatba lép a „Shelley-poétika" című szöveggel.

A romantikus poétika egyik központi fogalma a *képzelet* [imagination]. A angol romantikusok szinte kivétel nélkül kidolgozták saját, egymástól kisebb-nagyobb mértékben eltérő képzeletfogalmukat, s ezzel a 18. századi bölcseleti paradigmát és a ráépülő poétikai rendszert, melyben ugyan szerepelt a képzelet fogalma is, ám egészen más jelentésben és jelentőséggel, múlt időbe tették. Roy Park szerint „olyan filozófia hiányában, amely képes lett volna fölvenni a harcot az utilitáriusok uralkodó empirikus episztemológiájával, az »egzisztenciális«, az »imaginatív«, vagy éppen az »immateriális« megvédésének felelőssége az irodalomra hárult".[19] A filozófiai empirizmus, az elképzelés, miszerint semmi sincs az elmében, ami ne lett volna az érzékekben, különleges szerepet tulajdonít az érzékelésnek. Ezen fölfogás poétikai következményeire (például az érzékenység kultusza) nem térek ki, csupán egy szemiotikai következményt említek föl. Az érzékelés fönntartások nélküli kezelése, az érzékelhető világ és a tudat közötti problémamentes, tökéletes közvetítés föltételezése azt eredményezte, hogy a megismerés nagyon egyszerű modellje alakult ki. Az érzékszervek közvetítette világ egyszerű érzékletek, gondolatok formájában kerül az emberi tudatba, ezekből az egyszerű érzékletekből gyárt a *képzelet* összetett érzékleteket, s innen származnak a valóságból közvetlenül le nem vezethető fantázia- és fikcionális képek. A képzelet tehát csak másodlagos eszköz a megismerésben, a primér közvetítő az érzékelés, az elsődleges tudati működés pedig az *értelem,* ami világos, tiszta jelentést hoz létre. Világ és tudat között szemiotikai értelemben motivált jelölő–jelölt viszony van. Ennek következménye az abszolút hit a világ megismerhetőségében. További következmény, hogy az empirikus paradigma számára az

---

[18] Úgy vélem, minden irodalomtörténet így működik: elmond egy történetet, egy mesét, melyben mint keretben a különböző (vagy egyes) irodalmi művek elhelyezhetők, a *mese logikájának függvényében.* Az ilyen történetek minden esetben konstruktív műveletek eredményeképpen jönnek létre, sohasem, mondjuk, rekonstrukcióval, ezért bizonyos értelemben fikcionálisnak tekinthetők. Most természetesen nem célom e tétel elméleti bizonyítása, csupán annak a jelzése, hogy az itt következő irodalomtörténeti konstrukciót ilyesfajta előföltevések tápolják.

[19] Idézi Angela LEIGHTON: *Shelley and the Sublime.* Cambridge University Press, 1984. 26.

létezik, ami érzékelhető, a nem érzékelhető dolgok pedig, mint a képzelet működése következtében előálló fantáziaképek, a nem-létező, vagy inkább fikcionális kategóriába soroltatnak. (Ez az, amit később „a szem despotizmusának" neveztek.) A képzelet pedig, az értelemmel szemben, olyan tudati működés, ami sötétséget, homályt hoz létre: babonaságot és episztemológiai zavart. Világos, hogy ebben az elképzelésrendszerben a képzelet és legnyilvánvalóbb terepe, a költészet háttérbe szorul, hiszen azonosítódik a zavaros, babonás gondolkodásmóddal: az értelem nyelve progresszív, a költészeté ellenben reakciós, sugallja ez a fölfogás. (Leighton p. 33.) Hosszas bizonyítás nélkül hadd állapítsak itt meg annyit: pályájának kezdetén Shelley nagyon erősen kötődött az empirikus filozófiához és annak kulcsfogalmaihoz, s éppen a képzelet egy új fogalmának kikristályosodása segítette hozzá az empirikus paradigmától való megszabaduláshoz.[20] A romantikus paradigma az empirizmus egyrétegű világától eltérően két világot, vagy legalábbis egy kétrétegű világot föltételez. Létezik az érzékelés és a vele szoros kapcsolatban működő értelem számára közvetlenül hozzáférhető világ, de van a világnak egy olyan dimenziója is, amely az érzékszervek számára hozzáférhetetlen. Szükséges tehát a tapasztalat határait az érzékeken túlra is kiterjeszteni, s ennek a kiterjesztésnek az eszköze a *képzelet* (imagination). A képzelet a romantikusok szerint a tudat olyan különleges képessége, amellyel az értelem (vagy érzékek) számára elérhetetlen igazságot fogja föl. Shelley a képzeletben a kreatív mozzanatot hangsúlyozza: a valóságot nem passzívan fogja föl, nem érzékeli, hanem *látomássá* formálja. A képzelet már nem episztemológiai zavart okoz, hanem olyan átlényegítő erő, ami a külvilágot saját látomásává hasonítja. (id. Leighton, p. 37.) Nem meglepő, hogy a romantikusok számára a közvetlen tapasztaláson túli dimenzió az igazán érdekes: a képzelet egy magasabbrendű valóságot, a világ mélyebb jelentéseit tárja föl. Ez a világmodell természetesen szoros összefüggésben van a platonikus világfölfogással, mely szerint az ideák, archetípusok, tökéletességek és a dolgok, partikularitások, tökéletlenségek kettőssége adja ki a világ egészét. A reális, érzékek fölötti, végső valóságot a látszat leple födi el előlünk. Ezt a leplet húzza félre a képzelet, s ad bepillantást a valóságba. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a romantikusok csak az érzékek fölötti valóságot ismernék el. Ellenkezőleg: a látható, érzékelhető világ az, ami elvezeti őket a „túliba". A látszat–valóság viszony megismétlődik a megismerési módok viszonyában: a látszatvilághoz tartozik a közvetlen érzékelés, a *látás,* az érzékeken túli valósághoz a *látomás,* ami metaforarendszerében is magasabb szinten ismétli a látás formáit.

---

[20] Shelley korai gondolatrendszerében összefonódott az empirizmus, s ezzel az értelem fensőbbrendűségének elfogadása, a kereszténység- és vallásellenes tanokkal, valamint a radikális társadalomszemlélettel, csakhogy ez a radikális empirizmus hamarosan szembekerült esztétikai elveivel is. Az empirizmustól a *fenséges* esztétikája felé tartó költőről lásd LEIGHTON, 25–47. A feszültséget Leighton Shelley értelem-fogalma (konok ateizmusa és az azt támogató empirikus érvelés) és érzés-fogalma között látja, ami a természet nagyszerűségéhez való kreatív viszonyulásban mutatkozik meg. Hiszen a természeti szépség valami olyan, ami túl van az elemzés lehetőségein.

Különösen fontosnak tűnik a platonikus párhuzam Shelley esetében. Az angol romantikusok közül ő vonzódott leginkább az ideákhoz, az absztrakciókhoz, ugyanakkor azonban elismerte, hogy az ideális szépség „alapanyagait" az érzékelés szolgáltatja. Ez a kettősség táplálja poétikai elképzeléseit is. Lássuk kicsit részletesebben a shelleyi poétika lényegét adó *képzelet* (imagination) és értelem (reason) megkülönböztetést; voltaképpen ez képezte az elhíresült Peacock–Shelley-vita lényegét. Shelley 1821-ben, az *A Defence of Poetry* című írásában válaszolt Peacock utilitarista-empirista támadására, amit a korabeli költők ellen intézett. (Ne feledjük, az értelmezés tárgyául szolgáló két vers 1820-ból való!) Peacock maga is megkülönbözteti az *értelmet,* ami „progresszív és fölvilágosult" és a költői *képzeletet,* ami viszont „barbár viselkedésre, elavult szokásokra és túlhaladott babonákra megy vissza" (Leighton, p. 41.) „A költői fantázia elmaradottságára különösen jellemző, hogy élettelen tárgyakat személyesít meg és láthatatlan szellemeket vizionál." (Leighton, p. 41.) Peacock itt a költészet antropomorfizáló látásmódját azonosítja a babona látásmódjával, s ennek legnyilvánvalóbb példáit a fenséges természetábrázolásokban látja:

„A sziklák, hegységek, tengerek, érintetlen erdők, hajózhatatlan folyók olyan erőkkel és misztériummal veszik körül [a költőt], melyeket a butaság és a félelem népesített be szellemekkel, istenek és istennők, nimfák, tündérek és démonok különböző nevei alatt." (id. Leighton, p. 41.)

Shelley Peacock-kritikájában saját, korábbi álláspontjával kerül szembe. Hiszen most már egészen másképp látja értelem és képzelet viszonyát. Szerinte mindkettő olyan tudati működés, amely az érzékek által közvetített anyagokkal dolgozik. Az értelem dolga a már ismert, adott dolgok, mennyiségek elősorolása, elemzése, ezért elsősorban a különbségekre figyel. Az ismeretek elemzése, rendszerezése szabályok fölállítását követeli meg. Ez a szabályrendszer, az értelem rendszerező működése szükséges a képzelet munkájához. A képzelet viszont saját fényével színezi a gondolatokat, és azokból mint elemekből más gondolatokat komponál.[21] (Itt némiképp érződik a korábban empirikus paradigmaként emlegetett locke-i elmélet hatása: a képzelet Shelleynél is az egyszerűből összetettet képző funkció.) A képzelet tehát eredeti módon állít össze már meglevő ismereteket:

„Ami az utánzást illeti, a költészet utánzó *[mimetic]* művészet. Teremt, de elképzeléssel *[combination]* és ábrázolással *[representation]* teremt. A költői elvonatkoztatások szépek és újak, nem azért, mert alkotórészei előzőleg nem voltak meg az emberi elmében vagy a természetben, hanem mert az összetételből *[combination]* keletkezett egésznek valamilyen érthető és gyönyörködtető hasonlósága van az érzelem és gondolat forrásaival és jelenkori állapotukkal: a nagy költő a természet remekműve,

---

[21] „According to one mode of regarding those two classes of mental action, which are called reason and imagination, the former may be considered as mind contemplating the relations borne by one thought to another, however produced; and the latter, as mind acting upon those thoughts so as to colour them with its own light, and composing from them, as from elements, other thoughts, each containing within itself the principle of its own integrity." *(A Defence of Poetry [1821])* In: *Complete Works,* ed. Ingpen and Peck, vol. vii, 109.)

a másik nemcsak tanulmányozhatja, hanem okvetlenül tanulmányozza... A költő olyan belső erők egybe-szőtt terméke, amelyek mások természetét megváltoztathatják; és oly külső hatásoké, amelyek élesztik és fenntartják ezen erőket; ő maga nem egy, hanem mind a kettő."[22]

Különösen az utolsó mondat érdemel figyelmet: a „mások természetét megváltoztató belső erők" nyilvánvalóan a képzeletre, az „azt fönntartó külső hatások" pedig az érzékletekre (értelemre) vonatkozik. A költő tehát értelem és képzelet együttműködésének „terméke". Az értelem a különbségekre, a képzelet az azonosságokra figyel. Ha az értelem a test, az árnyék, a képzelet a lélek, a szubsztancia.[23] Az értelem–képzelet dichotómia itt fölismerhetően megismétli a platonikus univerzum anyag/lélek, egyes/idea kettősségét, de Shelley a képzelet integráló erejét hangsúlyozza az egyes és az idea között. A képzelet fogalmában tehát összekapcsolódik a véges/anyagi/földi és a végtelen/spirituális/transzcendens szféra, de az értelem is vonzza az embereket az ideális világ felé az élvezettel, amit okoz. A kettős világ jelenségszintje nem átlátszó, hanem jelenségként része a transzcendens valóságnak:

„A költő feladata, hogy megmutassa az abszolút valóságot a látható példáiban, és értelmezze a példákat az abszolúton keresztül. Ez a feladat spirituális abban az értelemben, hogy az ember valamennyi magasabb képességét mozgósítja, és értelmet ad az ember átmeneti érzeteinek. Shelley a dolgok egészét igyekezett megragadni eredeti egységükben, hogy megmutassa mi a *valódi* és mi a *jelenség*, és ezzel felmutatni, hogy a jelenségvilág miképpen függ a valóságostól. A végső valóság számára az örök tudat, ami összetartja az univerzumot."[24]

Ezért fontos Shelley számára mindkét fönt kifejtett tudati működés összehangolt funkcionálása. Ennek az összehangolt működésnek a megvalósulását látja Platónban, akit ezért a legnagyobb költőnek tart: „a feszes, kifinomult logika és a költészet lelkesültségének ritka egyesítése", írta Shelley *A lakomá*ról.[25] A költészethez tehát nemcsak képzelet, hanem értelem (nous) is szükséges. Kétségtelen azonban, hogy Shelley költészet-apológiájában ellenkező irányba lendül ki az inga, mint Peacocknál:

---

[22] Előszó *A megszabadított Prométheusz*hoz *(Prometheus Unbound)*, Budapest: Móra, 1961. ford. Weöres Sándor, 11.

[23] „Reason is the enumeration of quantities already known; imagination is the perception of the value of those quantities, both separetely and as a whole. Reason respects differences, and imagination the similitudes of things. Reason is to imagination as the instrument to the agent, as the body to the spirit, as the shadow to the substance." (*A Defence of Poetry* [1821] In: *Complete Works*, ed Ingpen and Peck, vol. vii. 109.)

[24] C. M. Bowra: *The Romantic Imagination*, New York, 1950. 23. „The poet's task is to uncover this absolute real in its visible examples and to interpret them through it. It is spiritual in the sense that it includes all the higher faculties of man and gives meaning to his transient sensations. Shelley tried to grasp the whole of things in its essential unity, to show what is real and what is merely phenomenal, and by doing this to display how the phenomenal depends on the real. For him the ultimate reality is the eternal mind, and this holds the universe together."

[25] „Plato exhibits the rare union of close and subtle logic with the Pythian enthusiasm of poetry, melted by the splendour and harmony of his periods into one irresistible stream of musical impressions... His excellence consists especially in intuition, and it is this faculty which raises him above Aristotle..." P. B. Shelley: *On the Symposium*, 1815. 56.

míg Peacock egyértelműen az értelmet, Shelley a képzeletet tartja magasabbrendűnek. Bár helyenként úgy fogalmaz, hogy „a képzelet nem kevésbé hatalmas és lényegi képesség az ember boldogságának és méltóságának szolgálatában, mint az értelem"[26], világos, hogy a képzelet veszi át az elsődleges kognitív és morális funkció szerepét: Peacockról írja, még a „Defence" előtt: „Kioltaná a képzeletet, ami az élet Napja, és az általa Értelemnek nevezett hold hideg, bizonytalan és kölcsönzött fényénél haladna tovább..."[27]

Nyilvánvalóan hosszasan lehetne finomítani a képet, amit Shelley képzelet-fogalmáról alkothatunk, de a jelen érvelés számára talán ez a vázlatos áttekintés is elegendő. M. T. Solve a következőképpen foglalja össze Shelley elképzelését:

„A költészet a képzelet kifejeződése; a képzelet jóvoltából vagyunk képesek magunkat mások helyébe képzelni, megtalálni és szeretni bennük a jót. A költészet fejleszti a képzeletet, ahogy a testgyakorlás az izmokat; ezért a legjobb szocializációs gyakorlat. A költők, mint a legtöbb képzelettel megáldott emberek fedezik föl az összes tudást, ők minden tudományterület úttörői. Mivel ők a leginkább fogékonyak a harmónia iránt, és képesek is létrehozni azt, tőlük erednek a törvények, ők a világ törvényhozói. A művészetek ezért a legközvetlenebb kapcsolatban vannak az élettel, az erkölccsel, a tudással, és sohasem válhatnak elavulttá vagy haszontalanná, amilyenné Peacock szerint mára már lettek. Ők az összekötő kapocs a véges és a végtelen között."[28]

A költészet tehát a Shelley-poétikában értelem és képzelet helyes együttműködésén alapul, amely együttműködésben elsődleges szerepe van a kreatív, harmóniát teremtő képzeletnek; a költő nem más, mint e két tudati funkció elegye. Nem lehet nem észrevenni a párhuzamosságot ezen poétikai elvek, sőt, a kifejtésükre használt metaforarendszerek, és az *Apollón*- és *Pán-himnusz* (és ezeknek a drámai-mitológiai keret által sugallt összefüggése) között.[29] Úgy tűnik, a Pán-szöveg értékrendje meg-

---

[26] *A Defence of Poetry*, 107.

[27] *Shelley's Prose in the Bodleian Manuscripts*, ed. A. H. Koszul (London, 1910) 119–120. J. E. Baker egy helyütt amellett érvel, hogy éppen ez az idézet jelzi, Shelley mennyire ragaszkodott az értelem fogalmához, s mennyire elképzelhetetlennek tartotta a helyes jelentésben vett „értelem" kiiktatását a költői tevékenységből. Arra hivatkozik, hogy Shelley itt *azt* az értelem-fogalmat kárhoztatja, amit Peacock használt. Mindezzel együtt úgy látom, hogy Shelley mindenféle egyensúlyozás ellenére a „képzelet" elsőbbsége felé húz.

[28] M. T. Solve: 'Shelley on the Imagination', in. *Shelley: His Theory of Poetry*, New York, 1927. 124–126. „Poetry is the expression of the imagination; the imagination enables us to put ourselves in the place of others, to find what is good in them and to love it. Poetry develops the imagination as exercise develops a limb; and hence is the best socializing agent. Poets as those having most imagination, are the discoverers of all knowledge, the pioneers in all fields of learning. As they are most sensitive to harmony and best able to produce it, they are the originators of laws, the lawgivers to the world. The arts, then, are in the very closest relationship to life, to morality, to knowledge, and can never become obsolete or useless, as Peacock contended they had already become. They bridge the gap between the temporal and the infinite."

[29] Amikor a Shelley-poétika metaforarendszeréről beszélek, nem teszek különbséget a saját (Shelley) szövegekben használt metaforák, és azon szóképek között, melyek a Peacock-írásokban, vagy éppen a Shelley költészetelméletéről szóló kritikai írásokban jelennek meg. A Peacock-féle metaforák nyilván organikus kapcsolatban (is) vannak Shelley metaforáival, de fontosabb ennél, hogy Shelley-poétikán is olyasfajta szöveget értek, ami különböző szövegekből, szövegdarabkákból áll össze az értelmezés során, így „származási helyük" irrelevánssá válik. A Shelley-poétika mint Shelley-szöveg tehát (hagyományos) irodalomtörténeti dimenzióval nem, vagy csak korlátozottan rendelkezik.

lehetősen közel áll ahhoz, amit a Shelley-poétika *(Shelley-szöveg) értelem*nek nevez, míg az Apollón-szöveg párhuzamosságot mutat a *képzelet*nek nevezett tudati működéssel. Részletes bizonyítás helyett hadd utaljak csak néhány összefüggésre: a Pán-szöveg valóban *ábrázol,* mégpedig a világ *jelenség*szintjét, a közvetlenül hozzáférhetőt, az *egyes, partikuláris, földi* dolgokat, ahogy az értelem számára Shelley „előírja". Szinte szó szerint azt teszi a szöveg, amit Shelley a *„Defence"* első bekezdésében megfogalmaz: „előszámlálja [enumerate] a már ismert, adott mennyiségeket", a *„különbségekre* figyel": emlékezzünk, Pán nem egyéb, mint a *más*ság, a *különbözés* maga. Szoros kapcsolatban van az élvezetekkel is: a Pán-szöveg világán belül nyilvánvaló, hogy éppen az élvezet (a költészet már-már testi élvezete) teremti meg az átjárás lehetőségét a transzcendens szférába.[30] Pán-Értelem az árnyék, a test. (vö. *PH,* 14., 16., 21.) Érezhető az összefüggés a Pán-szöveg és Peacock kritikája között is: Peacock a misztériummal, butasággal, félelemmel asszociálta a költői képzelet antropomorfizáló tendenciáját (hogy a természetet szellemekkel, istenekkel, nimfákkal népesíti be); ez az antropomorfizált világ jelenik meg a Pán-szövegben. Elképzelhető, hogy a Shelley-poétika összefüggésrendszerében az értelem fogalma is átértelmeződik: a képzeletnek, a költői teremtés műveletének alárendelt értelem már nem a tiszta, racionális gondolkodás szinonimája, hanem „az egyszerű anyagi tények fölismerésére"[31] korlátozódik. De az is lehet, hogy ezek a metaforák Shelley belső vitájának eldöntetlenségét jelzik 1820-ban: különös módon akkor Pán, aki a Shelley-szövegen belül, Apollónnal, a képzelettel szemben az „értelem" attribútumait hordozza, magára veszi az empirikus paradigma negatív előítéleteit a képzelettel kapcsolatban. Akkor Pán figurájában nem csak az értelem marad alul a képzelettel szemben, hanem Shelley, föltehetőleg tudat alatt, Peacock metaforáiban saját, az empirikus paradigmához fűződő előföltevéseivel végez. Ez némiképp magyarázza a konfrontáció hevességét a két szöveg között. Még világosabb az összefüggés, ha fölidézzük, hogy Shelley Peacock „értelmét" a holdhoz, a képzeletet pedig a naphoz hasonlítja, s a holdhoz a rövidke idézetben éppen azok az attribútumok kapcsolódnak, amelyek fontos szerepet játszanak Pán attribútumai, illetve a győző Apollón érvei között: a hideg fény, a bizonytalanság, a nem saját, hanem kölcsönzött világosság.

Az Apollón-szöveg viszont megfelel a képzeletet leíró metaforáknak: „[a képzelet] saját fényével színezi a gondolatokat", írja Shelley a *„Defence"*-ben. „Én óvok felhőt, szivárványt, virágot, / éteri színét mind tőlem nyeri..." (*AH,* 19–20.), olvashatjuk az *Apollón-himnusz*ban. Apollón éppen olyan komponáló, újszerű összefüggést, harmóniát teremtő elvként írja le magát, mint a Shelley-szöveg a képzeletet; Apollón-Képzelet az azonosságokra figyel.

A kérdésem azonban az volt, hogyan viszonyul egymáshoz a fönti értelmezés és a Shelley-szöveg keretezte drámai-mitológiai keret, benne a két szöveggel. Az össze-

---

[30] Az első két szakaszban elmondott költői sikerek a hallgatók lelkesültségén, élvezetén voltak lemérhetők, míg a *Pán-himnusz* kudarca (a harmadik szakaszban) a befogadók élvezetre való képtelenségével magyaráztatik.

[31] J. E. Baker: *Shelley's Platonic Answer to a Platonic Attack on Poetry,* Iowa City, 1965. 26–29.

függés rendkívül bonyolult, egymást kizáró (keretező?) alternatívákból áll. A Pán-Értelem és Apollón-Képzelet keresztazonosítások nyomán, a Shelley-szöveg sugallta[32] összefüggésben azt mondhatjuk, hogy a két szöveg valójában nem két költészetfölfogást, s ezen keresztül két világlátást, episztemológiai paradigmát takar, hanem a Shelley-féle romantikus esztétika (költészet) két összetevőjét. Nem két költő kerül szembe egymással, hanem a romantikus költő által működtetett két, egymást kiegészítő tudati aktus. A költő nem Apollón *vagy* Pán, hanem Apollón *és* Pán, a két szöveg viszonya nem kizáró, hanem komplementer. Látszólag ez volna tehát a helyzet a Shelley-poétika felől nézve. Csakhogy ez ellentmond a drámai-mitológiai kontextus sugallta viszonynak. Az ugyanis, mint korábban már kifejtettem, egymást kizáró értékekként állítja szembe a szövegeket. És ami azt illeti, a két keret egymásra vetítése sem elképzelhetetlen, hiszen, úgy tűnik, a Shelley-szövegen belül is létezik egyfajta belső hierarchia értelem és képzelet között: lehet, hogy a verseny Shelley belső dilemmájának dramatizálása: Apollón-Képzelet, a „helyes" értelemben vett képzelet arat győzelmet itt Peacock empirikus alapú képzelet-fölfogása fölött, amit Pán képvisel, ugyanakkor kifejeződik a versenyhelyzetben a romantikus képzelet elsőbbsége az értelemmel szemben. De térjünk vissza oda, hogy míg a közvetlen kontextus vagy/vagy viszonyt állít, az irodalomtörténeti kontextus, az előbbivel szemben mellérendelő „és"-viszonyt föltételez a két szöveg között. A kritikai szöveg (értelmezés) pedig fölfogható úgy, mint ami az előző két keretet is keretbe foglalja, s ez az újabb keret, úgy tűnik, fölmondja mind az eldöntendő, mind a mellérendelő viszonyt, s a szövegek és keretek nyelvének metonimikus logikáját követve a vagy/vagy (és az és) viszonyt önmagán belül találja meg.

S ugye, emlékeznek: „mi éppen ezt akartuk elmesélni"[33]...

---

[32] Az *ilyenként fölismert/olvasott/értelmezett* összefüggésről van szó.

[33] Garaczi László: „Tranzit Mundi" In: *Nincs alvás!*, Budapest: Pesti Szalon, 1992. 65.

Hódosy Annamária

HOMOTEXTUALITÁS, avagy

„A vidám [irodalom]tudomány"
Friedrich Nietzsche

„a negatív teológia [...], amit a kritikus kizsákmányolhat, amikor szakadatlanul újabb és újabb metaforákat keres az olvasás aktusára."
Harold Bloom

A kritika az irodalom parazitája, tartja a bölcsesség, amelyet az írók helyett érdekes módon épp az irodalmárok idézgetnek nyakra-főre. A tudományos megközelítésmód (mint a harcos önvédelem mentsvára) kiment a divatból, helyébe megint csak a kvázi vallásos metafizika ürügyén intik le az emancipáció hevében égő kritikát.[1] T. S. Eliot útmutatása szerint:

> „A megoldás, úgy tűnik, az, hogy a két dolog [ti. az irodalom és a kritika] közt nincs megfelelés. Hogy a művészi teremtés, a műalkotás öncélú, a kritika viszont valami egészen másról szól, mint önmaga, axiómának tekintem. Következésképp a kritika beleolvadhat az alkotótevékenységbe, az alkotótevékenység azonban nem olvadhat bele a kritikába. A kritikai tevékenység csúcspontja, végső beteljesülése az, amikor a művész munkája során egyesülhet a teremtéssel."[2]

A mű tehát maga a teljesség; zárt, önazonos egész, szemben a kritikával, amelynek nem is az a legnagyobb hibája, hogy elferdíti a szerző gondolatait, hanem az, hogy egyszerűen tökéletlen, amennyiben pontosan a „primér" irodalomra jellemző teljes jelenlétnek a hiánya: a másrautaltság jellemzi. „[...] más nélkül nem létezik, holott van [szöveg]teste; [o]lyan test, mely az önálló fogalomképzés képességével nem rendelkezik..., nem rendelkezik a képalkotás képességével, s ezért éppen azoknak lehet hangzó mása, akik ilyesmivel rendelkeznek."[3] A kritikai *visszhang* – Ekho? – nem érdekli az ön(ki)elégült művészetet (amelynek megkülönböztető jegyeként általában

---

[1] Utalok itt elsősorban a honi helyzetre, lásd a *A kritika ma* című konferencia 1993 októberében Debrecenben, ahol a kritikai alázat és a hű közvetítés, illetve az Eliot-üstökös látszott uralni a magyar kritika egét.

[2] T. S. Eliot: *The Function of Criticism*. In: *Selected Essays 1917–1932*. Harcourt, Brace and Co., New York 1982. 18.

[3] Az idézett mondatokkal Nádas Péter Ekho alakját jellemzi. (*Az égi és a földi szerelemről*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1981. 16.)

a figurativitást, a *képalkotó* képességet jegyzik); hiába várja, hogy „egyesüljön" a tökéletessel, nem adatik meg neki sem a „csúcspont", sem a „beteljesülés". „Inkább meghalok, semhogy lefeküdnék veled!" – fordul el tőle utálkozva Narkisszosz, aki inkább saját tükörképében, a saját (szöveg)testéhez tapadó reprezentációban keresi a partnert (a kritika ugyanis beleolvadhat az alkotótevékenységbe).

A kritikára használt parazitametafora, mint a „szupplementum" szinonimája, a dekonstrukció egyik leghíresebb céltáblájává vált,[4] mindazonáltal nem tudok róla, hogy bárki is felfigyelt volna arra az értelmezésére, amelyben azt a nyugati kultúra évszázadokon keresztül használta: nevezetesen a fákra, falakra indáikkal felkapaszkodó, azokat behálózó futónövény vagy más élősködő képében, amely a *feleség* emblémájára,[5] amely *a nő és a férfi létmódjának egymáshoz való viszonyát jellemezte,* minthogy a „házasság" képzete itt vélhetőleg épp *a szerelem misztifikációjának a háttérbe szorítására* szolgált. S akárhogy is nézzük, Ekho nő, Narkisszosz pedig férfi.

Az említett embléma a feminizmus kedvenc példája lehetne, hisz egyfelől világosan mutatja a férfi elsődlegesként, önmagával azonos, homogén egészként, másfelől pedig a nő másodlagosként, járulékként (oldalbordaként) való, az eredetitől elkülönbözött és arra utalt felfogását. „A férfi és a nő ellentéte a klasszikus – dualista és hierarchikus – oppozíció."[6] Amely gyaníthatóan nem véletlenül érintkezik a irodalom/kritika viszony metaforájával.

Az írás fallikus jellege nem Freud agyszüleménye: az utóbbi szó is Zeusz apaságát idézi, aki persze először a szokványos úton ejtette teherbe a húgát, de minthogy ezek után *megette,* az utód csak ekképp jöhetett napvilágra. Mindazonáltal a „szülemény" az „alkotás"-hoz képest még így is éppoly hiteltelen, komolytalan és gyarló, mint amilyen a görög főisten a zsidó-kereszténhez képest. A *komoly* irodalmi művek létrehozásának leírására nem a szülést, hanem az (isteni egyedül)-nemzést konnotáló kifejezéseket, az „alkotás", „teremtés" szót használjuk. Az a hagyomány, miszerint a rossz költő az, „akinek nem lévén saját múzsája, Homéroszéval akar szeretkezni"[7], azt sugallja, hogy a „lángelme" legalábbis egy egész háremről, s a hozzá csatlakozó potenciálról ismerszik meg. Továbbá akár azt az irodalomfelfogást vesszük, mely szerint a szöveg jelentése egyértelmű, vagy legalábbis olyan képlet, amely egy tudományos nyelv segítségével egyértelműsíthető, akár Miller céltábláját, az író szándékát reprezentáló mű koncepcióját, akár az Eliot nevével fémjelzett Új kritika misztifikált irodalomfelfogását, melynek jellegzetes megnyilvánulása az a szállóigévé lett kijelentés, miszerint a mű nem *jelent,* hanem *van* (vö. Én vagyok, aki vagyok [Kiv. 3,14]), a szöveg mindannyiszor az Apával (az Atyaúristennel, illetve a mű vagy az olvasó atyjával) való azonosulás révén közelíthető meg: ez pedig –

---

[4] Lásd Hillis Miller: *A kritikus mint házigazda.* Filozófiai Figyelő 1987/3–4.

[5] Dieter Mehl: *Emblémák az angol reneszánsz drámában.* In: Ikonológia és műértelmezés 2. Szeged, 1987. 179–180.

[6] Hélene Cixous: *Castration or Decapitation.* In: Contemporary Literary Criticism, Longman, New York/London, 1989. 482.

[7] Giordano Bruno: *Hősi megszállottságok.* (1585) In: *Manierizmus.* Ed. Klaniczay Tibor, Gondolat, Budapest, 1982. 185.

legalábbis a pszichoanalízis szerint – *maga az identifikáció,* azaz az önmagával-azonosulás, az ego kialakulása; s bár az „ego" általános alanyt sejtet – valójában a *férfi-ego* kialakulását modellezi, nem pedig a nőét, akinek – épp ezért – sokak szerint nincs is ilyen. A nő nem azonosul az apjával, hanem vágyik rá; a nő beszédében soha nem az apa, hanem az apa *hiánya* mutatkozik meg, amint a kritikai kommentár is szükségképp mindig az irodalmi szöveg *totális* megértésének a hiánya, lévén, hogy ellenkező esetben nem is volna rá szükség. A „befogadás" mai fogalma, amely a női szexualitást konnotálja, akkor jelent meg, amikor az egyszerű megértés problémássá vált; mindaddig pusztán „hatásról" volt szó: *az előd* hatásáról az *örökös*re (aki a patriarchális rendszerben mindig „fiú"). A befogadás-elméletekkel azonban az olvasóról kiderül, hogy „lány"; hogy *a kritika műneme szerint nő.*

Elég érthető, hogy az „emancipáció", illetve a „felszabadítás" kifejezés – amely a feminizmus célkitűzéseit idézi – miért fordul elő oly gyakran a mai kritikai írások célkitűzéseinek megfogalmazásakor. Nem puszta analógiáról van szó: a nemek viszonyának (át)értelmezése – egy általános ideológiai kontextus közvetítésével – megváltoztathatná a kritika és az irodalom (erő)viszonyát is. A feminizmus pontosan ezzel próbálkozik a nő megszólaltatásával, ami ugyan jelentheti azt, hogy a női diszkurzus már *eleve* másféle, puszta vizsgálata mintát, hagyományt kínál, mindazonáltal az a gyakori hivatkozás, felzúdulás, sőt felhívás, miszerint a program csak a nők eszmélése révén sikerülhet, azt sejteti, hogy mindez csak potenciális lehetőség, talán egyenesen utópia, ugyanis, bár „filozófiai szövegekben gyakran olvasni, hogy a nő fegyvere a szó, mert beszél, beszél a végtelenségig ... tulajdonképpen nem *mond* semmit, nincs semmi mondanivalója. A nő a csend helyét lakja."[8] Így, ha mégis mond valamit, akkor a férfi hangján beszél; *„l'écriture feminine"* sohasem volt tényleges gyakorlat.

Van azonban egy gyakorlat, amely bizonyíthatóan mindig is működött, ráadásul elfojtva, elnémítva, kisebbségi helyzetben és a margóra szorulva, tehát megfelelő „szövetségesként" a dekonstrukció számára.[9] Arról beszélek, ami Marlowe II. Edward-jában már-már témává lépett elő, s amit homoszexualitásnak szokás nevezni. Ennél megfelelőbb mintát vagy hagyományt keresve sem lehetne találni, hisz a „nyugati kultúrában" általában aberrációnak tekintették, s bár bizonyításra szorul, hogy a „referencia aberrációjáról" van-e szó,[10] annyi egészen bizonyos, hogy még véletlenül sem jár *inszeminációval.* Ráadásul „mindenestül szakítva a konstituált normalitással, csupán *szörnyűség*ként tud megmutatkozni, megjelenni"[11] – épp, mint Gaveston, Edward király kegyence, akit a darab egyik lázadó főnemese a „szörnyeteg" (monster

---

[8] Cixous: i. m. 486.

[9] Deconstruction [...] allies itself with the voiceless, the marginal, the repressed..." (Mark Krupnick: *Introduction to* Displacement and After, Indiana UP., Bloomington 1983. 2.)

[10] „Rhetoric radically suspends logic and opens up vertiginious possibilities of referential aberration." (Paul de Man: *Allegories of Rending: Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust.* New Haven, Yale University Press 1979. 10.)

[11] Jacques Derrida: *Grammatológia.* Ford. Molnár Miklós, Életünk/Magyar Műhely, Bp., 1991. 24.

E, 487.)[12] szóval vél kimerítően jellemezni. Ami viszont Gavestonban (és Edwardban) „megingatja a jel, a beszéd és az írás értékeit, annak számára" „már mindig" is volt „jelvéset".[13] Míg (Abrams szerint) „Derrida írása azt a nietzschei témát variálja, miszerint az abszolútum, bár szükség van rá, halott, következésképp megnyílt az út a szabad játék előtt",[14] addig a Marlowe-dráma Edward írásával (levelével) kezdődik, amely a következőképp szól: „'Atyám halott. Gaveston jer, siess, / Hogy legdrágább barátoddal megoszd / A birodalmat.'" (R. 89.)[15] Hogy az apának mi köze az abszolútumhoz, azt gondolom, nem szükséges kommentálni; hogy a baráti „osztozkodásnak" („share")[16] mi köze a szabad játékhoz, arról próbálok a következőkben elmélkedni.

Bár a történeti források másképp vélekednek, a darabbéli urakat nem az háborítja fel, hogy Edward pazarol és nem érdeklik az államügyek, hanem hogy mindent *Gavestonra* pazarol, és nem érdekli *más,* csak ő. E vonzalom rosszallásának leggyakrabban hangoztatott oka a kegyenc alacsony származása, az, hogy a tradíció-/természetadta hierarchia oly megbotránkoztató módon nem érvényesül a királyhoz fűződő viszonyában. Az urak, hogy hogy nem, ezt a viszonyt a parazita-metaforával jellemzik. A király ezek szerint

> „Szépen virágzó cédrus, égig érő,
> Sasok tanyáznak büszke koronáján,
> S a kérgén őrlő szú előre mászik,
> S mind közt a legmagasabb ágig ér fel."
> (R, 112.)[17]

A parazita-metaforával jelzett erkölcsi felháborodás határozottan védekezésnek tűnik: a talpnyalással megnyert kegy a hierarchián való élősködést jelentené, így a lordoknak nem kellene számot adniuk Edward és Gaveston „egyenrangúságának" nyugtalanító jelenségéről. Csakhogy azt, hogy Gaveston álnokul kihasználná királya kegyeit és visszaélne a hiúságával, a darab erősen kétségbe vonja: az intrikusok aljas szándékait megvilágító monológok ez esetben mindannyiszor Gaveston őszinte szeretetét

---

[12] Christopher MARLOWE: *Edward the Second.* In: The Complete Plays, Penguin, London 1969. (A szövegben ezentúl: *E.* A számok az oldalszámot jelzik.) Amikor lehetséges, a magyar fordítást fogom használni: MARLOWE: *Második Edvárd.* Ford. RÓZSA Dezső. In: *Magyar Shakespeare-Tár. VI.* (levonat). A szövegben ezentúl: *R.*

[13] DERRIDA: uo.

[14] M. H. ABRAMS: *How to Do Things with Texts.* In: Critical Theory Since 1965. ed. Hazard Adams & Leroy Searle, Florida State UP, Tallahassee 1990. 438.

[15] „My father is deceas'd. Come, Gaveston / And share the kingdom with thy dearest friend" (E. 435.)

[16] Minthogy ez a szó többször már nem fordul elő, kénytelen vagyok itt megjegyezni, hogy E. M. FORSTER *Maurice* (Penguin, Harmondsworth, 1972) című regényében a főhős a „share" (osztozik) kifejezést a homoszexuális aktusra „újítja".

[17] A lofty cedar tree, fair flourishing / On whose top branches kingly eagles perch / And by the bark a canker creeps me up, / And gets unto the highest bough of all;" (E, 465.)

és ragaszkodását fedik fel. *Mi* tehát az, ami ellen a nemesek a „szörnyeteg" (monster), „aljas" (base, vile), „gonosz" (wicked), „villain" (gaz) „átkozott" (accursed), „undorító" (abject) minősítésekkel védekeznek?

Gaveston maradék jelzőjének nagy része szinte rögeszmésen gyakran szerepel; csupa olyasmi, ami „léhasága" megvilágítására szolgál, mint például a „wanton" (buja, szertelen, könnyelmű, játszi, öncélú) a „frolicsome" (mókás, pajkos, csintalan) a „lingering" (elidőző, lézengő); ugyanezeket a király és Gaveston is gyakorta használja, csakhogy pozitív értelemben. „*Linger,* not my lord, but do it *straight!* (E, 448.)" (Ne habozz, uram, vágj bele!) – szól az egyik főúr Edwardra, amikor az nem tudja, Gavestont vagy a trónját válassza-e. Míg a *„linger" a föntebb említett kifejezések mindegyikével egyetemben a játékossággal, a komolytalansággal konnotálódik* – mondhatni annak a *„gay" (vidám)* szónak a szinonimája, amely az utóbbi harminc évben egyre inkább „homokost" kezd jelenteni –, addig ugyanebben a zsargonban a *„straight"* (egyenes) jelentése „heteroszexuális". Hogy a főúr így azt sugalmazza: jobb lesz, ha ura változtat a szexuális beállítottságán, az váratlan, de nem meglepő fordulat. De mindebből az is következik, hogy a hetero- és homoszexualitás egymáshoz való viszonya *nyelvileg a linearitás és a nonlinearitás, azaz a hagyományos kritikafelfogás és a „kreatív kritika"* viszonyával lenne analóg.

A „gay" kifejezés, amely – bár (eredendően) nem pejoratív – időről időre belső kritika tárgya, mondván, hogy az a pozíció, amelybe a nyugati kultúrában a homoszexuálisok kényszerültek, épp nem ad okot a lelkesedésre, ami egyébként II. Edward és Gaveston helyzetéről is elmondható. Míg Gaveston hajlamai az urak szemében a „bűn" képzetköréhez kapcsolódnak, addig a király beállítódása a „brain-sick" (agybajos), „love-sick" (a szerelem betege), azaz a „betegség" besorolással marginalizálódik (és szelídül meg). Gaveston gyilkosa – a „szodómia" hagyományához méltón pusztítóként és gyógyítóként magasztosulna fel egyszerre: „in the chronicle enrol his name for purping of the realm of such a plague (E, 456.)" (a krónikába is bekerülne a neve, mint azé, aki megtisztította a birodalmat ettől a pestistől). A „gay" által közvetve asszociált léhaság/promiszkuitás látszólag beleillik a képbe, mindazonáltal e többé-kevésbé öntudatlan jelzőt nyomon követve talán egy olyan pozícióhoz jutunk, ahonnan Szodomára nézve nem válunk sóbálvánnyá, s ahonnan így ennél több is belátható.[18]

A „vidám" jelentésű „gay" régi ejtésmódja [gai], míg írásmódja a [gei] ejtésmódba és az említett jelentésbe, addig ejtésmódja a „guy"-ként írt „fickó" jelentésbe váltott át. A „guy" [gi:] másfelől valaha „kötelet", illetve „valakit jelképező groteszk, gúnyos bábut" jelentett, ma viszont informális jelleggel a „férfi" szinonimája, amennyiben nőkre nem használják, csak ha férfiakkal vegyülnek – a patriarchális kultúra szimbólumaként,

[18] A szodómia hagyományosan „peccatum illud horribile, inter Christianos non nominandum" (az a szörnyű bűn, amelyet a keresztények között nem lehet megnevezni, amelyről nem lehet beszélni).

amely, ha teheti, az „emberre" automatikusan hímnemet használ.[19] Az említett ejtésmódváltozás a Nagy Magánhangzó-csúszdának nevezett nyelvtörténeti folyamatnak, a Great Vowel Shiftnek (shift egyszersmind áthelyezés, áttétel – *fenntartásos átalakulás*) köszönhető, amely a 15. század végén játszódott le: Edward korában még nem kezdődött el, Marlowe korában már befejeződött. Az interpretáció kétszeres (történés/feldolgozás; feldolgozás/olvasás) áttételének minden szintjét *fenntartva* a „homokos" [gei] így „játékosan" (gay) „férfi" [gai]; eljátszott férfi. A „férfi" (guy) „kötél" [gi:] – „megkötöttség, merevség, illetve csúfondáros bábu" [gi:] – „kigúnyolt szerep".

A Marlowe-dráma egyik jelenetében az idősebb Mortimer ironizálni próbál Edward és Gaveston viszonyán: „What man of noble birth can brook this sight? Quam male convenient! (E, 446.)" (Milyen nemes származású ember tűrheti ezt a látványt? Milyen rosszul illenek össze!) A furcsaság mellett – a furcsa (queer) egyébként a mai virágnyelvben szintén „homokost" jelent – a latin *„male"* (rossz) megint csak a bűn és a betegség képzetét sugallhatná, ha a latin írásmódnak nem lenne egy, a latin ejtéstől eltérő angol ejtésmódja: *[meil],* azaz hímnemű egyén. A mondat elfojtott jelentése tehát a következő: „Íme, a hím számára megfelelő szerep", vagy a „convenient" mai angol jelentését is bevonva „kedvező, kényelmes szerep"; olyan, amely nem jár megkötöttségekkel (vö. [gi:]). Mindent összevéve, úgy tűnik, a gay diszkurzus a merev, rögzült férfiszereptől való megszabadulás, annak – *az önmagukat a természet jogán nemeseknek tartók számára – elviselhetetlenül csúfondáros játékba hozása.* Ami a történet szerint végül is kirobbantja az urak lázadását. Olyan olvasási mód tehát, „melynek stratégiája [...] nem az önkényes szubverzió, hanem a szöveg jelölési gyakorlatában rejlő harci erőkkel való ingerkedés, azok következetes előcsalogatása/kihívása".[20]

Ami legelőször is a kardok folytonos előráncigálásában nyilvánul meg. A nemesség törvénye (vö. phallocentrizmus) szerint az igazságot elvben az Apa neve (a *nem-zettség-név*), gyakorlatban pedig a (fallikus) fegyver (amelyet ugyanaz a szó – *arm* – jelöl, mint ami a nemzetségnevet hordozó címert) képviseli, mint végső, metafizikus érv: „God himself is up in arms (E, 443.)." (Maga az Úristen is felkelt [felfegyverkezett]) – igazolja Canterbury érseke a király elleni lázadást. A lordok – Mortimer esetében már szinte hisztérikusan/parodisztikusan – fenyegetőznek a kardjukkal. „Parley with our naked swords" (Majd meztelen kardunkkal társalkodsz) – szól Mortimer Edwardhoz, majd a Gaveston visszatérése utáni vita során így beszél: „No more than I would answer were he slain. (E, 467.)" (Válaszom inkább a lemészárlása lehetne.) A phallogocentrizmus jellegzetes megnyilvánulásaként a kard *(sword)* tehát pótolni képes a szavakat *(word),* ahogy a szólást *(say)* az ölés *(slay),* az imát *(pray)* az áldozatra való

---

[19] Az angolban a „man" jelent „férfit" és általában „emberi lényt" is. Az emberiség „mankind" (férfifaj). Ugyanez a helyzet a németben és a franciában is. A magyarban lásd „ember"–„asszonyállat" megkülönböztetés.

[20] Barbara Johnson definiálja ekképp a dekonstrukciót: „The decontruction of a text does not proceed by random doubt or arbitrary subversion, but by the careful teasing out of warring forces of signification within the text itself." (*The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading.* John Hopkins UP., Baltimore 1981.)

vadászat *(prey)* helyettesíti: „We never beg / but use such prayers as these (E, 470.)". (Mi sosem könyörgünk, inkább efféle imákhoz folyamodunk.) Mortimer nagybátyja ugyanakkor a *király apjának* esküdött *(sworn),* hogy ha Gaveston visszatér „this *sword* of mine shall sleep within the scabbard (E, 437.)" (kardom hüvelyében fog pihenni), ami mint büntetés, nyilván nem csak a király (vagy az ország) védelem nélkül maradását jelentené, hanem a „király" – amely szimbolikus figuraként maga is a Phallosz reprezentánsa – kasztrálását, hatalmától való megfosztását.

Ezzel szemben, amikor Baldock, egy ifjú, Edward szolgálatára ajánlkozik és a király megkérdi tőle: „What is thine arms?" (Mi a rangod/címed [fegyvered]?), az így válaszol: „My gentry I fetched from Oxford, not from heraldry (E, 473.)" (én Oxfordban szereztem a nemességemet). Baldock tehát *nem természettől fogva nem-es.* [Nem]e[21] (az *arm*-mal – phallosszal – jelölt *gen*-try) szerzett „tulajdonság". Edward válasza Baldocknak így hangzik: The fitter are thou, Baldock, *for my turn.* (Annál alkalmasabb vagy a szolgálatomra.) A „turn" ugyanakkor „fordulat", „csavar", s egyben „stílus, hangvétel" is. Edward *nemtelen (base, vile)* diszkurzusa kicsavarja, kiforgatja, *pervertálja* a heteroszexuális *(straight)* diszkurzust: az idősebb Mortimer lázadó tettét, amikor is szögre akasztja [felakasztja] a fegyverzetét (*„hang my armour up"* – E, 438.), mert úgy gondolja, hogy Gavestont fel kellene akasztani (*„hang the peasant up"* – E, 443.) a gay stratégia – a kauzális lánc átvágásával – egyenesen úgy fordíthatná: *„hang my amour up"* (Gaveston egyébként francia). A játékosságra, a „wanton humour"-ra gondolva a *„reason"* (ész/érv) itt *„treason"* (E, 467.)" (árulás). S míg a szöveg egyik leggyakoribb kifejezése a fegyver *(arm),* illetve a király elleni fegyveres lázadás, fegyveresek *felállítása* (*up againts, take arms against* – E, 443.), addig a dráma azzal kezdődik, hogy Gaveston elképzeli, amint a király *„take me in thy arms"* (E, 435.) (a karjaiba veszi, átöleli), illetve hogy az urak azon szörnyülködnek, hogy *„arm in arm* the king and he doth march" (E, 443.) (a király és Gaveston *kart karba öltve* sétálgatnak). A *jelölés* a nem-es diskurzusban *öl-és,* a gay diskurzusban viszont *öl-elés* lesz.

Már említettem a jelenetet, amelyben Gaveston megkapja Edward Angliába hívó levelét, és a király szerelmes sorai *(amorous lines)* felett örvendezik. A beszédet *(lines)* helyettesítő fegyver *(armour)* szerelmi vallomássá válik, ahogy a karddal helyettesíthető szóból „words to express joy" (az öröm kifejezésére szolgáló szavak); szembenállásból *(take up against)* belesimulás, bennfoglalás *(take in)* lesz. Amennyiben az „arm" fallikus jelentését vesszük, akkor itt másik maga válik az *„én"* phalloszának a képviselőjévé (take *in* my arms), s ezzel a Phallosz bírása attribútumból állapottá minősül: *a szeretett személy itt-létével esik egybe, míg hiánya annak távollétéhez kapcsolódik.* Nemhiába panaszkodik Gaveston száműzetésekor Edward: „Thy absence made me droop and pine away" (E, 466.) (hiányod ellankaszt / lehervaszt / elernyeszt / elbágyaszt). Edward szimbolikus kasztrációja nem a fegyve-

---

[21] A szögletes zárójelbe tett [nem]-mel a biológiai vagy annak tekintett nemmel (angolul „sex") szemben a nemi tudatra/szerepre (angolul „gender") célzok.

res támogatás megvonása, hanem pontosan Gaveston *eltávolítása:* „*Lift* not your *sword* against the king [...] *lift Gaveston* from hence" (E, 444.).

A gay diskurzus a másik fallicizálásával annak elnyomását csakis az elnyomó (ön)kasztrációjaként értelmezheti. Az ebből következő „béke" – avagy textuális vonatkozásaiban békés beszélgetés – se nem konszenzus, se nem diszkonszenzus, ugyanakkor több, mint keresztbe-kasul beszélés;[22] valamiképp a projektált introjekciójával; retorikailag az ellentét metonímiává fordításával valósul meg, ami lényegében nem más, mint annak a magától értetődőnek vétele, hogy a „másik" *mondó*kája[23] összefér, sőt egyenesen *összefolyik* az „egyik" m*ondó*kájával, lévén ez meghatározhatatlan, lezárhatatlan és csak erőszakkal lehatárolható. Annak a tudása, hogy „amikor a narratíva létrejön, valami mindig kimarad"[24], ha viszont kimarad, akkor eredendően belevaló. Az igazság helye egybeesik a vágy tárgyával, amely ez esetben nem „kívül", hanem „belül" tételeződik; az „igazam van" *(I am right)* így megfeleltethető azzal, hogy „jól érzem magam" *(I am right);* a szöveg értelmét felváltja a szöveg élvezete; a kéjes (gayes?) olvasás.

Talán naivnak, vagy legalábbis mondvacsináltnak tűnik az a feltételezés, hogy ha a phallogocentrizmus alapjaként működő szubjektum homogenitása heteroszexualitást feltétele, akkor a szubjektum heterogenizálása a homoszexualitás felé mutat, főleg, ha férfi-homoszexualitásról van szó, amely szinte magától értetődővé teszi a Phallosz *annális-túlbecsülését,* illetve azt, hogy (nyilvánvaló okokból) a nő, ha lehetséges volna, itt még a heteroszexuális gyakorlatnál is jobban kirekesztődne a hatalomból. Ha a nemet nem biologikumnak, hanem szerepnek vesszük is, azzal a (pszichológiában is elfogadott) általános véleménnyel, hogy a homoszexualitás egyszerű szerepcsere, az apa helyett az anyai minta követése),[25] a hagyománykeresésben nem jutnánk messzire, lévén, hogy egy ilyen (szerep)beállítódás nyilván inkább megerősíti, mint aláássa a rögzült fogalomrendszert. Tény azonban, hogy ezek az elgondolások hajlamosak a homoszexualitást a sokkal inkább szembetűnő tranvesztizmussal keverni, s némileg zavarbaejtő például az is, hogy az úgymond férfi-szerepet játszó férfi homoszexualitására így egyszerűen nem adódik magyarázat. Freud a következőképp vágja át a gordiuszi csomót:

„Egy fiatalember szokatlanul hosszú ideig és intenzív érzelmi erővel csügg az anyján az Oedipus-komplexus értelmében. Végül a pubertás után eljön az idő, hogy anyját egy másfajta szexuális tárgy váltsa fel. A dolgok hirtelen fordulatot vesznek: a fiú nem mond le az anyjáról, hanem azonosul vele; átalakul az anyjává, és most olyan tárgyat

---

[22] Lásd Orbán Jolán: *In-differencia etika.* Literatura 1993/2.

[23] Vö. Odorics Ferenc: *deKONstrukt-orálás.* Pompeji 1993/3–4. 176.

[24] Gayatri C. Spivak: *The Post-modern condition.* In: *The Post-Colonial Critic.* Interviews, Strategies, Dialogues. Ed. Sarah Harasym, New York/London, Routledge 1990. 18.

[25] Lásd a gyakori beszámolókat a túlzott anyai szeretetről és gyenge apaszerepről (a fallikus anyáról), az effajta szerelmi viszonyban kialakuló férfi–nő szerepmegosztásról és a homoszexuális férfiak feminitásáról.

keres, amely helyettesítheti az ego-ját, és amelyet olyan szeretettel és gondoskodással vehet körül, mint amilyet ő tapasztalt az anyjától. ... Ebben az azonosulásban a formátuma az, ami meglepő; az ego-t az egyik legfontosabb aspektusában: szexuális jellegében formálja újra annak mintájára, ami addig a tárgya volt."[26]

Szokványos esetben Freud szerint az eredeti tárgyról való lemondás az apával való azonosulással társul, a tárgy pedig az anya helyettesítője lesz. A fentebb leírt folyamat azonban nem ennek az inverze; a vágy végső tárgya nem az apát fogja helyettesíteni. A Fiú maga helyettesíti vágyának lehetetlen tárgyát (az anyát), s hogy alanyként is szerepelhessen, kivetíti magát egy másikba; anyját a Fiú, a Fiút pedig egy másik fiú helyettesíti. Amikor a Marlowe-darab elején Edward kegyence, Gaveston megérkezik a száműzetésből és a kötelés tiszteletet megadva le akar térdelni a király előtt, Edward felemeli:

„Ne csókold meg kezem,
Ölelj meg, úgy, mint én is átölellek.
Ne térdelj! Nem tudod, tán, ki vagyok?
Barátod, tenmagad, egy más[ik] Gaveston!"
(R, 93)[27]

Edward egy *tabu* (a királynak kijáró formális tiszteletadás) megszegésére biztatja Gavestont, azzal az indokkal, hogy a tabu tárgya valójában *nem ő;* ő épp hogy a *tabu* tárgyának a helyébe lépett, és a helyét kiüresítve fenntartja Gaveston számára; így Gaveston vágyának tárgyává teszi magát, miközben eredeti helye közvetítésével, mint alany, ő maga Gaveston. Amikor Gavestont újra száműzik, Edward így szól: „Thou from this land, I from myself am banished." (E, 450.) (Te e földről, én magamtól vagyok száműzve.) A „land" (föld) nőnemű: anya-princípium, és ha az Én=Te, akkor a párhuzamos mondatszerkezetben az Én=„land" – azaz nő *is*.

Freud azt állítja, hogy „a fiú ego-ja teljesen átformálódik annak a mintájára, ami addig a tárgya volt", ugyanakkor „helyettest keres az ego-ja számára"; az első állítás, amely egy nő-pozíció felvételét jelentené, ellentmond a második állításnak, amely kiutat jelent az „apa vágyának" zsákutcájából. A fiú, bár lemond eredeti helyéről, kiüresítve *fenntartja* azt a helyettese számára, aki csak így lehet az *ő* helyettese; csak *fenntartással alakul át* az anyjává – eredeti helyét nem veszíti el teljesen, bár nincs benne. Nem válik az anyjává – az anyját csak játssza; a másik fiú nem válik a Fiúvá, csak játssza a Fiút. Az Én nőt játszik, a Te (ami egyben Én) férfit (is) játszik. Újólag oda jutunk, hogy a (nemi) szerepjáték (csak) *megjátszódik*.

---

[26] Sigmund FREUD: *Group Psychology and the Analysis of the Ego*. 1921. Trans. James STRACHEY, Norton, New York 1959. 73.

[27] „Do not kiss my hand / Embrace me, Gaveston, as I do thee / Why shouldst thou kneel? knowst thou not who I am? / Thy friend, thyself, another Gaveston!" (E, 439.)

Könnyen lehet, hogy amit ekképp „gay tudatként" határozok meg, az a mindenkori szerepben-lét tudatának tűnhet. Pedig az utóbbi eltér az előbbitől, amely nem szegi meg a fikció-mint-játék szabályait, ahol is a szerepjátszásról való esetleges *tudás* – amely mind a korabeli, mind a mai olvasók egy részére jellemző lehet (akár a neoplatonikus dualizmus eszméjének következtében, akár „a szubjektum halálának" a koncepciója formájában – nem befolyásolja a szereppel való azonosság *hitét*. Gadamer játék-elmélete (némileg elferdítve és abszolút alkalmatlan kontextusba helyezve) az utóbbi olvasófajta saját magához való viszonyát is megvilágíthatja, amennyiben

> „a játékos maga is tudja, hogy a játék csak játék [...] De ezt nem oly módon tudja, hogy játszóként még gondolna is [...] erre [...]. Hiszen a játszás csak akkor éri el a célját, ha a játszó feloldódik benne. [...] Aki a játékot nem veszi komolyan, az játékrontó. [...] A játszó jól tudja, hogy mi a játék, s hogy amit tesz, az 'csak játék', de nem tudja, hogy mi az, amit itt 'tud'."[28]

Eredeti kontextusában ez a fejtegetés a mindenkori művészet-élvezet tapasztalatát kívánja megérteni, ami persze magába foglalja a „mindenkiét" is, bár a játékrontás lehetősége fennáll. A játékrontó azonban pontosan arról ismerszik meg, hogy *nem élvez*. Ha tehát mégis, akkor nem lehet játékrontó..., vagy pedig nem tartozik a *mindenki* közé – ami látszólag paradoxon, hacsak a mindenkit fenn nem tartjuk a (heteroszexuális) férfiaknak (plusz a férfiakon keresztül gondolkodó nőknek) a „guys" értelmében. Gaveston, a *senki(házi)*, a következő részben éppen arról ábrándozik, hogyan fogja szórakoztatni a királyt, aki lealacsonyodott hozzá:

„Jöjjetek hát
Langy éjjelen olasz álarczosok
Mutatványok, bájos játékok és
Édes beszédek [...]
Majd meg öltse
Magára egy kedves fiú Diána
Alakját és haja olyan legyen,
Hogy a csorgó vizet aranyra fesse.
Gyöngy karpereccel meztelen kar[ján],
Tréfás kez[é]ben egy olajfa-ággal,
Rejt[se] el lopva ama helyeket,
Melyekre oly gyönyörrel néz a férfi.
S miközben egy forrásban fürde[ti a királyt],
Valaki kandikáljon a berekből,

---

[28] H.-G. GADAMER: *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest, 1984. 88.

S mint Actaeont a haragos Diána
Szarvassá változtassa s csaholó
Kutyáktól űzve fusson, míg a vég
Eléri; ő felsége az ilyen
Játékokban leli kedvét."
(R, 90-91.)[29]

A fordítás alapján valószínűleg nem tűnik fel, hogy a közönség (mármint Edward) szokottnál aktívabb részvétele ellenére a történetben való „feloldódás" itt nem valósul(na) meg. Nem csak azért, mert a jelenet bevezetésében erős hangsúlyt kap, hogy Diana szerepe *csak* szerep, elvégre Gaveston nem a közönség, hanem a rendező szemszögéből mesél. Az elképzelésbe azonban rögvest bele is éli magát: nem sokkal később már a dühös istennőről beszél, nem pedig valakiről, aki *úgy* dühöng, *mintha* ő lenne a meglesett Diana. Mindez az istennő kellemeinek a leírásában is érvényesül, azzal a jelentékeny különbséggel, hogy e kellemek *hímnemben* maradnak („his naked, arms", „his sportful hand"), minek következtében a történetbe való belefeledkezésnek ellentmondva „ama helyek, melyekre oly gyönyörrel néz a férfi[ember]" mibenléte teljességgel kétértelmű marad, az ambivalens erotika pedig szétrobbantja a *„men"* fogalmát, amely így megszűnik „heteroszexuális-férfiak" lenni, s helyette – minthogy potenciálisan a szexuális irányultság minden lehetőségét magába foglalja – „emberekké" válik.

Ez a két- vagy többértelműség, úgy tűnik, pontosan azzal a hozzáállással valósítható meg, amelyet Gadamer „játékrontásnak" nevezett: ebbe a kategóriába sorolja azt az esetet, amikor a színész mint individuum, a szerep hátrányára az interpretáción túl is magára vonja a figyelmet. Mégis mű-élvezetről van szó – Gaveston szövegében a „gyönyörrel néz" megfelelője a *„delight"*, amelyet a király jellemzésére pár sorral ezelőtt így használ: „Music and poetry is his delight" (A zenében és a költészetben leli leginkább kedvét), ugyanakkor ez a kifejezés az, amely legközelebb esik a művészet tapasztalatára Arisztotelész által használt kifejezés, a „felüdülés" jelentésmezejéhez. E „felüdülést" *nem* a meztelen apród és nem is Diana látványa váltja ki, hanem *csakis az apród-mint-Diana,* vagy leszűkítve, a *fiú-mint-nő;* a férfiasság abban a pillanatban nyilvánul meg, amikor nőiességnek tetteti magát, a nőiesség viszont csak azért vonzó, mert tettetett férfiasság. A fiúra irányuló figyelem így nem játékrontás, hisz nem egy, a fikció világán kívüli világot leplez le. A *nem itt csakis játszható: szimuláció.* Az apród-színész nem-telen; [nem]e a különböző szerepek közötti oszcillálásban nyilvánul meg. A (gay) szöveg *senki*földje (no (wo)man's land),[30] ahol az apajogon garantált

---

[29] „[...] I'll have Italian masques by night, / Sweet speeches, comedies, and pleasing shows, / And in the day [...] / [...] a lovely boy in Dian's shape / With hair that gilds the water as it glides, / Crownets of pearl about his naked arms, / And in his sportful hand an olive-tree / To hide those parts which men delight to see / Shall bathe him in a spring; and there, hard by / One like Actaeon, peeping through the grove / Shall by the angry godess be transform'd. / And running in the likeness of an hart, / By yelping hounds pull'd down, and seen to die / Such things as these best please him majesty." (E, 436–437.)

nem-esség – és az önazonosnak, homogénnek tűnő ego/Mű – lebegni (linger) kezd; ahol ezeknek nincs helye.

Mindez a közönség specifikus érdeklődésének a függvénye; az értelmezésében bontakozik ki. Mégis úgy tűnik, kiindulópontként egy határozott alany–tárgy viszonyra: a látvány és a néző (a király) szembenállására van szükség: a jelölők gyökértelenítése végül is *jelöltként* tételeződne? De vajon a király tényleg a tiszta szemlélő helyzetében van-e? Az „előadás" közben a Dianát játszó apród *őt* fürdeti a patakban, holott az eredeti történet szerint *épp Dianát fürdetné a többi nimfa.*[31] A király tehát Dianát játszik, de *nem alakul át* teljességgel az istennővé (hisz a többi Diana-attribútumot mind az apród képviseli), míg a közönség szerepét Actaeon veszi át, de megint csak *fenntartással,* hisz a király közben az ő szemszögéből lesheti az apród Diana-játékát. A gay szubjektum különös alanytárgy-jellegét közönségként – kritikusként – sem veszíti el; rá mint értelmezőre, ugyanaz érvényes, mint a színész-interpretátorra: nem csak a színész-versus-szerep, de a kritikus-versus-mű oppozíciópárjai is „csak" (és kizárólag) megjátszódnak.

„Lukács tagadja – írja Geoffrey Hartman – hogy az esszének az lenne a meghatározó jellemzője, hogy alá van rendelve a műalkotásnak",[32] bár az esszéista „csakis a könyv- vagy képelemző *álcájában* engedheti meg magának, hogy végső dolgokról ejtsen szót". A kritikus szerinte tehát csupán megjátssza a másról-szólót: *nőt játszik,* miközben – egyelőre úgy tűnik – férfi. „A kritika, az esszé, vagy nevezd, ahogy tetszik, mint művészet, mint műfaj, erről van most szó": Lukács izgatott kérdése a járulékjellegtől – a *nő-léttől, a kasztrációtól való rettegést* idézi..., de ha így van, akkor Lukács megoldása Hartman értelmezésében nem a kritika műalkotássá (vissza)változ(tat)ása, legalábbis nem a „műalkotás" önmagába záruló írásdarabként való felfogásában. Bár a kritika *egyértelműen* magyarázó, azaz meghatározható referenciával rendelkező jellege megkérdőjeleződik, az a tény, hogy „a végső dolgokról ejt szót", egyáltalán nem jelenti azt, hogy *kimondaná a végső szót,* azaz az Eliot-féle metafizikus műalkotás módjára birtokba venné a (phal)logost. Lukács szerint az utóbbi (az esszé esetében) mindig csak vágy marad, amelyhez az esszé csak ironikusan tud viszonyulni. Azaz

---

[30] Vö. Sandra GILBERT–Susan GUBAR híres feminista kritikájának címével: *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century.* (New Haven and London, Yale UP. 1988.), illetve a „vadon" – az ígéret földje és a fogság közötti terület, a jelölő és a jelölt közötti redukálhatatlan különbözet – fogalmával, amely Matthew Arnold után Geoffrey Hartman szerint (*Criticism in the Wilderness,* Yale UP., New Hawen 1980.) a kritika legsajátabb, azaz (már) mindig-átmeneti helye.

[31] A fordító ezt félre is értette, és az eredeti történet vázát kényszerítette a dráma e jelenetére; úgy vélte, nem lehet másról szó, mint hogy a király játssza Dianát, az apródok pedig a nimfákat. Az idézetben a szögletes zárójelbe tett részletek helyett Rózsa Dezső a következőket írta: „meztelen karo*n*", „Tréfás kez*ük*ben", „Rejtsé*k* el", „fürdeti*k*", tehát nem csak hogy egyértelműsítette a szerepeket, hanem egyszersmind az adott testrészek (tulajdonosának) hímnemű voltát is elmismásolta. Azaz a fordításban kiegyengette *(straightened)* a szöveget.

[32] Geoffrey HARTMAN: *Literary Commentary as Literature.* In: *Critical Theory Since 1965.* Ed. Adams–Searle, Florida State UP., Tallahassee 1990. 345–360. A következőkben végig erről a szövegről lesz szó.

állít és tagad is egyszerre: *a férfit is csak játssza...* Hartman tanulmányának a címe, *Az irodalmi kommentár mint irodalom* – annak ellenére, hogy maga Hartman elejt valami ilyesfélét – nem a „másodlagos írásdarab elsődlegessé válásá"-ra utal. A kifejezés struktúrája *a férfi oldalbordája-mint-férfi* struktúrát idézi, ami ugyanaz, mint a Dianát játszó apród gay olvasata. Ha Spivak szerint Derrida (sikertelenül) próbálja „feminizálni" a kritikai írást,[33] *akkor Hartman sikeresen szodomizálja azt.* Abból, hogy azt állítja, a „mai" kritikai gyakorlat nem kívánja „megtisztítani" a hagyományt, amely *„szennyeződve* halad", az a következtetés is levonható, hogy a szöveg(elés) szégyentelenül és szükségszerűen *homokossá* válik.

A kritika „kreativitása" rögvest az erőviszonyokban beköszöntő változást juttatja Hartman eszébe. Vannak – idézi Drydent –, akik szerint „vigyázni kell, nehogy a kritika segéderői támadást intézzenek az alkotó ellen." S bár ő maga természetesen nem osztja ezt az aggodalmat (hisz a „támadók" pártján áll), jellemző módon[34] nem érzi szükségét, hogy nagyítólencse alá vegye ennek az aggodalomnak az okát, a megoldást pedig itt nyilvánvalóan a toleranciában látja, nem pedig a folytonos ellenségképet generáló patriarchális ideológia dekonstruálásában. Sőt, tulajdonképpen azt is lehetségesnek tartja, hogy a kritika *valóban* harcias – hogy újdonsült kreativitása „felfogható úgy is, mint az elsőbbség utáni vágy, az, ami a Sátánt vagy Jágót is ösztökélte". S ezzel szükségtelen kompromisszumot tesz: megengedi, hogy esetleg a kritika/irodalom oppozíciópár *egyszerű megfordításáról* van szó.

A *II. Edward* ennél jóval következetesebb. Az olajág, amit „Diana" maga elé tart, a békét és a kiegyezésre való hajlandóságot jelképezi. Azaz a megértésre, a dialógusra való hajlandóságot, bár – minthogy az olajág a színjátékban azt hivatott elfedni, leplezni, ami tulajdonképp nincs is, tehát a disszimuláció jele; az *aletheia* kérdőjele –, a megértés itt úgy is gyanússá válik, mint az igazság közös *felfedése,* és úgy is, mint *egyet*-értés. Azaz a béke, amelynek lehetőségét a *p*age (apród), *p*igeon (galamb), *P*ierce de *G*aveston(?) által tartott olajág felvillantja, a szubsztancia, tehát a metafizikus kezdő és végpontok megkérdőjelezésével már eleve nem jelentheti a társadalom (illetve a humán tudományok) valamiféle *ideálisan* entrópikus állapotát, végállomását, hanem (mint már volt róla szó) pusztán annak belátását, hogy soha nem látható be minden.

S ez persze megkérdőjelezi a Diana-történet igazságát is, hisz az pontosan a megmutatkozás, a feltárulás története: Aktaión megöletése annak az Őstörténetnek egy változata, amelyben a jámbor halandó elnyeri méltó büntetését azért, mert Tudásra tört. S amely mítosz mindig is olyan ideológiává vált, amely a Logos valakinek-tulajdonításával igazolta a hatalmi viszonyokat, illetve az élet és a halál feletti rendelkezés jogával ruházta fel a hatalom képviselőjét a hatalombitorlókkal szemben – ha a dráma írásának ideje ismeretes, *Diana figurájában már nem lehet nem az*

---

[33] Geyatry C. SPIVAK: *Displacement and the Discourse of Women.* In: *Displacement and After.* ibid. 173.

[34] Itt Elaine Showalterre hagyatkozom, aki megjegyzi, hogy Hartmannak (a vizsgált tanulmányt is magába foglaló) *Criticism in the Wilderness* című könyvében fura módon egyetlen női írót sem tárgyal. És *valóban,* Hartmannak még a neve is „férfi"!?

aktuális uralkodóra, Erzsébet királynőre történő utalást sejteni. Aktaión meggyilkolása a metafizikailag tételezett igazságra épülő törvény – az Apa Törvényének a – megnyilvánulása, s ezen nem változtat, hogy nő képviseli –, mert vagy férfibb a férfinál (mint a „deviáns" Diana vagy Erzsébet), vagy valakinek a *ne-je,* illetve a *nő-je,* mint Isabel, aki nem kis szerepet játszik Gaveston és Edward megöletésében, s akinek a neve mellesleg az „Erzsébet" egy változata. Most „a[z újfajta] kritikusok [konzervatív] kritikusaival van probléma – hangzik Hartman helyzetjelentése –, akik a saját fajtájukat *(kind)* ugatják..." Azaz az „Isabelekkel" – ha meggondoljuk, hogy a (konzervatív) kritikus *nő,* aki nem veszi észre, hogy szerepet játszik. Pedig ha sem a kritika, sem az irodalom nem *önmaga,* hanem puszta szerep, akkor a kettő hasonlóképp – *homotextuálisan* – működik; A (mű)*nem*ek helyett csak egy (mű)*faj* kellene, hogy legyen: *Christopheré.*[35]

Hartman ezt a hasonulást úgy írja le, hogy az irodalom és a kritika *„átlépnek" (cross)* egymásba". Ez a – másik feltételezett helyére való – átlépés a *fenntartásos átalakulás* képzetét idézi, de a „crossing" (némi szexuális konnotációval) kereszteződést/*egyesülést,* valamint *törvénysértést,* határáthágást is jelenthet: érdekes módon Hartman ezt az utóbbi jelentést egy Derrida-passzus kapcsán hangsúlyozza, amely viszont – a homoszexuális – Genet *Napló*jának egy szó szerinti határátlépést leíró részletét elemzi. Sőt, a „crossing-over" – mint *„áthúzás"* – a Derrida-féle törlésjelet is felidézheti: amikor a kritikai átlépésről/a kritika áthúzásáról olvasunk, a szöveg nem engedi elfelejteni, hogy a hagyományos kritika-képzet dekonstrukciójáról – szubsztanciaként való felfejtéséről, de szerepként (funkcióként) való szükségszerű meghagyásáról van szó. S a „cross" megszállott ismétlődése épp a Marlowe-darabban ne folytatódna?

A klasszikus drámaépítkezési szabályokat figyelembe véve, a tragédia csúcspontjának Edward kínhalála tekinthető. A *király* halála, akit a *saját népe* öl meg; sokat hangoztatott ártatlansága ellenére mondhatni *keresztre* (cross) feszít, s aki a korábbiakban az urak ellenállását a következőképp kommentálta: „All of them conspire to *cross* me thus" (E, 467.). (Összeesküdtek, hogy szembeszálljanak velem.) Érdekes hovatovább azt is meggondolni, hogy Marlowe – állítólag – azt a különös kijelentést tette, miszerint a tanítványok közül János *Krisztus Alexise* lett volna (Alexis az a pásztor, akinek a kegyeiért Vergilius akkoriban közkedvelt eclogáiban egy másik pásztor veszkődik).

Edward alakja tehát nem akármilyen párhuzamot kap. Meggyilkolása amúgy a történelem legendájának egy különösen borzalmas (s ezért kivételes érdeklődésnek és széles körű publicitásnak örvendő), Marlowe által is felhasznált részlete szerint a szodómia (tüzes karóval történő) imitációja volt; az orgyilkosság tehát egyfelől egy (végső) homoszexuális aktussal és a „kreatív kritikával", másfelől viszont Júdás hamis

---

[35] Chistopher Isherwood önéletrajzi regényének a címe *Christopher and his kind,* azaz „Chistopher és fajtája". (Awon books, New York 1977.), ahol is a „his kind" a homokosokra utal. Megjegyzendő, hogy Marlowe keresztneve is Christopher, s ezt a nevet érdemes észben tartani a hátralevő rész során is.

csókjával, illetve a megváltó keresztre feszítésével asszociálódik. Edward szelleme – az újfajta *szellem-es* (witty) diszkurzus[36] – tovább él, hisz a „játéknak" még a tragikus vég sem tud véget vetni: a szodómia-imitációban a gyilkos bizonyos értelemben kénytelen *„összejátszani"* az áldozatával, ami megvilágíthatja *az újabban meghonosodott apokaliptikus hang nemét is...* Az apokalipszis tehát tanyát vert, az utolsó ítélet azonban elhalasztódik: az örökkévalóságba, az abszolút tudás birodalmába való átlépés (cross-over) itt törlésjel alá kerül *(crossed over);* hogy lenne elérhető a végső jelölt, ha a Vőlegény disszeminál?

[36] „one cannot – as yet – determine whether Derrida is demistifying dialectic thinking (or other types of logic) or erecting literary wit into a new logic, at once corrosive and crative." (HARTMAN: i. m. 354.)

Poszler György

POSZTMODERN IRODALOMTÖRTÉNET – TRADICIONÁLIS KÉRDŐJELEKKEL

– Elhangzott opponensi véleményként 1994. április 8-án Kulcsár Szabó Ernő doktori védésén – *

Rendhagyó módon kezdem. Előzetes megjegyzések, premisszák helyett a végkövetkeztetés, a konklúzió megfogalmazásával. Kulcsár Szabó dolgozatát kitűnőnek, a szintetizáló magyar irodalomtudomány igen jelentős teljesítményének tekintem. Egyúttal egy korszak- és nemzedékváltás rendkívül fontos elméleti dokumentumának is. Ami természetes módon gyökeres szemléletváltással jár együtt. Ezért az akadémiai doktori fokozat megítélését melegen javasolom. Ez okból a vitát valamelyest formálisnak is tekintem. Mármint ami a fokozatra vonatkozó szempontokat jelenti. A könyv színvonala ugyanis a fokozat-vitát fölöslegessé teszi. Nem teszi azonban fölöslegessé az érdemi vitát. Amelynek nem a fokozat megítélése, hanem a könyv módszertana és gondolatmenete a valóságos tárgya.

Az alábbiakban előzetes megjegyzések helyett megfogalmazott végkövetkeztetésemet, premisszák helyett adott konklúziómat indokolom. Teszem ezt határozott állítások, tétova kérdések és határozott kérdéseknek álcázott tétova állítások formájában.

Kezdem a határozott állításokkal.

A dolgozat, főként annak nem első, elméleti, hanem második, történeti része felvet egy sajátos, a magyar irodalomtörténet-írás múltjában mélyen benne rejlő problémát. Azt, hogy átfogó szintézisek akkor vagy akkor is keletkeznek, amikor a történelem valamely éles vagy kevésbé éles fordulata szükségessé teszi – legalábbis szubjektíve – a múlt, benne az irodalmi múlt átértelmezését. Bizonyos értelemben a saját múlt megteremtését. A két háború közötti szintézisek esetében – Szerb Antaltól Féja Gézáig és Schöpflin Aladártól Farkas Gyuláig – arról is szó volt, hogy miként történhetett, ami történt. Azaz a történelmi Magyarország széthullása, és milyen orientációt kíván az új történelmi helyzet. Nem hiszem, hogy nagyot tévednék, ha azt mondom: a nagy akadémiai kézikönyv, a „spenót" létrejöttében is szerepet játszottak tudományon kívüli, ideologikus szempontok. Nos, Kulcsár Szabó könyvének e tekintetben egészen sajátos a helyzete. Mert a szintetizáló szándék létrejöttébe és megvalósításába a nagy történelmi léptékű politikai fordulat nyilvánvalóan belejátszott. Át kell rajzolni az elmúlt félszázad irodalomtörténetének térképét. Át kell értelmezni a hozzátapadt

---

* Az elhangzott szövegen – a dokumentáris hűség kedvéért – semmit sem változtattam.

értékhangsúlyokat. Csakhogy ezúttal nem arról van szó, hogy az új történelmi-politikai szituáció új történelmi-politikai szempontjai átírják a régi történelmi-politikai szituáció régi történelmi-politikai szempontjait. Hanem arra történik kísérlet, hogy a régi történelmi-politikai szituáció régi történelmi-politikai szempontjai a korszerű tudományosság eszközeivel, nem külső, irodalmon kívüli, de belső, irodalmon belüli, azaz esztétikai szempontok szerint korrigáltassanak. Vagyis a külső, történelem adta feladat belső, az irodalmi és tudományos fejlődés adta logikával közelíttetik.

A korszerű tudományosság eszközei és az irodalmi és tudományos fejlődés adta logika a disszertáció egész jellegét meghatározzák. Valójában módszertani kísérletről van szó, vagy arról is szó van. Megkonstruálható-e az integratív irodalomtörténet-írás szempontrendszere? Felépíthető-e ezen az alapon a teljes modernség a klasszikus modernséget, avantgarde-ot, második modernitást és posztmodernt magába foglaló, négylépcsős rendszere? És végül megírható-e ezen a kettős bázison az elmúlt félszázad magyar irodalomtörténete? Meg kell jegyeznem, hogy e módszertani kísérlet-jelleg igazában a teljes disszertációban mutatkozik meg. Vagyis az elméleti és a történeti rész egységében. A könyv formában is megjelent második, történeti rész – önmagában – valamelyest félrevezető. Mert úgy tűnik, mintha csak a félszázad magyar irodalomtörténetének átírása lenne a tét. Pedig az egész tét nemcsak történeti, hanem elméleti és történeti egyszerre. A korszerű tudományos eszközök és az irodalmi és tudományos fejlődés adta logika pedig elsősorban a német tudományosság, főként a hermeneutika és befogadásesztétika konkrét történeti anyagon való működésbe hozását jelenti. Természetesen kitekintéssel a század majdnem egész tudományos fejlődésére is. Ez pedig nagyon fontos jelenség a hazai tudományosságban. Mert a magyar irodalomtörténet-írás és az irodalomelmélet művelése majdhogynem egymással párhuzamosan, de nem egymást áthatva valósult meg. Most azonban a kettő egysége, az elmélettől áthatott történetírás és történetírással igazolt elmélet egy átfogó szintézisben meggyőzően megjelent. Persze, van ennek valamelyes árnyoldala is. A hermeneutika és befogadásesztétika logikája és terminológiája a hazai irodalomtudományban nem megszokott logika, kevéssé meghonosított terminológia. A szerzőre és szövegére szinte e logika és terminológia kezdeti használatának minden nehézsége ráterhelődött. Ez teszi szövegét nem könnyű olvasmánnyá. A logikájára és terminológiájára való ráhangolódást olykor megerőltetővé. Munkájának e sajátossága egyes részpublikációk esetében – nemzedéki-szemléletbeli különbségektől is fűtött – indulati reakciókat is kiváltott.

Végül a határozott állítások sorában egy lírai, legalábbis lirizáló megjegyzés. Boldog nemzedék. Ilyesmire gondoltam a könyvet olvasván. Mert nem leküzdött valamit, hanem érintetlen maradt valamitől. Mármint egy kötelezően oktrojált tudományos módszer és irodalomszemlélet nyomásától. Zárójelben jegyzem meg: gondolatmenetem semmiféle politikai divat nem befolyásolja. Meg nyomásnak nem is a marxizmus ismeretét és alkalmazását, hanem vulgarizált változatának kötelezővé tételét nevezem. Nem tagadom, rossz pillanataimban úgy érzem, nemzedékem elméleti pályafutásának felét az ezzel való vívódás jellemezte. Az elfogadás–elutasítás, belenyugvás–fellázadás variációi körül létrejövő elméleti-lélektani játék. Amelyet

elnyert és elveszített illúziók, vélt vagy valódi becsapottságok is alaposan átszíneztek. De most nem az én nemzedékemről van szó, hanem a szerzőéről. Amely – a disszertáció tanulsága szerint – néhány évvel a nagy fordulat után e problémán nem túljutott, inkább nem is tud róla. És erős felkészültségének boldog magabiztosságában nyugodtan építi a naprakész európai vagy azon túli tudományosságra is alapozott szintetizáló hipotéziseit. Méghozzá meggyőző dokumentáltsággal és koherens elméleti logikával. Folytatom a tétova kérdésekkel és határozott kérdéseknek álcázott tétova állításokkal. Méghozzá nem különválasztottan, hanem egymással keveredve.

Először egy műfaji probléma. Kulcsár Szabó kitűnő munkáját nem tudtam irodalomtörténetként olvasni. Végig nem hittem el, hogy ez a magyar irodalom története 1945 és 1991 között. Végig úgy hittem, hogy ez egy hihetetlenül koncepciózus és markánsan szuggesztív esszé az 1945 és 1991 közötti magyar irodalmi mozgás értelmezésének egy lehetséges aspektusáról. Megpróbálom – gyarló eszközökkel – magyarázni a kor irodalomtörténete és a kor irodalomtörténetéről szóló esszé általam feltételezett különbségét. Eszembe sem jut számon kérni a szerzőn Halász Gábor számomra fontos módszertani gondolatmenetének, a *Portré és Tabló* című dolgozatnak a szempontjait. Mégis úgy vélem, egy irodalomtörténet megkísérli számtalan apró vagy kevésbé apró tényből felvázolni az adott kor fontos szereplőinek egyéni portréját. És megkísérli számtalan apró vagy kevésbé apró tényből felvázolni az adott kor fontos periódusainak korportréját, azaz tablóját. Ezenközben pedig, a tárgyalt kor kezdetétől vége felé haladva, megkísérli nyomon követni az adott korban jelentkező fontosabb irodalmi tendenciák mozgástörténetét. Ezzel szemben a kor irodalomtörténetéről szóló esszé felvet kevés vagy akár egyetlen számára fontosnak vagy legfontosabbnak tűnő néző- vagy kilátópontot, ahonnan és amihez viszonyítva áttekinti a kor irodalmi tendenciáinak mozgástörténetéből azokat, amelyek e néző- vagy kilátópontról lényegesnek tűnnek. Nem azt állítom, hogy az irodalomtörténet minden tendenciát a saját, a tendencia belső szempontjai szerint értelmez. De azt igen, hogy szempontjai között szerepel e szempont is, az adott tendencia önmeghatározása. És nem azt állítom, hogy az irodalomtörténeti esszé minden tendenciát a saját, az esszéista külső szempontjai szerint értelmez. De azt igen, hogy szempontjai között dominál e szempont, az adott tendencia külső meghatározása. Nos, ezek alapján gondolom, hogy a vitatott könyv közelebb áll az irodalomtörténeti esszéhez, mint az irodalomtörténethez. Amin természetesen semmiképpen sem értékkülönbséget értek, csupán másféleséget. És számomra ilyenként, az adott kor irodalomtörténetéről szóló esszéként volt mélyen meggondolkodtató és impresszionáló olvasmány.

Másodszor a néző- vagy kilátópont problémája. Úgy vélem, aligha vitatható, hogy a könyv számára e kevés vagy egyetlen néző- vagy kilátópont a magyar posztmodern főként Esterházy és Nádas művészete fémjelezte beteljesülése körül helyezkedik el. Innen mint vég- és csúcspontról tekinti át a majdnem félszázad irodalmi mozgásainak történetét. Ez – talán nem is olyan nagyon nehéz észrevenni – becsempész az elemzésekbe valamely cél felé mozgó, teleologikus szemléletet. A mozgás a századfordulótól, a klasszikus modern áttörésétől – az avantgarde-on és a másod-modernen át – célratörően halad a nyolcvanas évekig, a posztmodern áttöréséig. E mozgást

természetesen néhány tendencia keresztezi és az erőszakos történelmi cezúrateremtés mélységesen retardálja. A nyolcvanas évekre mégis beteljesíti önmaga belső logikáját. Ehhez a szerző könyve pontosan kidolgozza a különböző lépcsőfokokat. A Nyugat klasszikus modernségétől Kassák és köre avantgarde-ján és először Kosztolányi Dezső és Szabó Lőrinc első utómodernségén, majd másodszor Mészöly Miklós és Tandori Dezső második utómodernségén át egészen Esterházy Péter és Nádas Péter posztmodernségéig. Nos, e célratörő, teleologikus szemlélet egy irodalomtörténetben megkérdőjelezhető, egy irodalomtörténeti esszében nem. És mivel – úgy vélem – itt irodalomtörténeti esszéről van szó – méghozzá a legrangosabb fajtából – eszembe sem jut a megkérdőjelezés.

Harmadszor e néző- és kilátópont érvényéről. Senki sem vitathatja komoly szándékkal, hogy a posztmodern világállapot bekövetkezett, minden gondolati, érzelmi és ezekből következő művészi összetevőjével együtt. Éppen ezért az sem vitatható komolyan, hogy a szerző irodalomtörténeti esszéjének e világállapotra alapozó néző- vagy kilátópontja érvényes. Úgy ahogy azok voltak korábbi szintézisek néző- és kilátópontjai. Csak példaként. Schöpflin Aladár a Nyugat első nemzedékének néző- vagy kilátópontjáról írta meg a 20. századi irodalom történetét. Szerb Antal ugyanerről az egész magyar irodalom történetét. Sőt, Horváth János fejlődésrajzában a Petőfi–Arany, de főképpen Arany fémjelezte nemzeti klasszicizmust tekintette mércének. És ez így természetes. Csakhogy: történelmi távlatból nézve is az előbbiek a magyar irodalom történetének lényeges fordulatait és tartós beteljesüléseit jelentik. Márpedig a posztmodernt most érezhetjük ilyennek, de nincs rá bizonyítékunk, hogy valóban ilyen. Csak nagyon halkan és félénken mondom: fenntartásaim vannak például Lyotard-ral szemben – ha egyáltalán jól olvastam – a posztmodern állapot tartósságát illetően. És fenntartásaim vannak Fukuyamával szemben – ha egyáltalán jól olvastam – a világtörténelem végét illetően. Lehet: a posztmodern állapot ma van, holnap nincs. És akkor újra kell írni a rá alapozó irodalomtörténetet. Ha ez nagyon gyorsan következik, irodalomtörténetnél baj, irodalomtörténeti esszénél nem. Talán nem is annyira a posztmodern állapotot sajnálnám, inkább Kulcsár Szabó teljesítményét. Sokáig várhatnék ugyanilyen szintűre.

Negyedszer a néző- és kilátópont érvényesítésének mozgásirányáról. Nem hiszem, hogy nagyot tévednék, ha azt mondom, a szerző nem előre, 1945-től 1991 felé haladva, hanem vissza, 1991-től 1945 felé haladva olvasta a műveket. Következik ez pompás esszéjének teleologikus jellegéből és lehet, az integratív irodalomtörténet-írás módszertanából is. Amely mű és olvasó párbeszédét, a horizontösszeolvadást nem időben előre, hanem visszafelé valósítja meg. Ám ennek következményei vannak. Csak egyetlen példát. A hatvanas évek prózairodalmának néhány jelenségét. Előadásaimban olykor magam is elmondtam, hihetetlenül megfakultak az egykori szenzációk. Mégis, azt hiszem, itt kiugrik valami különbség. Ha Esterházy Péter és Nádas Péter felől olvasom Sántát, Sarkadit, Fejest, Cserest, egykori kisregényeik nem is a fejlődés meghatározó irányába mutató epizódok. Ám ha Aczél Tamás és Gergely Sándor felől olvasom Sántát, Sarkadit, Fejest, Cserest, egykori kisregényeik új periódust jelentő, meghatározó teljesítmények. És ekkor még nem beszéltem arról, ahogy

ezt mi, kortárs olvasók, akkor átéltük. Azt hiszem, aki tagadja, hogy akkor valami újat érzett, rosszul emlékezik. De visszatérek rögeszmémhez. Úgy vélem, egy irodalomtörténet két- vagy többirányú látásra is kötelezett. Egy irodalomtörténeti esszé – természetesen – nem.

Ötödször a mérce egyértelműségéről. A könyv értékrendjében világosan érződik az európai irodalom, sőt, a világirodalom mint mérce. Az ezzel való együttmozgás az értékmérő. A magyar posztmodern utolérte az európai és világirodalmat. Ezzel egy fejlődési periódus beteljesedett. Úgy gondolom, megtanultam Szerb Antaltól, hogy a magyar irodalom az európai irodalom kicsinyített mása. Strukturális szépségét az adja, hogy benne minden európai irányzat megtalálható. De úgy gondolom, azt is megtanultam Babits Mihálytól, hogy egy nemzet irodalma egyéni hang a nagy zenekarban. Egy mű akkor világirodalmi rangú, ha összhangban van a világirodalom tendenciáival. De egy irodalom akkor világirodalmi rangú, ha kiteljesíti egyéni sajátosságait. Ezért nagyon félénken kérdezem, ha baj van, vissza is vonom: egészen biztos, hogy egy történelmi-földrajzi tájon, ahol annyira más a históriai időszámítás, mindig és feltétlenül az európai és világirodalommal való abszolút szinkrónmozgás az egyetlen lehetséges értékmérce? Nem lehet arról szó, hogy az eltérő történelmi szituációból fakadó eltérő, esetleg deviáns irodalmi jelenségek ennek ellenére vagy éppen ezért világirodalmi rangúvá válhatnak. Nem valami ilyesmiről lehetett vagy ilyesmiről is lehetett szó akkor, amikor a romantika után az orosz irodalom, a századfordulón a skandináv irodalmak, e század második felében a latin-amerikai irodalmak a világirodalomba berobbantak?

Hatodszor a nagy elbeszélések eltűntéről. Egyértelmű, hogy a nagy elbeszélések felszámolták önmagukat. Ezért is posztmodern a posztmodern. Bennünket főként az itt sokáig érvényes kényszerelbeszélés érdekel. Nem vágyjuk vissza. A visszájáról, talán legmetszőbben Koestler ábrázolta. Rubasov börtönnaplójában, a történelem logikája mozgatta nagy folyó gyilkos metaforájában. Amely eleve elsüllyeszti az iránnyal szemben úszni akarókat. És a kanyarokban ki is dobja az iránytévesztettek hulláját. Eddig az öröm az elbeszélések eltűnte fölött. Nos, tudom, az opponencia nem konfesszionális műfaj. Mégis, műfajtalanul ugyan, de megkockáztatok egy vallomást. Időnként vágyom egy elbeszélés után. No, nem olyan nagy, kötelező, csak valami kicsi, fakultatív elbeszélés után. Vállalom a rossz metafora megmosolyogtató pátoszát. Ahogy az eltévedt – tengeren vagy őserdőben – megelégszik tökéletes lokátorok helyett valami kezdetleges iránytűvel is. Ami mond valamit a holról. Talán a honnan és hováról is. Antropológiához nem értek. De olvastam: az ember társadalmat alkotó, szerszámokat készítő, játékos lény – és még sok egyéb is. Van egy csendes elképzelésem. Talán elbeszélésgyártó lény is. Világmagyarázatokra vágyik. Csinál magának kicsit vagy nagyot, egyszerűt vagy bonyolultat, rövid életűt vagy tartósabb érvényűt. Akkor pedig, egy új elbeszélés mentén, az irodalom vonatkozási pontjaiban és értékrendjében is sok minden megváltozhat.

Hetedszer a mimézis és a metonimikus kifejezésforma problémájáról. Erről csak nagyon röviden. Új elbeszélés vagy új elbeszélések új világképet vagy világképeket és ezekből következő új koordinátarendszert vagy koordinátarendszereket is terem-

tenek. Ezen az elbeszélésen, világképen és koordinátarendszeren belül pedig valamilyen meghatározók vagy összetevők az elbeszélés, világkép és koordinátarendszer érvényének idejére valóságnak látszanak. Akkor pedig reneszánszát, esetleg utóvirágzását élheti a mimetikus és metonimikus megjelenítésmód, és mindaz, ami ebből következik. És ha toleráns, pluralitást elismerő elbeszélésekről, világképekről és koordinátarendszerekről van szó, ezek visszfényében korábbi elbeszélések, világképek, koordinátarendszerek mimetikus és metonimikus megjelenítési formái átértelmeződnek, esetleg magasabb értékhangsúlyokat kaphatnak. Akkor pedig minden kezdődik elölről. De az opponencia nemcsak nem konfesszionális, de nem is prognosztikai műfaj. Ezért e gondolatmenetet le is zárom.

Nyolcadszor a művek és szerzők világáról. Hogy eltűnt-e a mimetikus-metonimikus megjelenítésmód érvénytelenné válásával? Hogy a szerzőknek szülőföldjük, gyermekkoruk, csak egyedül rájuk jellemző élményanyaguk van. Amiből művük és életművük építkezik. Mondjam Kosztolányit és Szabadkát, Krúdyt és Óbudát, Márait és Kassát? Netán a mindkettőnknek fontos német irodalomból Stormot és Husumot, Fontanét és Brandenburgot, Mannt és Lübecket? Nem hiszem, hogy kellene. Tudom, mindezek a vizsgált és középpontba állított paradigma előtti példázatok. De azt is tudni vélem, hogy e mozzanatok *A szív segédigéi*ben és a *Fuvarosok*ban, az *Egy családregény vége*ben és az *Emlékiratok könyve*ben is jelen vannak. Csak nem annyira manifeszt módon. Bonyolultabban, áttételesebben, mélyebben egy nyelvi-pszichikai asszociáció- és allúziórendszerbe beszőtten. Akkor pedig a róluk szóló irodalomtörténetben is meg kellene ennek jelennie. Persze, lehet, ismét tévedek. Akkor sincs különösebb baj. Legfeljebb az e mozzanatok nélküli irodalmat már nem fogom annyira szeretni. Ez pedig csak nekem lesz hátrány.

Kilencedszer valami újfajta transzcendenciáról. Hogy a lefutott nagy elbeszélések magukkal hozták nemcsak az alapvetően teleologikus, de az alapvetően transzcendens szemléletet is. Az individuum sorsát valami rajta kívül létező, fölötte álló princípium határozza meg. Léte annak logikájához képest kap vagy nem kap értelmet, teljesedik be vagy válik értelmetlenné. Vagyis célként megfogalmaztatott, de meg sohasem valósíttatott a kanti etika alaptétele a személyiségről mint önelvű, önmagán, nyugvó, végső értékről. Nos, attól félek, hogy a könyvben is megjelenített nyelvi univerzum valami újfajta, de lényegében ilyenfajta transzcendenciát hoz létre. Mert a műalkotás mögött nem az alkotói én, hanem a már létező szó áll, amely új szavak keletkezésének lesz előfeltétele. És korántsem a szubjektum teremti a nyelvet, hanem a nyelv azt az érzékeléskomplexumot, amit szubjektumként tekintünk és értelmezünk. Ez pedig, biztos tévedek, valami új transzcendenciát teremtő elbeszélés vagy éppen elbeszéléstelen elbeszélés kiindulópontja.

Végül tizedszer és utoljára a nemzedéki különbségekről. Déry *A kiközösítő*jében Ambrus és Ágoston Milánó és Thagaste távolságát áthidalva folytatnak földrészek és nemzedékek közötti, szaggatott beszélgetést. Ebből kiderül, a hitet, az áldozatot, az egyén hivatását – és sok minden egyebet – bizony, másképpen értelmezik. A beszélgetésben mégis mély megértés egymás iránt. Nos, egyikünk sem egyházatya. Nem tartunk szentbeszédeket, amelyektől a másik megtérhetne. Meg nyugodtan kimehe-

tünk a folyosóra beszélgetni. Nem szükségeltetik földrészeket áthidaló parapszichológiai infrastruktúra. De valamelyes nemzedéki hangsúlykülönbségek adottak. Csak két példát. A dolgozatban olvasom: a hetvenes években váltás a tudományos recepcióban, ami egyúttal váltást is jelez a modernség periódusaiban. Baudelaire Mallarmé árnyékába került. Azt hiszem, ebből kimaradtam. Személyes recepciómban nem éreztem. Nekem nem kapott Baudelaire Mallarmétól árnyékot. Legfeljebb – persze a kiélezés kedvéért – Mallarmé kapott Baudelaire-től fényt. És a dolgozatban olvasom: Mészöly művészetében végbe megy egy fordulat, ami a posztmodern felé mutat. Az életmű az *Alakulások*ban és a *Megbocsátás*ban beteljesedése felé mozog. Nos, érteni vélem, miről van szó. Mégis megjegyzem, minden tiszteletem az említett műveknek. De személyes, magánantológiámba mégis a *Magasiskolá*t és az öt egérről szóló jelentést válogatom be. Ezek nyilván nemzedékek, nemzedéki recepciók és nemzedéki ízlésszerkezetek, gondolom, tragikusnak és kibékíthetetlennek nem tekinthető különbségei. Amelyek, ha nem átkozzák ki a másikat, csak gazdagíthatják egy társadalom ízléstérképét. De az opponencia nyilván nem is az egyetemes gyónás műfaja. Ezért önleleplezésből éppen elég.

Most pedig a legvégén, a rend kedvéért, valóságos konklúzióként megismétlem az elején pszeudopremisszaként már megfogalmazott előzetes konklúziót. Kulcsár Szabó könyvét rendkívüli teljesítménynek tartom. Megalapozatlan akadékoskodásaimat éppen ez, a munka színvonala indokolta. Ezért javaslom, hogy a Tudományos Minősítő Bizottság a dolgozatot tűzze vitára, a Bizottság pedig a szerzőnek minden lehetséges fokozatot, ha lehet még annál is többet, ítéljen meg. Teszem e javaslatot szabályosan fogalmazva: mély elméleti meggyőződéssel. Abszolút szabálytalanul fogalmazva: őszinte kollegiális szeretettel.

Ambrus Judit

AZ IRODALOM TETTE?

– Néhány megjegyzés Kálmán C. György: *Az irodalom mint beszédaktus* című összefoglalása kapcsán – *

Az adut igen. Hogy az irodalmat iskolába kényszerítve értelmezők lapjai gyengébbek, ez természetes; hogy a strukturalizmus diktátori szerepe megszűnőben, ez örvendetes; hogy a beszédaktussal jobban járnánk, ez viszont kétséges. Mindezzel ne az összefoglalót, vagy magát az elméletet érje bírálat, hisz akár gondolkodásunkban is váltást eredményezhetett volna, eredményezhetne az, hogy Austin képes volt a világ igaz–hamis oppozíciójára való felosztottság fölé emelkedni, s kijelenteni, sem nem igaz, sem nem hamis: MÁS. Austin megkapóan szellemes stílusa az összefoglaló írójában méltó követőre talált, akit azért is megillet minden tisztelet, hogy ilyen testes anyag feldolgozása után is képes sokszor humorral és bölcs távolságtartással tekinteni tárgyára. Sőt, ezek mellett megbecsülendő egy másik körülmény is, a lényeghez ugyan alig tartozó, de mégis fontos, hogy az Austin alapította iskola soha nem szándékozott más irányzatokat lesöpörni: „hiányzott belőle mindaz a vehemencia, militáns szellem, ami az újonnan előretörő szemléleteket, iskolákat nemegyszer jellemzi". (35.) S bár vitatott, hogy egy elmélet mennyire tehet utóéletéről, senkit nem akartak szörnynek kikiáltani, mert Austin-követő volt vagy nem volt, és hazai pályán sem szokásos az „austinistá"-t szitokszóként használni.

E sok megnyerő vonása mellett mégis némiképp veszít rokonszenvességéből ez az elmélet, mikor az irodalom leírására kívánják alkalmazni. Ahogy a pszichológia vagy a matematika sem az irodalmat segíti, amikor annak szövegeit próbálja megragadni (saját tudományát talán előreviszi, de ez az ő dolga), úgy a nyelvészet bármely ága sem lehet képes erre, még az olyannyira elkülönülő határterülete sem, mint a beszédaktus-elmélet. Talán (reményeim szerint) semmi nem lesz képes leírni azt a kuszaságában megnyerő dolgot, amit irodalomnak neveznek, de főképp azok az irányzatok nem amelyek a *saját* törvényszerűségeiket akarják rákényszeríteni tárgyukra.

Vegyünk egy példát: minthogy a műnem a beszédaktus-elmélet kedvenc irodalmi terepe volt, legyen egy dráma részlete. Sajnos, kénytelen vagyok a saját elemzési próbálkozásaimra hagyatkozni. Lehetséges ugyan, hogy a Merimée-, Mallarmé-, *Coriolanus*-elemzések végtelenül tanulságosak (74.), de egyetlen példába, még egy

---

* Akadémiai, 1990.

lábjegyzetnyibe vagy függeléknyibe sem engedtetik meg betekintenem, s ha valamit bírálnék magában az összefoglalóban, akkor ezt. Tehát a részlet:

> EZENNEL MEGKÉRDEZEM, lenni vagy nem lenni. FELISMEREM, hogy akár tűri a lélek saját balsorsa nyűgét, HOZZÁTESZEM, nyilait, akár kiszáll tenger fájdalma ellen, s fegyvert ragadva véget vet neki, akkor se nemesebb. SZIMPATIZÁLOK azzal (akár a kegyes), hogy meghalni, elszunnyadni, semmi több, s egy álom által elvégezni mind a szív keservét, a test eredendő, természetes rázkódásait. HELYESLEM, hogy meghalni, elszunnyadni és aludni. BÍRÁLOM, hogy talán álmodni. MEGVÁLTOZTATOM az elhatározásomat, ha arra gondolok, hogy mi álmok jönnek a halálban, ha majd leráztuk mind e földi bajt. KIJELENTEM, hogy e meggondolás az, mi a nyomort oly hosszan élteti. KÉTLEM, hogy valaki is viselné a kor gúny-csapásait, zsarnok bosszúját, gőgös ember dölyfét, utált szerelme kínját, pör-halasztást, a hivatalnak packázásait, s mind a rúgást, mellyel méltatlanok bántalmazzák a tűrő érdemet, ha nyugalomba küldhetné magát egy puszta tőrrel. ELVETEM, hogy valaki is hordaná a terheket, izzadva, nyögve élte fáradalmin, ha rettegésünk egy halál utáni valamitől, melyről ELISMEREM, hogy nem ismert tartomány, melyből nem tér meg utazó, le nem lohasztja kedvünk. Úgy ÉRTELMEZEM ezt, hogy inkább tűrni a jelen gonoszt, mint ismeretlenek felé sietni. BÁTORKODOM MEGJEGYEZNI, hogy ekképp az öntudat belőlünk mind gyávát csinál, HOZZÁFŰZÖM, hogy az elszántság természetes színét a gondolat halványra betegíti. TUDATOM, hogy ily kétkedés által sok nagyszerű merény kifordul medriből. SZÁNOM, hogy elveszti tett nevét. BEREKESZTEM beszédemet. FELISMEREM, hogy Ophélia jő. ÜDVÖZLÖM a szép hölgyet. (JELLEMZEM a hölgyet: szép.) FOLYAMODOM Ophéliához, hogy imájába legyenek foglalva bűneim.

Most, hogy fess performatív igékkel elláttam a Hamlet-monológot, tulajdonképpen mit csináltam azon kívül, hogy bolondot magamból, amire azért kár volna kiépíteni egy elméletet, bármily hízelgő is? Semmit. Nem hajtottam végre, nem hoztam felszínre, nem teljesítettem semmi említésre méltót, hiszen látnivaló, bármennyire tovább tudom is osztályozni a performatívumokat illokúciós erőik fajtái szerint, s esetleg megszámolhatom, hogy a drámában (epikában, lírában) inkább az ilyen és ilyen típusú mondatok dominálnak, a performatív igéket önkényesen választottam, s ugyan nem bármely, de sok igével helyettesíthetném őket. Hogy „elemzésem" élcnek olcsó, meglehet. Csakhogy vagy hűek maradunk az eredeti elmélethez, s akkor elemzésünk – akár szándéka ellenére is – maga a megtestesült élc, vagy kilépünk belőle, felrúgjuk, s használjuk, ami használható. Ez történik például a Kálmán C. említette valóban mesteri, de önkényességében szinte utolérhetetlen Mallarmé-elemzésben is. Csak hát ilyenkor bizony könnyes búcsút kell vennünk az adott elméletektől.

Az irodalom és a beszédaktuselmélet találkozási pontja talán nem feltétlenül az elemzésekben keresendő. Kínálkoznak mások, amelyeknek nincs, felteszem, nem is lehet tudományos alapjuk, és kiindulásuk az irodalomban található, s ez elengedhe-

tetlennek tűnik, ha megközelítendő tárgyunknak épp ezt választottuk. Ross [róla Kálmán C. is ír (95.)] feltételezi, hogy a mondatok mélyszerkezetében fellelhető egy, a felszínen meg nem jelenő mondat, az „én mondom neked". Ez meggyőző vagy nem meggyőző – nem tudom. Az irodalmi alkotások „mélyszerkezetében" található viszont egy ugyanilyen típusú, de mást eredményezhető mondat, s ez így hangozhatnék: „én *át*változtatlak téged". Ehhez a mondathoz, mint bármely sikeres performatívumhoz, kell egy ennek a kimondására autentikus személy, akinek elhiszem, hogy erre képes, kell egy ezt elfogadó személy, az, aki bízik a performatívum sikerében, valamint nem lehet „zaj a csatornában" (119.), ha paprikás a kedvem vagy édes volt a nap, ez bizony kiolthatja az átváltozni vágyást. Az efféle irodalmi, irodalomból levezethető performatívumokra többször kitér a szerző, de csak említés szintjén, ami ugyan az összefoglaló szempontjából érthető, mégis sajnálatos: „a szerzők valóban meglehetősen szabadon kezelik a nyelvtudomány kidolgozta kategóriákat, sok terminusnak csak a váza marad meg, eredetileg rögzített használatukról az irodalmárok gyorsan elfeledkeznek."(44.)

Következzenek a könyv azon részletei, melyekben Kálmán C. olyan műveket-megközelítő áramlatokról ír, melyek bár esetleg magát az elméletet felrúgták, de az irodalom és a performatívumok valós frigyéről számolnak be. Beardsley szerint (48.): „A nyelv úgynevezett »költői használata« nem valóságos használat, hanem elhitető (make-believe)." Lecointre és Le Galliot írásáról (56.) megtudjuk, vizsgálatának tárgya: „ahogyan a szöveg »én«-je megszólítja az olvasót, s ahogyan ezzel »szituálja« az írást. A tanulmány érdekes vonása, hogy a szöveg–olvasó viszonyt állítja a középpontba (s nem megy bele a szerző vagy a szándék kérdésébe). Fontos megállapítása, hogy a megnyilatkozás-tettek szigorú elemzése önmagában nem érdekes; s csak akkor lesz az, ha »egy kulturálisan konvencionális helyzet leleplezése vagy az írás hatalmának megnyilvánulása.«" A Baron által felállított irodalmi kommunikációs szintekről is olvashatjuk (61.), hogy efféle irodalmi performatívumokat ismernek el, egyrészről az írom, alkotom, kitalálom igéket, másrészről pedig a hallgasd, értelmezd felszólítást említi, mint a szöveg implicit részét. Lényeges megjegyzése, hogy az irodalmi nyelvet a köznapitól a szövegtípusokba foglalt „beszédaktusok mögött húzódó nyelvi előfeltevések" különböztetik meg. Mack elméletéről olvashatjuk (64.), hogy a beszédaktus kiterjeszthető a metaforizálásra is. A metafora sem lehet igaz vagy hamis, ennek is boldogulási vagy szerencsésségi feltételei vannak. Az összefoglaló egyik lábjegyzetében (81.) két idevágó gondolat található arról, hogyan „performáljuk" az irodalmi szöveget: „az aktus, amely által a művészvilág (Artworld) a műalkotás státusát ruházza a tárgyra, olyan, mint a házassá nyilvánítás vagy a vádemelés". A megállapítás főképp ezért szellemes, mert épp ezt a két performatív jelenséget választotta ki az alkotás alkotássá való emelésére, bár számomra nem világos, az Artworld-be ki értendő bele, maga a szerző, vagy az őt körülvevő művészvilág, esetleg mindkettő. A másik, ehhez hasonló kijelentés: „a műalkotásnak ítélés, művészetnek minősítés (vagyis: művészetcsinálás) hasonlít a szigorúan szabályozott beszédaktusokhoz, ezek illokúcióihoz (keresztelés, házasságkötés stb.)". Ugyanezt a jelenséget az olvasói oldal megközelítésében tárgyalja Ron (88.), aki szerint „be kell vezetni a mimetikus együttműködési

elvet, amely »úgy értelmezhető, mint egy fiktív világ megalkotásában való együttműködés hallgatólagos konvenciója«." Pratt megközelítése (89.) hasonló, a „tellable", „elmesélhető" terminust vezeti be, mely arra utal, hogy a hallgatónak „van miért meghallgatnia a beszélőt". A 91. oldalon találhatunk egy fontos állítást: „Az irodalmi kommunikációban mindig minden releváns – vagy az *egész* nem az." Ugyanitt olvashatjuk Swiggers egy javaslatát egy szupermaxima felvételére „Figyelj oda arra a fajta társalgásra, amelyet folytatunk (vagy tartsd észben azt)." Levin (97.) egy másképpen megfogalmazott „magasabb mondat" meglétével számol az irodalmi művekben: „Elképzelek egy olyan világot (és beleképzelem magam), és felkérlek, gondold el te is, hogy..." Az összefoglaló említi még Brusstól az elmesél, alkot, leír igék performatívumként való használatát (99.), Fotiontól pedig (100.) a nagyhatókörű performatívumokat, melyeket „gazda-beszédaktusoknak" nevez a szerző, s a „hol volt, hol nem volt" típusú szövegkezdeteket is idesorolja.

A fentebb idézettekből tükröződő hozzáálláson túl – ahol a közös jegy átkerülés egy másik világba, s egyben annak elfogadása is –, az irodalmat megközelíteni bátrak számára a beszédaktus-elméletből adódik egy másik tanulság is, mely az alkotás igazságának *más*ságáról számol be. „Az irodalmi műben a nyelvet nem informálásra vagy félreinformálásra használják, hanem irodalmi szereplő megalkotására – azaz végrehajtó performatív módon." (Stern, 46.) „A költészet (a szó legtágabb értelmében) nem egyéb, mint a beszéd (discourse) fiktív ábrázolása", természetes és a fiktív megnyilatkozások különbsége pedig, s itt magát a szerzőt idézve: „a költő és az olvasó közös konvencióhalmazában van". (Smith, 50.) „Az irodalmat nem formai tulajdonságai jellemzik, hanem a hozzáállás. »Tehát minden esztétika helyi és konvencionális, nem pedig egyetemes, kollektív döntést tartalmaz arról, hogy mi fog irodalomnak számítani, s ez a döntés csak addig marad érvényben, ameddig az olvasóknak vagy a döntés híveinek közössége (nagyon is hit dolga ez) aláveti magát a döntésnek.«" (Fish, 59.) Mivel „a kritikus nem beszámol, így megnyilatkozásai nem konstatívak és ezért nem is lehetnek igazak vagy hamisak, hanem »performatív aspektussal bírnak«". (Matthews, 79.)

Az irodalmi kommunikáció bármely szereplőjének számolnia kell azzal, hogy a mű mondatai valóban csak a befogadó aktív szerepével és elfogadásával válhatnak egy alkotás mondataivá, befogadatlanul csupán megalkottak, s hogy ezzel az alkotó is valamilyen formában szembesül. „A költő, midőn a verset megírja, feltételez bizonyos dolgokat a közönségről, különösképpen azt, hogy ez a közönség egy nyelvi és kulturális közösség tagjaiból áll, s így képes és hajlandó alávetni magát a releváns nyelvi, kulturális és voltaképpeni irodalmi konvencióknak is." (Smith, 107.) „A szerzőnek-beszélőnek vannak bizonyos »feltételezései« arra nézve, hogy szándékolt cselekvései-megnyilatkozásai közül melyek alkalmazkodnak a konvenciókhoz és melyek nem." (Von Savigny, 108.) „Az irodalmi mű egyetlen szándékolt hatása az, hogy befogadják és értelmezzék." (Olsen, 109.) Itt említi Kálmán C., hogy a mi dolgunk semmi más, mint az irodalmi játékban „részt venni".

Belátom, lényegesen kényelmesebb dolog egy összefoglalóból a tetsző – vagy nem tetsző kijelentéseket kiemelni, de e beismerés után most hadd perlekednék egy fél

mondattal. Mert bár elfogadom, hogy „soha nem vagyunk nem szituációban" (Fish, 136.), azt már kevésbé, hogy „az irodalmi mű ... nem más, mint beszédaktus" (vö. például Culler, 71.), ezzel ugyanis azt is el kéne fogadnom, hogy az irodalmi mű elemzése nem más, mint beszédaktus-elemzés. Ezt nem szívesen tenném, viszont bármely és bármiképp megfogalmazott „én átváltoztatlak/elvarázsollak téged" típusú főmondat meglétét, ehhez kapcsolódó olvasói elvárást, alkotói előfeltevést nagyon is elfogadhatónak gondolok. Akkor is, ha ezek a kijelentések kevéssé veszik figyelembe az eredeti elméletet, sőt, ajánlanám, vegyük még kevésbé figyelembe.

Tegyük föl, hogy a performatív aktushoz tartozik minden, a műben megjelenő olyan típusú mondat, melyben valaminek a létéről „mást" állítok, totális badarságokat, szemérmetlen képtelenségeket. „Ez egy királylány" (vagy királyfi, megoszlanak a vélemények) – mondom, amikor az eddigi kontextusból világosan kiderült, hogy egy békáról beszéltem. „Ez egy szerelmes öreg hölgy és úr, az meg Lót felesége" – állítom egy összenőtt fáról vagy vagy sóoszlopról. „Ő találkozik, és jó barátságban van egy rókával" – mondom egy hercegről, míg másvalakiről teljes meggyőződéssel kijelentem, hogy: „álmodott egy kék virágról és meg is fogja találni azt". De erről a jelenségről ír Kosztolányi is, igaz, irodalmi performatívumnak nem nevezi:

> „Ha a színház zsúfolt nézőterén az előadás alatt ennyit mondok: »Tűz van«, nem is izgatottan és riadtan, nem is túlságosan hangosan, csak egyszerű állító formában, egy tényt közölve, akkor nagy változások történnek. A jelenvalók fölugrálnak, dulakodva, őrjöngve rohannak a vészkijárat felé, a tolongásban a nők estélyi ruháját cafatokra tépik s a gyermekeket agyontiporják.
> Valóban tűz van? Talán nincs is. Lehet, hogy tévedtem. Az is lehet, hogy aljas tréfát űztem, s ugrattam a többieket. De ez mindegy. Tűz van, mert azt mondtam, hogy »tűz van«. Ez a mondat tűzvészt támasztott ezer és ezer agyvelőben s az a tűzvész, noha nem érzékelhető, nem kevésbé valódi, mint az igazi, ez a tűzvész lobog, kígyózik, elharapódzik, lángja már a mennyezetet nyaldossa, szikrája és hősége elemészt mindent." (Ige)

Tűz lett, a fából szerelmespár lett, mert kimondták és elhitték. Talán mégiscsak ez az irodalmi performatívum, ez lett teljesítve, véghez vive, megcsinálva, vagy ha nem, akkor le lehet tenni a tollat és el lehet tenni a könyvet – a performatívum balfogás volt, mellélövés, őszintétlenség, mindegy mi.

Ha viszont van egy sikeres főmondat, s a sorok véghezviszik a véghezviendőket, akkor már el lehet játszani a fikció és a valóság határával is. Akkor lehet használati utasításokat adni, például lehet T. D.-nek címezni egy verset, ahogy ezt Petri tette az *Örökhétfő* kötetben, megkockáztatva, hogy későbbi korok feloldása egészen más lesz, mint amit mi akár elképzelhetünk. (Például úgy fogják értelmezni, hogy lám a költő lepaktált az általa oly igen szeretett Tóth Dezsővel, aki mellesleg a koalamackók igaz barátja is volt, ami a fikciót kissé átalakítaná.) Azt is ki lehet jelenteni, hogy „Bovaryné én vagyok", ami, persze, ha ragaszkodunk a fikcióhoz, teljességgel jogtalan, a főszereplő bármikor nyugodt szívvel (bár ezt ő nem szerette) visszaválaszolhat-

na: „Bovaryné én vagyok, Bovaryné". De a fikció és a valóság viszonyát a valóság felől is torpedózhatjuk. Napilapokban olvashattuk azt az igen szellemes mondatot, melyet bátran irodalmi performatívumnak foghatnánk fel, amennyiben egy mű kezdősora lenne: „Vasárnap éjjel kettőkor három óra lesz." A hír megdöbbentő. Az újságírót pedig valószínűleg bolondnak néznénk, ha nem volnánk hozzászoktatva a fikció-használta performatívumokhoz. Épp ezek a határokon levő játékok erősítik meg azt a már néhányszor említett gondolatot, hogy képtelenség leírni azt a dolgot, amely maga arra szerződött, hogy képtelenségeket fog leírni.

Hogy a nyelvtudomány, vagy bármely tudomány le tudja majd írni az irodalmat, vagy akár a nyelvet, ez erősen kétségbe vonható. Részleteket meg fog tudni ragadni belőle, s már ez magában szép vállalkozás. Kicsit irritáló viszont az a düh, bár ezzel valóban legkevésbé a beszédaktuselmélet vádolható, amellyel egy iskola hozzáfog a tárgy bekebelezésének. Hadd idézzem ide Hontalan Iván hasadt tudatát a *Mester és Margaritá*ból:

„»A rendőrségnek. Ivan Nyikolajevics Hontalannak, a TÖMEGÍR tagjának bejelentése. Tegnap este a megboldogult M. A Berliozzal kimentem a Patriarsije Prudira...«

Itt azonban megtorpant, elsősorban a »megboldogult« szó ejtette zavarba. Így leírva lehetetlenül festett: kimentem a megboldogulttal...? A megboldogult nem járkál! A végén majd még csakugyan elmebetegnek nézik!"

S hogy ennek ehhez mi köze? Csak annyi, hogy körülbelül harminc évvel korábban felvetette azt a nyelvi problémát, amelyet mi a generatív szemantika felfedezésének ismerünk el a híres: „Bostonban ismertem meg a feleségemet"-mondat kapcsán. Természetesen ez ettől nem lesz az irodalom felfedezése, már csak azért sem, mert megoldást nem próbál adni rá. Remélhetőleg nem is kíván tetszelegni a valamit-megoldani-képes szerepében. De az sem volna utolsó, ha az irodalmat megragadni kívánók, a *róla* szólók tábora sem venné oly igen komolyan magát. S mondjuk, bár még kimondani is szörnyű, létrejönne egy olyan iskola, mely jelszavául ezt tűzné ki: mi nem leírni szeretnénk az irodalmat, *játszunk,* játékunk célja a közeledés.

Füleki Beáta

„ÚJRA AZ AVANTGÁRDNÁL VAGYUNK"

– Nagy Pál a „posztmodernről" –*

Ha kézbe vesszük Nagy Pál legújabban megjelent könyvét, s kísérletet teszünk arra, hogy megértsük a címét – *„Posztmodern" háromszögelési pontok: Lyotard, Habermas, Derrida* –, akkor már részben benne is vagyunk abban a beszédmódban, ami szerzőnk posztmodernről írott munkájának sajátja. Merthogy miért is van idézőjelben a posztmodern, s miért e három filozófus nézeteit jelöli meg háromszögelési pontként a „posztmodern" helyzetének meghatározásához?

Mi a posztmodern, a posztmodern művészet s ennek viszonya a modernhez? Nagyjából ezek azok a kérdések, amelyekkel Nagy Pál könyve első részében foglalkozik. Gondolatmenetét értelmezve, vitatva elsősorban a jelenkori művészetre (ezen az ötvenes évek közepe utáni művészetet értem) vonatkozó értékelését, értékorientációit szeretném felfejteni, úgy gondolom ugyanis, hogy nyilvánvalóan ez határozza meg a posztmodernhez való viszonyulását, s efelől, ha nem elfogadhatóvá, de értelmezhetővé válik az is, hogy miért használ idézőjelet a címben.

Nagy Pál a posztmodern meghatározásához kiindulópontként Heinrici modern, Hegel modernitás és Habermas modernizáció fogalmát idézi, s ezt követően ismerteti a posztmodern Lyotard, Jencks és Torres tollából származó meghatározásait. Maga is előrukkol (egy kicsit iskolás felütésű) definícióval: „Olvasmányaim alapján úgy vélem, hogy kulturális és társadalmi, *totalizáló* tendenciát mutató, az élet minden területére kiterjeszthető *viselkedéslélektani paradigma,* amely annyira általános, tárgyatlan, hogy már alig van jelentéstartalma – afféle »frivol akkumuláció«." (10.) Ezzel azonban nem igazán tudtam mit kezdeni. Mert hát mit is jelent az „afféle frivol akkumuláció", vagy hogyan értsem a pszichológia felőli megközelítést, a viselkedéslélektani paradigma fogalmát? Magamra hagyatkozva az értelmezésben csak addig jutok, hogy a viselkedéslélektan az egy tudományág a pszichológián belül, ennek lehet paradigmája a kuhni értelemben, de ezt a jelentést kizárhatjuk, hisz egy tudományág nem mutathat az élet minden területére kiterjedő, totalizáló tendenciát; s jelenthet viselkedési mintát, példát, fordíthatnám úgy is, hogy viselkedési formát, magatartásformát, amely az élet összes területén jelen van. Így viszont nem világos, mitől különbözik ez a meghatározás Lyotard-étól, aki szerint a posztmodern a poszt-indusztriális társadalom kultúrája. Csak mellékesen jegyzem meg, hogy a fülszöveg-

---

* Magyar Műhely, 1993.

ben az szerepel, hogy a posztmodern a szerző értelmezésében a posztindusztriális társadalom értelmiségére jellemző viselkedéslélektani paradigma, magában a könyvben viszont nem szerepel sehol ez az értelmiségre vonatkozó leszűkítés. Sajnos, Nagy Páltól nem kapunk semmi segítséget kérdéseink tisztázásához, a vizsgált mondat ugyanis egyedül áll más szerzők meghatározásai közt, s nincs alátámasztva. A posztmodernt vizsgálva Nagy fontosnak látja hangsúlyozni annak a dekonstruktív filozófiától való különbözőségét. Ez szerinte „eljárás, »történés«, illetve stratégia (és nem módszer)" (14.), s leginkább a modernizáció fogalmával vethető egybe, amennyiben „mindkettő *folyamat,* »permanens forradalom«, abban az értelemben, hogy csak akkor beszélhetünk modernizációról, ha semmiféle ál-megvalósulás nem akadályozza a mozgást, változást". (15., 16.) Ezen álláspontról bírálja Pethő Bertalant, Vajda Mihályt és Perneczky Gézát, akik arról beszélnek, hogy a modernitás teljesen megvalósult. Hogy mekkora téveszme tartja foglyul Nagy szerint az említett szerzőket, arra az a kijelentése mutat rá, hogy a modernista irányzatok csak átmenetileg vannak válságban (vö. 37.), s a posztmodern szerepe épp az e válságra való figyelmeztetés (!), sőt jövővíziójában a „felvilágosult avantgárd" az, ami egy *új művészet* feltételeit, alapjait megteremti a rá váró *feladatok* (ilyen szerinte az elektronikus vagy programozott művészetek megteremtése, a technika- és felszerelésigényes irodalmi műfajok fejlesztése) elvégzéséhez, s így méltóképp fogja ellenpontozni a „konzumkultúrává", „entartete Kunst"-tá süllyedt jelenkori művészet egyes megnyilvánulásait. Visszatérve a dekonstruktív irányzat és a posztmodern közti különbségtétel hangsúlyozására, itt érdemes megemlíteni, hogy Nagy könyvének meghatározó vonulata, hogy rámutat Derrida filozófiájának téves interpretációira, sőt védelmébe veszi a szerzőt a különböző vádaskodásokkal szemben, így például egy fejezetet szentel annak, hogy bizonyítsa, Derrida tényleg sokat foglalkozik a modernitás válságával. Ez nem véletlen, hisz Derridát tartja a posztindusztriális kor legjelentősebb gondolkodójának, s mellesleg Derrida igen pozitívan értékeli az avantgárdot, ami az avantgárdot védelmező Nagy Pál számára nem lehet közömbös.

A „posztmodern" modernitás-kritikája című féloldalnyi fejezetet Nagy e szavakkal indítja: „Bár kétségtelen, hogy a »posztmodern« a modern elleni támadások ideológiája, modernitás-kritikája, elsősorban, ami a gondolkodásra és a nyelvre vonatkoztatható több ponton érvényes. [...] most csak egy-két karakterisztikus megállapítást emelünk ki, olyan szerzőktől, akiknek jóhiszeműsége nem kétséges." (17.) Paradigmatikus érvényű ez a bekezdés a szerző szemléletére nézve. Könnyen kiolvashatjuk belőle a gyanakvást, a nemtetszést bizonyos posztmodern szerzők iránt, akik rosszhiszeműek – nyilván a modernitás és az avantgárd megítélésében –, s a posztmodern nézeteinek igen feltételes, korlátozott érvényű akceptálhatóságát, aminek okát meg is mondja: a posztmodern a modern elleni támadások ideológiája, vagyis többek közt épp a szerző művészeti tevékenységének megkérdőjelezője, ami hangsúlyozottan az avantgárd égisze alatt zajlik. Ezért tartja az amerikai teoretikusok véleményét mértékadónak, akik a posztmodernben a modernizmus alaptendenciáit továbbvivő neomodernizmust látják, az európai posztmodernt pedig kétségesebben megítélhetőnek, amennyiben a posztmodern ezen a kontinensen „a legtöbb esetben, nemcsak a

(társadalmi értelemben vett) modernizáció, hanem az (esztétikai értelemben vett) modernizmus, a radikális avantgárd elleni támadás ürügye lett". (20.)

A modern és posztmodern helyzetének, egymáshoz való viszonyának meghatározásában azokkal vállal nézetközösséget, akik szerint – például Lyotard! – a posztmodern a modernitás része. Szimpatikus tehát neki Hegyi azon megoldása, hogy a modernség fogalmát addig tágítja, hogy a huszadik századi művészet egésze beleférjen, ami nem más, mint a modern és posztmodern szituációk váltakozása vagy akár egyidejű jelenléte. A modern művészet a modern szituációk kérdésfelvetéseire, a posztmodern pedig a posztmodern szituációk kérdéseire válaszol. Hegyi e korábbi álláspontja szerint a posztmodern művészete nem fordul el a moderntől, hanem egy teljesen más szituációba került művészetet alakít ki. Elutasítja viszont Hegyi későbbi, megváltoztatott véleményét, ami az avantgárd és posztmodern jelenségek radikális szembeállításán alapszik, s amely szerint az avantgárdot „a múltat tagadó, történelem-ellenes, tabula rasa szemlélet, társadalomformáló aktivizmus, a »steril«, »elvont«, »érthetetlen« és lefordíthatatlan (világ)modellek erőltetése" jellemezte. (25.) Vajon miért kritizálja olyan vehemensen Hegyit? Könyvéből kiolvasható, hogy azért, mert fontos számára, hogy a posztindusztriális kor művészete értelmezhető legyen a modernség fogalmán belül, ellenkező esetben – melyet a posztmodern=modernitás tagadása és a posztmodern=posztindusztriális kor kultúrája premisszát alkotnának –, az a konklúzió adódna, hogy értelmetlenség mai avantgárd művészetről beszélni, vagy azt csak mint marginális, a kor művészeti tendenciáival szembehelyezkedő, periférikus jelenségként lehetne értelmezni. S azért kritizálja, mert támadásnak veszi Hegyi avantgárdra vonatkozó szavait, s eközben nem is veszi észre, hogy azok kimondottan az avantgárdról szólnak, vagyis nem kérhető rajtuk számon, hogy a „mai avantgárdra" érvényesek-e vagy sem. Márpedig ezt teszi szerzőnk, amikor indulatos hangon rámutat Hegyi „tévedéseire" és a mai avantgárd értékeire: „Aki csak egy kicsit is ismeri a *mai* avantgárd lappangó, a piaci mechanizmusok által háttérbe szorított értékeit, eredményeit, tudja, hogy ez az avantgárd [...] fittyet hány a kizárólagosnak tekintett világmodelleknek, és szövegben, szövetben, atmoszférában gondolkodik [...], nem társadalmi forradalmár [...], nem puritán, nem redukáló, ellenkezőleg, élvezi az érzéki formát (napjaink elektronikus művészete például több médiumot használ egyszerre, sokrétű audio-vizuális hatásra törekszik...) Felhasználja a múlt eredményeit [...], legfontosabb rendezőelvei közé tartozik a *játékosság*, az *anyagszerűség*, *az új hordozóanyagok kipróbálása*, *a műfajok ütköztetése*." (26.)

Nagy könyvének egyik legtanulságosabb fejezete a *Kik a „posztmodernek"* címet viseli. Ebben mutatkozik ugyanis meg a legteljesebben, mit is gondol a posztmodernről. Szegedy-Maszák Mihály azon megjegyzéséből indul ki, hogy „szinte lehetetlen megvonni a határt maga az irányzat és előzményei között", s ebből arra a következtetésre jut, hogy „a tévedés kockázata nélkül lehet a »posztmodernhez« sorolni olyan egymástól rendkívül különböző írókat, mint Beckett, Robbe-Grillet, Thomas Bernhard, Peter Handke [...] s »előzményként« Csehovra, Joyce-ra, Sterne-re [...] lehet hivatkozni (...). Egyetérthetünk tehát végkövetkeztetésével (mármint Szegedy-Maszákéval – F. B.): »Ha nemzetközi összefüggésben szemléljük a posztmodern szépprózát, nagyon is viszonylagosnak kell tartanuk az újszerűségét.«" (27., 30.) Majd

így folytatja: „Könnyű egy irányzatnak visszamenőleg írókat, művészeket, mozgalmakat kisajátítani. A nehezebb feladat: új, eredeti művészetet létrehozni. Ezt a feladatot a »posztmodern« (legalábbis annak európai ága) nem vállalja, mi több, ideológiát kovácsol abból, hogy szerinte ezt a feladatot a mai művészeknek nem is kell vállalnia." (30., 31.) Közelebbről megnézve Nagy gondolatmenetét szembetűnő az érvelésébe beférkőző csúsztatás, a posztmodern prózára vonatkozó helytelenül levont következtetés generalizálása, ami végső soron az egész posztmodern művészet elítéléséhez, s „végzetes tévedéseinek" felmutatásához vezet. Szegedy-Maszák a posztmodern szépprózával kapcsolatban mondja, hogy szinte lehetetlen megvonni közte és az előzményei között a határt, s hogy újszerűsége csak viszonylagos. Márpedig ebből éppen hogy nem az következik, amit Nagy állít, hogy a „tévedés kockázata nélkül" – tehát teljes biztonsággal megállapítható egy prózai alkotásról, hogy posztmodern-e vagy sem. A tévedés szinte kizárhatatlan, mivel Szegedy-Maszák szerint a posztmodern újszerűsége korántsem egyértelmű. Ebből azonban nem adódik, hogy rosszindulatú kisajátításnak kellene minősíteni egy olyan besorolást, ami például Esterházy regényeit posztmodernnek minősíti. Szegedy-Maszák a korszakolás irodalomelméleti, irodalomtörténeti nehézségeit szem előtt tartva, sokféle érvet felsorakoztatva fogalmazza meg véleményét, Nagy viszont sértetten személyeskedik, s a kezdetben még csak a prózára vonatkozó megjegyzését minden indoklás, megokolás nélkül az egész posztmodern művészetre kiterjeszti. Így jut el a posztmodern „súlyos tévedéseinek" leleplezéséhez. Elutasítja a „szabad stílus", „szabad figuráció" eklektikáját, rendszer- és modell-ellenességét s anti-reduktív szemléletét: „Ha a »szabad stílus« valóban »visszatérést jelent a hagyományos, manuális módszerekhez«, s »ezzel együtt elveszti szerepét a technikai sokszorosítás, a fotó, a film és a videó«, mint ahogy Hegyi állítja, ha csak az az értékes, ami minden áttétel nélkül az individualista művész kezétől származik [...] ezt a fajta „posztmodernizmust" *retrográd fejleménynek tekintem* [...] Retrográd művésznek tartom a külvárosi proletárnak [...] lakhatatlan (ó)görög palotát építő Ricardo Bofillt." (31., 32.); és elutasítja a „tömegízlést kiszolgáló *kommersz posztmodern* parvenü-klasszicizmust". Ez tehát Nagy válasza a *Kik a posztmodernek* kérdésre. Posztmodernek azok, akik nem teremtenek semmi újat a művészetben, a szabad stílus képviselői – akik a Nagy által preferált eszközöket, technikákat elutasítják –, az individualista művész, aki individualista mitológiák feltalálásán dolgozik, a historizáló, újkonzervatív „retrográdok" – Longobardi, Paladino, Clemente, Chia –, s a népszerű, mindenki által befogadható alkotásokat propagáló Ricardo Bofill és Joseph Barth. Ez az igencsak furcsa reminiszcenciákat ébresztő (individualista, retrográd...) kirohanás természetesen nem tekinthető válasznak. Igen informatív, amennyiben tudósít Nagy, finoman szólva, határozott „érték-ítéletéről" s az azt meghatározó „szempontokról" (individualista-e az alkotó vagy sem és ehhez hasonlók); ellenben nem tudjuk meg – a felsorolt hét néven kívül –, kiket, milyen irányzatokat tart posztmodernnek. Csak találgathatunk, hogy csak azok-e a posztmodernek, akikre ezek a megjegyzések érvényesek, vagy vannak másik fajta, „jó", „nem retrográd" posztmodernek is – ezt gondolhatnánk abból, hogy így fogalmaz egy helyütt: „ezt a fajta posztmodernt..." (32.), na meg abból, hogy elfogadja Lyotard meghatározását: a

posztmodern a posztindusztriális társadalom kultúrája –, de kik lennének ezek? A művészet dekonstrukcióját Nagy szerint végrehajtó, s általa nagyon pozitívan értékelt Fluxus és concept art képviselői vagy a dekonstruktivista építész, Peter Eisenman? De hisz a dekonstruktivizmus Nagy szerint nem a posztmodernnel, hanem a modernnel állítható párhuzamba, s a posztmodernt „oldalazásnak", „visszavonulásnak", „közjátéknak" tartja, márpedig a Fluxusról, concept artról épp az ellenkezőjét állítja, vagyis még sincs másik posztmodern. (?)

Nagy egész könyvével kapcsolatban kifogásolható, hogy a felvetett problémák tárgyalása túlzottan szűkre szabott, aminek egyrészt pontatlanság és felületesség az eredménye, másrészt tátongó űrök. Erre részben már utaltam a *Kik a posztmodernek* című rész tárgyalásánál, de további kínálkozó példák is akadnak. Jelenkorunkról adott jellemzése leegyszerűsítő, nem lép túl a közhelyeken – például „az ideológiák kora lejárt", „nagy horderejű paradigmaváltás részesei vagyunk", „a technikáról a technológiára áttérés kora", amelyben „minden jel arra mutat, hogy lassan lezáródik a metafizikai gondolkodás sok évszázados korszaka. S mintha a metafizika magával rántaná a mélybe mindazokat az elképzeléseket is, amelyek egy szekularizált, s ugyanakkor idealizált, tökéletesnek tételezett evilági társadalom létrehozását tűzték ki célul". (39.) Ez utóbbi két gondolatának mellesleg könyve későbbi részében épp az ellenkezőjét állítja. Munkája egyébként sem mentes az apróbb ellentmondásoktól, bizonyos példák legalábbis szerzőjük feledékenységére figyelmeztetnek. Míg például a 11. oldalon lévő lábjegyzetben azon ironizál, hogy Jencks percnyi pontossággal meg tudja állapítani a posztmodern születésének időpontját, ez a Bauhaus elleni lázadás kitörése lenne, addig a 138. oldalon ő maga fejti ki, hogy mikortól datálja a posztmodern születését; vagy „Nem célom a modern és posztmodern további történetének vizsgálata" – írja a 12. oldalon, a 18. oldalon kezdődő bekezdés címe viszont ez: A posztmodern történetéről. Sajnálom, hogy a „posztmodern" irodalmi-művészeti pályafutásának legfontosabb állomásai címszó alatt olvashatókból sem tudhattam meg, kiket tekint posztmodern íróknak, festőknek stb., hogy a posztmodern magyarországi fogadtatásáról írottakban csak az erről szóló tanulmányokat méltatja, de magáról a magyarországi posztmodern művészetről nem szól. Az általa említett írásokkal kapcsolatban azt a kifogást emeli, hogy a szerzők német fordításokból dolgoznak, vagyis egy germanizált Derridát és Lyotard-t interpretálnak, ez szerinte súlyos értelmezési zavarokhoz vezethet. Elfogadva kifogását azonban megkérdezhetnénk Nagy Pált, hogy ő vajon miért egy francia nyelvű Habermast fordít magyarra? S mellesleg tisztában lévén a francia nyelv csekély ismertségével, miért nem fordítja le legalább lábjegyzetben a francia idézeteket? Visszatérve a könyv hiányosságaival kapcsolatos kifogásaimra, ezek bizonyos szempontból nem is jogosultak, mert hát hogy várhatnánk el egyetlen szerzőtől a posztmodern mindenre – filozófia, képzőművészet, irodalom – kiterjedő áttekintését? Hogy ezek mégis megfogalmazódtak bennem, annak az az oka, hogy Nagy mindezeket a témákat felveti, belefog a tárgyalásukba, hogy aztán rögtön egy újabb témába vágjon bele. Mintha nem tudná eldönteni, mi képezze könyve főbb gondolatmenetét, hogy mit írjon – rövid, átfogó ismertetést a posztmodernről és három filozófusról vagy netán a posztmodern kritikáját, ars poe-

ticát vagy védőbeszédet az avantgárd mellett vagy éppen a „felvilágosult avantgárd" programnyilatkozatát. Egy „rendszerező elvet" viszont bizonyosan felismerhetünk a témák, szerzők, irányzatok kiválasztása mögött, ez pedig a szimpátia és az antipátia. Azokat, akiknek a tevékenységét kedveli, s azokat, akikét mélyen tévesnek, elhibázottnak véli, biztosan megemlítette könyvében.

A könyv második, kétségkívül jól megírt részében Nagy Lyotard, Habermas és Derrida műveivel foglalkozik. Felróható lenne a kritikusnak, hogy Nagy könyvének jelentős hányadával nem súlyának, könyvbeli terjedelmének megfelelő arányban foglalkozik; nem célom azonban Nagy interpretációinak, ismertetéseinek visszamondása, másrészt azokkal egyet is értek. Ami azonban magyarázatot igényel, az Nagy válogatása. Vajon miért ezeket a gondolatokat emelte ki a három szerzőtől? E kérdés megválaszolásához előbb látnunk kellett, miként gondolkodik Nagy Pál a modernről és posztmodernről, merthogy Lyotard, Habermas és Derrida írásait is abból a szemszögből faggatja, hogyan vélekednek a modernről és posztmodernről, a felvilágosodásról és a mai művészetről. Nagy vonalakban azt mondhatjuk, hogy olyan filozófusok értelmezésére és ismertetésére vállalkozott, akikkel egyetért. Világos ez, ha csak a tőlük mottóul választott idézeteket nézzük is meg. Közelebbről megvizsgálva e szerzők gondolatait még nyilvánvalóbb nézet-, ízlésazonosságra lehetünk figyelmesek. Lyotard is – Nagyhoz hasonlóan – élesen kritizálja Bonito Oliva és az amerikai, német áramlatok transzavantgardizmusát, Jencks építészeti posztmodernizmusát, mivel szerinte eltékozolták az avantgárd örökségét, azok szellemét múzeumba zárva, s megfosztva a dialektikától, s a művészetet a fogyasztói ízléshez, piaci viszonyokhoz igazítva tömegcikké züllesztették. Habermas is bírálja a posztmodernt modernellenessége, újkonzervativizmusa miatt. Derrida pedig az a szerző, akinek dekonstruktív filozófiája alapján Nagy megkonstruálja a dekonstruktív művészet ideológiáját, másrészt, aki az új felvilágosodásért való munkálkodásról beszél, ami egybecseng Nagynak az *Aufklärung*-fejezetben írott szavaival: „A szó felderítést is jelent, die Aufklärungsabteilung pedig felderítőosztagot. Újra az avantgárdnál vagyunk." (145.)

Nagy Pál az avantgárd apostola és tanító bácsija. Apostola, mert teljes meggyőződéssel hirdeti az avantgárd értékeit és eljövetelét. Van azonban valami tanító bácsis is a megnyilatkozásaiban. Fél a rossz lurkóktól, akik kigúnyolják korszerűtlen nevelési elveit, ezért védekezésből támad, vagy épp azért támad védekezésből, mert támadásnak, bántásnak véli a gyerekek – az övétől eltérő – nézeteit. Szeret piros és fekete pontot osztani, vagy épp beírni a gyerek üzenőjébe. Nem gyerek a többi gyerek között, hanem tanár, aki osztályoz, eldönti, helyes vagy helytelen a felelet, jó vagy rossz a kölök magatartása. György Péterről például ezt mondja: „szegénységi bizonyítványt állít ki magáról a Magyar Napló 1992. március 6-i számában" (37.), Szegedy-Maszák Mihályról viszont, hogy: „Helyesen állapítja meg (120.), vagy „jól látja..." (30.), szegény Hegyi pedig – divatáramlatoknak engedve – „rossz irányba fejleszti tovább elméletét". (24.) Derridának ellenben „igaza van" (109.), sőt „tisztán látja, hogy..." (75.). Talán épp e fekete–fehér, jó–rossz szemléletből következik, hogy könyve a „rossz" posztmodern és a „jó" avantgárd könyve, a „posztmodern" könyve lett.

Csikós Janzer Dóra

Egri Péter: *Value and Form*[*]

„Mennyire tudja elősegíteni az összehasonlító irodalomtudomány a művészi érték és forma szerepének tanulmányozását? Mennyire képes előremozdítani az összehasonlító irodalomtudomány fejlődését a művészi érték és forma vizsgálata?"

E két fő kérdésre keresi a választ a Nemzeti Tankönyvkiadó gondozásában megjelent egyetemi tankönyvében a szerző. Összehasonlító irodalomtudományon, illetve komparatisztikán nem az elterjedtebb, irodalmon belüli összevetést, nem is az újabban (örvendetesen) tért nyerő irodalom–filozófia vagy irodalom–pszichológia párhuzamokat érti Egri Péter, hanem egy Magyarországon kevéssé gyakorolt, de annál érdekesebb eredményeket ígérő vizsgálódást; irodalom, festészet és zene összehasonlító elemzését. Ez a szemléleti mód – lényegéből fakadóan – átfogóbb; az esztétika síkján közelít a művekhez, ami természetesen magában hord bizonyos veszélyeket is; főként az általánosságok, a kézenfekvő magyarázatok szintjén való megrekedést, valamint az erőltetett párhuzamok felállítását. A különböző eszközökkel élő, különböző törvények szerint működő művészeti ágak nem vethetők könnyen egybe, s így egy – jól átgondolt és következetesen végigvitt, az irodalom, festészet és zene közös vonásaira épített – módszer nélkülözhetetlennek látszik. Egri Péter az „axiologikus párhuzam" *(axiological parallel)* módszerét alkalmazza munkájában:

„Ez a közös értékeken alapuló összevetés. Mivel az eljárás magában foglalja a műalkotáson kívüli és belüli értékek módszeres összehasonlítását, és mivel e két területet a forma köti össze, amely segít kiválogatni, sűríteni, átrendezni, általánosítani és értékelni a közvetlen tapasztalatokat, az axiologikus párhuzam egyszerre jelenti a forma és tartalom [...] vizsgálatát."

A párhuzam ott a legerősebb, ahol a költő és festő egy és ugyanaz a személy; gondoljunk csak Blake vagy Dante Gabriel Rossetti művészetére. De a módszer – az első fejezet bizonysága szerint – alkalmazható egy korstílusra vagy egy irányzatra is. Itt csak egy példát emelnénk ki, a reneszánsz azon törekvését, hogy „egységesítse a különbözőséget", anélkül, hogy az utóbbit felszámolná. A szerző utal Shakespeare drámáira, a zenében a két fő hangnem (dúr és moll) uralkodóvá válására a korábbi tizenkettővel szemben, valamint a festészetben a külső és belső tér elválaszthatatlan egységgé alakulására. Egri Péter komparatisztikai alapon felveti a reneszánsz fogalma újragondolásának szükségességét és a barokk fogalmának teljes felülvizsgálatát.

---

[*] Nemzeti Tankönyvkiadó 1993.

Az első, a módszert ismertető fejezet után egy költő és egy festő, Wordsworth és Constable összevetése következik. Egy-egy találó példa segítségével bemutatásra kerülnek a később használt, s az első pillantásra talán szokatlanul hangzó fogalmak. De hogyan is biztosítható az átjárás a két művészeti ág között? Az összehasonlításban a szerző többnyire az irodalomtudományból vett terminusokat alkalmazza „metaforikus" módon. Így a „festői rím" a víz felszínén tükröződő képekben, az árnyakban nyer kifejezést. (Jó példa erre az 1809-es *Malvern Hall, Warwickshire* című kép.) A festő hasonlatot az 1820-as *Salisbury Cathedral from the Bishop's Ground* vázlatából érthetjük meg a legkönnyebben:

„A háttérben elhelyezett, fehér fényben úszó fenséges katedrális az előtérben összeboruló sötét, vörösesbarna fák gótikus keretében jelenik meg. [...] Az ágak gótikus boltívet alkotva összefutnak és keresztezik egymást. Ahol a vörösesbarna ágak utat nyitnak a fénynek – mintha a katedrális gótikus ablakai lennének –, a levelek és a gallyak fehéren, zölden, kéken és sárgán ragyognak. A hasonlat mindkét irányban igaz: nem csak a természet gótikus, hanem a katedrális is a természet része. [...] Mivel a szikrázóan fehér katedrális egy halványsárga, napsütötte réten emelkedik, melynek zöld árnyai és fehér fénynyalábjai az előtérben húzódó fehér víztükrön verődnek vissza, az ember úgy érzi, hogy a fényben úszó, lebegő katedrális tiszta fényből épült."

A szerző egyre átfogóbb koncentrikus körökben közelíti meg kitűzött célját; a harmadik fejezetben egy újabb művészeti ágat, a zenét is bevonva folytatja elemzését. Ahogy a művészeti ágak köre bővül, úgy állítja Egri Péter egyre komolyabb feladat elé az olvasót, de igyekszik közben támpontot, fogódzót is adni neki azzal, hogy egyre konkrétabb problémákat, műfajokat vet össze a művészeti ágak között. Így sor kerül Wordsworth szonettjeinek, Constable tájképeinek és Parry szonátáinak összehasonlítására. Mindhárom művésznél a tradicionális formák keretei megmaradnak, de az ebből való romantikus kitörés irányaiban jól kimutathatók bizonyos párhuzamok. Ebben nagy szerepet játszik a korábban már megismert és itt tovább mélyített fogalom, a festői enjambement, amelyet immár a zenére is kiterjesztve, zenei enjambement-ként használ a szerző. Wordsworth szonettjei egy csoportjában a petrarcai szonett strukturális egységeit enjambement köti össze, csakúgy, mint a vissza-visszatérő motívumok és témák Parry *V. Szimfóniá*jának első és második, valamint harmadik és negyedik tételét. Ugyanez figyelhető meg Constable tájképein is, így például az 1824–25-ös *Seascape Study with Rain Clouds* című képen, ahol a viharos eget és a felkavart tengert egymásba olvadó színekkel és a zuhogó esőt megjelenítő, függőleges ecsetvonásokkal kapcsolja egybe. Mindezek mögött a hagyományos kereteket feszítő, túláradó emocionális tartalom áll.

A következő fejezetben Shelley, Turner, Field és Chopin összehasonlítása következik. A szerző azt vizsgálja, lehet-e valami lényegi, közös vonás abban, hogy Shelleynél és Turnernél is hasonló folyamatok figyelhetők meg. Egri Péter kutatásai szerint mindkét művészt három fő kérdéskör foglalkoztatja: 1. az ipari forradalomnak az egyénre és környezetére gyakorolt hatása; 2. szabadság és elnyomás problémája; 3. a napóleoni háborúk döbbenete. Az azonos értékrendből adódó hasonló válaszok,

reakciók magyarázzák az életművekben felfedezhető párhuzamosságokat. Nagy hangsúlyt kap egy jellegzetesen romantikus motívum, a vihar elemzése. A szerző felhívja a figyelmet a vihar pozitív szerepére az említett életművekben. Mi ennek a magyarázata?

„Számukra a vihar egyszerre volt egy rendkívüli természeti jelenség és egy különleges lelkiállapot, amelyben a művész át tudta élni a mindennapi élet valósága és a költői percepció közötti axiologikus ellentét szokatlan, mégis természetes tapasztalatát."

A szerző megfogalmazásával a „pusztítás árán teremtő képzelet" visszatérő eleme Shelley és Turner művészetének. Külön érdekesség Turner esetében a motívum életművön belüli alakulása; a korai *Calais Pier* című kép vihara is lenyűgöző, de a késői *Snow Storm* már kifejezetten monumentális, fenséges. A korábbi képet éles körvonalak, erős színek jellemzik, a tárgyaknak szinte érzékelhető a súlya, míg az utóbbi festmény elmosódó, impresszionisztikus, a kavargó örvény megszünteti a tárgyak és emberek, ég és föld különállását. Mivel magyarázható e változás Turner művészetében? Egri Péter a fő okot az ipari forradalom hatásában látja:

„Turner késői korszakának impresszionisztikus anyagtalanságát axiologikus [...] alapon magyarázhatjuk: amint az ipari forradalom lehetetlenné tette a romantikus művész számára, hogy értékrendjét a külső valóság közvetlen formáin keresztül ábrázolja, e valóságnak a képzelet által történt átformálása kiemelkedő fontosságúvá vált."

A romantikában kulcsfontosságú teremtő képzelet sokszínűsége és határtalansága Turner impresszionisztikus képein kerül legszebben kifejezésre. Ugyanez a tendencia figyelhető meg Shelley költészetében is: az anyagi súlyuktól és tömegüktől megfosztott költői képekben az illat, a zene, a fény, a légiesség uralkodik. Erős metaforikusság jellemzi ezt a költészetet, ami rokoníthatja a kései Turner metaforikusnak mondható (a fogalmat Proust nyomán a festészetre is alkalmazza a szerző: ez esetben nem a nevek, hanem bizonyos érzéki tulajdonságok átviteléről van szó) festészetével:

„A korai *Calais Pier* című műben [...] a kikötő jól elkülönül a tengertől és az égtől. Víz és levegő [...] sejtetésszerű kapcsolata festői hasonlatnak tekinthető. A késői *Snow Storm* azonban [...] metaforikus. Bár a mű hosszú alcíme azt sugallja, hogy a hajót nem messze a kikötőtől ragadta el a fergeteg, a kikötő és a part eltűnik a [...] dühöngő vihar sodrában; a felkorbácsolt tengert és háborgó eget nem választja szét sem szín, sem forma. A jelenetet és a teret a vihar uralja. Így Turner partot, eget és tengert összefogó [festménye] metaforikus párja lesz Shelley földet, felhőt és óceánt összekötő »Nyugati Szelének«."

Field és Chopin zenéjében is hasonló jelenségekre hívja fel a figyelmet a szerző, gazdag anyaggal bizonyítja, hogy itt is megjelenik a korábban már érintett jelenség: a vihar átértékelése, rettegett erőből a teremtő képzeletet megtestesítő, lenyűgöző erővé válása. (Példa erre Field műve, a *C-dúr Piano Concerto No. 5*, amelyben a zeneszerző a vihar résznek különös jelentőséget, szenvedélyességet és líraiságot kölcsönöz azzal, hogy C-mollban írja meg.)

Az utolsó, legrövidebb fejezet felveti, hogy nemcsak a régebbi, egységesebbnek mondható korok komparatisztikai vizsgálatakor alkalmazható eredménnyel az axiologikus párhuzam módszere, hanem a sokirányú 20. század különböző művészeti ágainak összehasonlításakor is. A modern művészet három nagy alakját, Picassót, Joyce-t és Brittent veti össze a szerző. A hasonlítás alapját a három művész karikaturisztikus ábrázolásmódja adja. Sajátos, az egyértelmű igazságokat elvető szemszögükből nagy elődeiket (Courbet, Dickens és Purcell), azok világszemléletét teszik karikatúra tárgyává.

Egri Péter – kottákkal és képekkel illusztrált – könyve az egyetemi hallgatók mellett elsősorban a romantika iránt érdeklődők számára íródott, de alkalmazott módszere miatt a komparatisztika és az esztétika művelőinek figyelmére is számot tarthat.

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó
Budapest, 1994
Műszaki szerkesztés/tipográfia: Ruttkay Helga
Megjelent 10 A/5 ív terjedelemben
HU ISSN 0133-2368
Nyomta a Jahn Ferenc Dél-pesti Kórház nyomdaüzeme
Felelős vezető: Zöldi Gyula
Munkaszám: 984/94

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 utca 1., telefon: 212 02 14
és az *Írók Boltjá*ban (1061 Budapest, Andrássy út 45., telefon: 122 16 45).
Előfizetési díj egy évre 300 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:

Fried István
A magyar komparatisztika a két háború között
– Felmérés és néhány probléma –
Veres András
Az irodalmi szöveg és az olvasó
Odorics Ferenc
Poszthagyomány
– A kikerülhetetlen interpretáció –
Kovács Sándor s. k.
A verseny
– Apollón vagy/és Pán –
(Sem-sem?)
Hódosy Annamária
Homotextualitás
Poszler György
Posztmodern irodalomtörténet – tradicionális kérdőjelekkel
Ambrus Judit
Az irodalom tette?
– Néhány megjegyzés Kálmán C. György *Az irodalom mint beszédaktus* című összefoglalása kapcsán –
Füleki Beáta
„Újra az avantgárdnál vagyunk"
– Nagy Pál a „posztmodernről" –
Csikós Janzer Dóra
Egri Péter: *Value and Form*

Ára: 96 Ft

TAR

Literatura

Louis Hay
Csúri Károly
Vitéz Ildikó
Dömény Katalin
Bécsy Tamás
P. Müller Péter

1994-4

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének
folyóirata

Főszerkesztő
Pomogáts Béla

Felelős szerkesztő
Kulcsár Szabó Ernő

Szerkesztő
Róna Judit

Szerkesztőbizottsági tagok
Bodnár György
Bonyhai Gábor
Kálmán C. György
Nyírő Lajos
Szili József

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 166 72 71

Literatura

Tartalom 1994/4.

Louis Hay
Christa Wolf regényének harminchárom kezdete 353

Csúri Károly
Ismétlésstruktúrák – irodalmi nézőpontból
– Thomas Mann *Tonio Kröger* című elbeszéléséről – 372

Vitéz Ildikó
„Magától oldódik hát meg a csomó"
– Lessing *Bölcs Náthán* című drámájának műfajáról – 403

Dömény Katalin
Elbeszélés Kleist módján,
avagy az eredeti *Kohlhaas Mihály* 420

Bécsy Tamás
Az expresszionista dráma-beszéd 430

P. Müller Péter
Drámai élettények és kronotoposzok Örkénytől Nádasig 439

Literatura

Louis Hay

CHRISTA WOLF REGÉNYÉNEK HARMINCHÁROM KEZDETE[1]

„Egy történet? Valamilyen szerény
holmi, ami belesimul a tenyérbe, mint
egy kétfülű tál, amelyből inni lehet?"
Christa Wolf

Az írás kezdete, ezúttal a leghétköznapibb értelemben véve: az első lap megfogalmazása olyan tökéletes dokumentációt kínál a *Kindheitsmuster*[2] iratcsomójában, hogy szinte kérdésessé teszi, mi dolga van itt a keletkezést vizsgáló elemzésnek. Ám az iratcsomó összessége ellentmondásokat tár föl (az időrendben), hézagokat vétet észre (a szerző naplóiban), amelyek fölött könnyen elsiklana a kutatás az interpretáció keskeny pallóján, anélkül, hogy sejtelme volna róluk. Fölfedi, mennyire szükségesek ezek az információk, ahhoz, hogy számba vehessük a változásokat. De a corpus nem csupán mintaszerű: hanem elejétől végéig zavarbaejtő is, annyira különbözik mindattól, amivel a genetikus tanulmányok mostanáig szembekerültek. Az a meglepetés, amelyet okoz, eszünkbe juttatja, milyen rövid még azoknak a példáknak a sora, amelyek írásmintáink megszerkesztésére szolgáltak. Ugyanakkor egy kritikai problematikához utasít vissza bennünket, amely az általánosra törekszik, tehát mindig eltérő tárgyakról beszél. Száz szónak is egy a vége: ennek az iratcsomónak a bemutatása, a megnyugtató „esettanulmány" próbára teszi a genetikus eljárást.

*

Tárjuk ki ezt az ideális iratcsomót, amely majd mindent elmond nekünk... vagy majdnem mindent. Találunk benne egy koncentrikus körökben elhelyezkedő dokumentációt: először is az első lap harminchárom fogalmazványának a kéziratát,[3]

---

[1] Louis Hay *Les trents-trois débuts de Christa Wolf* című tanulmánya a *Geneses du roman contemporain/Incipit et entrée en écriture* című kötetben jelent meg, a Textes et manuscrits sorozatban (CNRS Éditions, Paris) 1993-ban.
A Humbold-díjas szerző a „critique génétique" (genetikus kritika) megteremtője, a CNRS (a francia Nemzeti Tudományos Kutatási Központ) által létrehozott genetikus kutatóintézet (ITEM) első igazgatója és állandó irányítója.

[2] Eredeti kiadás: Berlin-Weimar, Aufbau Verlag, 1976.; francia fordítása: *Trame d'enfance, Alinea.* 1987.

[3] Az egyszerűség kedvéért a meghatározás általános használatára hivatkozom: ebben a corpusban a tulajdonképpeni értelemben vett kéziratok és a gépiratok egyaránt „az író kezétől" származnak; speciális vonásaikról később szólunk.

– Christa Wolf szerint: a teljes egészet –, azután az előzetes publikációkat és magát a könyvet, majd jön a keletkezés történetének a kidolgozása. Ezekhez a szöveges forrásokhoz járulnak hozzá a szerző kommentárjai az első lap keletkezéséről,[4] a *Kindheitsmuster*[5] megírásáról, az író munkájának különböző problémáiról.[6] Hogy helyes mértéket tartsunk, hozzá kell tenni valamit mintegy száz kritikai tanulmányból, amelyek közül egyesek hoznak még valami információtöbbletet.[7] A dokumentációnak ez a bősége, amely lehetővé teszi, hogy összevessük minden típus tanulságait – kéziratokét, szóbeli közlésekét, nyomtatott szövegekét – és minden állapotét – dokumentumét, nyilatkozatét, a szerző vagy kritikusai kommentárjait – királyi utat kellene, hogy tárjon a genetikus vizsgálat elé. Valójában tőrbe csal.

Az írásos dokumentumokra nézve a kronológia kérdései mutatják meg ezt a legnyilvánvalóbban. Az első lap utolsó megfogalmazásában (3. és 4. függelék) így ezt olvashatjuk: „[...] ma, az 1972. esztendőnek ezen a barátságtalan november 3. napján újra kezded, miközben félreteszed az ideiglenesen teleírt papírlapok kötegét, új lapot fűzöl az írógépbe [...]" Egy új (és utolsó) kezdetnek ez a keletkezése bizonyította mindeddig e kéziratos tanúvallomás hitelességét és a részletek pontosságát. Annál inkább, mert tökéletesen hihető: a könyv 1975 májusában készült el.[8] Egyedül egy lapszéli jegyzet véletlene teszi lehetővé egy előző kéziraton azt a fölfedezést, hogy a mi lapunkat 1975 májusa *után* írták: kihívás ez minden keletkezési valószínűségre, amelyet meg kellene fejteni.

De azért 1972. november 3-nak az emléke nem egészen képzeletbeli. Az iratcsomóban találunk egy lapot, amely ugyanezt a dátumot viseli, és amely már leír egy barátságtalan novemberi délelőttöt, a papírcsomó kicserélését, egy új lap becsúsztatását az írógépbe... erre vonatkozólag az 1975-ös kézirat *helyére teszi* az 1972-est; *bemutatja* az utolsó fogalmazvány útnak indítását. És ez a tükröztetés tovább is folytatódik; az 1972-es fogalmazvány egy másik kezdést ír le, ezúttal 1971-re helyezve, és amelynek az iratcsomó megint csak igazolja a valódiságát. Szóval, a lapszéli dátum idejének az átvétele a szöveg idejében az állapot változását jelzi: a kézirat az egyik fokozatról a másikra átalakul megszövegezett tárgyból elbeszélő témává. Ez a szöveg belsejébe való átvitel olyan, mintha egy erőteljes elmozdulást jelezne, amely majd elcsúsztatja a keletkezést a könyvben. Itt eltakarja az életrajzi elemek kronológiáját, de mindig tiszteletben tartja a keletkezési egymásutániságok valóságos rendjét.

Ugyanez nem mindig igaz a szóbeli nyilatkozatokra nézve. Megtörténik, hogy csal az emlékezet – akár valami egészen egyszerű (vagy jelentéktelen) kérdésben, mint a publikáció dátumában –, vagy hogy a keletkezés szakaszait többféle logika szerint

---

[4] ITEM-szeminárium, 1982.

[5] Három ülés a szöveg bemutatásáról, vita a Szépművészeti Akadémián (Berlin) 1975-ben.

[6] A Kasszandrának szentelt konferenciákat kötetben közölték: *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*. Luchterhand, 1990.

[7] Az első lap kéziratait Catherina Wiollet tanulmányozta: *Autobiographie et disparitation du „je": Kindheitsmuster de Christa Wolf* In: *Leçons d'écriture*, Minard, 1985.; német változata: Lili, n° 68. 1987., és Christa Wolf, ein Arbeitsbuch, Aufbau (Verlag) 1986.

[8] Ez a dátum jelenik meg a szövegben, az eredeti kiadás utolsó előtti lapján.

mutatja be. Nem valószínű, hogy kiváltságban kellene részesítenünk az író kommentárját (azt a nevezeteset: „ezt magától a szerzőtől tudjuk") az események rendjében. Ez az egyéni rendben van így, amely elérkezik saját igazának valamely állapotához: tanúságtétel a szellemi törekvésekről, az írás módszereiről. Nem érthetjük meg az első lap szaggatott útvonalát, ha nem hallgatjuk meg, mit mond Christa Wolf a tervéről: újra meg akarja találni „a gyerekkor fényeit", visszaállítani egy élet egységét és teljességét – de le akar számolni a német történelemmel is, szembe akar nézni sötétségeivel. Az ellentét a világos elképzelés és a múlt sötét képe között olyan konfliktust visz majd be a keletkezés történetébe, amely néha az írás megsemmisülésével fenyeget.

Az általánosság egy másik szintjén, egy ellentmondáson – vagy inkább egy alapvető meg nem felelésen – dolgozik a szövegről szóló képzeletbeli beszámoló. Az igazság és a szépség sajátosan hozzátartoznak azokhoz a mozzanatokhoz, amelyek az írást megelőzik: „Amit lélekben látunk, az soha nem tud teljes szépségében megvalósulni, az ábrázolás soha nem tudja megtalálni tökéletes kifejezését a papírlapon." A keletkezés mindenkor „a megközelítéshez való szakadatlan erőfeszítés" marad.[9] Az írásnak ez az igazsága egyszerre lényegbevágó és sajátos; szembeszáll más kijelentésekkel, amelyek ellentmondanak neki: „Csakis írás közben jön létre valami, a fogalom minden értelmében. Lenyűgöző számomra, hogy ez a valami mindig végtelenül gazdagabb, mint amit szeretnék megcsinálni."[10] Nincs helye itt erről vitatkozni, csak azt jegyzem föl, amit Christa Wolf kijelentett, kommentárjaihoz való előzetesként, mint írói munkásságának szellemi hátterét. Ennek nyomán halad minden további vizsgálódásom.

*

Mennyire meglepő, hogy ennek a genezisnek az első állomását egy publikáció tanúsítja. Egy rövid novelláról van szó, amely először egy szerény gyűjteményes antológiában jelent meg és a *Blickwechsel*[11] címet viseli. A címnek önmagában is genetikai jelzésértéke van a mű viszonylatában; tematikai fordulatot jelez, a jelenből (és a jövőből) a múltba való átmenettel[12] és egyúttal ideológiai és esztétikai fordulatot, amely egyenesen halad a *Kindheitsmuster* felé.

A *Blickwechsel* egy fiatal lány tapasztalatait beszéli el, aki tanúja a Harmadik Birodalom összeomlásának és egyúttal saját családi köre szétbomlásának: egészen pontosan ezzel indul el regénykezdet-kutatása kéziratainkban (1. és 2. függelék).

---

[9] A kijelentés átírása (itt az 1982-es szemináriumról van szó) az azt követő fordítással természetesen nem kezeskedik az irodalmi pontosságról.

[10] Claude SIMON: *Orion aveugle*. Skira, 1970., a fakszimile második lapja.

[11] Az antológia címe: *Der erste Augenblick der Freiheit*. Rostock, 1970. Francia fordítása: *Changement d'optique*. Alinéa, 1986.

[12] Christa Wolf gyermekkora idejéből (*Kindheitsmuster*. 1976) a romantika korába halad (*Kein Ort. Nirgens*, 1979), azután az ókorba (*Kassandra*. 1983).

Paradoxnak látszó útvonal, mivel egy szöveg publikációja előzi meg egy kezdet kutatásait. De valóságban, ha a két szöveget, a novellát és az azt folytató beszámolót hatéves időköz választja is el egymástól, maga az a keletkezés folytatódik, amelyet megelőznek. Talán megpróbálkozhatnánk ma egy „hiperfogalmazvány"-ról beszélni, de szívesebben veszem kölcsön Novalistól az ő „általános fogalmazvány" kifejezését, hogy Christa Wolf munkáját jellemezzem ebben a szakaszában: a kifejezés jól mutatja, hogy a művek létrejöttében a szövegnek nincs abszolút autonómiája. A *Blickwechsel* lapjainak tíz szótagja robbantja ki az emlékezés folyamatát egy traumatikus emlék körül, és mozgósítja a figyelmet „egy hangnem", „egy ritmus" megkeresésére, röviden: az írásba belekezdésre. Legkésőbb 1971 januárjától kezdve adja kézbe a tollat ez a kutatás, és itt láthatjuk (az 1. mellékleten) az *első* feljegyzés hasonmását.

Ez a jelző kommentárt kíván, mivel harminchárom fogalmazványból tíznek nincsen semmiféle keltezése. És Christa Wolf cédulái, amelyeknek az elrendezésére 1982 óta hivatkozhatunk, nincsenek mindig kronológiai sorrendben. Kíséreljük meg a genetikus filológai nyomozást – külső információk összevetését (történelmi és életrajzi kiindulópontokét), és belsőkét (a lapok jellegzetességét) és szövegesekét –, hogy rekonstruálni tudjuk, ha a hiányzó keltezéseket nem is, de legalább a különböző fogalmazványok sorrendjét. Két lap kivételével (amelyek most a hatodik és a tizennyolcadik helyre vannak sorolva), amelyek helyét illetően bizonytalanok vagyunk, a munkálat elfogadható eredményekhez vezet.

Rendelkezésünkre áll a harminchárom dokumentum teljes sorozata – de ezt a számot (és az én tanulmányom címét) menet közben helyesbíteni kell. Christa Wolfnak valójában harmincnégy dokumentuma volt meg, az utolsó lett a kinyomtatott könyv első lapja: ez volt az, amelyikről eldöntötte, hogy megtartja. Ennek a közzétett verziónak adja meg azt a státust, miszerint „a közbülső és ideiglenes állapotok lényegének" minősül a többi (vagy ha úgy tetszik, a többi utáni) kísérletek együttese közül.[13] És ami még alapvetőbb, ez a döntés jelzi, hogy az író számára a keletkezés magában foglalja a szöveget. Úgy érzem, hogy ez a szempont termékeny lehet a genetikus kritika számára. Lehetővé teszi, hogy úgy vegyük szemügyre a keletkezésben lévő olvasmányt és a már megszövegezettet, mint két autonóm eljárást, amelyeknek azonban mégis találkozási pontjuk van a szövegben – mert ha nem úgy lenne, nehéz lenne megérteni az irodalmi közlés, sőt mi több, az egész irodalom princípiumát.

Egy másik jelentős döntést is tartalmaz ennek a lapnak, mint az írás keretének a kiválasztása. Eléggé rugalmas ez a képmező – az egyik lap felétől a másik lapig terjed –, de lényeges, mert minden alkalommal új szövegegységet hoz létre. És minden fogalmazvány mögött ott van ugyanannak a szándéknak a folytonossága: az első megszerkesztett lap olyan, mint egy nyitány, mint mikor rázendítenek a hangszerek, amelyek megadják a hangot és a partitúra kezdőtémáját. Másrészt megállapítjuk, hogy minden alkalommal, még ha ugyanaz a téma tér is vissza, megváltozik a zenekar irányítása. Tüstént harminchárom különböző kezdésről, és ezáltal harminc-

[13] 1982-es szeminárium.

három lehetséges könyvről van szó – amelyekről nem beszélünk, amint Christa Wolf megjegyzi, az összes többi virtuális könyvről, amelyek a maguk módján mégiscsak jelen vannak, de amelyeket az írás nem vett figyelembe. A virtualitásoknak ez a fölöslege lesz különben az egyike a genezis apóriáinak (kétkedéseinek), amely megfordítja majd a kulcsot a zárban, s kitárja a könyvet. Íme ez az, amiért úgy látom, hogy meg kell vitatnunk ezt a harminchárom lapot, nem úgy, mint valamely mikromintát, hanem mint egy makrogenetikus együttest (hiszen különben egyszerűen oda lehetne adni elolvasni úgy, amint van). Ez a szabad választás irányít arra, hogy számba vegyük a szemantikai, időbeli és szellemi szempontokat, amelyek nem lennének kezelhetők ugyanazon a címen egyetlen lap tanulmányozása során.

*

Ezt elfogadva, annyi bizonyos, hogy a genetikus kutatást mindig írásos információk vezetik, és ezen a ponton vissza kell térnünk annak az iratcsomónak a lapjaihoz, amelyeken ez töményen jelentkezik. Először is a kézirat és a gépírás kontrasztjában, ez a kontraszt mennyiségi – csak négy változat van kézzel írva, és csak egy lapon egyesül az írás kétféle módszere –, de főleg funkcionális. Sajátságos, hogy kézírást az első kísérleteknél, a spontán módon átgondolt fogalmazványoknál, valamint az ideigleneseknél látunk, Christa Wolf szavai szerint a reményt vesztett kísérleteknél.

Mindezek a megjelölések tökéletesen ellentétben állnak azzal, amit az írásból meglátunk, vagy inkább, amit nem látunk meg. Ezeken a lapokon nincsenek sem áthúzások, sem javítások, sem betoldások, sem lapszéli jegyzetek – semmi. S ez így van – egyetlen lap kivételével – az egész iratcsomóban elejétől végig, az írás folyamatos, gyors, nem akad fenn nyelvtani hibákon és (szórványosan) csak az írásjelek korrekcióinál áll meg. Természetesen ott, ahol az írógép használata kívánja. Tulajdonképpen minden egyenként megtelt lap az írásmód szép példáját nyújtaná a folyamathoz, vagy egyszerűen az írás tökéletes örömének a bizonyítékát, ha a harminchárom terv egymásutánja nem tárná föl, éppen ellenkezőleg – egy olyan szerkesztés látványát, amely önmagát keresi, egy elmélkedését, amely állandóan belebotlik a választásokba, a megkezdett elágazásokba.

Csakugyan, a genetikus eljárás itt két különböző rendszer körül kering. Christa Wolf megfogalmazása szerint az írás úgy működik, mint valami *kutató*eszköz: átkutatja az emlékezetet, hogy fölébressze a visszhangokat, kiszabadítsa az emlékeket, kibontsa a tilalmakkal befalazott múltat. Innen ered az automatikus írás határáig terjedő eljárás. A képi asszociációk összevisszaságában, az események és korszakok közötti keveredés között zajlik le; nyersanyagokat ad át, amelyeknek nincs se formájuk, se szöveges szerkezetük. Az emlékezet tevékenysége mégis szükségszerűen kereszteződött az írásmunkával, amely a megszerkesztésre törekszik, egyidejűleg a deiktikus (az elbeszélőre vonatkozó) és a diegétikus (az elbeszélést illető) terven. Egyébként majd látni fogjuk, hogy hol az egyiken, hol a másikon megtorpanás következik, általánossá téve a szaggatott mozgásnak azt a fajtáját, amely elejétől végig jellemzi a keletkezést.

Egy példával mindig újra találkozunk az írás első nekilendülésétől kezdve. Az első fogalmazvány első sorában (1. és 2. függelék) ezt olvassuk: „Ti, akik ismeritek a nagyanyátokat, [...]", majd a lap alján ezt az ismétlést: „Meg kell, hogy szólítsalak titeket, mert hát végül is kinek mesélem el ezeket?" Christa Wolf bejelentette, miről van szó ebben az első kísérletében, a saját beszámolójáról a gyermekei számára. A deiktikus tervet helyezte mindenek elé: egy elbeszélő hangot, amely egyszerre rögzíti az olvasmány valamilyen kódját (az „én" az, aki elbeszél), meghatározza az érintkezés módját (egy hallgatóhoz intézi a szavait) és három idősíkot foglal el (három generációval társalogva). De már ez az egész elrendezés olyan, mintha megalkudna a végső kérdéssel – „kinek mesélem el mindezt?" – ami kérdésessé teszi a rendszert, összekuszálja az elbeszélés helyzetét és gyanússá teszi a szerző szándékát. És csakugyan, a következő laptól kezdve minden terv kezd összeomlani. Elképzelhető, hogy a nagyanya unokáinak elmesélt története nem felel meg sem annak a hangnemnek, amelyet Christa Wolf keresett – inkább az elbeszélés regisztere volt –, sem az elbeszélendő távlatnak, mivel az elbeszélésnek ez a típusa kör alakú: egy elbeszélővel és egy hallgatóval való kiindulási pontjához visszatérve fejeződik be. A második fogalmazványban a deiktikus rendszer fenekestül felfordul. Az elbeszélő hang az első személyről áttér a harmadikra, és csak egyetlen szereplő marad a színen. A rokonság kapcsolatai eltűnnek, hogy teret engedjenek egy egyszerű keresztnévnek: Nelly.

Nelly már sokat foglalkoztatta a kritikát, amely tudni akarja, hogy ez a hősnő a szerző önéletrajzához tartozik-e vagy sem. A magam részéről egyéb okokból érdeklődöm ez iránt a szereplő iránt, olyanokból, amelyek az ő kettős regényfunkcióját illetik, egyszerre a deiktikusat és a diegétikusat. Nelly egyidejűleg elbeszélője és tárgya a történetnek: elbeszélő, mert hiszen egy hang, egy harmadik személyben hangzó beszéd; tárgy, mivel sorsa egyike az elbeszélés nagy témáinak. Deiktikus funkciója adja, hogy az egyetlen alak legyen, aki az öt első fogalmazványon túl is jelen van a genezisben. Diegétikus helyzete pedig azt teszi lehetővé, hogy eléggé szokatlan, de nagyon jellemző vonalat képezzen a *Kindheitsmuster* keletkezése számára. Egyetlen mondattal kezdődik (a második fogalmazványban): „Nelly mindig azt akarta, hogy illendően viselkedjenek [...]". Nemigen tudunk meg többet a két következő változatban sem, amelyeknek a végén Nelly eltűnik a fogalmazványból. Meg kell várnunk a hetedik kísérletet, hogy újra megtaláljuk – és megtudjuk: semmi sem kevésbé bizonyos, mint az azonossága: van igazi neve, de azt megtagadja, mert a tündérmesék egyik szereplőjének a nevét szeretné megkapni. Futólag megjegyezhetjük, hogy abból a meséből egy fiú nevét választja, nem egy kislányét.[14] Végül azt képzeli, hogy ő nem az, aki: nem hiszi el, hogy a szüleinek a gyermeke. Ettől kezdve az elbeszélés folyamata három ágra szakad. A mese témája a három következő fogalmazványban kibontakozik, hogy azután eltűnjön a keletkezéstörténetből – és

[14] Jorinde és Joringel, a Grimm-testvérek meséje. Joringelt egy boszorkány némasággal sújtotta, de egy bűvös virág lehetővé tette, hogy megtörje a varázst és megszabadítsa Jorindát, akit pedig fülemülévé változtatott a boszorkány.

jóval később újra megjelenjen a könyvben. Az azonosság témája a kora gyermekkor egy emlékére mutat rá, az „én"-tudat egy darabkájára, amely egy új genetikus szakasz kiindulópontja lesz. Végül újra előbukkan a saját nevek témája a kéziratban, a kibontakozás egy jóval távolabbi helyén, másfél évvel később, ennél a mozzanatnál újra megjelenik a Nelly név, de egészen más jelentőséggel. Már nem egy szereplőről van szó, nem is egy hangról, hanem egy genetikai kommentár tárgyáról: Christa Wolf szemügyre veszi azt a szerepet, amelyet az elbeszélésben Nellynek jelölt ki, és bemutatja azokat az értelmezéseket, amelyek lemondtak róla. Végezetül semmi sem marad meg ebből a szereplőből: különböző megformálásai teljesen eltűnnek az első lapról, de kárpótlásul majd szétszóródnak a könyv egészében. A látszólagos furcsaság ellenére, többé-kevésbé ez lesz a lefolyása az elbeszélés *valamennyi* témájának. Mindig fölbukkannak a maguk illanó módján, és kitűzött cölöpként viselkednek az írás folyamán: az adott téma kiszélesedik, szétoszlik, hirtelen átugrik a beszéd egyik típusából a másikba, aztán a legtöbbször eltűnik, mielőtt eljutna az utolsó fogalmazványokig – de mindig azért, hogy a szöveg folyamán új alakban bukkanjon elő.

*

Így írhatjuk le, legalábbis metaforikusan a tematikus útvonalak működését, de anélkül, hogy már látni tudnánk a keletkezés együttesét, éppen azért, mert az nem mutatkozik meg egyetlen útvonalon, sem egyetlen mozgástéren. A makrogenetikus eljárások viszonylatában a szöveg története nem folyamatos, és az elbeszélésnek, a hangnak, az időnek, a beszéd típusának változásai szétdarabolják benne a mezőket, vagy inkább a szerkezettani lapokat, mivel azok nincsenek ugyanazon a szinten. Ezek a törések nagyon korán jelentkeznek. Elmarad a kivándorlás témája a munka valamelyik hónapjának és öt kísérletnek a végén: mivel nem találta meg hangnemét. Az utolsó változat visszatér az elsőnek az „én"-jéhez, hosszú körforgás után. Nem találta meg többet időbeli távlatát: a kivándorlás itt megfelel az ifjúkor végének, és egy ilyen kezdőpont arra kényszeríti az írót, hogy a gyermekkor elbeszélését visszafelé fordítsa. Röviden: elmaradt az írás elkezdése, megtört a genezis dinamikája, és a munka hosszú hosszú hetekre félbeszakadt, amint később többször újrakezdődött. Christa Wolf egyik könyve sem kerül ilyen gyakran ennyire közel egy félbehagyott kézirat sorsához, keletkezése pedig fölidézi, hogy sorjában hány változást viselt el.

A könyvet azután egy merész epizód mentette meg, a szerző számára kiszámíthatatlanul, a kritika számára előre nem láthatóan. Egy keltezés nélküli lap[15] egyik helyén, amely azonban kétségkívül az első balsikerek utáni elcsüggedés hosszú időszakában jelenik meg, a genezis új életre kap, visszafordulva önmagához, ahelyett, hogy folytatódna. Az írás megváltoztatja a jegyzetelést, az elbeszélésről áttér a kom-

[15] A hatodik Christa Wolf iratcsomójában, a harmadik abban az osztályozásban, amelyet én javasoltam. [L. H.]

mentárra, az emlékezés alanyáról és tárgyáról való témára, az írás ellentmondásaira, „két igazság vegyülésére és rétegződésére, a gyermekére és a felnőttére, akivé vált, és aki megfigyeli a különbséget", és az író elcsüggedésére: „Semmi hazug ígéret – sohasem jutunk a végére."[16] Ezeknek a megjegyzéseknek és egy dacos kétértelműségnek az állapota – nem a szöveg, sem a vele járó kijelentés, hanem ez a kétértelműség lesz a genezis egyik nagy leleménye. Másféle szövegteret hoz létre, amely hatással van az előadásra, és amelyben az elbeszélés apóriái (bizonytalanságai) az írás tárgyaivá válnak, más szóval: ahol a genezis önmagáról beszél. Ez az eredmény döntő lesz a könyv sorsára nézve – és ez a sors valóban azon az első lapon dől el, ahol a szöveg formájáról, témáiról, de méginkább létrejöttének lehetőségeiről van szó. De ez a művelet csak később hozza meg az eredményét: annak a példának, amelyről beszéltem, mindig ez a következménye. Egyébként Christa Wolf nem úgy írja le ezt, mint szerencsés ötletet, hanem mint korlátozottságot, amelyre fokozatosan rákényszerült: „[...] végül is bele kellett kezdenem (a könyvben) a kézirat történetébe, amit nem szívesen csináltam".[17] Genetikus értelemben szólva, nagyon messze vagyunk a különböző állapotok kiszámított montázsától, amint például Calvinónál találkozunk ilyesmivel. Egyébként elég megjegyezni, hogy az a lap, ahol ez a fordulat bekövetkezik, egyedi eset. Csak ez nem viseli az „1"-es számot, amely máshol majdnem mindenütt jelzi az első fejezet kezdetét, főképp pedig a következő fogalmazvány – amely számozott és keltezett – akadálytalanul újra kezdi az elbeszélő hangnemet és a gyermekkor témáját. De a szerző magatartása megváltozott: Christa Wolf most már nyilvánvalóan eredményre akar jutni. 1971 júniusában nagy római I.-et ír lapjára és ezt a címet: „Második változat"; szeptemberben elkezdi a „Harmadik változatot". De végeredményben semmit sem tart meg. Egy kéziratlap – a reménytelenség jele! – mutatja, hogy a genezis mindig újra belebotlik a „ki beszél" problematikájába. Ezt olvassuk: „Kell, hogy én, Anna J." – tehát más elbeszélő szereplő tervéről van szó – „eltávolodjam [saját magamtól] (kitörölve) a te személyedtől, hogy új azonosságot öltsek fel, amely szabadabban tud beszélni". Jegyezzük meg, hogy ezeknek az azonosságoknak a zűrzavarában, amelyek egyidejűleg jelentik az ént és valaki mást, először jelenik meg egy múló „te", amelyet majd jóval később úgy határoz meg, mint egy eltökélt megoldást, amelyet elhagyott, de azután megtalált.

Az eltévesztett út végén egyszerre megjelenik egy én: az, amelyikről a gyermek egy napon, hároméves kora felé tudomást vesz. Ez az epizód magában véve is fontos: Christa Wolf körülbelül tíz variációban beszél róla egy év leforgása alatt, hangsúlyozva életrajzi valóságát, tehát én is megpróbálok hasonló irodalmi eredetet tulajdonítani neki.[18] A probléma érdekes az elbeszélés állapotának pontosítására, de itt csak a történet időrendjének a megfordításából következő eredményekhez ragaszkodom.

---

[16] L. H. kéziratfordítása.

[17] Christa Wolf: *Die Dimension des Autors*. 809.

[18] Egy intertextualitás tágan értelmezett problémája – hatások, de kölcsönzések is, hivatkozások, célzások (gyakran rejtettek) – nem elhanyagolható szerepet játszik ennek a szövegnek a születésében, nagyon gyakran tisztán önéletrajzi perspektívában tárgyalva.

Világos, hogy menet közben a gyermekkor befejeződésétől a kezdetéig a szerző végül elveszíti az eredeti szöveg vonzerejét, akárcsak a *Blickwechsel* kivándorlási témájánál, és ezért rögtön elhárít egy elbeszélői nehézséget: ezentúl már egy emberélet kezdeténél vagyunk.

S most meglepő fordulat következik: az írás hirtelen félbeszakad, és 1972 októbere előtt, vagyis jóformán egy éven át nincs több kézirat. Mi történt? Íme a szerző válasza: „A céduláim a padláson vannak, dobozokban. Képtelen vagyok felelni erre a kérdésre." Ez a kijelentés a genetikus nyomozás faggatózásának szól, amelynek nevében a következő hipotézist javasolom: az első lap fogalmazványa nem annak a ténynek ellenére, hanem amiatt szakadt meg, amelyet az elbeszélői stratégia végül megoldásul talált; Christa Wolf túljutott az első lapon, hogy megszerkessze ezt az „ideiglenes írással telerótt papírcsomót", amely fölidézi a végleges kezdetet, és amely körülbelül a fejezetek felének felel meg. Elhagyom ennek a fejtegetésnek az érveit, amelyek nagyon messze ragadnának bennünket a filológia részleteiben.[19] Kárpótlásul nincs szükség hipotézisre, hogy megértsük ennek a kísérletnek a balsikerét, hiszen a szerző szemével láthatjuk: „Lassanként valami kétkedés kezdte kiapasztani az elbeszélés áradását, amely eleinte olyan gördülékeny volt" – egy kétkedés, amely összefoglalja a kérdést: „Ha egy ilyen kezdet csak arra felel, amit mindenki vár, és mégsem tudna semmi mást okozni, mint egy tiszta és egyszerű tudomásulvételt, mivel a lényeget, mint mindig, már eljátszotta a kulisszák mögött, mielőtt az elbeszélés elkezdődött volna."[20] Ez tulajdonképpen a túl szabályos útvonaltól való félelem az indulásnál, ahol a szereplők előre tudták a szerepüket, ami elcsúsztathatná a szöveget egy gyermek elbeszélésének a kerékvágásában vagy egy *Bildungsroman*ban, egy klasszikus értelemben vett tanulóregényben. Christa Wolfnak nyilvánvalóan nem volt humora ahhoz, hogy Goethét utánozza.

De ő minderről, mint mindig, csak némi időbeli eltolódással vesz tudomást, munkájának utolsó előtti szakaszában. Az írásra gondolás a keletkezés egész folyamán késik, és ezt semmi sem mutatja jobban, mint az első laphoz való visszatérés 1972 augusztusában. Egy év és lapok százai után[21] Christa Wolf pontosan úgy folytatja a kezdetet, ahogyan abbahagyta, egyáltalán nem gondolva arra, hogy olyan utat kezd újra, amely zsákutcába fog torkollni. Valóban, a kísérlet hirtelen irányt változtat; a következő hónaptól kezdve másodszor fordul elő az, amit a keletkezés önmagához való visszatérésének neveztem. Az írás saját tükrében megduplázódik, és a keletkezés eltérő beállításban jelenik meg: „Az első tervek eltérő kezdetet irányoznak elő: egy gyermeket, ezen a lépcsőn ülve, aki életében először gondolja azt, hogy »én«."[22] Egy elbeszélő jellegű epizód így válik genetikus epizóddá, és a beszéd újból átbillen az

---

[19] A kéziratcsomóban Christa Wolf hét fejezet hosszáról („sieben Kapitel lang") beszél. Olyan fogalmazvány, amelyet ekkora bőség követ – mintegy négyszáz lap –, csak abban az időszakban kaphatott helyet (1971. november–1972. augusztus), amikor az első lap fogalmazványa félbeszakadt.

[20] Ezek a megjegyzések az 1972. szeptemberi kéziratban jelentek meg.

[21] A megszerkesztett és újra elvetett verzió megismétlődött a könyv közepe táján.

[22] Kézirat; kétségkívül 1972 nyarának végéről.

elbeszélésből a kommentárba. De ezúttal a változásnak döntő következményei lesznek. Megindítja a munka rövid, de intenzív fellobbanását – tíz napra, tizenkét kísérletre –, mintha az írás végre megszabadult volna minden kényszerű diegétikától, mintha az író végül lemondott volna arról, „hogy kísérletet tegyen egy történetre, amely ragaszkodik ahhoz, hogy önmagából induljon ki egy új műfaj alakjában".[23]

Ez alatt az időszak alatt azután szinte túlfűtötten alakul, egyszerre áradóan és föltartóztathatatlanul. Keveri a heterogén témákat, amelyek hol az író lététől (élet és emlékezés összeütközése), hol gondolkodásától (alany és tárgy közötti viszony), hol munkamódszereitől (a keletkezés leírása, a dokumentumok problematikája a fikcióban) függenek. Föltárja a nagy témákat, amelyek majd kialakítják a könyvet. De azok mindig úgy jelennek meg, mint a kétség és bizonytalanság tárgyai. Féltucat egyéb között a dokumentáció témái szinte szimbolikus példát nyújtanak. Íme képes ábrázolásainak egyike: „Porlepett naplókötegek; régi, titkos, megbeszélendő kézikönyvek. Fényképek és a fényképekről való emlékek. Elbeszélések és az elbeszélések emlékei. Mesék. Mindenféle kitalált kifejezés. Dalok. Képek. Időrendi táblázatok. Látogatás a helyszínen. Genealógiai táblázatok, fáradságosan pontokba szedve, mások számára álnévvel, a gyermeket is beleértve."[24] Szembeötlő zavarodottságon keresztül az út a legszélsőbb dokumentumokat azok felé irányítja, amelyek legközelebb kerülnek az író munkájához. De mire valók mindezek a papírlapok? Mi a saját értelmük és azok tanúbizonysága a szöveg őszinteségére nézve? Az író kezdetben föl akarja vértezni magát ezekkel a vitán felül álló darabokkal az emlékezet kihagyásai ellen, garantálni akarja tanúvallomásának hitelességét. De lehet írni dokumentumok segítségével? „Elkezdtem kételkedni abban, hogy jogom van fölhasználni az efféle anyag nagy mennyiségét. Ezek a látványos darabok nagyon hihetővé teszik a szellem bizonytalan tevékenységét, mi meg elveszítjük azt a veszélyérzetet, amelynek együtt kellene járnia óvatos mozgásunkkal egy ismeretlen területen." A dokumentumok tömege lassanként akadályává válik az emlékezetnek: „Lám, mindez a fölhalmozott anyag minden várakozás ellenére bástyává nőtt e körül a gyermek körül." Ez megint zsákutca, és a következő lapon ezt olvassuk: „Minden összeszedett dokumentáció ellenére képtelenség megtenni az első lépést, kimondani az első szót."

Így minden út kétkedésbe torkollik, azután hallgatásba. Elég hamar kiderül: minden kísérlet arra, hogy megszólaljon, zátonyra fut az összes többivel való versengésben. Négy lappal később: „Így kezdeni, az azt jelenti, [...] hogy az összes lehetséges kezdés közül *egyetlenegyet kell kiválasztani*."[25] Kétévi munka, egy félig megfogalmazott szöveg, körülbelül húsz kísérlet a kezdéshez – lehetetlen választáshoz vezet. Úgy látszik, hogy a könyv a bukás széléhez érkezett. De nyilvánvalóan ellentmondás van a végső bizonytalanság és az energia súlya között, amelyet az írás a forrongásnak

---

[23] Ezt a formulát alkalmazza Christa Wolf Ingeborg Bachmannra, Voraussetzungen einer Erzählung: *Kassandra*. 151.

[24] Minden részlet, amely erről a témáról szól, az 1972 szeptemberének kéziratai utánról való idézet (itt is és a következő sorokban is).

[25] Kiemelés L. H.-tól.

ebben a szakaszában fölhalmozott. A munka, hála egy ötletnek, először újra kezdődik: a cím ötlete szép példája egy genetikus krízisnek, részben megoldódott, hála egy paratextuális elem közbejöttének. 1979. szeptember 20-áról ezt olvassuk egy új fogalmazvány tetején: „Egy cím, időben eltalálva, mindenesetre nem túl korán, magára vállalja az elrendezést." Három évvel később ezt fogja írni Christa Wolf: „A *Kindheitsmuster* cím egyszerre jelöli meg a szöveg tárgyát és szerkezetét [...]"[26] Ami azt illeti, meghatározza a megoldást, amely lehetővé tette a szerkezet és téma összeegyeztetését.

Ennek a címnek hosszú története volt: szemantikai, prozódiai és családi. De a paratext nem kezdet, és kalandjai kívül esnek témámon. Az anekdota kedvéért egyszerűen csak jelzem, hogy sem az egyik, sem a másik – sem a cím, sem a szöveg első mondata[27] nem Christa Wolftól ered: Breton szerint az igazság már nem „az ébredés kimondásában" van, hanem egy szerencsés alkalom esélyében. Ami a cím hatásosságát illeti, az elsősorban a *Muster* szó több jelentésű leleménye, amelyet Christa Wolf kijátszik terve megvalósításához. Hála „minta" értelmének, a *Muster* lehetővé teszi, hogy bizonyítsa az írás egyik jellegét: a kézirat és a szöveg lapjai kísérletek, a lehetőségek mintái. Ugyanakkor a „modell" értelem visszautal a gyermekkorra és tanulságaira; a gyerekmodell szolgál egyébként címül a könyv angol fordításához: *A Model Childhood*. Az etimológia pedig (monstrum) magával hozza a Harmadik Birodalom jelképes felidézését. De a lényeg abban a jelentésben van, amelyet „szövevény"-nek fordítottak, és amely pontosabban jelöl meg egy színt vagy egy motívumot – egy falikárpit színét vagy egy hímzés motívumát – röviden egy összefüggéstelen képet, mint amilyen „az emlékezet szigetvilága". Egy ilyen külsőségben tulajdonképpen már nem a kezdetről van szó, sem magáról az útvonalról, amint látni fogjuk, s nem is a befejezésről – legalábbis a fogalom általános értelmében véve. A *Kindheitsmuster* esztétikájára nézve ez a felfogás rendkívül hasznos lesz; nemcsak a szintek többségének működését teszi lehetővé, hanem valami vibráló hatás létrejöttét is a prózában, hála a megkezdett töredékek egymásmellettiségének ugyanazon a terven. De, mint rendszerint, Christa Wolf nem veszi észre rögtön, mibe fogott bele. Ha szabad azt mondanom, egyszerűen átmegy ezen a nyitott kapun, és fogalmazványok féltucatján keresztül folytatja még a habozást, 1972 szeptemberének végéig. Talán tétovázásai okozzák lényegében, hogy ha most megvan az elbeszélő, akkor a szöveg kerete nincs mindig a helyén. A kérdés: „Kié a hang, amely itt beszél?" mindig felelet nélkül marad. Aztán majd megtalálja ezeknek a változatoknak egyikén keresztül, amelyek nem értik ugyan meg a genezis logikáját, mégis meghatározzák azt. November elején az egyik utolsó kísérlet harmadik személyre van elkészítve; ezúttal az elbeszélő egy nőnek kölcsönzi a hangját. De két nappal később – az 1972. november 3-i fogalmazványról van szó (3. és 4. függelék), amellyel már sokat foglalkoztunk – az első mondat hirtelen egy „te"-re fordul, az 1971-ben látszólag

---

[26] Text und Kritik n° 46., 1975. 1.

[27] Faulknertól kölcsönözve.

elillant alakra, egy évvel korábbról és mintegy száz lapnyi távolságból. Ez csak utólag látszik nyilvánvaló megoldásnak: a „te" lehetővé teszi az alany és a tárgy színrehozatalát, és „az önmagával való szembesítésnek" a bevezetését, amely a szöveg egyik vektora lesz.

Két keletkezés volt tehát, a diegézisé, amely bizonytalanságok között hányódva hosszan egyengette az utat, és a deiktikáé, amelynek a megoldása azonnal elveszett, amint fölbukkant – és aztán egy csapásra újra megkerült. Christa Wolf gyakran fölidézte ezt a haladást az egyik zsákutcából a másikba, ezeket az előre halálra ítélt kísérleteket. „Tudom, hogy semmi sem fog megmaradni azokból a lapokból, amelyek már itt vannak, sem azokból a mondatokból, amelyeket ma írtam – semmi, egyetlen lap sem."[28] Pedig az első lapnak nemcsak az írónőnek önmagával folytatott mérkőzésében van helye, hanem az összeütközésnek ez a tere a terv és az írás között: ez lett az elbeszélés igazi laboratóriuma. A tévelygés az elbeszélés hangjai felé, amelynek a kalandját Catherine Viollet mesélte el, lehetővé tette, hogy megtaláljuk a (kettős) uralkodó beszédmódot, de nem felejtette el a többit – az összes többit –, mivel hat névmás teljes rendszere van jelen a szövegben, amely egyszerre adja meg a könyv párbeszédtónusát és a polifónia megvalósítását. A különböző „kéznél lévő történetek" előtörtek, egyik a másik után, de töredékeik alkották meg a motívumot, a szint, a *bonyodalmat,* amely másról szól. És amint a két mozzanat összetalálkozik 1972 novemberének elején, befejeződik az első lap munkája, megadva a könyv kezdetét: a könyv 1975 tavaszán fejeződik be. Az írás elkezdése majdnem két évig tartott, a könyv megírása két és fél évig. Már ez is egyedülálló arány, de még nem minden.

*

1975. május 27-én, nem egészen egy hónap múlva, hogy fogalmazványát befejezte, Christa Wolf újra kézbe vette a kezdet megfogalmazásait és újra írt egy fél tucat változatot. Az első lap így kétszeresen keresztezi a szöveget mint annak kezdő mintája, de utolsó állomása is, egyszerre genetikus incipit és excipit. Most helyes logikával, vagy legalábbis helyes kronológiával kellene követni az írás útját a kézirat egészén keresztül. Erre a vállalkozásra nem vagyok képes, csak arra szorítkozom, hogy gyorsan átrepüljek a genezis fölött addig a mozzanatig, ahol a munka az első lapon utoljára kezdődik újra. Tüstént vissza kell térnünk a kiindulóponthoz, az író kezdeti tervéhez: egy nyomozáshoz a múltban, hogy újra megtalálja az én egységét és rekonstruálja a történet folyamatosságát. Ellentmondásos terv, amint már megjegyeztük, és a könyv nem tette lehetővé a teljesítését.

Elsősorban, mert egy történelmi logika szól ellene: az 1945-ös katasztrófa felé haladás nem lehet a fény felé emelkedés, és az elbeszélés fokozatosan elkomorodik a baljós események súlya alatt. De főképpen, az emlékezés működésében tornyosulnak a traumatikus emlékek az összes többi fölé. „Csak a szörnyűnek van joga ahhoz,

---

[28] Christa Wolf: *Gesammelte Erzählungen*. Luchterhand, 1980. 40.

hogy anyagot szolgáltasson az álmaimhoz" – írta Christa Wolf 1972 szeptembere óta, aztán egy kicsit később: „Újra ösztökélten ez [a könyv] becses felfedezésekre emlékezik, de a »becses« itt bántót, megalázót, lesújtót akar jelenteni."

A könyv végén a gyermekkor fényét elhomályosítja egy nyugtalanító árnyék: „Amint ő (Nelly) minden kapcsolatot elveszített önmagával, sötét és vészjósló zaj borít be mindent, amit elér. Beburkolózik valami áthatolhatatlan árnyékba."[29] A kommentár pedig elborul, és az író több újrakezdésnél ismétli azt a vágyat, hogy valami katarzissal véget akar vetni annak a folyamatnak, amely a viviszekció megpróbáltatásává válik. És a szöveg csakugyan az írás olyan elképzelésével fejeződik be, amely úgy zárul, hogy önmagától sorvad el: „Úgy tűnik, ez a vége. Egyetlen cédula sincs már az asztalodon."[30] A genezis fölélte a lendületét, meghajlott saját súlya alatt, anélkül, hogy megtudná, elérte-e a célt (és milyen célt?). A Szépművészeti Akadémián tervéről beszélve Christa Wolf még ezt jelentette ki: „A könyv annál a mozzanatnál fog befejeződni, ahol a harmadik személy, Nelly egybeolvad a másodikkal, hogy a »te«-ből csak egy személyt teremtsen, aki egy »én« [...]"[31] De a könyv utolsó lapján ez áll: „És a múltnak, amely még nyelvtani szabályokkal is rendelkezik, s az első személyt másodikra és harmadikra hasíthatta – a múltnak megtört-e a hegemóniája? Megnyugszanak-e majd a hangok? Nem tudom."[32] Nyilvánvaló ez az eltérés a genezis kiinduló- és végpontja között, amely új nyitányt szab majd a szövegnek. És jól látjuk a kezdet új fogalmazványain keresztül, hogy éppen mindez az összes bizonytalanság lett ezután a könyv egyik nagy témája. Ezek annak a vállalkozásnak az ellentmondásai, amelyet az új incipitnek be kellett jelentenie, és előre meg kellett szerveznie. Így lesz az első lap egy meglehetősen szokatlan magyarázat kezdete, és bizonyosan nehéz megfejteni annak, aki nem ismeri keletkezésének különös történetét. Egyébként ennek a változásnak a következménye visszaverődik majd a szövegben a kezdeten túl is. Az összehasonlítás a kezdés egyik változatával, úgy 1975-től föltűnve a cédulákon,[33] mutatja, hogy a két első fejezet (és kétségkívül a harmadik is) *újra van írva* ennek a megint elkezdett írásnak a nyomán. De itt mindenképpen fölmenthetem magam a bizonyítás alól: az első lapot most már véglegesen körbejártuk.

*

Ezen a hosszú úton, amelyhez úgy akartam csatlakozni, hogy sem az átélt események, sem az esztétikai eredmények szerint nem bocsátkozom interpretációba, a kérdések még a genetikus számára is homályosaknak látszanak. Két dolgot még szeretnék jelezni. Az első az időre vonatkozik, mivel Christa Wolf kezdése egyetlen lapon bonyolít le majdnem öt évet. És egyszer csak azt állapítjuk meg, hogy ez lemérhetet-

[29] *Kindheitsmuster*. 414.
[30] I. m. 529–530.
[31] *Die Dimension des Autors*. vol. 2., 814.
[32] *Kindheitsmuster*. 530.
[33] Text und Kritik 1–10.

len, két fogalmazvány között különbség támadhat a naptárra való hivatkozásból, a lapok számából, amelyek a fogalmazványokat elválasztják, vagy még az átélés idejéből: látogatás a szülővárosban, a levéltárakban, a forrásoknál – mindezt a keletkezés életrajzának is nevezhetnénk. És végül számításba lehetne venni egy tulajdonképpeni genetikus időt: azt, amely nem az utakat veszi már számba, hanem az írás előrehaladását.

Corpusunkban a mérték két első eszköze, a naptár és a papírtömeg ellentétben áll egymással. A távolság két fogalmazvány között hol órákban, hol hónapokban számolható, és első megközelítésben alá van vetve egy két elemből álló ritmusnak: ezek egyfelől az intenzív munka szakaszai, azok a percek, amikor az író a befejezésre gondol, amikor fölszaporodnak a változatok, másfelől a zsákutcák, amelyekből az író csak a csend több hónapja után tér vissza. Érdekes lenne közelebbről tanulmányozni hullámzásait, de ez inkább egy technikai analízis dolga lenne. Ezzel szemben a genetikus életrajzról mondhatunk valamit. Ritmikusság nem jár vele, de megerősíti az időbeli eltolódásnak azt a következményét, amelyet már a keletkezés folyamatában megfigyeltünk. Csak két példát hozok: 1971 tavaszán Christa Wolf kutatásokat végez a berlini Nemzeti Könyvtár zárolt anyagok osztályán. Politikailag zárolt osztály: a náci korszak zár alatt tartott publikációiról van szó. Ugyanannak az évnek júliusában tér vissza rövid tartózkodásra szülővárosába. Ez a múltba tett két kirándulás fontos szerepet játszik azután a könyvben; a Lengyelországba tett utazás szolgál tartópillérül az elbeszéléshez. De azért: a kéziratokban nyoma sincs ennek 1972 augusztusa és szeptembere előtt. Minden úgy tűnik, mintha lappangási idő választaná el az eseményt és a toll reagálását.

A dolog még bonyolultabb, mikor belelátunk a genetikus folyamat belsejébe: az ütem megszakításokat, de hirtelen lépéseket is mutat. Abban a pillanatban, amikor munkáját az első lapon félbeszakítja, 1971 szeptemberében Christa Wolf ezt írja (írógépen): „Az első képek egyike [...] a gyermeket mutatja, egy hároméves kislányt, egy sima kőlépcsőn, a bolt küszöbén, a Sonnenplatzon." A visszatérés időpontjában, 1972 augusztusában újra kezdi (kézírással): „Egyszerű kőlépcső, nagyon alacsony, az üzlet küszöbén, a Sonnenplatz sarkán [...]" Ez alatt a tizenegy hónap alatt az írás jókora utat tett meg, de a keletkezés megdermedt a mozdulatlan időben. Mégis ugrásra készült: két fogalmazvánnyal később hirtelen fölbukkan egy látomás, amely majd megszületik – később és távolabb –, az elbeszélés nagy mesés alakzatainak egyike: „A sötét vizeken, amelyek elborítják belső tájunkat – »a feledés tengerén« – szigetek úsznak, aprók vagy nagyok, hasonlók a kontinensekhez. Mert a feledékeny emlékezet a szigetvilág mintája szerint dolgozik" (kitörölt passzus). A képzeletbeli hirtelen elhomályosította a történetet és megelőzte a szöveget. Itt a keletkezés saját idejének intuíciója elevenedik meg, nem az írás, sem az elbeszélés ideje. Illő volna megtanulni beszélni erről.

De hogyan lehet számba venni ezeket a különböző időbeliségeket, anélkül, hogy hol azokra a félre nem érthető akadályokra figyelmeztetnénk, amelyek gátolták Christa Wolf munkáját, hol a „belső táj" izgalmaira, amelyek meggyorsították? Az idő folyamata magával sodor bennünket a keletkezés és a szellemi műveletek közötti

összefüggések mozgalmas terepén. A kritika itt ellentmondással néz szembe: ki kell jelölnie magának valami irányt az írás egymásutánjaira nézve, de a célok és ellenvetések, amelyek azokat meghatározták, nem érhetők el közvetlenül. De azért, ha ugyan a töredékeken megítélhető a genezis nagysága és kényszerűsége, nem vagyunk megfosztva a segédeszközöktől; a *Kindheitsmuster* iratkötege jól mutatja, mik lehetnek bizonyos szellemi folyamatoknak az írásos ismertetőjelei. A tipológia fontosabb jelenségeihez – kézírás vagy gépírás – beszédes mikrojelölések járulnak hozzá, mindegyik a maga szintjén; amilyen a fejezet megszámozása, a változat osztályozása, a papírlap keltezése. Jelenlétük (vagy hiányuk) föltár valami első jelet, időrendi elhelyezkedésük (a fogalmazvány előtt vagy után), írásmódjuk (megegyező vagy eltérő a lap írásmódjától), megszövegezésük a maguk módján értelmezhetők. Egy időpont egyszerű följegyzése számos jegyzéken szerepel, annál beszédesebben, minél kevésbé fontolgatták azt. Mikor azt olvassuk Christa Wolf tollát követve: „Péntek van, 1973. október 19., hűvös és esős nap, 18 óra 30 perc",[34] tudjuk, hogy ennek a mozzanatnak a megrögzítésére eső hangsúly annak a rendeltetésnek a függvénye, amelyet hordoz. A paletta másik végén egy korábbi „szeptember 21.": az írás munkalázát jelzi. Vagy pedig nulla fokon: a dátum hiánya előre jelzi a kísérlet bizonytalanságát. Ezeknek a jelzéseknek a skálája jól elfedi a szemiotikai, írásbeli, adatszerű információknak sokaságát, de mindig ott van a szellemi műveletek tartományában, amelyek a szöveg fölé emelkednek.

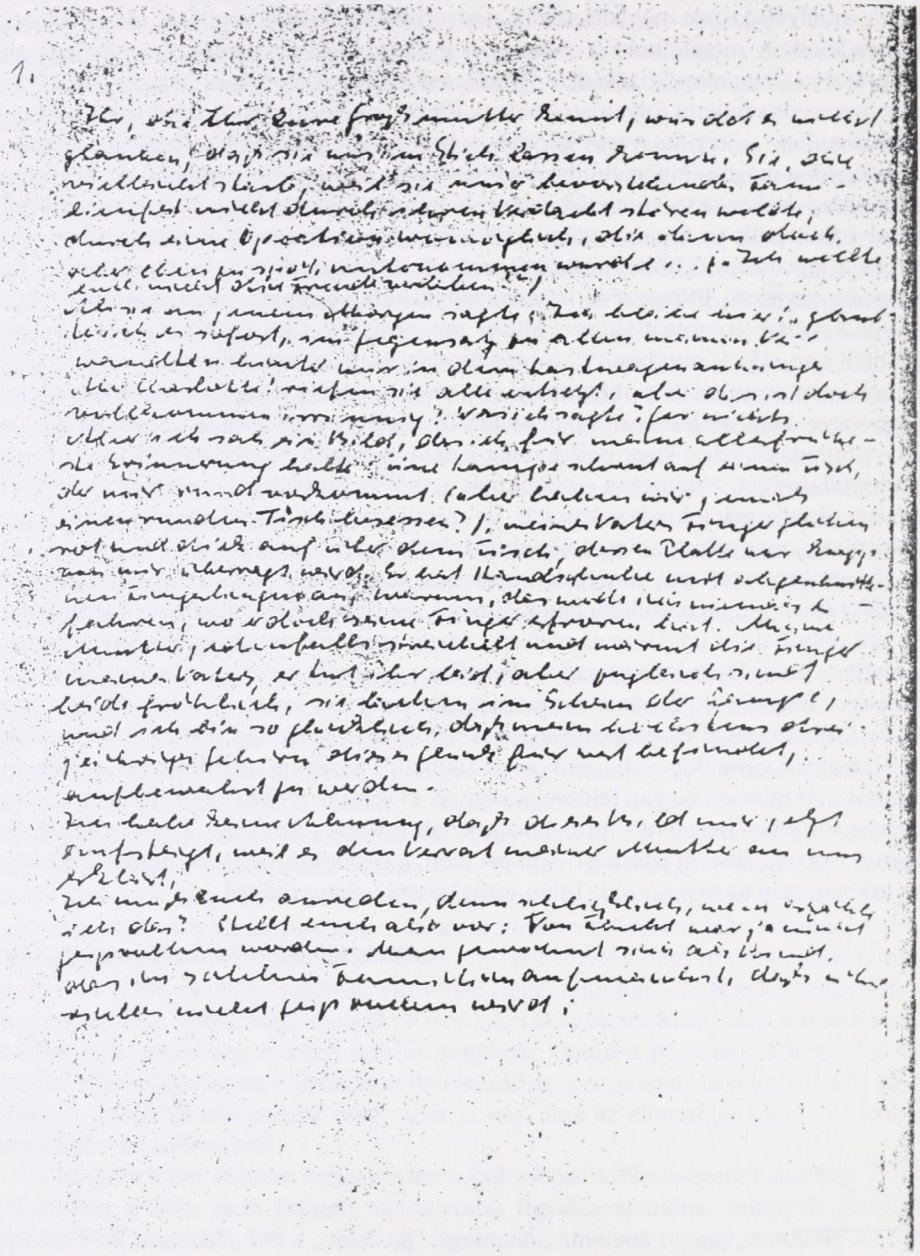
Nyomokról van szó, amelyek nincsenek regisztrálva – és nagyon különböző természetűek – mint a szellem tevékenységének nagyon sajátságos tanúbizonyságai: éppen ebből áll az írás. Íme az első ok, amely elveti azt az elképzelésünket, hogy a genetikus be tud hatolni a szerző szellemébe – és amely kétségkívül megmagyarázza bizonyos reagálások ironikus csattanóját: „Ez a néhány lap majd áthat minket az író eleven intimitásával és érzékenységével" (Robert Pinget). De másról is szó van itt: arról, hogy a genetikus soha nem osztozik az író idejében. A kritika akkor érkezik, amikor már minden be van fejezve, a kártyák ki vannak terítve az asztalon és minden dobást föl lehet becsülni – erre hivatkoznak a német kritikák: „Die nachgespielte Partie" (az újra játszott játszma). Ami ezt illeti: a genetikus helyzete nem azonos sem az íróéval, sem az olvasóéval. Talán ezért beszél valami másról.

Franciából fordította: Monostory Klára

---

[34] *Kindheitsmuster*. 233.

1. függelék



Az első fogalmazvány (fakszimile)

2. függelék

Ti, akik ismeritek nagyanyátokat, nem fogjátok elhinni, hogy cserben tudott hagyni bennünket. Ő, aki inkább meghalt volna, mert az előttünk álló családi ünnepet nem akarta megzavarni a szorongásával, egy lehetséges operációval, ami aztán mégis megtörtént, de későn... („Nem akartam elrontani az örömötöket!")

Amikor azon a reggelen azt mondta: Itt maradok! – rögtön elhittem, az utánfutón mögöttem lévő összes rokonokkal ellentétben. De Charlotte! kiáltották mind rémülten, de hiszen ez tiszta őrültség! És én? Én nem szóltam semmit. Hanem egy képet láttam, amelyet a legelső emlékemnek tartok: egy lámpát egy asztalon, amely mintha kerek lett volna (de hát volt valaha kerek asztalunk?), apám vörös és vastag ujjai csúsznak ezen az asztalon, amelynek a lapja fölém magasodott. Kesztyű van rajta, levágott ujjvégekkel, hogy miért, azt sose tudtam meg, mikor pedig az ujjai meg voltak fagyva. Anyám simogatja és melengeti apám ujjait, sajnálja, de ugyanakkor mindketten vidámak, nevetnek a lámpafényben, és én olyan boldog vagyok, hogy alig hároméves koromban az agyam úgy döntött, hogy ezt az örömet érdemes megjegyezni.

Sejtelmem sincs róla, hogy ez az emlék azért tért vissza ebben a pillanatban, mert megvilágította, miért hagyja el anyám az övéit.

Meg kell szólítanom titeket, mert hát végül is kinek mesélek? Tehát képzeljétek el: nem menekülésről volt szó. Az ilyenféle családokban nevelkedő gyerek tudja, hogy sok dolog van, amiről nem beszélnek.

(Az első fogalmazvány fordítása.)

3. függelék

- 1 -

1.

Das Vergangene ist nicht tot; es ist nicht einmal vergangen. Wir trennen es von uns ab und stellen uns fremd.

Frühere Leute erinnerten sich leichter. Eine Vermutung, eine höchstens halbrichtige Behauptung. Ein erneuter Versuch, dich zu verschanzen. Allmählich, über Konsta hin, schält sich das Dilemma heraus: sprachlos bleiben oder in der dritten Person leben, das scheint zur Wahl zu stehen. Das eine unmöglich, unheimlich das andere. Und wie gewöhnlich wird sich herausstellen, was dir weniger unerträglich ist, durch das, was du machst. Was du heute, an diesem trüben 3. November des Jahres 1972, beginnst, indem du, Packen provisorisch beschriebenen Papiers beiseite legend, einen neuen Bogen einspannst, noch einmal mit der Kapitelzahl 1 und dem Punkt dahinter anfängst. Wie so oft in den letzten eineinhalb Jahren, in denen du lernen mußtest: die Schwierigkeiten haben noch gar nicht angefangen. Wer sich unterfangen hätte, sie dir der Wahrheit nach anzukündigen, den hättest du, wie immer, links liegen lassen. Als könnte ein Fremder es sein, einer, der außen steht, der dir die Rede abschneidet.

Im Kreuzverhör mit dir selbst zeigt sich der wirkliche Grund der Sprachstörung: Zwischen dem Selbstgespräch und der Anrede findet eine bestürzende Lautverschiebung statt, eine fatale Veränderung der grammatischen Bezüge. Ich, du, sie, in Gedanken ineinanderschwimmend, sollen im ausgesprochenen Satz einander entfremdet werden. Der Brust-Ton, den die Sprache anzustreben scheint, verdorrt unter der erlernten Technik

Az utolsó fogalmazvány (fakszimile)

4. függelék

A múlt nem halott; el se múlt. Elkülönítjük magunktól, és úgy teszünk, mintha idegen volna számunkra.

A régebbi korok emberei könnyebben emlékeztek; föltevés, legfeljebb féligazság. Újabb kísérlet, hogy elsáncold magad. Lassanként, hónapokon át, (bontakozott) alakult a dilemma: szótlannak maradni, vagy a harmadik személyben élni, úgy látszott, ez a választás lehetősége. Az egyik lehetetlen, kínos a másik. És mint általában, most is annak a révén (alakul) derül majd ki, hogy számodra melyik a kevésbé elviselhetetlen, amit csinálsz. Amibe ma, az 1972-ik esztendőnek ezen a borús november harmadikáján belefogsz, az ideiglenesen teleírott papírlapok kötegét félreteszed, új lapot fűzöl a gépbe, és még egyszer leírod az első fejezet számát (utána egy pontot). Mint oly gyakran az utóbbi másfél évben, amikor meg kellett tanulnod: a nehézségek még el se kezdődtek. Aki meg merte volna jósolni, hogy valójában milyen nehézségeid lesznek, azt, szokásod szerint, kutyába se vetted volna. Mintha egy idegen, egy kívülálló beléd fojthatná a szót.

Miközben keresztkérdéseket teszel fel önmagadnak, megmutatkozik a beszédzavar valódi oka: a magadhoz és a másokhoz intézett beszéd között megdöbbentő hangváltás következik be, a nyelvtani vonatkozások fatális megváltozása. Én, te, ő, gondolatban egymásba úszva, a kimondott mondatban elidegenednek egymástól. A bensőséges hang, amelyre a beszéd törekszik, kiszikkad a hangszalagok megtanult technikájától.

Utolsó fogalmazvány (*Gergely Erzsébet* fordításának felhasználásával)

Csúri Károly

ISMÉTLÉSSTRUKTÚRÁK – IRODALMI NÉZŐPONTBÓL[1]

– Thomas Mann *Tonio Kröger* című elbeszéléséről

1. Bevezetés

Tanulmányunk egy konkrét szövegelemzés alapján tárgyalja az ismétlés néhány gyakorlati és elméleti problémáját az irodalmi művekben. Természetesen a választott szempont, valamint a kommentált idézetek formájában történő kifejtés módszere lényegesen behatárolja egy átfogó értelmezés lehetőségeit. Ugyanakkor kezdettől törekszünk arra, hogy Thomas Mann elbeszélése ne csupán elméleti meggondolásaink példa jellegű illusztrálásául szolgáljon. Ezt azért is fontosnak tartjuk, mivel az irodalmi ismétlésstruktúrák segítségével itt felmutatott jelentéskapcsolatokat és értékösszefüggéseket az általunk ismert *Tonio Kröger*-szakirodalom még nem, vagy csak részben tárta fel.[2] Annak ellenére, hogy az ismétlés kutatása már régóta közhelynek számít a Thomas Mann-filológiában és annak ellenére is, hogy a Thomas Mannról szóló írások mennyisége mára gyakorlatilag áttekinthetetlenné vált. Mindez egyben azt is magyarázza, hogy miért részletesebb az elemző rész a rákövetkező elméleti-módszertani következtetések fejezeténél. Másrészt viszont, az ismétlés elméleti-módszertani kérdéskörének középpontba állítása jelzi, hogy az irodalmi magyarázat eredményessége szempontjából nem lényegtelen, milyen ismétlésfogalmat használ az elemző.

A tényleges szövegmagyarázatot követő elmélet, vagyis a logikailag fordított sorrend ellenére is tudatában vagyunk annak a ténynek, hogy az ismétlések megállapítása, az ismétlésstruktúra feltárása, mint ahogyan a szövegmagyarázat egyetlen más lépése sem független eljárás egy a szöveg egészére felállított előzetes elmélettől, illetve hipotézisrendszertől. Nem szeretnénk tehát, ha az elméleti bevezető hiánya azt a benyomást keltené, hogy az ismétlések az irodalmi művekben mintegy magától értetődő módon, mindenféle elméleti előfeltevés nélkül megragadhatók és magyaráz-

---

[1] A dolgozat gießeni Humboldt-tanulmányutam során készült és először a maceratai egyetemen *Communicazione-Testo-Significato* címmel 1991. december 3–4. között rendezett szemiotikai konferencián olvastam föl. A munka támogatásáért itt szeretnék köszönetet mondani az Alexander von Humboldt Alapítványnak.

[2] Lásd a következő műveket: H. Koopmann: *Thomas Mann*. Konstanten seines literarischen Werks. Vandenhock & Ruprecht in Göttingen, 1975.; H. Jendreiek: *Thomas Mann*. Der demokratische Roman. August Bagel Verlag, Düsseldorf 1977.; H. Kurzke: *Thomas Mann. Epoche, Werk, Wirkung*. München, Beck Verlag, 1985.; H. Koopmann: (Hrsg.) *Thomas Mann-Handbuch*. Alfred Kröner Verlag, 1990.

hatók lennének. Mindössze arról van szó, hogy ugyanazokat a kritériumokat, melyeket egy elméleti-módszertani keret explicit módon kijelöl, első megközelítésben, egy látszólag minden elmélettől független gyakorlati elemzés folyamán implicit, ki nem fejtett formában alkalmazzuk. Ez azonban nem jelent mást, mint hogy azok a strukturális elvek, melyeket általában egy-egy szövegmagyarázat végeredményének szokás tekinteni, valójában nem végeredmények, hanem szükségképpen már az elemzés hallgatólagos előfeltevései.[3] Ténylegesen ugyanis a szöveget eleve ezen „végeredmények" alapján strukturáljuk, jóllehet általában szerényebben fogalmazunk, és csupán előzetes hipotézisekről beszélünk. Természetesen a „végeredmények", és ebben az értelemben a „végső" alaphipotézisek a mű, pontosabban a magyarázat „végső" strukturálását, vagyis magát az irodalmi magyarázatot jelentik, s nem a strukturálás ezt megelőző hosszadalmas, sokszor átalakuló, gyakran ellentmondásos-inkoherens folyamatát.

Így tehát esetünkben is az ismétléskapcsolatok elemzéséből adódó explicit, azaz kifejtett eredményeket implicit, ki nem fejtett elvként már maga az elemzési eljárás tartalmazza. Ha ez nem így volna, vagyis már kezdettől nem valamiféle implicit elmélettel közelítenénk a szöveghez, akkor nyilvánvalóan magukat az ismétléseket sem lennénk képesek felismerni, azaz a visszatérő szövegszekvenciákat nem tudnánk megkülönböztetni a nem-visszatérő szövegszekvenciáktól. Nem is beszélve azoknak az ismétléstípusoknak kimutatásáról, melyek szövegszerűen egyáltalán nem jelennek meg, illetve ilyen módon közvetlenül nem hozzáférhetőek.

A gyakorlati és elméleti szempontoknak ez a szoros összefonódása talán érthetővé teszi, miért nem választjuk el egymástól szigorúan a konkrét szövegmagyarázatot és az általános elméleti-módszertani meggondolásokat, és miért kezdeményezünk mindjárt a történet áttekintése után egy első rövid elméleti vitát a fontosabb *Tonio Kröger*-elemzésekkel. A szempontok és az elvek előzetes tisztázása – ehhez már az elemzés kezdetén szükséges néhány általános kérdés felvetése – nem változtat azonban azon a tényen, hogy az ismétlésproblematika elméleti feldolgozását, lehetséges explikációjának előkészítését lényegében a zárófejezetre hagyjuk. Ott először a szövegek irodalmi magyarázatának elméletét vázoljuk fel, melynek keretében és segítségével az ismétlés gyakorlati problémái, elemzési nehézségei konzisztens és koherens, vagyis ellentmondásmentes és összefüggő módon megfogalmazhatóvá válnak, és ezzel egyúttal elméletileg is transzparenssé tehetők.

Így mindenekelőtt a következő kérdésekre remélünk választ: Milyen kritériumok szükségesek ahhoz, hogy két vagy több különböző szövegrész esetében ismétlésről beszélhessünk? Milyen alapvető szemantikai típusokba sorolhatjuk az egyes ismétléseket? Hogyan tudunk különbséget tenni irodalmilag releváns és irodalmilag nem releváns ismétlések között? Hogyan explikálható az a tény, hogy maguk az irodalmi-

---

[3] Vö. Á. Bernáth: *Zur Frage der Interpetation von Handlungen in literarischen Texten*. In: J. S. Petőfi (T. Olivi Hrsg.): *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung – From verbal constitution to symbolic meaning*. Hamburg, 1988. 183. (Papiere zur Text linguistik 62.)

lag releváns ismétlések is eltérő funcióértékkel rendelkeznek egy adott művön belül, vagyis szerepük, jelentőségük igen különböző lehet?

Nem nehéz belátni, hogy az ilyen és más hasonló kérdésekre adandó válaszok döntően az irodalmi magyarázattal, vagyis a szövegek irodalmi jelentésével kapcsolatos mindenkori elméleti koncepcióval állnak összefüggésben. Ezért tehát az irodalmi magyarázatnak, gyakorlati és elméleti szempontból egyaránt, a dolgozat középpontjában kell állnia. Mind az elemző részekben, mind az elméleti fejtegetésekben arra fogunk törekedni, hogy különböző oldalról megvilágítsuk és plauzibilissé tegyük alaptételünket: az ismétlések nem azért irodalmiak, mert irodalmi művekben fordulnak elő – bár ezen formális előfeltevés nélkül nyilvánvalóan maga a kérdésfeltevés is értelmetlen lenne –, hanem azért, mert irodalmilag magyarázzuk őket.

2. Az elbeszélés általános áttekintése

Thomas Mann műve formálisan kilenc fejezetre tagolódik, melyek közül az első három, majd a negyedik és az ötödik, végül pedig a hatodik, hetedik és a nyolcadik fejezet alkot egy-egy szorosabban összefüggő egységet. A kilencedik, a záró fejezet ugyancsak önálló egész, amely világosan elkülönül a megelőző harmadik nagyobb egységtől. A felsorolt nagyobb egységek belső kapcsolata első közelítésben tematikus szempontból határozható meg.

1. egység (1., 2. és 3. fejezet)

Az első három fejezet Tonio Kröger ifjúkorát tárgyalja, a szülővárosában, majd pedig az Itáliában töltött időt. Először a 14 éves Tonio Hans Hansenhez fűződő baráti kapcsolatáról értesülünk. Az alaptéma már itt megjelenik: Tonio Kröger mint művészi-intellektuális lény kirekesztve érzi magát a 'normálisak' életéből, bár Hans Hansen iránti szeretete ugyanakkor jól mutatja, mennyire sóvárog az élet, a polgári lét után. A két pólust olyan motívumok jellemzik, mint a 'szőkeség', 'kékszeműség', 'szökőkút', 'vadgesztenyefa', 'tenger', 'apa', a 'lovakról szóló könyvek', illetve az 'anya', a 'zöld ekhós szekérrel kóborló cigányok', 'Don Carlos' stb. Ezek az elbeszélés folyamán többször is visszatérnek, eredeti vagy módosult formában.[4] A második fejezet Tonio Ingeborg Holm iránti érzelmeivel, lelki kapcsolatával foglalkozik. Inge, éppúgy, mint Hans Hansen, szőke és kékszemű, Tonio számára az élet tiszta és tökéletes megtestesülése. Ismét felbukkan az életből való kirekesztettség témája és megjelenik a tánc

[4] A *Tonio Kröger* egyes narratív egységeinek rövid jellemzésekor részben JENDREIEK összefoglalására (*Thomas Mann*. 1977) támaszkodom. Azok a motívumok, melyeket Jendreiek az első narratív egység kapcsán felsorol, fontosak ugyan, de a Thomas Mann-szakirodalom már gyakran és kimerítően foglalkozott velük. Így újbóli tárgyalásukat, szemben a kevésbé feltárt összefüggésekkel, nem tartom szükségesnek. Az elemzési részben a „motívum", a „motivikus ismétlés", „motivikus megfelelés", „motivikus kapcsolat" stb. kifejezéseket szövegbelső ismétlés értelmében használom. Pontosabb kifejtésükre az elméleti-módszertani részben kerül majd sor.

mint új élettulajdonság. A harmadik fejezet egy egyszerre valós és jelképes folyamatot ír le, megmutatja, hogyan válik ki Tonio fokozatosan az életből: előbb apai nagyanyja, majd hamarosan édesapja is meghal. A gyászév leteltével Tonio édesanyja férjhez megy egy muzsikushoz, egy olasz nevű virtuózhoz, akit követ a 'kék messzeségbe'. Ezt követően Tonio is elhagyja szülővárosát és Itáliába, a művészet hazájába költözik. Az északi szülőváros élettől körülvett Kröger-létével szemben most énjének Tonio-létét próbálja megvalósítani délen, a szellem és művészet földjén.

2. egység (4. és 5. fejezet)

A kudarccal végződő terv után Münchenbe érkezik, ahol felkeresi Lizaveta Ivanovnát, a festőművészt. Műtermében hosszan beszélgetnek a „művészet és élet antagonizmusáról",[5] az elbeszélés tulajdonképpeni alaptémájáról. Tonio, aki, valamivel túl a harmincon, immár felnőtté vált, lesújtva hallgatja Lizaveta ítéletét: „Maga, Tonio Kröger, a polgár, aki tévútra jutott" (323).

3. egység (6., 7. és 8. fejezet)

Az elbeszélésnek ez a része a hazatérésről, pontosabban Toniónak szülővárosában tett rövid és különös látogatásáról, valamint dániai utazásáról szól. Az észak felé induló utazás a hatodik fejezetben először hazavezeti Toniót. Az újbóli találkozás a polgári világgal először kiábrándító: a művész Tonio újra csak kirekesztve érzi magát a normális polgári életből. A hetedik fejezet középpontjában a dániai hajóút áll: az utazás az élettel való újraegyesülés egyik legfontosabb szakasza. Koppenhágát szülővárosa tükörképeként éli meg Tonio, megtalálja benne az elveszett múltat. „Úton-útfélen" kékszeműeket és szőkéket lát, úgy, ahogyan az a szülővárosi éjszakán a szállodában megálmodta. A nyolcadik fejezetben az aalsgaardi fürdőhely eseményeivel ismerkedünk meg. A panzióban táncestet rendeznek, s a párok egyikében, egy dán fiúban és lányban Tonio képzelete Hans Hansent és Ingeborg Holmot fedezi fel. Nem szólítja meg őket, s továbbra is távol marad a társaságtól, mégis érzi, hogy visszatalált hazájába, az életbe: „Levetkőzött, lefeküdt, eloltotta a lámpát. Két nevet suttogott a párnájába: azt a néhány szűzies, északi szótagot, ami számára a szeretet, a szenvedés, a boldogság voltaképpeni és eredeti formáját, az életet, az egyszerű és bensőséges érzést, a szülőföldet jelentette" (352).

4. egység (9. fejezet)

Az egész fejezet egy levél, melyet Tonio Lizavetának ír a Münchenben megkezdett beszélgetés folytatásaként és lezárásaként. Lényegében „egy összefoglaló gondolatsor, reflexió a polgár és művész, az élet és művészet viszonyáról, mely Tonio jövőbeli irodalmi alkotótevékenységének programtervével zárul".[6]

---

[5] Jendreiek: i. m. 178.

[6] I. m. 179.

Már a kiragadott fontosabb események felsorolása is jól mutatja, hogy feltűnő párhuzam áll fenn az elbeszélés 1. és 3., valamint a 2. és 4. egysége között. A 3., illetve a 4. egység az 1., illetve a 2. egység variált ismétlésének tekinthető. Elegendő, ha itt csupán néhány, részben már említett eseményre utalunk: a szülővárosban tett sétákra az 1. és 6., a táncestekre Husteede konzulnénál és Aalsgaardban a 2. és 8. fejezetben, Hans Hansen és Inge Holm ismételt, immáron közös megjelenésére a dán fiú és lány személyében, vagy Francois Knaak és az aalsgaardi postatiszt, illetve Magdalena Vermehren és az aalsgaardi táncmulatságon résztvevő sápadt lány motivikus megfelelésére. Még nyilvánvalóbb az egyezés Tonio és Lizaveta már említett dialógusa, valamint Tonio Lizavetához írott levele között: a levél elemzi és összekapcsolja egymással a müncheni beszélgetést és az északi utazás tapasztalatait. A történet nagyobb egységeinek ismétléskapcsolatában a kutatók egy része zenei forma analógiáját vélte felfedezni.[7] Megfigyeléseiket nem kis mértékben befolyásolta az a tény, hogy Thomas Mann maga is nyilatkozott egyes műveinek zenei vezérmotívum-technikára épülő kompozíciójáról. A *Tonio Kröger* felépülése ebből a szempontból egy *sonata allegro* szerkezetéhez hasonlítható. A történet tárgyalt felosztása, az 1., 2. és 3., a 4. és 5., a 6., 7., 8., valamint a 9. fejezte négy egysége az *A – B – A+ – Coda* szonátaformát képezi le. Egy ilyen globális struktúramegfeleltetés kétségtelenül jogosnak látszik, hiszen az egyes fejezetek szorosabb kapcsolódása valóban összeegyeztethető az absztrakt zenei formula megadott komponenseivel, továbbá könnyebbé válik az elbeszélés átfogó áttekintése, valamint az összefüggések rendszeres feltárása. Ugyanakkor módszertanilag mégsem problémamentes az eljárás, hiszen a zenei párhuzam értelemszerűen az irodalmi műveknek csak bizonyos szempontjaira és szintjeire vonatkoztatható. Másrészt annak a megállapítása, hogy *Tonio Kröger* szonátaforma, önmagában meglehetősen keveset mond, inkább csak más síkra tereli a megoldatlan problémákat. A zenei analógia azonban mindenekelőtt azért korlátozott érvényű, mert az elbeszélés irodalmi sajátosságaira, vagyis az irodalomtudományi szempontból éppen alapvetőnek számító kérdésekre nem tud választ adni. Hiszen ezek a sajátosságok, minthogy döntően a nyelvhez kötődnek és a nyelvtől függenek, szükségképpen nem, vagy csak igen csekély mértékben találhatók meg a zenei formák révén hozzáférhető struktúrákban. Jellegüknél fogva az irodalomhoz, vagyis egy olyan területhez tartoznak, amely a zenével legfeljebb metaforikus értelemben rokonítható, és semmiképpen sem az operacionalizálható eljárások tekintetében. Vagyis, minden fejlettsége és differenciáltsága ellenére, a zenetudomány módszertani apparátusa nem alkalmas sajátosan irodalmi mozzanatok, illetve irodalomtudományi problémák megragadására és releváns magyarázatára. Ez aligha meglepő, minthogy nem is ezek megoldására jött létre.

---

[7] Itt csak I. Vargha *Sonatenform und Wiederkehrsgedanken in Tonio Kröger.* Eine Werkanalyse mit besonderer Berücksichtigung literaturtheoretischer Probleme. (Manuskript. Universität Szeged.) *Tonio Kröger*-tanulmányára utalok. A szerző elemzésében – pontos adatok nélkül – Basilius *Thomas Mann's Use of Musical Structure in Tonio Kröger* című tanulmányára utal, ahonnan a „sonata allegro" jelölés, valamint az elbeszélés itt következő 4 nagyobb egységre történő felosztása is származik.

3. Az alaptematika mint strukturális kérdés

Jendreiek, az egyik legismertebb Thomas Mann-kutató, a *Tonio Kröger* lényegét a következőkben foglalja össze: „Tematikusan a novella Thomas Mann művészet és élet, művészet és polgárlét kapcsolatára vonatkozó elmélkedéseinek kontextusába illeszkedik. A művész lényét és önértését érintő kérdés egyik korai megfogalmazásáról van szó, amely a maga mitikus dimenziójában az elméleti és gyakorlati, a szemlélődő és cselekvő lét viszonyának, valamint az esztéticizmus és élet polaritásának alapkérdésévé bővül. Thomas Mann narratív elemzésében a szemlélődő-elméleti és a cselekvő-gyakorlati életvitelt az emberi létezés két, egymástól végletesen különböző ősformájaként, illetve lehetőségeként fogja fel. Így Tonio Kröger a művészet és élet egzisztenciális lehetőségei közötti emberi létezés reprezentatív alakjává válik, míg a novella maga modellszerű elemzését adja az esztéticizmus és életaktivizmus közötti emberi létezés problémakörének... A vita kiindulópontját a schopenhaueri filozófia, az ember művészet által történő megváltásának felfogása képezi. A kritikus ellenpólust Thomas Mann Nietzsche cselekvő életakarásában találja meg."[8]

Átfogó problématörténeti keretben gondolkodva Jendreiek értelmezésével ellenvetés nélkül egyetérthetünk. Irodalmi szempontból azonban, s ez konkrét szövegelemzésére is vonatkozik, összegzése aligha kielégítő. Gondolatmenetéből mintegy természetesen következik, hogy az elbeszélés gyakorlatilag egy schopenhaueri és nietzschei, azaz két elvont filozófiai elv irodalmi szándékú, eseménysorokkal történő leképezése. S bár abban elméletileg teljesen egyetértenénk Jendreiekkel, hogy az irodalmi művek szövegvilágait célszerű (arisztotelészi értelemben vett) absztrakt cselekmények, illetve értékrendek modelljeinek tekintenünk, azonban az ilyen absztrakt cselekményeknek, illetve értékrendeknek a szellemtörténetitől alapvetően eltérő státust tulajdonítunk. Ezeket a cselekményeket, illetve értékrendeket, szemben Schopenhauer esztétikai megváltástanának vagy Nietzsche életfilozófiájának elfogadásával, nem tételezzük eleve, a szövegvilág felépítésétől függetlenül adottnak. Eljárásunk ennek éppen a megfordítottja: a fikcionális olvasás segítségével felépített szövegvilág meghatározó strukturális elvei lesznek azok az elvont cselekmények, illetve értékrendek, melyek a szövegvilágok mint modellek elvont elméleteit alkotják. A mégoly nyilvánvaló schopenhaueri és nietzschei megfelelések vagy vonatkozások ellenére elvileg nem tartjuk azonosíthatónak az elbeszélésben kikristályosodó „élet" és „művészet" pólusait a schopenhaueri művészet vagy a nietzschei élet fogalmával. Az életet és a művészetet esetünkben az elbeszélés felépítése, azaz az események szerkezete, a figurák változó tulajdonságai és kapcsolatai s természetesen a narratív struktúra által kiválasztott intertextuális, így többek között schopenhaueri és nietzschei utalások együttesen definiálják. Az irodalmi közelítés, amint ezt az elméleti zárófejezetben részletesen kifejtjük, éppen az elbeszélés felépítéséből igyekszik a kérdéses kategóriákat levezetni. Ha ez nem így lenne és a *Tonio Kröger* szövegvilágát egy előre

---

[8] JENDREIEK: i. m. 174–175.

meghatározott értékrend, így például a „schopenhaueri művészetakarás", illetve a „nietzschei életakarás"[9] interpretációjának tekintenénk, akkor természetszerűleg megszűnne az irodalmi struktúraalkotás kreatív szerepe és önértéke, hiszen ez esetben az irodalom nem létrehozna, teremtene valamit, hanem mindössze egy már meglévő értéket leképezne, átvenne, jól-rosszul visszatükrözne. Bár formálisan mindkét esetben életről és művészetről beszélünk, s a két kategória szerepe nem is vonható kétségbe az elbeszélés eseménysorainak rendezésében, a kétféle élet- és művészetfogalom referenciaterülete jelentősen eltér egymástól. Ha az élet vagy a művészet kategóriája irodalmi magyarázat eredménye, akkor a globális és mikrostrukturális összefüggések olyan sokrétű jelentéshálójáról van szó, amely az egész szövegvilágot átszövi és a különböző típusú és szintű ismétléskapcsolatok segítségével szerveződik igen komplex, de egyben rendkívül differenciált formában megmutatkozó értékké. Ha ugyanezek a kategóriák nem irodalmi magyarázat eredményei, akkor többnyire még azt a jelentéskört sem képesek felölelni, amellyel a kiindulópontként szolgáló diszciplínában már rendelkeznek, hogy a szemantikai gazdagodás, illetve újjászerveződés és átalakulás lehetőségeit ne is említsük.[10] A továbbiakban tehát, a nyelvi azonosság ellenére is, az élet és művészet fogalmát, illetve a fogalmak valamennyi később megjelenő változatát irodalmi értelemben használjuk a tárgyalt megkülönböztetés alapján.

Az elbeszélés alapproblémáját, némiképp eltérve Jendreiek formulájától, először kérdésként fogalmazzuk meg: Vajon fennáll-e valamilyen formában az elbeszélés világában a „művészet" és „élet", a kontemplatív-esztétika és a cselekvő-gyakorlati létezési mód összeegyeztethetőségének esélye, anélkül, hogy közben a két létforma bármelyikét a másik érdekében korlátoznánk vagy megszüntetnénk?

Úgy tűnik, hogy ebből a szemszögből az elbeszélés egészét a végső soron mindig kudarcot valló összeegyeztetési próbálkozások sorának tekinthetjük. Az egyes fejezetekben megfigyelhető ugyanis az a tendencia, amely különböző módokon és formákban újra és újra megkísérli az életet a művészetben vagy a művészetet az életben feloldani – sikertelenül. Ugyanerre a kísérletre, mint részben már szó volt róla, magasabb, a fejezetek fölött álló egységek szintjén is sor kerül. A müncheni látogatást megelőző elbeszélésegység (1., 2. és 3. fejezet) azt a folyamatot írja le, melynek során Tonio Kröger fokozatosan kiválik az életből és mindinkább a művészet felé fordul, művésszé, íróvá válik. Vagyis az elbeszélés első átfogó szakasza az élet pólusától a művészet pólusa felé tart. A megtett út végén és egyben csúcspontján Tonio eljut annak felismeréséhez, hogy az embernek „meg kell halnia" ahhoz, hogy „igazán alkotóvá" válhasson (309). A müncheni találkozást követő elbeszélésegységben

---

[9] Fejezetcím Jendreieknél: i. m. 180.

[10] Az „irodalmi", illetve „nemirodalmi magyarázat" kérdésének részletesebb kifejtését lásd a dolgozat 6. fejezetében, valamint Á. Bernáth/K. Csúri: *Mögliche Welten unter literaturtheoretischem Aspekt*. In: K. Csúri (Hrsg): *Literary Semantics and Possible Worlds/Literatursemantik und mögliche Welten*. Universität Szeged, Szeged 1980. 44–62. (Studia poetica 2.); Á. Bernáth/K. Csúri: *Remarks on Literary Text-Explanation*. Quaderni di Semantica. Vol. VI., no. 1. 1985. 53–64.

(6., 7. és 8. fejezet) ismét megpróbál integrálódni az ifjúként elhagyott életbe: délről visszaindul északra, előbb szülővárosába, majd Dániába jut el, s közben végleg feladja az egykor tiszta művészettel azonosított dél világát.

Az élet és művészet sikertelen összeegyeztetési kísérletei mellett kezdettől megfigyelhetők olyan próbálkozások is, melyek, rejtett formában, fokozatosan megteremtik a művészi és polgári lét összhangjának lehetőségét a művész szemszögéből: az élet egyre nyilvánvalóbban esztétikumként, az esztétikum pedig az élet elválaszthatatlan részeként, az életet alakító, formáló elvként jelenik meg Tonio számára. A *Tonio Kröger*-értelmezések többségében a két pólus szembenállása és összebékíthetetlensége az elbeszélés végére sem változik meg érdemben. Ezért célszerű, ha még a részletesebb elemzés előtt röviden megvizsgáljuk, hogy valóban jogos-e az élet és művészet kezdeti ellentétének megszűnéséről beszélnünk, s ha igen, úgy milyen jegyekben ismerhetjük fel és követhetjük nyomon ezt a folyamatot. Annyit máris előrebocsáthatunk, hogy az ellentét megszűntét semmiképpen sem ontológiai értelemben gondoljuk. Nem arról van szó, hogy Tonio Kröger meghasonlott művész-polgár léte egy új, kettősségétől megszabadult Tonio Krögerben oldódna fel az elbeszélés végére. Egy ilyen folyamat valószínűtlenségét a cím eleve jelzi: Tonio Kröger személye már nevében kibékíthetetlen kettősséget hordoz. „Tonio" és „Kröger", keresztnév és családi név a dél és észak ellentétet rejti, román és germán eredetre utal. A fiú, Tonio Kröger kettősségének sarkított változatát az élet és művészet pólusait külön személyként megjelenítő szülők képviselik. Kröger konzul, az apa, kizárólag családi néven szerepel az elbeszélésben, míg az anya, Consuelo, csupán keresztnéven jelenik meg. Maga a Consuelo keresztnév pedig mintegy ironikus kifordítása az apa konzuli címének. Bár az apa és az anya, az észak és a dél, a polgári és a művészvilág vonzásköre feloldhatatlanul, mintegy genetikai meghatározottságként él tovább Tonio személyében, azt is tapasztalhatjuk, hogy a tényleges és jelképes 'élet–művészet–élet' út során Tonio látásmódja fokról fokra megváltozik. Először még öntudatlanul, majd egyre tudatosabban ismer fel és ért meg egy olyan sajátos 'nyelvet', melynek segítségével az élet és művészet egységben mutatkozik meg, az élet mint esztétikum, az esztétikum mint élet válik tapasztalhatóvá. A művészet ebből a perspektívából nem más, mint az élet 'hogyanja', sajátos módja, vagyis az élet esztétikai lehetőségének megpillantása. Az élet ilyen értelemben vett esztétikai nyelvének elemei közé tartozik többek között a 'fény', a 'hang', az 'illat', a 'mozgás', a 'meg-nem-formáltság' és a 'végtelenség', a 'lezáratlanság' minden egyéni megvalósulási változatával és lehetőségével.

Az érzékek nyelve az elbeszélésben és így Tonio életében is kezdettől jelen van. Mégsem tűnik fel, részint mert természetes része Tonio életének, részint mert más, látszólag fontosabb problémák határozzák meg gyermekkorát és ifjúságát. Jelentőségét csak az itáliai tartózkodás, az élet és művészet kevés híján 'halálos' szétválása után kezdjük észlelni. Szerepe akkor erősödik fel igazán, amikor Tonio előbb szülővárosába, majd Dániába indul, vagyis amikor az életbe visszavezető útra lép. A tudatosulás, a fény, a hang, az illat, a mozgás stb. sajátosságainak megfelelően nem kognitív, hanem sokkal inkább egyfajta szenzuális 'tudatosulás', egy, az érzékek által közvetí-

tett, áttételek nélküli, közvetlen és misztikus 'újraegyesülés' vagy 'reunió' az élettel, mely egyszerre érzéki és érzékfölötti misztérium.

A folyamat bonyolultnak, néha ellentmondásosnak tűnik az elbeszélt világban. Nehéz ugyanis felismerni, hogy párhuzamosan egy ellennyelv is létezik, éspedig a művészet nyelve, amely ugyancsak kezdettől része a történetnek és Tonio életének.

Az élet nyelve és a művészet nyelve, mindkettő a maga esztétikai igényével, ugyanazokra az elemekre épül, csak különböző előjellel: a 'fény' mint az 'észak', illetve mint a 'dél' Napja, a 'hang' mint egy 'szó hangsúlyozása', illetve mint 'zene', az 'illat' mint a 'tavasz édes, ifjú lehelete', illetve mint 'fixatív- és olajfestékszag', vagy a „forma" mint a nem véglegessé alakított 'szénnel felvázolt kusza körvonalak', illetve az 'egésszé kerekített' mű stb. Az élet és művészet ily módon ellenpontozott nyelvének viszonyában persze mindig változik a dominancia, annak megfelelően, hogy miként alakul az adott pillanatban Toniónak az élethez, illetve a művészethez való kapcsolata.

A művészet és élet antagonizmusa az elbeszélésben megegyezik a szellem és élet antagonizmusával: „Egészen átadta magát annak a hatalomnak, amelyet legmagasztosabbnak látott e földön, melynek szolgálatára magát hivatottnak érezte, s amely neki nagyságot és dicsőséget ígért, átadta magát a szellem, a szó hatalmának, mely mosolyogva trónol az öntudatlan, néma élet fölött" (307). Szellem és élet, művészet és élet összeolvadása Tonio számára a nap és a tenger találkozásában, nászában következik be Dániában, Itália északi ellenpólusában, a történet végén: „Eddig több napon át szomorú, esős idő volt; most azonban, mint egy halványkék selyemkárpit, ragyogó tisztán feszült az égbolt a tenger és a szárazföld fölé, és vörös meg arany csillogású felhőkkel keresztezve és körülvéve, méltóságosan emelkedett a naptányér a villogva bodrosodó tengerszint fölé, amely szinte reszketett és izzott..." (343). Amit Tonio korábban Hans Hansenről gondolkodva megfogalmaz, aki szerinte teljes „egyetértésben" él „Istennel és a világgal" (348), most magán teljesedik be: csak Istent a nap, a világot a tenger, Hans Hansent Tonio jeleníti meg.

A művészet és élet harmonizálásában betöltött különleges szerepe miatt elemzésünkben elsősorban a 'nap' és a 'tenger' viszonyát, illetve, ennek előmotívumait kíséreljük figyelemmel. Annál is inkább, mivel ismételt, többnyire variált visszatérésük kontextusaiban rendszeresen megjelenik az 'élet' és 'művészet nyelvének' valamennyi fontos eleme, és fokozatosan a szövegbelső-motivikus és a szövegkülső-intertextuális ismétlésstruktúrák igen differenciált rendszerét hozza létre. Azt a rendszert, amely a két pólus párhuzamosan futó összeolvadását és szétválasztását, a már említett ismeretelméleti, illetve lételméleti nézőpontból, folyamatában képes felmutatni.

4. Idézetek és kommentárok...[11]

1. idézet (1. fejezet)

„Tompán és homályosan derengett át fehér felhőrétegeken a szűk város fölött a téli nap szegényes fénye. A csúcstetős utcák nedvesek és léghuzatosak voltak, és olykor valami puha csapadék esett, amely nem volt se jég, se hó." (289)

Kommentár:

A nap az elbeszélés kezdetén tompa fényként, erőtlenül jelenik meg, a várostól vastag felhők választják el. Természetes közegük, a kozmikus és földi tér ellentétének megfelelően azt mondhatjuk, hogy az általuk képviselt szellem és élet ekkor még két különböző, egymástól elválasztott szféra részét képezi. Ebből a szemszögből, puszta vázát tekintve, az elbeszélés mintha a felhőkön mindinkább áttörő napfény egyes fokozatairól, az élettel egyesülő szellem különböző fázisairól szól. A folyamat kiteljesülésére, az elbeszélés végén aranyszínben csillogó felhőkre, az izzó és remegő tenger fölé méltóságosan emelkedő napkorongra nemrég utaltunk. Ilyen értelemben nem túlzás azt állítani, hogy az elbeszélés első mondata, lehetőségei szempontjából, a teljes elbeszélést magában foglalja.

2. idézet (1. fejezet)

„És ez a foglalatosság elégtétellel töltötte el, egészen olyannal, mint amit akkor érzett, ha a hegedűjével [...] fel-alá járt a szobájában, és ami lágy hangot csak képes volt kicsalni a hangszerből, mind belezendítette a szökőkút csobogásába, amely lent a kertben, a vén vadgesztenyefa ágai közt szöktette magasba vízsugarát.

A szökőkút, az öreg gesztenyefa, a hegedű és távolban a tenger, a Keleti-tenger, amelynek nyári álmait szünidőben kedvére megleshette, ezek voltak azok a dolgok, amiket szeretett, ezekben valósággal átlényegült [...] mert az ilyenek nevei hatásosan alkalmazhatók versekben, és csakugyan minduntalan fel is hangzottak Tonio saját verseiben, amelyeket néhanap faragott." (291–292)

Kommentár:

Az élet és művészet viszonyának egy sajátos gyermekkori változatával van dolgunk a felidézett jelenetben. Tonio, akit északi otthonában az élet vesz körül, művészetét ösztönösen és természetesen összehangolja, harmonizálja az élettel: a hegedű hangja beleolvad a szökőkút csobogásába. Másrészt az életet, ugyancsak csorbítatlanul, bevonja saját művészetébe, első költői próbálkozásaiba: az élet dolgainak nevét versbe foglalja, azért, hogy ott ezek a nevek más hatással, a művészet nyelvén, a költészet zenei harmóniájába rendeződve csendüljenek fel ismét. A két rövid részlet Tonio életéből talán jelentéktelennek tűnhet a történések sorában, kapcsolatuk az élet és művészet ellentétpárhoz csaknem triviális és sablonos. Valójában azonban

---

[11] A dolgozatban szereplő magyar nyelvű idézetek a *Thomas Mann művei*. 2. kötet. Elbeszélések, Fiorenza. Magyar Helikon, 1968. (287–354.) című kiadásból származnak, LÁNYI Viktor fordításában. Tekintettel arra, hogy szövegközpontú elemzést végeztem, néhány esetben, így mindenekelőtt a 7., 9. és 10. idézetben, kénytelen voltam a magyar fordítást megváltoztatni és a lehetőségekhez mérten közelíteni a német eredetihez.

szerepük igen fontos: éppen azt mutatják, hogy az élet és művészet nem szükségképpen egymást kizáró végletek, a gyermekkorban még jól összeegyeztethető, egymást kiegészítő, sőt erősítő területek, amennyiben a művészet az élet, az élet pedig a művészet természetes részévé válik. Bár a tudatosulás az elbeszélés másik síkján mind erősebben megbontja Tonio számára a két szféra harmóniáját, ösztönös cselekvéseit és viszonyát az élethez és művészethez megbontatlan egység és problémamentesség hatja át.

3. idézet (2. fejezet)

„A *szőke* Inge, [...] ez a lány volt az, akibe Tonio Kröger [...] beleszeretett.

Hogyan történt? Száz meg száz alkalommal látta a lányt; egy este azonban egy bizonyos világításban látta, ahogyan egy barátnőjével beszélgetve, egy bizonyos rakoncátlan mozdulattal kacagva oldalt vetette fejét, s a kezét, nem éppen keskeny, nem éppen finom kislánykezét egy bizonyos módon a feje búbjához emelte, úgy, hogy könyökéről vállig csúszott a ruha fehér muszlinujja, hallotta, amint a lány egy szónak, egy közömbös szónak bizonyos fajta hangsúlyt adott, s valami meleg csengés volt a hangjában, és ettől boldog elragadtatás fogta el szívét, [...]

Ezen az estén magával vitte a leány képét, vastag szőke hajfonatát, [...] nevető kék szemét, [...] s nem tudott elaludni, mert hangjának csengését hallotta, s megpróbálta halkan utánozni azt a hangsúlyt, amelyet annak a közömbös szónak adott, és beleborzongott. [...] De jóllehet tisztában volt vele, hogy a szerelem sok fájdalmat, gyötrő megaláztatást okoz majd neki, hogy ráadásul földúlja békéjét, és szívét megtölti dallamokkal, úgyhogy nem lesz kellő nyugalma egy dolgot kerekre formálni, és ...kikovácsolni belőle valami egészet – mégis örömmel fogadta az érzést." (299–300.)

Kommentár:

A korábbi motívumegyüttes most újra megjelenik és tovább gazdagodik Tonio Inge iránti szerelmében. Az elbeszélés kezdete és a második fejezetet indító Inge-jelenet között egy fontos strukturális párhuzamot fedezhetünk fel: a nap szegényes fénye az esti megvilágításban, a felhőrétegek a fehér muszlinujjban, az északi város pedig az északi lány személyében tér vissza. Ez az első példa arra, hogyan jut közelebb a fény az élethez és hogyan képes azt széppé formálni, esztétikai lehetőségében áttetszővé tenni. Hiszen Inge, mint megtudjuk, nem különösebben szép, keze nem egy keskeny, finom kislánykéz, de ő maga sem tűnt fel mindeddig Toniónak, pedig az már „száz meg száz alkalommal" látta korábban is, a kérdéses estét megelőzően. És most is meghatározó szerepe van a szépség felismerésében és hirtelen támadt szerelmében egy 'bizonyos megvilágításnak' és általában a mozdulatok, a történések hogyanjának. Ez a hogyan a későbbiek folyamán egyre fontosabb lesz az először még antagonisztikusan szétváló élet és művészet ismételt összekapcsolásában, sőt egyesítésében. Ahogyan az elbeszélés első mondatában csírájában az elbeszélés egész problematikáját és lehetséges fejlődésvonalát érzékelhetjük, úgy az Inge-jelenet motívumaiban ténylegesen megkezdődik és a továbbiakra megelőlegződik a szellem és élet kölcsönös feloldódása egymásban, a nap végső áttörése a felhőkön és akadálytalan találkozása a tengerrel mint végtelen élettel. Bár a látásmód központi szerepe aligha megkérdőjelezhető, ugyancsak fontos az is, hogy mi az, amit a látás-vagy szemléletmód

esztétikai perspektívába helyez. Mindenekelőtt a mozdulatok különössége kap hangsúlyt, az, ahogyan Inge oldalra veti a fejét, vagy ahogyan kezét a fejéhez emeli. Természetesen Tonio az, aki Ingét saját látásmódjába bevonja és annak megfelelően átértelmezi: Ingét, az élet reprezentánsaként esztétikummá formálja, anélkül, hogy az élettől izolálná. Vagyis az élet és művészet valójában nem valamilyen kapcsolatot alkot, Inge ezen az estén sem más, mint korábban volt, csupán Tonio világa, művészi látásmódja képes egyesíteni a kettőt egymással. Ebben a tekintetben ismét az élet és művészet ösztönösen és természetesen tapasztalt egysége ismétlődik meg, az a motívum, amely előformáját a hegedű-szökőkút, illetve a dolgok neve és a költészet kapcsolatában ismertünk fel. A szökőkút csobogásának, a dolgok nevének, vagyis az élet dolgainak hangja Tonio korábbi környezetéből most Inge hangjának meleg csengésében tér vissza. Itt sem az a meghatározó, amit Inge mond, hanem az, ahogyan „egy szónak, egy közömbös szónak bizonyos fajta hangsúlyt adott". Vagyis egyedül a hangsúlyozás módja képes Tonio számára az élet közömbös nyelvét természetes zenévé, meleg csengéssé, azaz esztétikummá változtatni anélkül, hogy ehhez igénybe kellene vennie a művészet kifejezetten ilyen célra teremtett nyelvét. Persze, mint ahogy az elbeszélés során egyre nyilvánvalóbbá lesz, a Lizavetához írott levélben pedig félreérthetetlenül megfogalmazódik, az esztétikum nem független az élet, Hans Hansen vagy Inge Holm iránti szeretettől. Csak így válhat Inge hangja egyfajta belső zenévé Tonio számára, olyan zenévé, amely szívét tölti meg dallamokkal. A szerelem, a vele együttjáró fájdalom és nyugtalanság a művészet és az élet alapvonásait is érinti, a megformálás és meg-nem-formáltság kontrasztját. Tonio belső békéje megszűnt, nem talál már megfelelő nyugalmat ahhoz, hogy sikerüljön „egy dolgot kerekre formálni, és ...kikovácsolni belőle valami egészet". Vagyis Tonio művész-létét, művészetének nyelvét és törvényét megzavarja a szívét rabul ejtő, melódiákkal telítő szerelem, vagyis az élet felülkerekedése lelkében. Igaz, itt még csak a majdani, az északi utazással kezdődő változások néhány tudattalan-érzelmi előjelével van dolgunk, s a kétirányú fejlődés, az élet és művészet szétválása, illetve észrevétlen, természetes egysége Tonióban továbbra is egyensúlyban marad: bár felülkerekedik benne Inge, azaz az élet iránti szeretet, erre azonban csak akkor kerül sor, amikor Ingét, mint elemeztük, különös megvilágításban pillantja meg, vagyis az életet esztétikumként éli meg és fedezi fel.

4. idézet (3. fejezet)

„Egészen átadta magát annak a hatalomnak, amelyet legmagasztosabbnak látott e földön, melynek szolgálatára magát hívatottnak érezte, s amely neki nagyságot és dicsőséget ígért, átadta magát a szellem, a szó hatalmának, mely mosolyogva trónol az öntudatlan, néma élet fölött.

[...]

Megélesítette tekintetét, és képessé tette, hogy keresztüllásson a nagy szavakon, amelyek az emberek keblét dagasztják, föltárta előtte az emberek lelkét, és föltárta a saját lelkét is, tisztán-látóvá tette, és megmutatta neki a világ belsejét és mindazt, ami végső soron a szavak és tettek mögött rejlik. Amit pedig Tonio látott, ennyi volt: nevetség és hitványság." (307–308.)

Kommentár:

Jól érzékelhető, hogy miként alakul ki Itáliában a tiszta, izolált művészet életellenes nyelvezete, s hogy a hangsúly ebben a fázisban milyen nyilvánvalóan a művészet és élet összeegyeztethetetlenségére, szétválasztására kerül. A szó, szemben a nyelvi zene meleg csengésével az Inge-jelenetben, most a művészet tisztán szellemi megismerési aktusát szolgálja. Ebben a szerepében szembekerül az öntudatlan élettel, azzal az élettel, amely Tonio számára, a szó ellenpontjaként, néma marad.

Az egykori fény, az életet kereső és átsugárzó nap is sajátos, életidegen szellemi ellen-fénnyé változik. Az új nap, a szellemi hatalom tekintete immár nem felhőkön süt át, hanem a „nagy szavak" mögé lát. Ez a nap nem a külvilág fénye, a világ belsejét, az emberi lelket tárja fel Tonio előtt. Míg az északi nap majd, visszatérte után, mint isteni szellem végül áttör a felhőkön és egyesül a tengerrel, azaz a felhők mögötti földi élettel, addig a művész szellemi fénye a „szavak és tettek mögött", önnön szférája virtuális felhőrétegei mögött a semmit, az ürességet, a nevetségest és a hitványságot kénytelen észlelni. Vagyis: az északi nap, amikor már a felhőkön átsüt és ezzel a szétválasztó határvonalat megszünteti, egyben megteremti az érzéki és érzékfeletti világ egységét, létrehozza a szellemmel átitatott életet, Isten és világ harmóniáját. Ezzel szemben a déli nap disszonanciához, széteséshez vezet, hiszen azzal, hogy a „szavak és tettek mögött" nem az értelmet, hanem a semmit és az ürességet fedezi fel, elválasztja egymástól, illetve szembefordítja egymással a jelet és jelöltjét, a világ külső gazdagságát és belső kopárságát.

5. idézet (4. fejezet)

„– Igen, de maga dolgozik – szólt Tonio. – Hadd lám... Ó, szépen haladunk.

S hol a színes vázlatokat nézegette. [...] hol meg a nagy [...] vásznat, amelyen a szénnel felvázolt kusza körvonalak közt már kezdtek mutatkozni az első színfoltok.

Münchenben, a Schellingstrasse egyik hátsó épületében voltak [...]. Kint az északra néző széles ablak mögött kék égbolt, madárzene és napsugár derűje uralkodott, s a tavasz édes, ifjú lehelete, beáradva a nyitott csapóablakon át, elvegyült a tágas műterem fixatív- és olajfesték szagával. A világos alkonyat aranyderűje akadálytalanul öntötte el a falak széles, kopár felületeit, jókedvűen világította meg a kissé hézagos padlót, az ablak alatt álló, üvegcsékkel, tubusokkal és ecsetekkel megrakott durva deszkaasztalt és a kárpitozatlan falakon lógó, keret nélküli tanulmányképeket, [...] megvilágította a festőállványon születő művet, s előtte a festőnőt és a költőt." (310.)

Kommentár:

A műterem, a Schellingstrasse a müncheni Schwabingban egyértelműen a művészet világa. Igaz, Tonio elhagyta már Itáliát, de az útirány még nem dőlt el végérvényesen. A később északra, Dániába vezető úton München földrajzilag és jelképesen egyaránt felezőpont: a művészet közege még a délre, Itáliára emlékeztet, a műterembe az északi széles ablakon betóduló élet-motívumok viszont már a jövőt sejtetik. Bár a festőnő és a költő művészek, személyük mégis bizonyos kettősséget hordoz, egyikük sem az élettől elszakadt déli művész típusa. Lizaveta esetében már maga a név jelzi, hogy kívül esik az eddig uralkodó észak–dél ellentétpáron, a polgári és művészlét összeegyeztethetetlennek tűnő pólusain. Tonio Kröger pedig, a név az ő

esetében nem a kívülállás, hanem éppen a meghasonlottság, a mindkét szférához tartozás jelképe, a semleges Lizaveta megítélése szerint valójában nem művész, hanem csak egy „eltévelyedett polgár".

Az élet és művészet szétválaszthatatlan keverékét a jelenetben a mindent áthatő napfény hozza létre. A besütő nap „aranyderűje" elárasztja a „műterem élettelen kopárságát", a tiszta, életidegen művészet otthonát. A műterem, a szigetszerűen izolálódó művészet nyilvánvaló ellenpontját a műtermen kívüli világ, az élet világa jelenti, amely először az „északra néző széles ablak" motívumában sejlik fel. A kinti és benti tér ellentéte sokféle formában jelenik meg. A „kék égbolt, madárzene és napsugár", az élet kiteljesülése a „hézagos padló", a „durva ...asztal", a „kárpitozatlan falak" és az „üvegcsék, tubusok és ecsetek", vagyis a műterem, a művészi közeg kopárságával, élet-szegénységével áll szemben. Hasonlóan viszonyul a természetes illat, a „tavasz édes, ifjú lehelete", a műterem mesterséges illatához, a „fixatív- és olajfestékszaghoz". Jól látszik a két szféra keveredésében, hogy egyre inkább az élet uralja a művészetet. Áthatja a mesterségest, az elszigetelt-művészit, feloldja a „nap" életadó és egyben aranyló isteni-szellemi fényében. De oldottak, befejezetlenek maradnak a művészet nyelvén egyébként mindig 'lekerekített és egésszé kovácsolt' formák is: Lizaveta műtermében nincs egyetlen elkészült mű sem, csupán színes vázlatok, első színfoltok a szénnel rajzolt kusza körvonalak között. Másként fogalmazva, s ezzel motivikusan már itt előrevetítődik a záró fejezet, a Lizavetához írott levél központi víziója is, egy lassan kialakuló, a születés állapotában lévő, vagyis ténylegesen 'életre hívott művészetről', a művészetnek és az életnek a 'születés' aktusában megmutatkozó egységéről, szétválaszthatatlan összeforrottságáról van szó. A formálódás, de még nem véglegesült forma dinamizmusa, az élet mint az állandó változás folyamata – erre utalnak a korábbi és részben későbbi 'tánc-, illetve tenger'-jelenetek is kontúrokat öltő műalkotásban. Az életet kifejező nyelv immár a műteremben, a művészet saját szféráján belül is képes átitatni és felváltani a mesterséges formanyelvet. Ezt a tendenciát jelzi az a tény is, hogy a „kész" tanulmányok sem készek valójában, hiszen „nincs rajtuk keret", azaz nem 'lekerekítettek' és egésszé kovácsoltak', ezzel mintegy magukban hordozzák a további alakítás-formálás lehetőségét, mindamellett, hogy már maga a „tanulmány" megjelölés is próbálkozásra, első változatra, lezáratlan, átmeneti állapotra utal.

Fontos ugyanakkor azt is látnunk, hogy az elemzett részlet csupán töredéke a műtermi találkozás egész jelenetének. Tonio és Lizaveta beszélgetésének jelentősége látszólag eltörpül, hiszen akár egyfajta előzetes környezetbemutatásnak is tarthatnánk, az élet és művészet lényegi kérdéseit, ellentmondásos kapcsolatát taglaló dialógus előkészítésének, többé-kevésbé érdektelen bevezetésnek. A tényleges szerep és értékkapcsolat ezzel szemben egészen más: a beszélgetésen végighúzódó és végső soron megoldhatatlannak bizonyuló művészet–élet-viszony ellenpontozása történik ebben a rövid részletben, alig észrevehető módon, mindjárt a jelenet kezdetén. A Tonio számára racionálisan összeegyeztethetetlennek tűnő művész–polgár-szemlélet, művészet–élet-kapcsolat itt a természet és műalkotás, az élet végtelen külső és a művészet elszigetelt belső világának találkozásában, a fény, az illat, a forma, a

dinamika szenzuális nyelvén természetes módon oldódik fel egymásban. Ironikusan, hiszen míg Tonio mindennek lehetetlenségét magyarázza, öntudatlanul éppen e lehetetlen megvalósulását tapasztalja.

A jelenet egyébként több vonatkozásban is visszautal a Tonio–Inge-találkozásra. Ennek kapcsán elsősorban a fény-, illetve a forma vs. meg-nem-formáltság motivikájának ismételt megjelenésére és kibontakozására gondolunk. Az ismétlések teremtette összefüggésekkel az aalsgaardi fejezet tárgyalásakor foglalkozunk majd részleteseben, mert a kialakult kapcsolatrendszer egésze onnan tekinthető át legteljesebb formájában.

6. idézet (6. fejezet)

„Egy pincér, vörösesszőke pofaszakállas, szelíd ember, aki fényesre kopott frakkot és szalagcsokros, nesztelenül suhanó cipőt viselt, fölvezette egy [...] rendesen, de ódivatúan bútorozott szobába, amelynek ablakaiból a félhomályban pittoreszk, középkorias udvarokra, csúcstetőkre és a hotel közelében álló templom bizarr tömkelegére nyílt kilátás.

[...]

Arra ébredt, hogy szobáját elönötte a nappali világosság. Zavarodottan és sebtiben ráeszmélt, hogy hol van, azután felállt, hogy szétvonja a függönyöket. Az égbolt már kissé halvány, késő nyári kékségét széltől zilált vékony felhőrongyocskák vonták be, de a napfény eláradt szülővárosa fölött." (326–327.)

Kommentár:

A jelenet a műtermi helyzetet ismétli meg és fordítja önmaga ellentétébe: a művész szobája itt polgáriasan berendezett szállodai szobává alakul át. Tudjuk, hogy Tonio hazaérkezik szülővárosába, de a régiesség, az ódivatúság jelképesen is érzékelteti az elhagyott múlthoz, az eredethez, az egykori kiindulóponthoz történő visszatérést. A külső és belső tér ezúttal is fontos szerepet játszik, a műtermi és szállodai jelenetet egyaránt az „ablak mögött" motivikus nyelvi fordulata köti össze. A perspektívák azonban éppen fordított irányúak. Lizaveta műtermében mintegy a külső élet hatol be a művészi világba és alakítja ki egy élő művészet anyagi-szellemi harmóniáját, itt a kinti világot látjuk Tonio szemével, azaz az élet formálódik esztétikai valósággá a félhomályban. A művész tekintete pittoreszk, azaz festői, középkori élőképet varázsol a szülőváros egy részletéből, az egykori tiszta élet különleges festménnyé, élő műalkotássá változik szemléletében. A 'festőiség' világosan jelzi a motivikus kapcsolatot Lizaveta műtermével, s nem kevésbé nyilvánvaló a két jelenet közötti fokozati eltérés: korábban csak egy-egy keletkező mű és az élet viszonyáról volt szó, most az élet, illetve az élet részlete jelenik meg festményként, a dimenzió tehát jelentősen kitágul. A fokozásban felismerhető és nyomon követhető a harmadik és negyedik elbeszélő egység, azaz a 6., 7. és 8., illetve a 9. fejezet alaptendenciája: a művészet és az élet elemeinek, részleteinek összeegyeztetéséről a hangsúly a két létszféra átfogó egységére helyeződik át, a művészet mint élet születik meg, az élet pedig mint esztétikum létezik majd a művész-polgár Tonio Kröger számára.

A másnap reggel leírása a hotelszobában ugyancsak szoros motivikus kapcsolatban áll részint az elbeszélés nyitóképével, részint a későbbi aalsgaardi reggellel és

ébredéssel. Összevetve a kezdeti „téli nappal", amely „szegényes fényként" csak „tompán és homályosan derengett át fehér felhőrétegeken a szűk város fölött", az itt áttűnő kék égboltot csak részben takarják el a „széltől zilált vékony felhőrongyocskák", és szemben a „téli nap szegényes fényével a szűk város fölött", most „késő nyári nap" süt Tonio „szülővárosa fölött". A földhöz, a földi élethez közeledő, mind erősebbé váló napfény végül az egyik aalsgaardi „reggelen" bontakozik ki teljességében: a „szegényes fény" korábbi világítása, a „késő nyár" mérsékelt melege éppen Aalsgaardban, a történet belső geográfiájának legészakibb, és így joggal jelképes értékű pontján végtelen „izzássá" és „sugárzása" mintegy „földöntúli tündökléssé" válik. A felhőket szétziláló „szél", mint az elbeszélés több más helyén is, alapvetően dinamikus életerőt testesít meg, megszünteti és fokozatosan feloldja a 'felhőrétegek' elválasztó szerepét az égi és földi szféra között. Hasonló szerepet tölt be az észak–déli 'határvonal' mentén is: a „szél" felerősödésével a dél mozdulatlanságát, élettelenségét felváltja a mozgás és változás, az észak erőt próbáló, küzdelmesebb, élettel telített világa. Jórészt éppen a „szél" motívumán keresztül biztosított a földi és égi, északi és déli, szellem és élet kölcsönös dinamikus összekapcsolódása és egybeolvadása. Az alábbi idézet további lehetőséget ad a részletek pontosabb megvilágítására.

7. idézet (6. fejezet)

„Alighogy újra maga körül érezte a csúcstetős tornyocskákat, árkádok, kutak furán méltóságos, ősidőktől ismerős együttesét, alighogy újra arcában érezte az erős szelet, mely távoli álmokból gyengéd és fanyar aromát hozott magával, valami ködfátyol lengte körül és borította be érzékeit..." (328.)

Kommentár:

A „szél" ebben a kontextusban több mint egyszerű természeti jelenség, atmoszférikus jegy, és nem is csupán az életerő jelképes kifejezője. Növekvő erejének hangsúlyozása, melyet majd a 7. fejezetből vett idézetek tesznek különösen meggyőzővé, a tengeri utazás különös pünkösdi csodájának bibliai hátterét, a két jelenet intertextuális megfeleltetését készíti elő. Emellett a „gyengéd és fanyar aroma", melyet „távoli álmokból" hoz magával, motivikusan visszautal a műterem leírására a 4. fejezetben: részint az ablakon beáramló „tavasz édes, ifjú leheletére", részint annak ellentétére, a festészet művi-művészi világának már idézett „fixatív- és olajfesték szagára". Elsődleges és leginkább nyilvánvaló szerepe azonban mégis a „művészet levegőjével" átitatott itáliai tavasz ellenpontjának kiépítése, az észak egyszerű hétköznapi életének szembeállítása a dél felfokozott végleteivel, száraz, élettelen szellemiségével és – itt joggal mondhatjuk – dionüszoszi, démonikus-érzéki, szenvedélybe átcsapó, önpusztító életformájával. Már ott tudatosul benne az ilyen típusú létezésnek lehetetlensége és idegensége önnön lényétől: „Megutálta és meggyűlölte az érzékiséget, szomjúhozva vágyott a tisztaság, a tisztes nyugalom után, holott közben a művészet levegőjét lélegezte, az örök tavasz lanyha és édes, illatterhes levegőjét, ahol a nemzés titkos kéjében serken és fortyog és csírázik minden." (308.). A „szél" mellett a „távoli álmok" megfogalmazása is motivikus kapcsolatot teremt. Tovább erősíti az északi élet-pólus újra kialakulását, hiszen az 1. fejezetet és abban Tonio gyermekkorát idézi. Az akkor 'távoli tenger', melynek 'nyári álmait... megleshette', most a szél illatában mintha

'távoli álmokból' térne vissza, hogy azután később, a 'tengeri úton' Dánia felé a maga valóságában teljesedjen ki. A motívumokat immár lineáris rendbe állítva, jól látható az átalakulás az élethez való viszonyban éppúgy, mint az élet és művészet kapcsolatában: az egykor csak álomszerűen megjelenő élet egyre dominánsabbá, meghatározóvá válik Tonio szemléletében; mintegy életre kelnek a gyermekkori álmok az életről, előkészítve a végső egyesülést a „tengeren". A köztes állomásokat az álom és valóság, az élet és művészet együttes, de eltérő súlyú jelenete mutatja: a 'művészet levegője' és a 'tisztaság egyidejű szomjúhozása' Itáliában, illetve a behatoló 'tavaszi aroma' és a 'fixatív- és olajfestékszag' keveredése Lizaveta műtermében a Schellingstrassén. A korábbi „pittoreszk, középkorias udvarokra, csúcstetőkre és a ...templom bizarr tömkelegére nyíló kilátás' felfokozásaként itt a „csúcstetős tornyocskák, árkádok, kutak furán méltóságos, ősidőktől ismerős együttese" áll a visszahódított otthon élő-esztétikai strukturáltságának példájaként. A maga méltóságában, s főként ősidőktől ugyanott létező, egy helyhez kötött, s így azonosságot jelképező ismerős együttesében 'ez a világ nyilvánvaló ellentéte az ekhós szekéren kóborló cigányok életével', a délies bohém művészlét sajátos változatával, de már az említett „fagyos szellemiséggel" és az „emésztő érzéki tűzzel" is, általában az „elvetemült, kicsapongó és rendetlen élettel". Az a tény, ahogyan a polgári és művészi egzisztencia most is, korábban is a tavasz és ellen-tavasz, a hallgatás és szó, a vázlatszerű-formálatlanság és a lekerekített-megformáltság, a nyitott külső és a zárt belső tér, a természetes és mesterséges illat, a dinamikus mozgás és a megmerevedett állapot közös médiumaiban egymással ellenpontozott kapcsolatban állnak, egyértelműen mutatja: az a nyelv, melyen a művészet és az élet 'beszél', lényegében azonos, ellentétük ugyanazon összetevőkben, alkotó elemekben jelenik meg ellentétes előjellel, egymástól elszigetelve, egymással részben szembefordítva.

8. idézet (7. fejezet)

„Éjszaka lett, és ezüstfényben úszva kelt fel a hold, amikor a hajó a nyílt tengerre ért. Tonio Kröger ott állt az előfedélzeten, köpenyébe burkolódzva a folyton erősbödő szél miatt, és lebámult a vízszínre, ahol sötéten vándoroltak és hajszolódtak a kemény, sima hullámtestek, egymás felé himbálództak, csobbanva találkoztak, nem várt irányokban megint széjjelváltak, és néha hirtelen tajtékosan fel-felcsillantak..." (335.)

Kommentár:

Az 'ezüstfényben úszó hold' és a 'fel-felcsillanó hullámtestek' először mutatják a fény és a víz, mint látni fogjuk, a művészet és az élet tulajdonságainak keveredését, természetes egybeolvadását. A 'szél' erősebben fúj és a tenger vizét 'hullámtestekké' formálja. A látvány hasonlóan 'festői', mint amilyen festőinek a város tűnt a 'félhomályban' Tonio számára a szállodai szoba ablakából. Mindkét esetben, a fokozati eltéréstől eltekintve, az élet közegében, a szülővárosban, illetve tengeren vagyunk, s az élet alakító erejével, a lemenő 'nap'; illetve a feljövő 'hold' félhomályában az életből művészet *születik*, az élet mint lassan formálódó, vázlatszerűen befejezetlen *műalkotás* jelenik meg. Bár a tengeri úton éjszaka van, s fény csupán a hold fénye, melyben a hullámok hullámtesteknek tűnnek, motivikusan már itt előrevetítődik az aalsgaardi

jelenet égi és földi szférát átfogó panorámája: a nap és a tenger, az izzó nappali fény és a végtelen tenger festői összeolvadása, az élet és a művészet, a szellem kölcsönös transzparenciája Tonio kozmikus és földi teret egyesítő esztétikai élet-élményében. A tengerre csillogó éjszakai holdfény éppúgy a *művész* szerepét játssza, mint a tengert beragyogó és felhevítő aalsgaardi napfény. Északra visszatérve ők veszik át az *író* és a *festőnő* Lizaveta műtermében még mesterséges szerepkörét: csakhogy a fény és a víz nem képez egymást kizáró ellentét-pólusokat, mindkettő ugyanannak az életnek egy-egy aspektusa, a *fény* a *formáló életelv,* a *víz* a *formálandó életanyag.* Ezek a jelképes értékek ugyanakkor a valós világ szerkezeti rendjének megalapozottságán nyugszanak: a hold hasonlóan összefügg a tenger mozgásával, mint ahogyan a napfény erejétől felizzó, megremegő tenger is valóságismeretünk része. Ez a valóságutalás nem a valóságba való kilépést, hanem a valóság egy mozzanatának intertextuális bevonását jelenti az elbeszélés világába. Az ugyanis, hogy a hold, a nap és a tenger viszonya az elbeszélésben megfelel a hold, a nap és a tenger viszonyának a valós világban, jelképesen azt jelenti, hogy Tonio művész-szemlélete ezen a síkon sem művi konstrukció, mert képes a valóságos életben a művészi-esztétikai lehetőséget felismerni. A hullámokból születő hullámtestek itt még alapvetően egy természeti, bár esztétikailag megvilágított életfolyamatot reprezentálnak, később majd, a Lizavetának írott levélben, a kifejezetten művészi alkotófolyamat jellemzéseként hasonló virtuális születési procedúrának leszünk tanúi. A művésznek, amint a végső tanulság körvonalazódik, egy „meg nem született, sémaszerű világot" kell „rendeznie", s ezzel egyben létrehoznia, meg nem született „emberi alakok nyüzsgő árnyainak" kell életet adnia. A születést, a keletkező élet szüntelen változását-formálódását a tenger-jelenetben, az izolált-élettelen művészi szférát korábban jellemző nyugalom, kerekre formáltság és zárt egésszé rendezettség ellenmotívumaként, az „egymás felé himbálódzó", „csobbanva találkozó" és „nem várt irányokban ismét széjjelváló" hullámtestek „vándorlása és hajszolódása" jelképezi. Az alakító, a tengert felkorbácsoló „szél" maga is kettős háttérrel bír: részint dinamikus *életerő,* részint, a már említett és még részletesen kifejtendő pünkösd-reminiszcencia révén, *szellemi princípium.* Pontosabban a kettő szétválaszthatatlan egysége, egyfajta élet-szellem, hasonlóan a fény és víz összeolvadásához, egymásban történő feloldódásához.

Tehát már ez az önmagában csaknem jelentéktelennek tűnő részlet is világosan mutatja, hogy látszat-ellentétük ellenére a *születés* mozzanatában, az *élet lehetőségének életté formálásában* az élet és művészet a legteljesebb mértékben azonosul egymással.

S bár a tudati reflexió – az elbeszélés elsődleges szintje végig ezt mutatja – szétválaszthatja, sőt szembe is állíthatja egymással a két pólust, a tényleges, a reflexiótól független folyamatok egyre erőteljesebben jelzik, hogy nem két különálló és összeegyeztethetetlen szféráról, hanem csupán ugyanazon szféra két lehetséges perspektívájáról van szó. A fény, a víz, a szél, az illat, a dinamika segítségével ugyanúgy izolálható egymástól a művészet és az élet, mint ahogy egyedül rajtuk keresztül érzékelhető egységük is, az esztétikumként létező élet formájában.

9. idézet (7. fejezet)

„Egyre jobban esteledett, és a szél most már oly erős volt, hogy a beszédet is akadályozta [...] A holdtányér előtt felhők száguldottak. A tenger táncolt. Nem gömbölyded és egyenletes hullámok jöttek katonás rendben, hanem minden irányban, a halvány, pislákoló fényben, meghasadva, szétforgácsolva, földúlva, óriási hegyes lángnyelvekként szökdelt fölfelé a víztömeg, tajtékkal telt örvények mellett valószínűtlennek ható zegzugos alakzatokat mutatott, és szörnyű karok erejével, eszeveszett, játékos kedvvel szanaszét csapkodta a sistergő habot. [...]

Tonio Kröger valamelyik megfeszített hajókötél mellett állt, és bámulta a fékevesztett mámoros jókedvet; fölujjongott benne valami, úgy érezte, elég ereje van, hogy túlharsogja a viharzó tenger tombolását. Megzendült benne egy dal a tengerhez, átlelkesülve szerelemmel. 'Ifjúkorom szilaj barátja, egyek vagyunk hát valahára...' Ezzel véget is ért a vers. Nem lett kész, nem formálódott ki, nem tudta szenvtelen higgadtsággal kerek egésszé kovácsolni. A szíve élt...

Sokáig állott így, [...] és amikor a hideg tajték az arcába fröcskölt, félálomban úgy érezte, mint hogyha szeretgetnék." (337–339.)

Kommentár:

Az idézett *tengeri utazás* jelenetének szerkezeti elve egy intertextuális utalás: módosult formában a bibliai *pünkösdi csoda* áll az események hátterében. Ahhoz, hogy az ismétlés fontosabb vonásait pontosan megragadhassuk, mindenekelőtt a bibliai történtést kell felidéznünk.

Lukács Apostolok Cselekedeteiről írott könyve a következőképpen beszéli el a Szentlélek eljövetelét: „És mikor a pünkösd napja eljött, mindnyájan egy akarattal együtt valának. És lőn nagy hirtelenséggel az égből mintegy sebesen zúgó szélnek zendülése [...] És megjelentek előttük kettős tüzes nyelvek és üle mindenikre azok közül. És megtelének mindnyájan Szentlélekkel, és kezdenek szólni más nyelveken, amint a Lélek adta nekik szólniok." (ApCsel 2,1-4)

A *szél,* a *tüzes nyelvek* és a *nyelvcsoda* a Szentlélek eljövetelének meghatározó jellemzői, s közülük valamennyit megtaláljuk a tengeri utazás leírásában.

Emlékezve korábbi utalásainkra nyilvánvaló, hogy a *szél,* mely megjelenései során „folyton erősbödött", s végül már „oly erős volt", hogy magát a „beszédet is akadályozta", az elbeszélés hosszas előkészített motívuma. Amikor teljes erejével szaggatja, korbácsolja a tengert, a tomboló hullámok egyszer csak „óriási hegyes *lángnyelvek*" alakját öltik Tonio szemében. Az sem véletlen, hogy a szél éppen a „beszédet akadályozza", hiszen a magára maradt, élettől elfordult művész *régi* „beszédét" gátolja meg végleg, a „szellem és szó" kizárólagos „hatalmát", amely az Itália-fejezetben még „mosolyogva trónol az öntudatlan, néma élet fölött". Az *új,* a most keletkező „beszéd", a Tonióban hirtelen felhangzó „dal a tengerhez" ebben az összefüggésben nem más, mint az élet poézise, egyfajta pünkösdi *nyelvcsoda,* az élettel azonosuló, az életből táplálkozó költészet megszólalása. A leírás elemei, „szörnyű karok ereje" vagy a „fékevesztett mámoros jókedv" az élet erejét mintegy isteni erőként jelenítik meg. A történések túlmutatnak az egyén akaratán, ezt a vers keletkezése is érzékelteti: nem Tonio az, aki „fölujjong", nem ő az, aki a verset írja, hanem *benne* „ujjong" egy

különös érzés, s *benne* szólal meg a vers, *benne* hangzik fel a „dal a tengerhez" – ösztönösen, az élet természetességével, szándéktól és akarattól függetlenül. Olyan határtalan ez az „ujjongás", hogy – hasonlóan az apostolok pünkösdi prédikációjához – képes „túlharsogni" a „viharzó tenger tombolását". Így válik a lassan *újjászületőművész* az *élet apostolává,* hiszen benne és rajta keresztül az élet emberfeletti hatalma formálódik „énekké".

A költő mint az *élet apostola* ugyanakkor világossá teszi azt is, hogy a tengeri út pünkösd-jelenete, számos megfelelés mellett, egy alapvető ponton a bibliai történés ellentéte. A Szentlélek helyét a tenger, az isteni szellem szerepét az élet ereje veszi át, a „tüzes nyelvek" nem az égből szállnak alá, hanem „óriási hegyes lángnyelvekként" a vízből formálódnak. Az élet, az érzéki világ sajátos szakralizálódásának vagyunk tanúi, ami a *vers születésében,* az élet és a művészet első tényleges azonosulásában mutatkozik meg itt a tengeri úton, hogy később majd a nap és a tenger, az égi és földi szféra egészének találkozásában érje el csúcspontját Tonio számára.

A *táncoló tenger* intertextuálisan a *végtelen élet* nietzschei szimbóluma, motivikusan viszont a Husteede szalon és az aalsgaardi penzió *táncestélyét* köti össze egymással. Az előbbit még inkább a konvenciók szabályozta, s csak első játékos-vidám jegyeit felmutató élet jellemzi, az utóbbi „hullámzó körökben keringő", „szökdelő" és „sikamló", „száguldó" és a „zene őrjöngő sebes ütemére ...repülő" táncospárjaiban azonban már jól felismerhető a hajóút 'tomboló, viharos tengerének' számos vonása, féktelen sodrása és áradása. Vagyis a tenger tulajdonságaival felruházott tánc ismét csak az élet esztétikai megnyilvánulása: újra és újra kialakuló, újra és újra feloldódó forma. Tonio *egyesül* ezzel a *tengerrel,* „egynek" érzi vele magát. A hullámok nem „gömbölyded" alakúak, nem „egyenletesek", az arcába csapódó hideg tajték „félálomban" „szeretgetésnek" tűnik, az élet szeretetének, mely gyermekkorában, Hans Hansenhez és Inge Holmhoz fűződő egyoldalú viszonyában szükségképpen beteljesületlen maradt. Az el nem készült, a meg-nem-formált, kerek egésszé nem kikovácsolt vers a művészetnek az életben való feloldódását mutatja, átváltozását az élet tiszta költészetévé. Egyúttal felfokozása a gyerekkori Inge- és a közelmúltbeli Lizaveta-találkozás hasonló motívumsorainak. Párhuzam mutatkozik a tengeri utazás kezdetén látott 'hullámtestekhez' is, melyek esetében először formálódtak magából az életből lezáratlan-befejezetlen művészi körvonalak, felvillanó, majd újra és tiszta életbe visszatérő esztétikai alakzatok. Az ujjongás, a felhangzó ének az élet poetikus szava, az átszellemített élet megnyilatkozása. A poetikus hangzásban valójában Inge hangjának 'meleg csengése' tér vissza, az a különös mód, ahogyan „egy szót, egy közömbös szót" hangsúlyozni tudott, és zenévé varázsolt. A *'hangzás',* ez a makulátlan költészet" egyébként fontos szerepet játszik Tonio döntésében, abban, hogy északra utazzon, s ezzel visszatérjen az elhagyott életbe. Lizavetának többek között így indokolja utazási szándékát: „Hát vegye akár a neveket. A keresztneveket, amikkel az emberek ott fenn ékeskednek, és amelyek közül nem egy nálunk otthon is használatos. Hogy hangzik például 'Ingeborg': a makulátlan költészet hárfazengése!" A rövid koopenhágai tartózkodás egyik élménye ugyancsak a nyelv különös zenéje: „Megesett néha, hogy nyílt utcán egy szempár, egy zengő szó, egy kacaj szíven

találta..." És végül emlékeztetünk az aalsgaardi penzió mindennapos eseményeire, ahol Tonio Kröger „élvezte a nyugalmat, fülelt a dán torokhangokra, a világos és sötét magánhangzókra, amikor a halkereskedő néha a tulajdonosnővel diskurált".

Tonio északi utazása kapcsán természetesen merül fel a kérdés: „Miért 'kell' Toniónak Dániába utaznia, miért nem elég az, hogy szülővárosába visszatér? A válasz sokrétű, az éppen most idézett néhány 'dán' utalás közvetlenül vagy közvetve maguk is az indokok közé sorolhatók. Mi csupán egyetlen mozzanatra, magára a tengeri hajóútra térünk ki: ahhoz, hogy valóban integrálódjék az életbe, el kell mennie a *tengerre*, a *végtelen életbe*, hogy *'egyesülhessen'* vele. Ez történik meg részben a hajóúton Dánia felé, s ez teljesedik be végső formájában az aalsgaardi élményben. Létrejön majd az az ideális helyzet, melyben csak a nap és a tenger, a szellem és az élet, valamint Tonio Kröger nevének déli–északi, román–germán meghasonlottságában, a maga művészi–polgári kettős létében van jelen: a „csöndes" és „nyárias napokon" a „tenger" nyugodt volt, a „vízfelület [...] csíkjai ezüstösen *csillámló fényreflexeken* cikáztak át". (341.) A „szürke, viharos napokon", amikor a hullámok „fejüket, mint a bika" leszegték és „dühöngve rohanták meg a fövenypartot", akkor a *'napot* még *eltakarták* a *felhők'*, s a „vizeken bársonyos, fehér *fény* csillámlott". (342.) Ezzel a végtelen élettel maga körül Tonio „szeme elé" tárult a „szabad látóhatár" és a *„tenger* lágy *lehelete"* – motivikus visszautalás a „tavasz aromájára" – „tisztán és üdén áradt el" minden fölött. (341.) Egyik reggelen, álmából felriadva, egészen k ülönös, transzcendens élményben lesz része:

10. idézet (8. fejezet)

„Ennek a napnak mindjárt a kezdete ünnepélyesen és elbűvölően alakult. Tonio Kröger nagyon korán és egészen hirtelen ébredt, finom és tétova ijedelemmel riadt fel álmából, és azt hitte, valami csoda az, valami tündéri világítás varázsa, amibe belepillant. Üvegajtós, erkélyes szobája a tengerszorosra nyílt, és vékony, fehér muszlinfüggönnyel lakó- meg hálóhelyiségre volt kettéosztva, halvány színű kárpitozással és könnyű, világos bútorzattal berendezve, úgyhogy mindig derűs és barátságos benyomást tett. De álomittas szeme most valami földöntúli magasztosságban és tündöklésben látta maga előtt a szobát, mintha megmerítették volna valami kimondhatatlanul bájos és illatos rózsafényben, mely bearanyozta a falakat és bútorokat, és enyhe piros izzásra lobbantotta a muszlinfüggönyt... Tonio Kröger sokáig nem értette, mi történt. Mikor azonban az üvegajtóhoz lépett, és kitekintett, látta, hogy a nap van fölkelőben." (342–343.)

Kommentár:

Az aalsgaardi reggel szorosan összefügg az Inge-jelenettel, valamint a dániai tengeri úttal. Induljunk ki ez utóbbiból és nézzük meg közelebbről, milyen motivikus kapcsolatok állnak fent a reggel és az éjszakai tengeri utazás között. Az alapvető hasonlóságot és különbséget ugyanabban a mozzanatban fedezhetjük fel: mindkét esetben Tonio *egyesüléséről* van szó, míg azonban a tengeren az egyesülés az *élettel* jön létre, addig az aalsgaardi reggel víziójában a *szellemmel* való egyesülés jelképét láthatjuk. Látszat szerint mindkét egyesülést az isteni szféra közvetíti: a tengeri úton a *pünkösdi csoda*, napkeltekor pedig a földöntúli *magasztosság* és *tündöklés*. A ten-

geri pünkösdöt a *szél* készíti elő, a nappal eleve *ünnepélyesen* és *elbűvölően* indul. Az álomból felriadó Tonio azt hiszi, hogy „valami *csoda* az, valami *tündéri világítás varázsa,* amibe belepillant". Abban is megegyezik a két jelenet, hogy Tonio az élettel és a szellemmel egyaránt *szerelemben* egyesül. *Szíve* újra *él* a hajón, és „amikor a hideg tajték az arcába fröcskölt, *félálomban* úgy érezte, mintha *szeretgetnék*". Az aalsgaardi ébredéskor a szerelem hasonlóan közvetett-metaforikus módon nyilvánul meg: a „nap", az isteni szellem, „enyhe piros *izzásra lobbantotta* a *muszlinfüggönyt*". A „muszlinfüggöny" motivikusan idézi az Inge-jelenetet Tonio gyermekkorából. Jól tudjuk még, hogy Tonio akkor *szeretett bele* Ingébe, amikor „egy bizonyos *világításban* látta", és észrevette, amint fejéhez emelte *„muszlinujjas"* kezét.

Azt, hogy az *izzás* az elbeszélésben valóban *szerelemként* értelmezhető, éppen egy negatív megfelelés igazolja: az Inge iránti *„kihunyt"*, kialudt szerelem. Mert Tonio, aki örökké hű akart maradni, mindinkább elfelejti Ingét, ahogyan Hans Hansent is „teljes-tökéletesen elfelejtette". Nem sokkal itáliai útja előtt tudjuk meg, hogy Tonio „lábujjhegyen kerülgette az áldozati oltárt, melyen szerelmének színtiszta, szeplőtlen lángja lobogott, letérdelt előtte, és minden módon szította, élesztette a lángot, mivel hű akart maradni. És nem sok idő telt bele, hogy észrevétlenül, feltűnés nélkül és zajtalanul mégiscsak kihunyt a láng. Tonio Kröger azonban még egy ideig ott állt a kihűlt oltár előtt, eltelve álmélkodással és csalódással amiatt, hogy hűség nem lehet a földön". (306.) Az oltár, az oltár előtti térdelés, a földi hűség lehetetlensége közvetlenül vagy közvetve Istennel állnak kapcsolatban: s ha akkor még nem is, most ezen az ünnepélyes és elragadó aalsgaardi reggelen valóban megjelenik az isteni, a fölkelő nap transzcendens fényözönében: az egykori láng ezúttal izzásként érkezik az égből, a kihunyt hűség és szerelem ismét tüzet fog.

Ahhoz, hogy a történteket pontosabban megérthessük, célszerű egy megkülönböztetést tennünk a művészet–élet, illetve szellem–élet ellentétpárokon belül. Az ellentét, ahogyan már az eddigiek is sejtetik, két szinten, az emberi és a kozmikus szférában jön létre. Egyrészt kiderül, hogy az ellentét az emberi szférában aligha szüntethető meg, másrészt viszont kezdettől jelen van egy kozmikus–földi ellentétpár is. Ebben a szellemet a „nap", az életet részben a „szülőváros", részben a „tenger" képviseli. Tonio számára eleinte egyik sem elérhető, a nap megbújik a felhők mögött, a tengernek csak nyári álmait lesheti meg. Nos, az elbeszélés előrehaladtával, az ismétlésstruktúrák átfogó szintjén fokozatosan összekapcsolódik egymással a kozmikus–égi és a földi–végtelen, az individuális–emberit egyaránt transzcendáló szellem és élet, a nap és a tenger alakjában. Ezzel mintegy példát mutatva az individuális emberi szellem és élet harmonikus egymásra találására. Ez a közvetlen oka annak, hogy miért olvad össze, oldódik fel egymásban egyre nagyobb mértékben a két, kezdetben szétválasztott világ, a kozmikus és a földi tér. A transzcendens isteni példa jelképesen mutatja: a szellem és élet, illetve a művészet és élet ellentéte megszüntethető, hiszen az élet rendelkezik a szép élet, a legtisztább művészet minden lehetőségével. Csupán ezeknek a lehetőségeknek transzparenssé kell válniuk, s ehhez szükséges az a szellemi átragyogás, az a bizonyos, először az Inge-jelenetben tapasztalt mód, amely az életet művészetként, esztétikumként képes láttatni. Ez egyben azt is

jelenti, hogy nem csupán az elhagyott életbe való újrabeilleszkedésről van szó, szükséges a szellemmel való újraegyesülés is. Csakhogy itt nem az emberi szféra szűken értelmezett élet- és szellem-fogalmaival van dolgunk – ami Tonio 'tanulóéveinek' első szakaszát meghatározza –, hanem sokkal inkább Istent és a világot egységbe fogó élet- és szellemdimenziókkal. Ez az egyesülés csak *szeretettel* és *szeretetben* valósítható meg. Ha tehát ebben az értelemben szellem és élet, kozmikus és földi egyesülése Tonio Kröger számára egy átszellemített, teljes élet mintájaként szolgál, akkor logikus menete az eseményeknek, hogy Tonio először, a tengeri hajóúton, az élettel, ezt követően, az aalsgaardi reggelen, a szellemmel egyesül, s majd csak ezután kerül sor a szellem és élet kozmikus dimenziójú, Isten és a világ viszonyát harmóniába rendező egyesülésre. Olyan egyesülés ez, amely a korábbi szeretgetés, majd a felizzó szeretet állomásait az antik világ egységet idéző ég és föld nászaként teljesíti be.

11. idézet (8. fejezet)

„Eddig több napon át szomorú, esős idő volt; most azonban, mint egy halványkék selyemkárpit, ragyogó tisztán feszült az égbolt a tenger és szárazföld fölé, és vörös meg arany csillogású felhőkkel keresztezve és körülvéve, méltóságosan emelkedett a naptányér a villogva bodrosodó tengerszín fölé, amely szinte reszketett és izzott..." (343.)

Kommentár:

A leírás *nászéjszakára* emlékeztet, csak az éjszakát a reggel, az érzéki szerelmet az érzékfeletti-szellemi kapcsolat helyettesíti. Az ünnepélyesség, a 'tisztán feszülő égbolt', a 'halványkék selyemkárpit', az 'arany csillogású', áttört 'felhők' és az 'emelkedő naptányér alatt reszkető, izzó és villogva bodrosodó tenger' nem hagynak kétséget: egy kozmikus–földi szerelmi aktus tanúi vagyunk. Mindez Tonio „álomittas" szeme előtt játszódik le, az előtt a Tonio előtt, aki immár a „tengerrel" és a „nappal" egyaránt *egyesült*.

A „nap" áttörésében, a földi élettel történő összeolvadásában, mint erre már több utalás is történt, a kezdet épphogy csak a felhőkön átderengő téli napjának, majd később a 'széltől zilált felhőrongyocskákon' már átsütő, illetve a 'szülőváros fölött' szétáradó napfénynek felfokozása és végső kiteljesülése következik be.

A nap és a tenger találkozása után meg kell vizsgálnunk most egy olyan motivikus kapcsolatot, mely az aalsgaardi reggel a Lizaveta műtermében tett látogatás között áll fenn, s amelyet eddig nem említettünk. A két jelenet, ha eltérő fokozati szinten is, Tonio itáliai tartózkodásának élményét ellenpontozza. Itáliában, hogy az elbeszélés időrendjét betartsuk, élet és szellem élesen elválnak egymástól, a „szellem és a szó hatalma" uralkodik az „öntudatlan, néma élet fölött". Az élettől elzárva Tonio szíve „halott volt, és szeretet nélkül való". Nem sokkal ezután, Lizaveta műtermében a 'nap aranyderűje elönti' és életre kelti a szoba 'kopár felületeit', a művészet elszigetelt területének 'élettelenségét'. Majd pedig a „nap", az aranyló-isteni fény ereje a különös aalsgaardi reggelen, a szellem és a élet kozmikus–földi szerelmi jelenetében bontakozik ki legnagyobb teljességében.

Az általános tendencia mellett érdekes követni a részletek átalakulását, mert csak így ismerhetjük fel, hogy a *müncheni műterem* valójában az aalsgaardi reggel moti-

vikus előképe. A két szoba berendezése sok szempontból megegyezik, különbségük pedig a teljes elbeszélő struktúrában betöltött helyük eltérését jelzi. Már láttuk, az itáliai teljes élet-izolációt Lizaveta műterme az élet és művészet köztes állapotává változtatja. A művészet merev formái, önálló-egész jellege a vázlatok lezáratlanságában és befejezetlenségében már az élet meg-nem-formáltsága, dinamikusan változó létezési módja felé mutat. Ez akkor történik, amikor, a jelenet záró aktusaként, a „napfény" a „festőállványon születő művet s előtte a festőnőt és a költőt" egyaránt beragyogja. Jelképesen ebben az átragyogásban a 'halott' művészet és a 'halott' művész – ne feledjük, Tonio röviddel ezelőtt még Itáliában azt gondolja, hogy „meg kell halni ahhoz, hogy valaki egészen az alkotók sorába jusson" – kell, hogy 'életre' keljen. Ami itt még csak sejtetés, az, bizonyos megfordítással, az aalsgaardi jelenetben játszódik le példaszerűen. A szoba 'földi' berendezése 'földöntúlivá' magasztosul a tündöklő ragyogásban. Az *élet isteni-szellemi átfestése* zajlik a *fényben* és a *fénnyel*, kozmikus-művészi átformálása, és közben – a „pittoreszk, középkorias [...] kilátásra" mint motivikus előzményre még emlékszünk – egy *földi*, de *földöntúlinak* ható, *új életet teremtő festmény* születik: a 'tündéri világítás varázsában' mintha „megmerítették volna" a szobát „valami kimondhatatlanul bájos és illatos rózsafényben, mely bearanyozta a falakat és a bútorokat, és enyhe piros izzásra lobbantotta a muszlinfüggönyt..." Az élet kellős közepén jön létre a legmagasabb rendű művészet: az élet az örökkévalóság ikonszerű képévé transzcendálódik, anélkül, hogy természetes életjellegét elveszítené. Az élet szépségét a nap transzcendens-isteni fénye teszi áttetszővé, az élet a szemlélő, az esztétikailag érzékeny polgári művész, Tonio Kröger előtt változik át művészetté. Ugyanakkor az is jól látható, hogy a műtermi események megfordításáról van szó. Ott a művészetet hatja át az élet, itt az élet formálódik művészetté – mindkét esetben a napsütés földi-földöntúli ereje révén. Pontosan ezzel összefüggésben kell röviden kitérnünk egy látszólagos ellentmondásra. A „napot" eddig lényegében szellemi princípiumnak tekintettük, jóllehet ez a szerepe nem mindig egyértelmű. Így éppen az említett összefüggésben láttuk, hogy például a műterembe beáramló napfény kifejezetten életadó erővel rendelkezik. Megfordítva, az aalsgaardi szobában, majd pedig a tenger-jelenetben, átszellemíti az életet és egy transzcendens örök-világ képmásává stilizálja. Hogyan is értsük tehát a „nap" szerepét, és egyáltalán a szellem és élet ellentétét ezen a szinten?

A „nap", szemben az emberi szféra élet–művészet, illetve élet–szellem ellentétpárjával, az isteni, vagyis az egységes *szellemi élet* megjelenítője. Ereje egyszerre testesíti meg a szellemet és életet: életre kelti a halott dolgokat és átszellemíti az élet szféráját. Konvencionális értelemben is egyszerre Isten- és Élet-jelkép az ember és a földi világ számára, s bármely szerepe domináljon is egy adott pillanatban, nem keletkezik valódi ellentmondás: a művészetnek csak mint élő művészetnek, az életnek pedig mint szellemileg-esztétikailag formált életnek van tényleges értéke.

Arra a fontos szerepre, amelyet a *szeretet* tölt be az élet és művészet eggyé válásában, különösen világosan mutat rá Tonio Kröger Lizavetához írt levelének egyik részlete. Az itt található bibliai utalás visszamenőleg még nyilvánvalóbbá teszi, hogy a pünkösdi csoda motívumát joggal tartottuk a tengeri utazás legjelentősebb mozzanatának. Más-

részt arra is rávilágít, hogy az élet iránt semmilyen szeretetet nem mutató régi művészet nyelve, melyet akkor az „erős szél" beszédében meggátolt, hogyan alakulhat át ismét nyelvvé, olyan újfajta beszéddé, melyet az élet iránti szeretet tölt el.

12. idézet (9. fejezet)[12]

„És ha valami képes az irodalmárból költőt fejleszteni, az én polgári vonzódásom az emberi, az eleven, a közönséges dolgokhoz, képes rá. Minden melegség, minden jóság, minden humor ebből származik, és nekem szinte úgy tetszik, hogy ez az a szeretet, melyről írva vagyon, hogy akit eltölt, emberek és angyalok nyelvén tud szólni, de akikből hiányzik, az zengő érc és pengő cimbalom csupán." (354.)

5. Összefoglaló megjegyzések a szövegmagyarázathoz

Amint láttuk, az elbeszélés a művészet és élet területeit többnyire olyan helyzetekben kapcsolja össze, amelyek egyrészt feloldhatalan konfliktusokat alakítanak ki közöttük, másrészt azonban, paradox módon, mégis lehetővé teszik ugyanezen konfliktusok feloldását. A két szféra összekapcsolódása alapvetően a szövegbelső-motivikus és a szövegkülső-intertexuális ismétlések struktúrahálóján keresztül jön létre. Ez a rendszer átszövi az elbeszélés legkülönbözőbb rétegeit, melyek közül itt csak egyetlen, a művészettel, illetve az élettel kapcsolatos legfontosabb ismétlésláncot érinthettük. Feltártuk annak a jelrendszernek fontosabb összetevőit és finom-strukturális összefüggéseit, melyet az 'élet nyelvének', vagyis az élet közvetett megnyilvánulási lehetőségének tekintettünk. Ily módon szemléltettük azt az alaphipotézisünket, mely szerint az élet maga tartalmazza esztétikai lehetőségét. A lehetőség észlelése, a szemlélés módja, mellyel a fény-, illat-, hang-, dinamika-, illetve mozgásstruktúrák felismerhetővé és mozgósíthatóvá válnak a hétköznapi szépség önálló életének létrehozására, nem más, mint az élet szellemi átragyogása vagy a szellemi művészet életre keltése, miközben az élet és művészet természetes egységgé olvad össze. Ezt azonban csak olyan művész pillanthatja meg, akit – s a tudatosulásig Tonio számára is hosszú az út – az „emberi, az eleven, a közönséges dolgok" iránti 'polgári szeretet' mozgat, mert egyedül így válik hozzáférhetővé az élet önmagában triviális és mégis legmagasabbrendű szépsége.

Mindez finom *iróniával,* ami alig észrevehetően, de eleve megkérdőjelezi, hogy vajon ezt az egyesülést Tonio végre tudja-e hajtani. Hiszen az ideális megoldás, a művészet és élet ellentmondásmentes egyesülése, mindig csak „félálomban" vagy „álomittasan" következik be, olyan állapotban tehát, amelyben Tonio Kröger ontikus ellentmondásossága, egyidejű Tonio- és Kröger-léte, ideiglenesen megszűnik. Ezt követően ugyanis a harmonikusnak tűnő összeegyeztethetőség, az elérni vágyott egység többé-kevésbé puszta látszatként lepleződik le: a „földöntúli magasztosság és tündöklés" egyszerűen napfelkeltének bizonyul, minden transzcendens tartalom nélkül. Éppúgy, mint a „kimondhatatlanul bájos és illatos rózsafény, mely bearanyozta a falakat és

[12] A szöveg Pál apostolnak a korinthusbeliekhez írt első levelére vonatkozik. (I. Kor 13,1)

a bútorokat". Persze, valóban „finom" ez az irónia, hiszen fordíthatunk is az érvelésen, s ekkor azonnal nyoma veszik: a „földöntúli magasztosság és tündöklés" vagy a „kimondhatatlanul bájos és illatos rózsafény, mely bearanyozta a a falakat és bútorokat", *nem lepleződik le* puszta napfelkelteként, hanem éppenséggel *maga* a puszta napfelkelte. Vagyis a szokványosban megjelenik a szokatlan, az élet – ezúttal mint napfelkelte – egy olyan művész szemében transzcendálódik, aki *szereti* az életet. A tényleges megoldás, melyre a Lizavetához írott levél egyik részletéből következtethetünk, mindkét oldalt tekintetbe veszi: a művészet és élet, illetve a művész és polgár ellentéte nem oldható fel ugyan magában az emberben, de feloldható egy olyan művészetben, amelyet az élet esztétikai és – az „emberi, az eleven, a közönséges dolgokhoz" való vonzódás révén – egyúttal etikai látásmódjának tekinthetünk. Ilyen képet vetít az immár költővé vált irodalmár Tonio Kröger egy megálmodott jövőbeli világra és emberiségre. Éppen utópikus *vázlatában* – nem véletlenül történik utalás a korábbi műtermi- és tengeri jelenetre – mutatkozik meg legegyértelműbben, milyen szétválaszthatatlanul olvad össze egymással élet és művészet egy csak elképzelt, még le-nem-írt, és még meg-nem-történt *'teremtésben'*. Annak a Tonio Krögernek az elképzelésében, aki, mint a bevezetésben már előrebocsátottuk, ugyan létének meghasonlottságától már sohasem szabadulhat meg, aki azonban látásmódjában, 'ismeretelméleti' tudatában egy 'befejezetlen' egy 'nem-lekerekített' és 'nem egésszé kovácsolt egységet', azaz az élő-dinamikus műalkotást, mintegy az élet születését, illetve teremtését körvonalazza.

13. idézet (9. fejezet)

„Mialatt írok, felzúg hozzám a tenger, és én behunyom a szemem. Tekintetem egy meg nem született világot, egy árnyékvilágot lát, amely még elrendezésre és kialakításra vár, emberi alakok árnyai nyüzsögnek előttem, integetnek, hogy vonjam varázslatomba és váltsam meg őket; tragikus alakok és nevetségesek, meg olyanok, akik mind a kétfélék egyszerre – és én nagyon vonzódom hozzájuk. De a legmélyebb és leglappangóbb szerelmem a szőkéket és kékszeműeket, a derűs eleveneket, a boldogokat, a szeretetreméltókat és közönségeseket rajongja körül." (354.)

6. Az irodalmi szövegmagyarázatról

A továbbiakban az irodalmi szövegmagyarázat elméletének néhány összetevőjét vázoljuk fel, melyek segítségével az eddig feltárt ismétléstípusok és ismétlésstruktúrák pontosabban leírhatók és jellemezhetők.

Abból a feltevésből indulunk ki, hogy az irodalmat, ha irodalomként olvassuk, nem vonatkoztatjuk közvetlenül a tőle függetlenül létező valóságra. A szövegtől függetlenül létező valóság körébe soroljuk mindazokat a valóságmodelleket is, melyek a tapasztalati világ valamilyen, például filozófiai, pszichológiai, történeti, mitológiai stb. szempontú interpretációjának tekinthetők. Hiszen az ilyen típusú valóságmodellek, a tapasztalati világhoz hasonlóan, ugyancsak előre adott és így eleve rögzített referenciaterületeket jelentenek. Természetesebb kiindulópont az, ha megengedjük, hogy az irodalom, azaz az irodalomként olvasott szöveg, létrehozza saját valóságát, melyet

azután mint alternatív valóságmodellt az elemzés következő fázisaiban tetszés, illetve szükség szerint összekapcsolhatunk más, számunkra relevánsnak tűnő valóságmodellekkel.

Egy ilyen előfeltevés könnyen keltheti azt a látszatot, hogy míg az irodalom kizárólag fikcionális világokat teremt, s ezért nem vonatkoztatható közvetlenül a valóságra, addig a nem irodalom természetesen és problémamentesen képes közvetlenül is beszélni a valóságról. Valójában azonban a különbség más szinten jelentkezik, mivel a nyelv, akár irodalom, akár nem irodalom a végeredmény, szükségképpen és mindig fikciót hoz létre. Az olvasó, a befogadó az, aki dönthet arról, hogy milyen stratégiát követ: igyekszik-e megőrizni a nyelv által teremtett fikciót, vagy megpróbálja a ficionális jelleget feloldani. Ez utóbbi esetben, vagyis ha nem fikcionálisan olvas, akkor megpróbálja a szöveg világát egy vagy több másik, a szövegtől függetlenül létező valóságmodellhez hozzárendelni. Ez a hozzárendelés a szövegmagyarázat egyik, általunk nemirodalmi szövegmagyarázatnak tekintett lehetősége. Erre az eljárásra példa Jendreiek *Tonio Kröger*-értelmezése egy olyan alapséma segítségével, amely, lényegében Schopenhauer és Nietzsche filozófiai nézeteiből vezethető le. Az olvasó azonban érezheti úgy is, hogy a rendelkezésére álló valóságmodellek egyike sem képes a szövegvilágot kielégítően, vagyis ellentmondásoktól, jelentősebb deformációktól és leegyszerűsítésektől mentesen, releváns és koherens módon magyarázni. Ezért megfordítva jár el: a szöveget nem rendeli hozzá egy eleve adott értelmező elvhez, hanem maga próbál egy olyan hipotetikus elméletet felépíteni, amely a felsorolt nehézségek kiiktatásával, alkalmas a szöveg átfogó és konzisztens magyarázatára. A fikcionalitást nem oldja fel, hanem elmélete segítségével, éppen kiépíti, szisztematikusan kibontja a benne rejlő lehetőségeket. Nem készen választ, hanem létrehoz egy világot, melyben a szövegvilág tényállásai rendezhetők. A rendezés elvei egyben a felépítendő lehetséges világ konstrukciós szabályai. Az elmondottakból következik, hogy minden szöveget olvashatunk fikcionálisan vagy nem fikcionálisan, s természetesen az olvasási módok keveredhetnek is egymással. A fikcionális olvasás ezért önmagában még nem szükségképpen jelenti azt, hogy az így olvasott szöveg irodalmi szöveg. Ugyanakkor, anélkül, hogy itt részletekbe bocsátkoznánk, meglátásunk szerint egyedül a fikcionális olvasás teszi lehetővé, hogy az irodalmi struktúrákat a maguk rendszerszerű összefüggésében és jellegzetességében felismerjük. Az irodalommal való gyakorlati foglalkozás nem hagy kétséget afelől, hogy az irodalmi kommunikációban, vagyis olyan szövegek esetében, melyek a vázolt módon lehetséges világokat hoznak létre, az egész jelanyag jelhordozóként működik.[13] Emellett az eredeti jelhordozó különböző szintjei nemcsak előre kódolt tulajdonságokat tartalmaznak, hanem olyanokat is, amelyek a szokásos nyelvhasználat esetén nem közvetítenek információt. Ezért célszerű elméleti szempontból különbséget tenni az esztétikai funkcióval rendelkező és az esztétikai funkcióval nem rendelkező szemio-

---

[13] Lásd R. Posner: *Linguistische Poetik*. In: H. P. Althaus/H. Henne/H. E. Wiegand (Hrsg): *Lexikon der germanistischen Linguistik*. Tübingen, 1973. 513–522.

tikai folyamatok befogadási stratégiái között. Ha olvasóként feltételezzük, hogy egy adott esetben esztétikai jelfolyamat befogadói vagyunk, akkor, éppen fikcionális olvasási hozzáállásunk alapján, részint megpróbálunk a jelanyag előre nem kódolt jegyei között kapcsolatot teremteni, részint igyekszünk ezeket a konvencionális, vagyis az előre kódolt tulajdonságokkal explikatív, azaz magyarázó összefüggésbe hozni. Az előre kódolt jelrendszerek megszüntetésére vagy átstrukturálására, a konvencionálisan nem kódolt elemek sokszor meglepő és szokatlan kódolására, valamint a kódok új hierarchiájának felépítésére a befogadóban egy sajátos esztétikai kód alakul ki, melynek szemantikai vonatkozását a fenti értelemben vett lehetséges világok konstrukciós szabályaival explikálhatjuk. A teljes jelanyag lehetséges felhasználása az esztétikai folyamatokban vagy a konvencionálisan előre kódolt jelrendszerek megváltoztatása, azaz, röviden, a kódolási és dekódolási feltételek jelentős megváltozása nyilvánvalóvá teszi, hogy egy műalkotás esztétikai kódja teljesen sohasem lehet előre adott.[14] Előre sohasem tudhatjuk bizonyossággal – s ezt talán a *Tonio Kröger* elemzése is alátámasztja –, hogy a nyelvi és szociokulturális összefüggések mely elemei, illetve struktúrái milyen elrendezésben bizonyulnak később, a szövegmagyarázat folyamatában, releváns módon értelem- és struktúrateremtővé. Ez egyben azt is mutatja, hogy miért kisebb szükségképpen, azaz elméleti szempontból a nem fikcionális olvasás irodalmi magyarázóereje. Másrészt belátható, hogy a fikcionális olvasás, illetve az irodalmi szövegmagyarázat semmiképpen sem jelent lemondást a valóság bevonásáról. Csupán a bevonás feltételeit próbálja tisztázni: ennek értelmében minden szövegkülső-intertextuális referencia hierarchikusan a fikcionális olvasás alapján felállított konstrukciós szabályok rendszere alá rendelődik, vagyis az ilyen típusú külső utalásokat a kérdéses szabályok választják ki, engedik érvényesülni, ők funkcionalizálják és határozzák meg értéküket.

7. Ismétlés és irodalmi magyarázat[15]

Az irodalmi magyarázat elméletének vázolt koncepciója, különösképpen pedig a „lehetséges világok" mint központi kategória, pontosabban is megfogalmazható. Ennek megfelelően a lehetséges világokat absztrakt konstrukciós szabályrendszerek szövegvilág-interpretációiként is meghatározhatjuk. Egy szövegvilág, így például Tonio Kröger története is, felfogásunk szerint oly módon válik lehetséges világgá, hogy egy elvont magyarázó elmélet képszerű-konkrét modelljének tekintjük. Egy ilyen gondolkodásban az elmélet és a modell, a konstrukciós szabályrendszer és a szövegvilág viszonya hasonló az elmélet és a modell viszonyához a formális és alkalmazott tudományokban. Természetesen fontos eltérések is vannak az elmélet és a modell

---

[14] Uo.

[15] Az ismétlésproblematika első, hasonló keretben történő vizsgálatát lásd Á. Bernáth/K. Csúri: *Zur Theorie literarisch relevanter Wiederholungstypen in narrativen Textstrukturen*. In: W. U. Dressler/W. Meid (Hrsg.): *Proceedings of the Twelfth International Congress of Linguists*. Innsbruck, 1978. 643–646.

mibenlétét illetően: az irodalom területén alapvetően értékkonstrukciókról és nem formális kapcsolatrendszerekről van szó. Emellett az irodalom esetén nem az elmélet az adott, amihez a modellt mint interpretációs területet keressük, hanem megfordítva: a modell van előttünk, amelyhez, a modell tartalmazta elméletalkotási diszpozíciók segítségével, igyekszünk egy elméletet, azaz egy irodalmi szövegmagyarázatot konstruálni. Minthogy ez az elmélet nem transzparens és nem is közvetlenül hozzáférhető – a szöveg szavai, mondatai, az elbeszélt események stb. nem tartalmazzák egyben a megértésükhöz szükséges használati utasításokat –, ezért hipotézisek soraként, illetve rendszereként kell lépésről lépésre felépítenünk a szövegfeldolgozás, a befogadás során. Hiszen, megfordítva, a modell, az adott szövegvilág, egyedül ezen a módon válik érthetővé, egyedül ezen a módon válik valami modelljévé. Mivel az irodalom területén modell és elmélet, már csak a megfelelő metanyelvek hiánya miatt is, szervesebben kapcsolódnak egymáshoz, mint a formális és alkalmazott tudományok esetében, ezért célszerű a dinamikus-kreatív jellegben megmutatkozó különbségre is rámutatnunk: azok az értékrendek, melyeket a szövegvilág eseménysorai leképeznek vagy modellálnak, nem adottak előre és eleve a modellek, az egyes szövegvilágok számára, hanem éppen az irodalmi-fikcionális olvasás folyamán és általa jönnek létre az adott formában. Ha úgy gondolnánk, hogy például a *Tonio Kröger* valóban nem több, mint a schopenhaueri művészet- vagy a nietzschei élet-elvnek az ismert eseménysorok által történő modellálása és az eseménysorok összefüggései maguk nem járulnak hozzá további értékteremtéshez, akkor valóban kevés örömet jelentene és még kevesebb alkotó fantáziát igényelne az irodalom. Nézzük most, milyen következményekkel bír a vázolt elmélet–modell–szemléletmód az ismétlésproblematika kifejtése szempontjából. Feltevésünk szerint a teóriáknak, vagyis a konstrukciós szabályok rendszerének tartalmaznia kell a modellek, vagyis a mindenkori szövegvilágok tényleges, irodalmilag releváns ismétléseinek absztrakt 'nyomát'. Egyúttal az is nyilvánvaló, hogy a konstrukciós szabályrendszerek igen differenciáltan, a magyarázó elmélet különböző hierarchiaszintjein helyezkedhetnek el. Ennek megfelelően a különböző ismétléstípusok és -struktúrák nem sorolhatók egyetlen kategóriába, illetve nem tartozhatnak csupán egyetlen absztrakciós szinthez. Ez az elméletileg indokolható álláspont egyébként pontosan megegyezik azzal az intuícióval, illetve értelmezési gyakorlattal, amely eleve és természetszerűleg nem tulajdonít az egyes ismétléseknek azonos értéket a szövegmagyarázat egészében.

De mit is jelentenek pontosabban az olyan metaforikus kifejezések, mint: a szövegvilág irodalmilag releváns ismétléseinek 'nyomot' kell hagyniuk az elméletben. Meggondolhatnánk például, nem volna-e szerencsésebb, ha ezt a 'nyomot' az elméletben valamilyen fajta absztrakt ismétlésszabályként jelenítenénk meg?

Egyszerűbbnek és egyben kielégítőnek látszik egy olyan megoldás, hogy minden egyes szövegvilágbeli ismétlésstruktúrát csupán egyetlen absztrakt attribútummal (= 'nyom') reprezentáljunk a szabályrendszerben. Ezt az attribútumot azonban, mely a lehetséges világ felépítése kapcsán ismétlési előírásként vagy ismétlési utasításként értelmezhető, mint kitüntetett attribútumot formálisan meg kell különböztetnünk a magyarázó elmélet minden más attribútumától.

Modellszinten, vagyis a szövegvilág irodalmi olvasatában *ismétlés* oly módon jön létre, hogy az elmélet egy kitüntetett attribútumát legalább két szövegvilág-, illetve modellelem leképezi, azaz interpretálja. Vagy, bonyolultabb struktúrák esetén, oly módon is, hogy legalább két szövegvilág-, illetve modellelemet tudunk közvetett módon, további közvetítő fokok és struktúrák rendszerén keresztül, a kérdéses kitüntetett elméleti attribútumra vonatkoztatni. Az elméleti attribútumok, valamint az elméleti szintek száma természetesen ugyanúgy növekedhet, mint a szövegvilág-interpretánsok és a szövegvilágszintek száma. Mindez jól mutatja, hogy bár az ismétlések révén igen sokrétű és összetett, de a maguk összetettségében mégis jól strukturált és finoman differenciált rendszerek jönnek létre.

Foglalkoznunk kell még röviden azokkal a kérdésekkel, melyeket tanulmányunk kezdetén tettünk fel az ismétlés és az irodalmi szövegek összefüggése kapcsán.

(i) *Irodalmilag relevánsak* mindazok az ismétlések, amelyek – a felsorolt feltételek mellett – egy adott irodalmi magyarázóelmélet valamely kitüntetett attribútumát értelmezik. Megfordítva is igaz: minden olyan ismétlés, amely – ugyanezen feltételek mellett – nem az irodalmi magyarázóelmélet kitüntetett attribútumának interpretációja, szükségképpen *nem rendelkezik irodalmi relevanciával*. (Például a „d" betű a *Tonio Kröger*ben.) Egyfajta ekvivalencia- vagy hasonlóságkapcsolat kialakulhat ugyan közöttük, de ezeket a kapcsolatokat a szöveg *irodalmi magyarázó elmélete* nem minősíti ismétléseknek.

(ii) Az ismétlések irodalmi relevanciájának, illetve *funkcióértékének foka* mindenekelőtt annak a függvénye, hogy az (eseményekkel, szereplőkkel stb.) interpretált, kitüntetett attribútum az irodalmi magyarázóelmélet melyik hierarchiasíkjához tartozik, és hogy a konstrukciós szabályok kérdéses síkja mennyire átfogóan határozza meg a lehetséges világ strukturális felépítését.

(iii) Annak megfelelően, hogy a szövegvilág-interpretánsok a saját irodalmi magyarázóelmélet vagy más irodalmi, illetve nem irodalmi magyarázóelmélet kitüntetett attribútumát/attribútumait képezik-e le, *szövegbelső-motivikus* (röviden: motivikus) vagy *szövegkülső-intertextuális* (röviden: intertextuális) ismétlésekről, illetve ismétléstípusokról beszélünk. Ily módon a vizsgált szövegek/szövegvilágok más szövegekkel/szövegvilágokkal, illetve a legkülönbözőbb valóságmodellekkel is szisztematikusan összekapcsolhatók, anélkül, hogy közben a konstrukciós szabályrendszer által biztosított autonómiájuk csorbulna. Az intertextuális ismétlések esetében, mint a meghatározás utal rá, a szövegvilág-interpretánsok nemirodalmi magyarázó elméletek attribútumait is leképezhetik, de ezek az ismétlések csak abban az esetben játszanak irodalmilag releváns szerepet, ha egyben a lehetséges világot konstruáló szabályok valamelyik komponensét is modellálják.

(iv) Azon megállapításunknak, melynek értelmében egyetlen kitüntetett elméleti attribútum a szövegvilágban az ismétlések egész láncát hozhatja létre, több következménye is van. A 'részesülés' ebből az absztrakt attribútumból, vagy egyszerűbben szólva: ennek az attribútumnak a szövegvilág-interpretációja mint az ismétlés alapfeltétele azt jelenti ugyanis, hogy az ismétlések nem alapvető feltétele a *textuális azonosíthatóság*, illetve megfeleltethetőség. A közös elméleti attribútumból való

'részesülés' ugyanis nemcsak közvetlen-textuálisan, hanem például parafrázisok vagy strukturális hasonlóságok alapján is történhet. A hasonlóság- és ekvivalenciakapcsolatok ilyen tág játéktere többek között a fikcionális világok olyan sajátos, látszólag szinte tetszőleges, valójában azonban szigorú rendszerhez kötött megformálási módjait teszi lehetővé, melyek mint a gondolat szabad kísérleti területei a valóság nagyon is komolyan veendő értékalternatíváival szembesítik az olvasót.

Végül a következőt szeretnénk hangsúlyozni: a történeti-pragmatikai-kulturális kontextusok az ismétlés összetett jelenségéről itt megfogalmazott absztrakt körülhatárolási törekvéseinket részben módosíthatják, részben viszonylagossá tehetik. Különösen vonatkozik ez a 'relevancia', az 'irodalmi relevancia', az 'irodalmi relevancia foka', a 'hierarchiaszintek' stb. fogalmaira. Emellett változnak természetesen az irodalomról vallott felfogások éppúgy, mint a megváltozott irodalomfelfogások magyarázó elméletei is. Átalakulnak az elvárások és a preferenciák, ennek megfelelően alakulnak a szövegmagyarázatok és -értelmezések. Ez azonban nem jelentheti az önkényesség, a tetszőlegesség legitimizálását: a történelem, a kultúra, a pragmatika időhöz kötött viszonylagossága mögött megmarad egyfajta állandóság. Ezt a kettősséget, részben ellentmondásosságot hadd világítsuk meg és oldjuk fel a *Tonio Kröger*ből vett példával. Hans és Inge 'szőkeségét', a 'táncestet' Husteede konzulnénál és Aalsgaardban, a gyermekkori, majd pedig a felnőttkori, utóbb egyedül megismételt 'sétát' a szülővárosban, vagy az 'Inge'-jelenet, a 'műtermi látogatás' és az 'aalsgaardi reggel' kapcsolatát nemhogy történetileg, kulturálisan, pragmatikailag eltérő kontextusokban lehet különféleképpen magyarázni, de természetesen ugyanabban a történelmi korban, azonos kultúrán belül, közös szituációban vagy éppen hasonló műveltségi feltételek mellett is. Mégis nehezen képzelhető el, hogy egy tudományos közelítés, az eltérő konkrét viszonyok ellenére, megkérdőjelezze a felsorolt eseménysorokon belül mutatkozó *ismétlés*kapcsolatokat... Ha mégis megteszi, akkor ennek kevésbé a megváltozott történeti, a kulturális vagy a pragmatikai kontextus az oka. Sokkal inkább arról van szó, hogy az irodalmat egy ilyen közelítésben nem irodalomként, nem *tulajdonképpeni* funkciója szerint magyarázzuk, hanem csupán „lehetséges, de *'nemtulajdonképpeni'* funkcióira redukáljuk".[16]

---

[16] Lásd Á. Bernáth: *Goethe-Strukturen, Goethe-Interpretationen*. Einführung in eine vergleichende Untersuchung der Texte: Ganymed, Die Leiden des jungen Werthers, Stella, Erlkönig und Faust. In: H.-G. Werner/E. Müske: *Stukturuntersuchung und Interpretation künstlerischer Texte*. Halle (Saale), (Martin-Luther-Universität Halle–Wittenberg, Wissenschaftliche Beiträge 1991/14.; F 103.) 260.

Vitéz Ildikó

„MAGÁTÓL OLDÓDIK HÁT MEG A CSOMÓ"

Lessing *Bölcs Náthán* című drámájának műfajáról[1]

Lessinget az irodalomtörténet – többek között – a német polgári dráma megteremtőjeként tiszteli. Az ő nevéhez fűződik az első ilyen drámaként számon tartott Miss Sara Sampson megírása 1755-ben, amit az Emilia Galotti című polgári tragédiája és a Minna von Barnhelm című polgári vígjátéka követ majd. Az utolsó, 1779-ben megjelent dráma, a Bölcs Náthán műfajmeghatározása azonban megjelenése óta bizonytalanságokra adott okot: a mű gyökeresen eltér az életmű korábbi drámáitól. Témája messze elvezet a polgárosuló Németországból a „mesés Keletre", formai szempontból pedig feltűnő a verses forma megjelenése a korábbi, prózában írt művekkel szemben.

Dolgozatomban a műfajkérdés egy lehetséges megoldási módját vázolom fel.

Drámai költemény

A szerző drámai költeményként határozza meg műve műfaját. Sajnos sem itt, sem az életmű más részében nem beszél arról, mi alapján választotta ezt a műfaji megnevezést. Egyetlen helyen használja még a terminust, a Hamburgi dramaturgiában, Weisse III. Richárdja kapcsán: „... ha már a Richard nem volna is tragédia, mégis drámai költemény marad; ha már hiányoznak is belőle a tragédia költői szépségei, egyéb szépségei mégis lehetnének. A kifejezés költészete; képek; tirádák; merész nézetek; forró, magával ragadó dialógus; kedvező alkalmak a színész számára, hogy gazdag változatossággal fussa át hangjának teljes terjedelmét, hogy bemutassa erejét a pantomimban stb."[2]

Mivel tehát ez a terminus hapax legomenon az életműben, s ténylegesen itt sem meghatározásáról, hanem alkalmazásáról van szó, meglehetősen nehéz, sőt reménytelen Lessing által használt értelmének pontos megfejtése. A *Bölcs Náthán* műfajmegjelölésére tett legtöbb kísérlet valójában csak a „sem nem komédia, sem nem tragédia" negatív elhatárolásához jutott el.[3] Végigtekintve a műfajmeghatározások során feltűnő,

---

[1] A tanulmány egy hosszabb, a nem tragikus-dráma elméleti és történeti kérdéseivel foglalkozó dolgozat egyik – némiképp átalakított – fejezete.

[2] Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoón. Hamburgi dramaturgia*. Akadémiai, Bp. 1963. 523.

[3] Lásd: *Lessing. Ein Arbeitsbuch für den literaturgeschichtlichen Unterricht*. Hrsg. W. Barner, G. E. Grimm, H. Kiesel, M. Kramer. Verlag C. H. Beck, München 1987. 313.; Helmut Göbel: *Bild und Sprache bei Lessing*. Wilhelm Fink Verlag, München 1971. 154.; Max Kommerell: *Lessing und Aristoteles*. Klostermann, Frankfurt am Main 1957. 32.

hogy – ha egyáltalán felmerül kérdésként – valójában elsiklanak a „drámai" jelző felett: formának tekintik (azaz egyjelentésűnek a dramatikussal), s ezen belül hangsúlyozzák a dráma „sem tragédia, sem komédia" voltát. Feltűnő továbbá még egy közös elem: a mű lényegét nem annak cselekményében, hanem gondolataiban, dialógusaiban fedezik fel. Lessing maga is ezt hangsúlyozza a *Hamburgi dramaturgiá*nak ama bizonyos idézett helyén: a tragédia szépségei helyett lehetnének egyéb szépségei az adott drámai költeménynek: „A kifejezés költészete, képek, tirádák, merész nézetek, *forró, magával ragadó dialógus*." (A kiemelés tőlem – V. I.) Goethe[4] és Schiller[5] is a költemény szépségét annak „okoskodó részei"-ben fedezi fel. A dialógus jelentőségét hangsúlyozza a műről írva Lukács György is: a német klasszikus drámával, Lessinggel új korszak kezdődik a drámatörténetben. Ebben a korszakban jelenik meg „a teoretikus ember típusa, a XVIII. század doktrinér idealizmusának drámaivá válása: [...] a *Náthán* is tele van ilyen alakokkal, de ott a vélemények *platóni dialógusa* lesz érintkezésükből".[6] A platóni dialógus a románc dialógusformája: „a dráma sorsot szülő, tragikus dialógusát átalakítja a románc sorsot elkerülő, platóni dialógusává".[7]

A *románc* terminus ez esetben a nem-tragikus dráma szinonimája. Lukács György Paul Ernst *Ariadné Naxosz szigetén* című drámájáról szóló írásában utal arra, hogy a nem-tragikus dráma a drámatörténetben több ízben is megjelenő *típus*. Két tanulmányában is művészetfilozófiai szempontból vizsgálja ezt a drámatípust: az 1911-ben megjelent *A nem-tragikus dráma problémája* címűben, és az 1911–12-ben keletkezett, akkoriban meg nem jelent, *A „románc" esztétikája* címet viselő írásában. Egyrészt az ő tanulmányaiból, másrészt az általa említett drámák elemzése alapján a következőképpen határozhatjuk meg a drámai műnemen belül a románcot: románcnak nevezzük azokat a *drámai* műveket, amelyekre az *immanens és transzcendens* hatalmaknak valamilyen formában való jelenléte jellemző, s ez a kapcsolat az egész drámát meghatározza. Mivel az immanens és transzcendens világ általában két jól elkülöníthető világszint formájában van jelen ezekben a drámákban, e műveket kétszintes drámáknak tekinthetjük.[8] A transzcendens hatalmak, erők jelenléte és segítő szándékú beavatkozása révén a drámai kollízió kimenetele minden esetben pozitív: a románcnak *jó a vége*. A románcok legtöbbször egy – mint utólag kiderül – látszólagos rend állapotában kezdődnek, amely rend nagyon hamar káosszá válik, és a dráma tulajdonképpeni célja a rendnek a kiinduló állapothoz képest magasabb szinten történő helyreállítása. A drámák ott érnek véget, ahol ez a *rend* helyreállt. Ennek a káosz–rend szerkezetnek tipikus motívuma az *elválás–újraegyesülés* és/vagy a *megbocsátás*. Az elválás teremti meg a káosz állapotot, vagy annak legalábbis

---

[4] Idézi: *Lessing. Ein Arbeitsbuch für den literaturgeschichtlichen Unterricht*. 315.

[5] Friedrich Schiller: *A naiv és szentimentális költészetről*. In: uő: *Válogatott esztétikai írásai*. Magyar Helikon, Bp. 1960. 314.

[6] Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Magvető, Bp. 1978. 153. (A kiemelés tőlem – V. I.)

[7] Poszler György: *Filozófia és műfajelmélet*. Gondolat, Bp. 1988. 263.

[8] Lásd Bécsy Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma*. Akadémiai, Bp. 1974.

kiinduló mozzanata, az újraegyesülés és a megbocsátás pedig a mű végén helyreálló rend, harmónia előfeltétele. A románcok közös alaphangulatát az a *hit* adja, hogy a tragédiák elkerülhetők. A románcban mindig kell lennie legalább egy személynek, aki – ha a transzcendens hatalom képviselője személyesen nem jelenik meg – közvetít a földi és égi szféra között. Ilyen figura a *varázsló* és a *mártír*. Az isteni, transzcendens hatalom beavatkozása az evilági történésekbe világossá teszi, hogy az emberi cselekedetek nem az embertől magától erednek: az ember eszköze az isteni akarat, elrendelés végrehajtásának. Ebből adódik a drámai szereplők *marionettszerűsége*. Ezt bizonyítja az is, hogy az emberek cselekedeteinek látszólagos *értelmetlensége* mögött mindig meghúzódik egy magasabb, földöntúli értelem, ami a dráma végén visszafelé értelmezi az eseményeket és egyben bizonyítja a felsőbb hatalom folyamatos – bár gyakran észrevétlen, láthatatlan – jelenlétét.[9]

A továbbiakban azt fogjuk bizonyítani, hogy Lessing drámája megfelel ezeknek a műfaji kritériumoknak, s ennek alapján mondhatjuk: a *Bölcs Náthán* című dráma románc.

Lessing „úgy érezte" – ha elméletileg nem mondta is ki nyíltan –, hogy az emberekben olyan erők működnek, amelyek túlvezetnek e tragédiákon. A *Nathan*ban – az élettől és költészettől búcsúzva – ilyen szellemi hatalomként a bölcsességet hozta színre: e darabban, amelynek cselekménye romantikusan valószerűtlen, de gyakorlatilag fölöttébb veszélyes kollíziók sorozata, ennek kellett a költői bizonyítékot szolgáltatnia arra, hogy az emberi okosság, az igazi bölcsesség mindig le tudja köszörülni az ilyen kollíziók veszélyes éleit, és e kollíziókat erkölcsi kompromisszumok nélkül, a humánus öneszmélés felidézésének segítségével a valódi emberség szintjén meg tudja oldani".[10]

Érdemes felfigyelnünk arra a tényre, hogy Lukácsnak a *Bölcs Náthán*ról a románcról írtakkal összefüggésbe hozható kijelentései – így az előbb idézett is – a *Minna von Barnhelm*ről szóló tanulmányában találhatók abban a probléma-összefüggésben, miért nem torkollik tragédiába Minna és Tellheim sorsa. A Lukács által adott válasz: Minna bölcsessége az egyetlen, amely elkerülhetővé teszi a tragédiát. De ez a bölcsesség nem azonos a Náthánéval: Minna bölcsessége „nem lebeg az életet világosan meghaladva, az élet fölött, nem elméleti fölény (noha ez Nathannál sem elvont és halott dolog), hanem mély és mélyen feldolgozott élettapasztalatból fakad".[11] A *Minna von Barnhelm* és a *Náthán* párhuzama bizonyítja a komédia és a románc „jó vég" okozta közelállóságát (a tragédiával szembeállítva), ugyanakkor a kettő mégsem azonos. A *Minna* alapvetően mégis vígjátéki kompozíció. Konfliktusa tisztán evilági. A megoldást – helyesebben a megoldáshoz vezető döntő lökést – adó királyi levél értelmezhető ugyan tágabb értelemben vett deus ex machinaként, de itt mégsem a transzcendencia közbelépéséről van szó, csupán az immanens szféra egy „magasabb" hatalmának megnyilvánulásáról.

---

[9] A dolgozat, melynek e tanulmány is részét képezi, a románc történeti változatait tárgyalja Euripidész, Shakespeare és Gryphius egyes drámáit elemezve.

[10] Lukács György: *Lessing: Minna von Barnhelm*. In: uő: *Világirodalom I*. Gondolat, Bp. 1970. 32.

[11] Uo.

A *Minna* sikerrel használja fel a hagyományos komédiatoposzokat (szerepjáték, gyűrűcsere, komikus szolgafigurák stb.), amelyek a *Bölcs Náthán*ból „hiányoznak". Helmut Arntzen – aki ennek ellenére mégis mint komédiát elemzi Lessing utolsó drámáját – szerint a vígjátékra nem jellemző a halál jelenléte. A *Náthán* azonban, legalábbis az események peremén többszörösen is kapcsolatban van a halállal: Náthán, Recha, a Templomos és Szaladin egyaránt kerültek a halálhoz közeli szituációba[12] – ez a momentum távolítja a darabot a komédiáktól. A *Náthán*-beli halálközelség viszont alapvetően mégis más, mint a tragédiáké: Lessing műve alkalmasint ott kezdődik, ahol más drámákban lehullana a függöny.

Lukács szerint a *Minna von Barnhelm*ben a „vita, a tézisek és antitézisek mérkőzése is a megélt életből emelkedik ki és benne merül el", míg a *Náthán*ban „a dialógus drámai vezetése [...] egy, az emberekben és viszonylataikban megtestesült világnézeti rendszer cselekményes kibontakoztatása".[13] A szakirodalomban gyakran nevezik Lessing *Bölcs Náthán*ját „világnézet-drámának",[14] amelyben „a cselekményvezetés végső alapja nem a tények immanensen szükséges összekapcsolásában rejlik [...], hanem egy ezen túlmutató, ezt alátámasztó világnézeti alapot talál, amelynek segítségével a szituációkban, ezek kapcsolataiban, megoldódásában rejlő összes 'valószínűtlenség' egy mélyebb – mondhatnánk, történelemfilozófiai – szükségszerűség szintjére emelkedik".[15]

Isten jelenléte

Lessing világnézetében – ezt a drámával csaknem egy időben keletkezett, azzal sok vonatkozásban közös *Az emberi nem nevelése* [Erziehung des Menschengeschlechts] című tanulmánya[16] is bizonyítja – kiemelkedő szerep jut Istennek.

„... *ő* mindig mutatkozik" (I/4.) – mondja Náthán Istenre utalva a drámában. Hogyan mutatkozik meg, hogyan van jelen Isten? A transzcendens erő nem avatkozik bele közvetlenül a végbemenő eseményekbe, személy szerint nincs jelen. Ugyanakkor a *Náthán*-béli állapot mégsem független Istentől: ő mindvégig jelen van az események mögött azok végső okaként. Valójában ő irányítja a történéseket, kezében az emberek puszta játékszerek, *marionett*szerű figurák. Náthán egyhelyütt meg is fogalmazza ezt:

---

[12] Helmut Arntzen: *„Vom Himmel durch die Welt zur Hölle."* In: *Komödiensprache*. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert. Aschendorff, Münster 1988. 133.

[13] Lukács György: i. m. 35.

[14] Lásd például Alföldi Miklós: *Lessing drámai epilógusa: a Bölcs Náthán*. Magyar Filozófiai Szemle 1. 1957. 113.; Hans Rempel: *Tragödie und Komödie im dramatischen Schaffen Lessings*. Junker und Dünnhaupt, Berlin 1935. 10.; Horst Turk: *Die Gesprächsform des Dramas. Interpretation der Szenen II, 5 und III, 7 in Lessings „Nathan der Weise"*. In: uő: *Dialektischer Dialog*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1975. 182.

[15] Lukács György: i. m. 35.

[16] A mű első 53 paragrafusa megjelent magyarul: *A német felvilágosodás*. Szerk. Mádl Antal. Gondolat, Bp. 1968. 112–126.

„... megmentésed így is csak csoda,
Rechám, csak az tehette, aki a
Királyok zabolátlan terveit
Játékaként – ha nem megcsúfolásul –
Egy cérnaszálon kormányozza." (I/2.)

De nemcsak Recha megmentésében, hanem minden, a szereplőkkel történő eseményben (legyen az jó vagy rossz, jelentős vagy akár jelentéktelennek látszó) Isten akaratát látják. Ezért átvitt, de akár szó szerinti értelemben is mondhatjuk, hogy Isten a dráma első mondatától kezdve jelen van:

„DAJA: Ő az, Náthán! Istennek hála, hogy
Útjáról végre visszaérkezett!
NÁTHÁN: Igen, Daja! Istennek hála –" (I/1.)

– így kezdődik a dráma: s a hála gesztusának jelentőségét kiemeli kétszeri ismétlése is. A bekövetkező jó eseményekért Istennek tartozunk hálával, mert ő rendezte el őket így – ez fejeződik ki a Templomos magatartásában is, aki következetesen elutasítja a tűzből kimentett Recha és atyja folytonos hálálkodási kísérleteit. Istennek szól a hála az V. felvonás 4. jelenetében is, amikor Náthán megoldódni látja a feszültségekkel teli drámai szituációt: az „magától" oldódik meg, azaz nem az ember cselekvő közreműködése révén. Valójában Isten áll a háttérben, ezért is szól hozzá Náthán imája:

„Ó Istenem! Hogy térdre hullanom
E helyen mindjárt nem lehet! Magától
Oldódik hát meg a csomó, amely
Oly sokszor aggasztott! Ó, Istenem!
Mily könnyű most szívem, hogy mit se kell
Titkolnom eztán már, s az emberek
Elé is éppoly nyíltan állhatok,
Akár eléd, te egyetlen, ki nem
A tetteink szerint ítélsz felőlünk,
Melyek ritkán mienkek. Istenem!" (V/4.)

Vajon tekinthető-e ez az isteni beavatkozás deus ex machinának? Mekkora szerepe van Istennek a breviárium előkerülésében és a családtagok egymásra találásában? Albert M. Reh a Barát révén megvalósuló deus ex machinának tekinti a jelenetet.[17] Több szempontból is problematikus ez az értelmezést: egyrészt szükségesnek tarta-

[17] Albert M. Reh: *Die Rettung der Menschlichkeit. Lessings Dramen in literaturpsychologischer Sicht.* Francke, Bern und München 1981. 298.

nám jelezni, hogy itt – ha egyáltalán, akkor – tágabb értelemben vett deus ex machináról van szó, azaz nem közvetlen isteni beavatkozásról, hanem váratlanul bekövetkező fordulatról; másrészt – és ebből a szempontból a szerző alapvető intenciójának mond ellent a deus ex machina-értelmezés, amikor erre az egy jelenetre korlátozza Isten beavatkozását – a dráma valamennyi eseményében az isteni akarat, szándék nyilvánul meg, tehát ilyen értelemben Recha megmentése, Szaladinnak a Templomossal szemben tanúsított kegyelme ugyanilyen joggal lehet deus ex machinának tekinthető, azaz a dráma cselekménye mintha folyamatos deus ex machina lenne. Ezért inkább Jürgen Schröder álláspontját osztom, aki szerint „az ésszerűen nevelő rábeszélés hatalma szinte kizárólag a címszereplőben testesül meg, aki deus ex machinához *hasonlóan* uralja a drámát".[18]

Értelmezésem szerint nincs ugyan szó deus ex machináról, Isten közvetlenül, tevőlegesen nem vesz részt a cselekményben (ez ellent is mondana a dráma valószerűségéről éppen a 18. században heves viták során megfogalmazott követelménynek), sőt rá sem lehet hatást gyakorolni, de Isten mégis jelen van, a Gondviselés fogalmában. Isten léte és gondviselésszerű beavatkozása az ember életébe közvetlenül nem érzékelhető, csupán belátható, megérthető.

Éppen annak következtében, hogy Isten léte és jelenléte az emberek tudatába „szorult vissza" s a két, immanens és transzcendens világ*szint* objektíve érzékelhetően nem különül el a drámában, a *Bölcs Náthán* a korábbi románcokkal ellentétben nem tekinthetjük kétszintes drámának. A középpontos dráma modelljének feleltethető meg, Náthánnal a középpontban.[19]

Náthán az, aki a korábbi románcok immanens és transzcendens hatalmai közti „közvetítő" szerepet átveszi, de csak bizonyos értelemben, csak egy irányban: az Istenről kialakított tudását, bölcsességét adja tovább a többi ember számára, de Istenre nem akar, nem tud hatást gyakorolni. A 'náthán' szót két jelentésű: jelenti egyrészt azt, akinek Isten ad – ezzel azt is ráróva, hogy az adottat, legyen bármilyen, elfogadja; másrészt jelenti azt, aki ad.[20]

„Ilyen maga!
Ha adni tud csak! Mindig adni csak!" (I/1.)

– mondja Daja. Náthán alapgesztusa a drámában az adás anyagi és szellemi téren egyaránt. Náthán az, akit

„(...) Istene e föld
Javaival – a legkisebbel és

---

[18] Jürgen SCHRÖDER: *Gotthold Ephraim Lessing. Sprache und Drama*. Wilhelm Fink Verlag, München 1972. 258. (A kiemelés tőlem – V. I.)

[19] Lásd BÉCSY Tamás: i. m.

[20] Albert M. REH: i. m. 291.

A legnagyobbal oly bőségesen
Megáldott.
(...)

A legkisebb: vagyon.
S a legnagyobb: bölcsesség." (II/2.)

Náthán tehát Istentől kapta mindenét (az, aki Istentől kap), és ezt adja tovább (az, aki ad) – pénzt kölcsönöz, s ami még fontosabb: továbbadja a bölcsességét.

A bölcs

A románcokban kiemelkedő szerep jut a mágusnak vagy a mártírnak, aki közvetítő funkciót tölt be az immanens és transzcendens hatalmak között, s ő testesíti meg a drámában a bölcsességet. A románc igazi „hőse" a *bölcs*.[21] Lukács *Drámatörténet*ének „felfogása szerint nem lehet drámai alak a *fejlődő ember*, a *bölcs* és *hívő*, akik számára a tragédia nem az utolsó állomás. Az első típus, mint vérbeli epikai figura, természetesen a 'romance'-ban sem léphet fel. Annál inkább a *bölcs* (...) és a vallásos ember".[22]

Lukács románc-koncepciójának egyik kiindulópontja az a tézis, hogy „a bölcs ember nem tragikus".[23] A bölcs – akinek prototípusát Platónban véli megtalálni – és a bölcsesség az, aki, illetve ami meg tudja akadályozni a tragédia bekövetkeztét: „...a bölcs ember a 'románc' legfőbb alakja",[24] aki legyőzi és meditatívan szemléli a sorsot.[25] A bölcs és a bölcsesség románcbeli lényegét Lukács így határozza meg: „Ebben a világban, melynek konstitutív stílusprincípiuma megköveteli, hogy a látszat és a lényeg, az immanencia és a transzcendencia soha ne legyen összhangban, a bölcsesség csak azt jelenti, hogy tudjuk: a határok elmosódnak, a különböző valójában egyforma, az egyformának látszó pedig szétesik, élet és halál puszta látszat, a transzcendencia az egyedüli realitás [...] Ilyenformán ez a bölcsesség nem a sors leküzdése [...], ez a bölcsesség és a tragikus sors tehát nem dialektikus kapcsolatba hozható ellentétpárok, hanem különböző stílusrendszerek kategóriái. E bölcsesség lényege az a belátás, hogy a sors merő illúzió.[26]

Sík Sándor *Esztétikájá*ban az esztétikai jelentés főtípusait vizsgálva kétféle sorsérzést különít el: a dinamikus és a nyugvó sorsérzést. Az előbbi jellemzője, hogy az én és a sors kettősséget, egyben a kettő közt feszültséget mutat, ennek „három esztéti-

---

[21] Poszler György: i. m. 264.

[22] Fehér Ferenc: *A dráma történetfilozófiája, a tragédia metafizikája és a nem tragikus dráma utópiája. (Válaszutak a fiatal Lukács drámaelméletében.)* Irodalomtörténet 1977. 1. 97.

[23] Lukács György: *A nem-tragikus dráma problémája*. In: uő: *Ifjúkori művek*. Magvető, Bp. 1977. 519.

[24] Lukács György: *A „románc" esztétikája*. In: uő.: *Ifjúkori művek*. Magvető, Bp. 1977. 797.

[25] Poszler György: i. m. 263.

[26] Lukács György: i. m. 798.

kailag legjelentősebb típusa a tragikum, a komikum és a humor".[27] Az utóbbi, azaz nyugvó sorsérzésről akkor beszélhetünk, ha ember és sors között nincs ilyen kettősség, „ha az egyén tudatos lelki aktussal mintegy fölveszi magába a sorsot, azonosul vele. Az ilyen életérzés típusa a *bölcs,* aki látja a nagy sorsintéző erőket, de értelmi belátással azonosul velük, mintegy megsemmisíti magában énjének azt a részét, amely a sorssal szemben áll és így megszünteti a kettősséget. Ugyanennek a típusnak egy másik megjelenési formája a *szent,* aki a sorsot Isten akaratával azonosítja és misztikus odaadással, vagy kegyelmi akarati aktussal egyesíti a maga akaratát ezzel a szent akarattal".[28]

Valamivel később így folytatja: a bölcs „mindent megért, tehát a sorsot is, a tragikumot is, a 'vég semmiségét' is. Megérti, tehát látja értelmét, elfogadja, magáévá teszi, egyesül vele. Így megmarad a tragikum minden eleme, csak épen (sic!) a remegő feszülés szűnik meg: *létrejött az egyensúly*".[29] Az, amit Sík Sándor a bölcs sorsérzésével kapcsolatban megfogalmaz, összefüggésbe hozható a románccal: a tragédia és a komédia a dinamikus sorsérzés kifejezője, a románc viszont a nyugvó sorsérzésé. A Sík Sándor által a bölcs és a szent között vont párhuzamban nem nehéz fölismerni a románc bölcsét és a barokk szomorújáték mártírját.

Lukács együtt beszél a mágusról és a bölcsről, az előbbit az utóbbi egyik speciesekként értelmezve. Véleményem szerint azonban a varázsló és a bölcs – de legalábbis a Náthán által megtestesített bölcs – között alapvető különbség van. A mágus – Lukács szavaival –: „nem magukat a dolgokat akarja mozgásba hozni, hanem a dolgokat mozgató okokra gyakorol hatást"[30] – gondoljunk Prosperóra, aki varázspálcájával irányítja a szellemeket és rajtuk keresztül az embereket. Vele szemben az olyan bölcs, mint Náthán nem gyakorolhat hatást ezekre az „okokra" (ezért egyirányú a „közvetítő" szerepe), a számára adott egyetlen cselekvési lehetőség a *meggyőzés,* a meggyőzés révén történő nevelés – a felvilágosodás célja és ideálja. Ennek révén válik Náthán középponttá a drámában: az összes többi szereplő az ő vezetése, irányítása alatt áll.

Náthán – ez a bölcs ember legfőbb sajátossága – nem cselekszik, pontosabban, cselekvése a meggyőzés: a dráma „cselekménye" voltaképpen Náthán argumentációja,[31] a tulajdonképpeni cselekményhordozó a drámában a nyelv.[32] A nyelv, a beszéd cselekvésértékű alkalmazásának (beszédcselekvés) elméleti kérdéseivel itt most nincs terünk foglalkozni. A *Náthán*ban a beszédcselekvés több vonatkozásban is funkciót kap: az Istenhez szóló, hála, fohász formájában – a nyelv a transzcendencia felé vezető út, a kapcsolattartás egyetlen lehetséges formája, híd a transzcendencia és az immanencia között. Ugyanígy beszédcselekvés a meggyőzés révén történő neve-

---

[27] Sík Sándor: *Esztétika*. Universum Kiadó, Szeged 1990. 162.

[28] Uo.

[29] Uo. 170.

[30] Lukács György: i. m. 800.

[31] Helmut Arntzen: i. m. 139.

[32] Jürgen Schröder: i. m. 250. Ez a tézise Schröder Náthán-tanulmányának, amely különböző aspektusokból bizonyítja a nyelv különlegesen domináns szerepét a drámában.

lés, e folyamat katalizátora a nyelv. Prospero kettétört varázspálcája Náthán nyelvében kel új életre.

A színen – az utolsó nagy jelenetet kivéve – többnyire ketten vagy hárman tartózkodnak, és *beszélgetnek*, érvelnek, vitatkoznak.

„Ej, Náthán, a szót,
Azt jól forgatja... jól... hatásosan..." (II. 5.)

– mondja a Templomos. A drámában „a dialógusnak óriási szerep jut. Mégpedig azért, mivel itt a meggyőzés, az érdekek feltárása az, ami elkerülhetővé teszi az összeütközés[33] (szemben a Pátriárka intrikájával). A *Bölcs Náthán*ban az *értelem* szünteti meg a tragédiát.

Tudás és hit

„A *Bölcs Náthán* nagysága abban áll, hogy Lessing a tragikomikumot megszünteti és feloldja. A dráma folyamán több egészen kivételesen éles konflikust készít elő, és mégis e konfliktusok sohasem vezetnek tragikus összeomláshoz. A tragikus szituációk azért nem vezetnek valódi tragikumhoz, mivel a felvilágosult értelem, az értelmes egoizmus reflektorával rávilágít ezekre a tényezőkre, és tragikus voltuk szertefoszlik"[34] – fogalmaz Almási Miklós. Lessing már említett *Az emberi nem nevelése* című tanulmánya egy történetfilozófiai fejlődéskoncepciót dolgoz ki, amelyben a kinyilatkoztatást mint az emberi nem nevelését képzeli el. Ez az írás tudás és hit viszonyát úgy határozza meg, hogy a fejlődési folyamat elején a hit vezette az észt, mígnem az képessé vált arra, hogy önállóan gondolkodjék, és ekkor „az értelem egyszerre megvilágította a kinyilatkoztatást". (*Az emberi nem nevelése* 36. paragrafus) Hit és tudás tehát nem kizárják, hanem támogatják és alátámasztják egymást, és az emberiséget felnőttkorában (a gyermek- és ifjúkor után efelé törekszik) az értelmi belátás kell vezesse, Isten létét, gondviselésszerű jelenlétét észérvek alapján kell hinnie és belátnia. A kiteljesedés, a megjövendölt harmadik evangélium korában Lessing elképzelése szerint a kinyilatkoztatáshit észvallássá alakul át, a kinyilatkoztatás igazságait az észigazságok váltják fel.[35] Náthán „a harmadik evangélium embere",[36] aki már eljutott a fejlődésnek e pontjáig, és a nevelés, a meggyőzés révén igyekszik környezetével is beláttatni, hogy életük eseményeiben Isten irányító beavatkozásának bizonyítékát lássák és belássák – mert Náthán (és Lessing) hitt az ember nevelhetőségében,[37] sőt hitt abban, hogy az emberiség nevelése az egyén nevelésén keresztül

---

[33] Almási Miklós: i. m. 118.

[34] Uo. 115.

[35] Peter Willmer: *Lessing und Zinzendorf. Eine vergleichende Studie zu Lessings Glauben*. Verlag Peter Lang, New York 1989. 185.

[36] *Lessing. Ein Arbeitsbuch für den literaturgeschichtlichen Unterricht*. 319.

[37] Walter Hinck: *Theater der Hoffnung*. Suhrkamp, Frankfurt 1988. 12.

valósulhat meg:[38] az utat, amelynek végén *Az emberi nem nevelésében* felvázolt ideál áll, a *Náthán* mutatja meg.

Náthán meggyőződéses, Isten létét értelmi következtetéssel belátó hite életének tragikus fordulatához kötődik, amikor elveszíti családját és örökbe fogadja Rechát. A tizennyolc évvel ezelőtti eseményeket Náthán maga beszéli el. Felesége és fiai elvesztése után első reakciója az átok, az érzelmi kitörés volt:

„Istennel pereltem,
Átkoztam eget-földet-magamat,
S megesküdtem, hogy gyűlölök, míg élek
Minden keresztényt."

Ezt az észreakció váltja fel:[39]

„De lassan visszatért az értelem
S így szólt szelíd szóval: Mégis van Isten!
Mégiscsak Isten rendelése volt!" (IV/7.)

Ez az esemény jelentett fordulatot Náthán életében külső és belső, lelki szempontból egyaránt: külső vonatkozásban úgy, hogy ekkor, e pillanatban jelenik meg a Barát a csecsemő Rechával, akit örökbe fogad; a belső, lelki felfogásában bekövetkező változást pedig bizonyítja az előbbi idézet. Fogalmazhatunk úgy is, hogy Náthán itt, ekkor válik bölccsé.

Náthán elfogadja a sorsát, a Gondviselés előtt meghajtja fejét, aláveti magát Isten rendelésének, mert hisz. Ez megfelel a hit és az ész közti megbékélésnek: mindkettő a neki szánt szerepet játssza.[40] A rajongásban, amelybe Recha a dráma elején esik, megbomlik az észnek és a szívnek ez a harmóniája, a kettő elválik egymástól és megakadályozza az értelmi belátást – ezért is lép fel Náthán vele szemben olyan szigorú következetességgel:

„Sokkal könnyebb az *ájtatos rajongás,*
Mint a *helyes cselekvés*. A henye
Azért rajong
csak, ájtatoskodik,
– Ha nincs is mindig tisztában vele –
Hogy jót ne kelljen cselekedni." (I/2.)

---

[38] Klaus Bohnen: *Nathan der Weise. Über das „Gegenbild einer Gesellschaft" bei Lessing.* Deutsche Vierteljahrsschrift 3. 1979. 413.

[39] Albert M. Reh: i. m. 290.

[40] Peter Willmer: i. m. 91.

Ész és hit harmóniája megbomlik a Pátriárka gondolkodásában is, aki mindvégig mereven ragaszkodik korlátolt, előítéletekkel teli meggyőződéséhez – így válva Náthán ellentétévé, sőt ellenfelévé. Az ő meggyőződése szerint a hit dolgában nincs helye az észnek, a megfontolásnak:

„Hát persze, hogy az Isten adta észt
Mindenkinek használni kell, ahol
Helyénvaló. De hát helyénvaló-e
Mindig? Dehogy!
[...] – ki
Merészelné a szent Önkényt, amely
Az észt alkotta, méricskélni hitvány
Eszével? És a Ég dicső Urának
Örök törvényeit gyarló, hiú
Becsület kicsinyes szabályai
Szerint vizsgálni?" (IV/2.)

Náthán és a Pátriárka, illetve általánosabban a bölcs és a szűklátókörű, korlátolt gondolkodás közt alapvető különbség, hogy az utóbbi a külsőségek, a látszat, az előítéletek foglya, s nem képes eljutni a dolgok lényegéig. A Pátriárka túlhangsúlyozottan díszes ruhában jár, pedig „Most csak egy / Betegnél volt" (IV/2.); Náthánt tűzhalálba akarja küldeni, mert zsidóként zsidó hitben nevelte fel a keresztény születésű Rechát. Nem látja be, hogy a vallások között

„SZALADIN: [...] van különbség, még ruhára,
Ételre és italra nézve is.
NÁTHÁN: Csak épp alapjaikra nézve nincs." (III/7.)

Puszta előítélet tehát – a felekezeti korlátokon nem tudva túllépni – bírálni, sőt üldözni a más vallásúakat – ahogyan azt a Pátriárka teszi. Náthánnak döntő szerepe van az előítéletek felszámolásában. Neki, aki éppen annak a népcsoportnak a képviselője, amely minden másiknál többet szenvedett mások előítéleteitől.[41] De Náthán éppen attól bölcs,

„[...] hogy nem béklyózza elméjét sötét
Előítélet, szíve tárva minden
Erénynek, s minden széppel összehangzik." (II/3.)

---

[41] Horst TURK: i. m. 196.

Náthán többek között azt láttatja be környezetével, hogy a név (vonatkozzék ez a felekezetekre vagy őrá, mint apára) ugyanúgy külsőség, mint a ruha, s igazán a név mögött rejlő tartalom (a felekezetek azonos tartalma, az apai szeretet) a lényeges.

„Oly szíves-örömest maradnék
Rechának apja. S nem maradhatok
Az akkor is, ha már nem hívnak annak?" (IV/7.)

Az ész és a hit harmóniája Náthán gondolkodásában teljesedik ki. A románcok végén jellegzetes megbocsátás–kibékülés-motívum Lessing drámájában metaforikus értelemben a hit és az ész, a kinyilatkoztatás és az értelem kibékülésének tekinthető.

Elválás – újraegyesülés

Vizsgáljuk meg a drámai költemény kiinduló- és végpontját! A dráma tulajdonképpeni kezdete előtt megtörtént három esemény, tett: Náthán felnevelte Rechát, Szaladin megkegyelmezett a Templomosnak, a Templomos megmentette Rechát. Mi motiválja ezeket a tetteket? A kérdésre a feleletet a dráma folyamán tudjuk meg.

Nem sokkal a darab kezdete után kiderül Szaladin tettének oka – Daja mondja el, egyelőre „szóbeszédnek" tekintve:

„…S azt is rebesgetik,
Azért adott kegyelmet Szaladin
Foglyának, mert mind közt legkedvesebb
Fitestvérére emlékezteti." (I/2.)

A dráma végén válik világossá, hogy a szóbeszéd valós tényeket közöl, igaz. Az I. felvonás 4. jelenete magyarázza a Templomos viselkedését: abból, hogy megmenekült a kivégzéstől, arra következtet, Isten nagy dolgokra szemelte ki őt.

„A templomos kötelessége, hogy
Ha bajba jutottal találkozik,
Akárki az, segítsen." (II/5.)

– mondja valamivel később.

Csupán a IV. felvonás 7. jelenetében tudjuk meg Náthántól, hogy tizennyolc évvel ezelőtt a keresztények megölték feleségét és hét fiát:

„És sírtam. Sírtam? Istennel pereltem,
Átkoztam eget-földet-magamat,
S megesküdtem, hogy gyűlölök, míg élek
Minden keresztényt.
[…]

S akkor leszállt a lóról [ti. a Barát], s ideadta
A kabátjába bónyált csecsemőt.
[...]
És térdre hullva sírtam: Istenem!
Hét helyett egyet adtál újra!" (431.)

Ez a csecsemő volt Recha.

Két fontos motívuma van ezeknek a cselekedeteknek: az egyik Isten akaratának és rendelésének elfogadása, a másik – ettől nem feltétlenül függetlenül – az elveszített család vagy családtag emléke által motivált jócselekedet.

A dráma előtt végbement tettek eredményeképpen létrejön egy viszonyrendszer a szereplők eddig egymástól független csoportjai között. A dráma cselekménye a megismer(ked)és folyamata,[42] aminek során a mű végére személyessé válnak ezek az elején még absztrakt kapcsolatok. Ennek a személyessé váló kapcsolatrendszernek az indulópontja meg is fogalmazódik a szövegben: Náthán az eddig általa személyesen nem ismert Szaladinról beszél a II. felvonás 7. jelenetében:

„NÁTHÁN: Sokkal jobb volt annál a híre, semhogy
Ne óhajtottam volna hinni inkább,
Mint látni. Ám ha úgy van csakugyan,
Hogy megkímélte életét...
TEMPLOMOS: Igen,
Úgy van csakugyan. Tőle nyertem ezt
Az életet.
NÁTHÁN: S ezáltal nékem is
Ajándékul két-három életet
Adott, s ez mindent megváltoztatott
Köztünk, hurkot vetett reám, örökre
Magához béklyózott immár." (II/7.)

Ennek a létrejövő viszonyrendszernek meghatározó sajátossága, hogy valamiképpen – a dráma elején még megmagyaráz(hat)atlanul – eltér a megszokottól (nincs rá magyarázat, miért kegyelmezett meg Szaladin a Templomosnak, a Templomos nem fogadja szívesen Náthán háláját stb.), és éppen szokatlansága és látszólagos oknélkülisége révén feszültséget hordoz. Ennek a létrejött viszonyrendszernek, az alakok közti tényleges kapcsolatnak a révén válik lehetségessé, hogy a dráma cselekménye során és mindenekelőtt annak végén igazolást nyerjenek a korábbi tettek. A románc jellemzőjeként állapítottuk meg korábban, hogy látszólag értelmetlen cselekedetek értelme a dráma végén válik világossá.

---

[42] Dominik von KÖNIG: *Natürlichkeit und Wirklichkeit. Studien zu „Nathan der Weise"*. Bouvier, Bonn 1976. 18.

A drámai cselekmény előrehaladásának három fő stádiuma különíthető el:[43] a meggyőzés szakasza, amelyben Náthán Rechával, a Templomossal és Szaladinnal megosztja bölcsességét, a beláttatás vagy megértetés stádiuma, amelyben ezek a szereplők a megélt eseményekben felfedezik Náthán bölcsességének igazolását, végül az egyesülési jelenet, amelyben végképp felszámolódnak az embereket elválasztó előítéletek.

A drámát záró utolsó jelenet a szereplők néma összeölelkezésével végződik, az ellentétek felszámolásával, a – románcokban tipikus – gesztussal, a *megbocsátás*sal, amely a tolerancia legelső és legalapvetőbb megnyilvánulása a szereplők részéről, Náthán „nevelésének" eredménye. A megbocsátás és a megkegyelmezés alapvető különbsége mutatkozik meg Szaladin és a Templomos dráma eleji és végi viszonyában. Először Szaladin csupán megkegyelmez a Templomosnak, külső szempontok (a fivérére hasonlítás) alapján, s ez igazán bensővé és átéltté a dráma végén, egymásnak megbocsátva válik.

A dráma végén elveszett vagy elveszettnek hitt családtagok találnak egymásra a jól bevált anagnorisis segítségével: a zsidóként felnevelt Recha és a keresztény Templomos a muzulmán Szaladin öccsének, Asszadnak vér szerinti gyermekei, azaz testvérek. Megtalálható tehát a drámában a románcok jellegzetes motívuma: az elválás és újraegyesülés. A románcokban tipikus a halál–feltámadás motívum és annak szekularizált változata, az elválás–újraegyesülés. Lessing drámájában a motívumnak ez utóbbi formája van jelen. Bár amennyiben a gyermekekben való továbbélést egyfajta „feltámadásként" értelmezzük – összhangban a növénytermesztő népek mitológiájával és a Vegetációistenek mítoszaival[44] – akkor Szaladin fivére, Asszad feltámadásának tekinthető továbbélése a fiában, a Templomosban. Ezt támasztja alá Szaladin virág-metaforája:

---

[43] Klaus Bohnen: i. m. 409.

[44] Bécsy Tamás *Rítus és dráma* című munkájában (Mécs László Lap- és Könyvkiadó, Bp. 1992.) a drámai műnem eredetét vizsgálva arra a végkövetkeztetésre jut, hogy a forrást a Dionysos-mítoszban és az eleusisi misztériumban kell keresnünk, s ezeken keresztül a bennük továbbélő sumér, óegyiptomi Vegetációistenek, azaz meghaló és feltámadó istenek mítoszaiban: ahogy a földművelő népek gondolkodásában a földbe elvetett mag bizonyos értelemben a mag halálát jelenti, de a belőle kicsírázott növény egyúttal annak feltámadását, újraéledését is. S ezek a mítoszok akkor bomlottak volna arisztotelészi értelemben vett tragédiává (rossz végű drámává) és komédiává (jó végű drámává), amikor a hőse már nem az isten lett, hanem az ember, aki számára a halál végleges és megváltoztathatatlan, a feltámadás mint lehetőség nem adott – ezért lett a tragédiának rossz befejezése, ami az ember halálával azonos. A komédia jó vége viszont már nem a feltámadás, a halhatatlanságba való belépés, hanem „csak valamilyen, az ember számára lehetséges jó vég, de most még, mégis az istenközelség révén megjelenő győzelem és jó vég" – ez lenne a románc jó vége. Gondolatmenete végén Bécsy Tamás utal arra a problémakörre, hogy kétféle jó végű dráma van tehát, s ő e kettő között aszerint tesz különbséget, hogy „az egyik az istenek beavatkozása révén előálló és szerencsébe vivő fordulatot tartalmaz, és így jut el a jó végbe, és alakjai istenközelségben élnek (ez a románc – V. I.); a másikban a hősök saját cselekedeteik révén érik el a jósorsot (ez a vígjáték – V. I.)".

„Hol voltál olyan
Soká? Milyen barlangban szenderegtél?
Milyen Gimnisztánban mily jótevő
Div őrizhette frissen ezt a rózsát
Olyan sok éven által?" (IV/4.)[45]

Lessing a Gimnisztán, Div török szavak jelentését egy a fivéréhez írott levelében fejti meg: Gimnisztán tündérország, Div pedig tündér.[46] A barlang pedig a hétalvók legendáját idézi: hét ephesusi testvér a III. században a keresztényüldözés idején egy barlangba menekült, ahol felfedezték és befalazták őket. Kétszáz év múlva találtak rájuk, ekkor mit sem öregedve „támadtak fel", tértek vissza az életbe.

Az anagnorisis-motívum segítségével Lessing a *testvériség* gondolatát[47] a különböző vallási felekezetek eredendő (vér)rokonságának eszméjét, az őskereszténységből való kialakulásuk gondolatát jeleníti meg (Recha és a Templomos egymás iránti vonzalma, szerelme ezért nem házassággal zárul, hanem vérrokonságuk napvilágra kerülésével). A dráma utolsó jelenete voltaképpen dramatikus reprezentációja, igazolása a gyűrű-parabola meséjének.

Mese és utópia

A románc az epikus műfajok közül a meséhez áll a legközelebb. A mesevilág és az ezzel összefüggő dráma végi „jó vég", a megoldás, a kibékülés mintegy „elemeli" a történetet a realitás szintjéről, túllép a valószínűség korlátain – egyfajta utópikus jelleget eredményez.

A *Bölcs Náthán* című románcban többszörös idő- és térbeli distanciateremtéssel kelti Lessing a mese hangulatát. Az egész dráma cselekményét a térben távoli – és az európai ember számára önmagában is a mese hangulatát keltő – Keletre, Jeruzsálembe helyezi, egy távoli időpontba: a keresztes háborúk korszakába. E tény jelentőségét az is aláhúzza, hogy Lessingnek ez az egyetlen olyan drámája, amely térben és időben eltávolodik a szerző saját korától. Erre azért volt szüksége, hogy az ábrázolt problémákat a maguk tisztaságában vizsgálhassa és oldhassa meg: „Német vagy akár angol viszonyok között nem lehetett volna az absztrakció ilyen magas fokát összeegyeztetni a valóságos problémák sokféle viszonylataival."[48] További tér- és időbeli távolítást jelent a „mese a mesében": a szöveg kulcsfontosságú gyűrű-paraboláját Náthán így kezdi:

„Élt hajdanán egy ember Keleten" (III/7.)

---

[45] Az eredeti német szövegben nem rózsa, hanem egyszerűen virág szerepel.

[46] *Lessings Werke in fünf* Bänden. Zweiter Band. Volksverlag, Weimar 1961. 311.

[47] Walter Hinck: i. m. 19.

[48] Almási Miklós: i. m. 119.

A mese, a mese *elmondása* újra felhívja a figyelmet a szó jelentőségére, a példa révén történő nevelés erejébe vetett hitre, mert

„A mese nemcsak gyermeknek való
Táplálék." (III/6.)

A *Náthán* utolsó jelenetét többen utópiának, irreális vágyképnek – amely egyben a tragédia meghaladása is – értelmezték.[49] *Az emberi nem nevelése* című tanulmány történetfilozófiai optimizmusával, nevelési koncepciójával szoros összefüggésben egy olyan ideális társadalom, a vágyott-várt örök evangélium korszakának képét jeleníti meg, amelyben „minden ember testvér". „A gyűrű-parabola és a lezárás szimbolikusan olyan állapotra utal, ami a felvilágosodás történelmi szituációjában is még utópia, egy ideális állapotra, amely egy vallástörténeti folyamat végén áll: a szétválások stádiumán való áthaladás után a vallások visszatérnek egy megtisztult egységbe."[50]

A gyűrű-parabola, amely valódi célja a vallási tolerancia elvének beláttatása, válaszként hangzik el Szaladin kérdésére:

„Ha olyan bölcs vagy, hát mondd meg nekem,
Melyik hitet, melyik törvényt tudod
A legjobbnak, legigazabbnak." (III/5.)

Az elhangzó híres parabolában Lessing kifejti a vallások és felekezetek egyenrangúságának és eredendő azonosságának tézisét: az apa eredeti gyűrűje (amit a legtöbb értelmező az őskereszténységgel azonosít) elveszett, s a helyette csináltatott három egyforma gyűrű mind egyenértékű, ezért értelmetlen az értékük és elsődlegességük felett folytatott vita.

A mesebeli bíró így fejezi be ítéletét:

„Versengve igyekezzen gyűrűje
Varázshatalmát ki-ki megmutatni!
(...)
S ha majd a gyűrű varázsereje
Késő fiakban megnyilatkozik,
Pár ezredév multán járuljanak
Majd ők megint e szék elé, mikor
Nálam bölcsebb bíró ül majd e székben."

Szaladin erre így válaszol:

---

[49] Például Jürgen Schröder: i. m. 264. és Klaus Bohnen: i. m. 395.

[50] Walter Hinck: i. m. 19.

„Náthán, kedves Náthán! Nem telt le még
Bírád évezrede." (III/7.)

A nevelési-nevelődési folyamatnak nem jutottunk még a végére, annak egy köztes, szükségszerű stádiumát éljük – jelenti a mondat *Az emberi nem nevelése* nyelvére fordítva, s az ideális, az emberi humánumra alapozott társadalom egy a jövőben megvalósuló, de még korántsem elért célként kell, hogy irányítsa az ember cselekedeteit.

Dömény Katalin

ELBESZÉLÉS KLEIST MÓDJÁN, AVAGY AZ EREDETI *KOHLHAAS MIHÁLY*

A csaknem kétszáz éve keletkezett remekmű[1] újraolvasására és tanulmányozására jelen dolgozat szerzőjét elsőként más (kortárs) írók művei ösztönözték. Fölfigyelt a hetvenes évek egyik irodalmi és kultúrtörténeti érdekességű jelenségére, amely nagyjából a következőképpen írható le: több irodalmi alkotás született közel egy időben, de térben – többé vagy kevésbé – távol és függetlenül egymástól Kleist *Michael Kohlhaas*a (1810) nyomán. Nevezetesen egy erdélyi magyar parabolikus történelmi dráma (Sütő András: *Egy lócsiszár virágvasárnapja*); a magyarországi „pokoljáró" Hajnóczy Péter ironikus-groteszk novellája, *A fűtő;* az akkor még keletnémet állampolgárságú Christoph Hein ugyancsak ironikus parafrázisú elbeszélése, *Az új (szerencsésebb) Kohlhaas;* és a New York-i amerikai Doctorow nagysikerű (ál)történeti regénye, a *Ragtime*. Egyik sem puszta Kleist-adaptáció, mindegyik szuverén mű. Más-más módon élnek az allúzió hagyományos és (poszt)modern eszközeivel. A Kohlhaas-típusú alak története mind a négyben példázatos, elsősorban társadalomkritikai-ideológiai vetületű. Természetesen mindenütt más figurában, más kontextusban „reinkarnálódik" Michael Kohlhaas, akit Kleist maga is (történeti) modell után alkotott.

A 16. században valóban élt egy Hans Kohlhase nevű, rablóvá lett, becsületes kereskedő, aki különös jellemével és sorsával több német író fantáziáját megragadta, s közülük egyet, Heinrich von Kleistet zseniális műre ihletett 1804–1810 között. Századunk utolsó harmadában viszont az ő *Michael Kohlhaas*a vált különböző műfajú és világképű műveket inspiráló irodalmi hagyomány kiindulópontjává. Kleist egy végleteket egyesítő archetipikus figurát – *az igazsága megszállottját* – teremtette meg a legendás Kohlhaseból, akiben a rögeszmés igazságkeresés és kifordult becsületesség lélektani képletére ismerhetett. Michael Kohlhaas rokonságban áll a görög tragédiák mértékvesztő hőseivel: korszakok fölött is érvényesülő emberi lényeg, az igazságérzet *túlvitt erény*e az ő hűbrisze. Egy viszonylagos nagyságrendű jogsérelem hatására patologikus szenvedéllyé és akarattá nő benne az elégtételszerzés vágya. Amikor törvényes úton sehogyan sem tudja érvényesíteni az igazát, a latin mondással tart: Fiat iustitia, pereat mundus! (Győzzön az igazság, ha belepusztul is a világ!) Kleist ily módon egyén és állam konfliktusának keretében foglalja hőse paradox metamorfózisát.

---

[1] Eredeti címe: *Michael Kohlhaas*. A hivatkozott kiadás: Heinrich von Kleist: *Kohlhaas Mihály*. Kardos László fordításában. Bp. 1975.

Megkockáztatható tehát a feltevés: ahogy századunk elején Dosztojevszkij hatása, úgy e század- és ezredvégen Kleisté lett beszédesen jelentős. Az mindenesetre már világosan látható: olyan élő világirodalmi folymatnak vagyunk a tanúi, amikor Kohlhaas Mihály is belép a világirodalom mitikus figuráinak a sorába.

*

Ez a maga korában[2] csaknem visszhangtalan Kleist-mű nemcsak a szimbolikussá emelt hősével és történetével, hanem még az *elbeszélésmód*jával is figyelemre méltó hatással van a kortárs epikára. Hajnóczy novellájában, Hein elbeszélésében és Doctorow regényében éppúgy kimutatható egy-egy jellegzetes kleisti vonás, mint „a minta lelkes utánzásának" szerzői intenciója. Jelen dolgozatban viszont meg kell elégednünk az alapmű domináns jelentésképző sajátosságainak vizsgálatával.

A *műfaji-poétikai kevertség* a romantika egyik közismert jellemzője. Mindazonáltal a kleisti prózaepika komplexitása és a hagyományos műfaji kategóriák szűkössége miatt sem tartjuk különösebben meglepőnek, hogy a magyar irodalomtörténészek más-más műfajhoz sorolják a szóban forgó művet. Füst Milán és Németh G. Béla például a regényhez, Lukács György és Halász Előd a novellához, Németh László és Walkó György az elbeszéléshez. Babits pedig „következetesen" hol regénynek, hol novellának nevezi. És valóban, érvet könnyen találhatunk mindegyikre. A hőstípusválasztás és a mű első fele legerősebben kétségtelenül a drámai novellához köti, míg a heterogénebb szövetű második inkább a német irodalomban később elterjedt nagyobb formára – a novellánál epikusabb, regényszerűbb –, a hangnem egységét föllazító elbeszélésre[3] jellemző.

A kleisti műforma után nyomozva Lionel Thomas arra a novellára *(Novelle)* talál rá, amelyik a nagy kortárs, Goethe példájára terjedt el a német irodalomban a 18. század végén. Goethe Boccacciótól vette át az etikai-társadalmi mondanivalót sűrítő novellaformát. Kleist azonban ennek „csak külsőségeit örökíti át, az egészet átgyúrja a maga ízlésére, olyannyira, hogy már rá sem lehet ismerni az eredetire".[4] Kleist történeteinek alapvonását keresve, Dennis Dyer – Thomasszal ellentétben – a boccacciói novellaforma sajátosságaira ismer bennük. A kleisti *Erzählung*ok ugyanis egy fejtetője álló, kaotikus világban játszódnak, ahol a dolgok rendjét, a hétköznapi élet rutinszerűségét mindig olyan katasztrófa vagy váratlan esemény borítja fel, amely –

---

[2] Kleist rövid alkotói periódusát (1803–1811) – a „Goethe kora" elnevezésre is emlékeztetve – helyesebbnek látszik a korszak domináns irányzatához, a német romantikához kötni, amelynek élménytörténeti-világszemléleti alapja „az egyensúly elvesztése" volt, illetve a lét – főként pszichológiai – ellentmondásainak intenzív átélése. Lásd Németh G. Béla: *Az egyensúly elvesztése. A német romantika*. Bp. 1978.

[3] Deák Tamás írja: „Korff mutatta ki, hogy Kleist elbeszéléseitől kell számítani a műfaj megváltozását, a modern novella keletkezését. ...Ez az anekdotánál távolabbi, a regénnyel közelebbi rokonságba jutott új műfaj teremtette később az olyan német elbeszéléseket, mint a *Tonio Kröger*." *H. v. K. elbeszélései*. In: *A történet értelme*. Bp. 1986. 136.

[4] Lionel Thomas: *Kleist and His Stories*. In: *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society*. Leeds, June 1962. 84.

megszakítva azok folytonosságát – eddig nem-tapasztalt, ismeretlen helyzetekbe sodor férfit-nőt egyaránt. Nevetségessé, sőt lehetetlenné is téve a konvencionális reakciókat. „Ezek a szituációk a szó teljes értelmében „hallatlanok" *(Unerhört)*, és bő teret adnak a *Novelle*-ban rejlő „nóvum" kiaknázására.[5]

Kleist valójában egyaránt hangsúlyozza az elbeszélt történet *rendkívüliségét* és *valódiságát*. Elbeszéléseinek közös vonásaként említi Wolfgang Kayser, hogy Kleist narrátora úgy beszél, mintha nem is – legalább részben – fiktív, hanem megtörtént dolgokról számolna be. Nem „mesél", hanem tudósít. Konkrét idő- és tér-megnevezései, a körülmények gondos ismertetése, stb. mind az „eleven valóság" hatását keltik.[6] Ám Kleistet nyilvánvalóan nem a valóság hétköznapi, hanem a meghökkentő jelenségei érdeklik. Legfőképpen az, amikor és ahogyan valami a visszájára fordul. A kiszámíthatatlan emberi természet és a lét *paradoxonai*. Mert „Kleist univerzumában minden a saját ellentéte is egyben: az ember identitása – ahogy ezt Doctorow jól látja – nem is a sajátja, a szerelem gyilkosságba torkollik, a katonai hősiesség árulás, az ítélkező bíró maga a bűnös tett elkövetője".[7] Már a bravúros *expozíció*ból kitűnik: Kleist a metsző paradoxonok világába hívja *olvasó*ját. Erőteljes felütéssel mindjárt a lényegre irányítja figyelmét, és a téma rendkívülisége nemcsak kíváncsivá teszi, hanem egyfajta kérdező-gondolkozó alapálláshoz is segíti. „In medias res" olyan kérdéseken tűnődhet, mint például: Hogyan lehet valaki *„a legderekabb s együttal a legszörnyűbb"?* Miért és miként tehet vagy tehetett valakit éppen a *„jogérzete rablóvá és gyilkossá"?* Az igazán meghökkentő szituációk is erre épülnek a továbbiakban: a pusztító szenvedéllyé váló jogérzet tombolása szüli a „hallatlan" helyzeteket, Kohlhaas „arkangyali" cselekvéseit, a fejedelemségeket megrázó, birodalmat ingató eseményeket.

Kohlhaas nézőpontjából maga a bonyodalom (a jogsértő incidens) különösmód nem is tűnik rendkívülinek. Az ő számára *hallatlan* mozzanatot késlelteti Kleist. Egy folyamat eredménye az a sorsdöntő pillanat, amikor a derék lócsiszár átlátja „hallatlan" helyzetét, vagyis azt, hogy egy maffiaszerűen működő (vagy működni látszó) felsőbbség miatt hiába próbálkozik törvényes úton. Ekkor veszi magára az igazáért már törvényen kívül folytatandó harc „küldetését", amit erkölcsi kötelességének tekint.

A *drámaköltő* Kleist különleges poétikai leleményére vall a mű komponálásmódja. Dyer egyenesen drámaként tagolja: 3 felvonásra, ezen belül 24 jelenetre bontja.[8] Beszédesebb drámai elemre irányítja figyelmünket Németh G. Béla. Arra ugyanis,

---

[5] Vö. Dennis Dyer: *The Stories of Kleist*. London 1977. 155. Thomas Wichmann kimonográfiájának *Michael Kohlhaas*-fejezetében szintén az *Unehört*-hatásból indul ki, és életrajzi-művelődéstörténeti összefüggéseiben dokumentálja a weimari ízléseszménytől olyannyira eltérő kleisti (és Adam Müller-i) művészetfelfogást. *H. v. K.* Stuttgart 1988. 179–181., 185.

[6] Vö. Von Wolfgang Kayser: *Kleist als Erzähler*. In: *H. v. K. Aufsätze und Essays*. Darmstadt 1967. 230., 232., 236–237.

[7] E. L. Doctorow írja a drámaköltő Kleistről: a *Penthesiela*, a *Homburg hercege* és az *Eltört korsó* című drámákra utalva. *Foreword to H. v. K. 1777–1811: Plays*. New York 1982. VII.

[8] Uo.

hogy Kleistnél a témát megvilágító, tömör expozícióra „a lélekmozgás jellegzetes *triadikus* szerkezetét" tükröző *cselemény* épül[9]: az indulat születését és felhalmozását követi az első szakasz, a tombolását a második, s a magára hagyottságot, lecsöndesülést reflektálja a harmadik. Legvégén a tragikummal egybeszőtt, bizarr kohlhaasi diadallal. Hőse növekvő haragját Kleist a *tűz vezérmotívumá*val fejezi ki. Ahogy metaforikusan egymásra vetíti a külső és belső történéseket, az a *drámai fokozás* nevezetes kleisti tudományát is példázza.[10]

Az események Kleistnél többnyire *drámai gyorsaság*gal peregnek le. Hans Kohlhase rablóhadjáratokkal váltakozó pereskedése mintegy nyolc éven át tartott. Kleist alig egy évbe sűríti a maga hősének nem kevésbé fordulatos és viszontagságos históriáját. A *Ragtime* írója is csodálattal szól a cselekményvezetés kleisti technikájáról: (Kleist) „akármiről ír, ...az események tempója nem lankad, az akció gyors és szakadatlanul új akciókat gerjesztő."[11] Kayser a német író nyelvének általános jellemzőjeként említi, hogy legkedveltebb közlésfajtája a *tudósítás*, ezen belül a függő beszéd. Kleistnél kommentárt alig, önálló, kerek leírást pedig szinte sosem találunk.[12]

A drámai dominanciáját a cselekmény harmadik fázisában az *epikus elem* váltja fel. Az első két – drámai – szakasz lezárul az elbeszélés fókuszába szerkesztett fordulóponttal, a Luther–Kohlhaas vitával. A törvényes útra visszatérő hős tétlenségre kényszerül. Őrjöngő haragja csillapult, lelkiállapota már nem annyira végletes. Csüggedés és remény, felparázsló bosszúvágy és reizgnált magányosság – mindez lágyabb dialektikájú, mint a forrongás és lázadás korábbi szakaszai. Az elbeszélés tempója is lassúbbodik. És nemcsak statikusabb, de *regényszerű*en dúsított, szerteágazó is ez a harmadik „felvonás", szélesedő társadalomábrázolásával és a romantikus cigányasszony-epizóddal. Az *ironikus szemléletmód* – az előzményekre vissza-visszautaló párhuzamokkal és véletlenekkel – itt feltűnőbb lesz, a filozofikum ellentmondásosabbá. Az átláthatatlan következményű és egymást szülő tettek lavinája egyént és államot egyaránt fenyeget a kleisti univerzumban. *Romantikus motívumok*kal Kleist új perspektívából[13] láttatja frusztrált jogérzetű hősének állhatatosságát, konokságát. (Aki inkább választja a halált, csak hogy az újabb bűnöst, a szószegő szász fejedelmet is megbüntethesse.)

---

[9] I. m. 89.

[10] Lásd Jochen SCHMIDT: *H. v. K. Studien zu seiner poetischen Verfahrehsweise.* Tübingen 1974. 98–105. Lásd még Herminio SCHMIDT: *Is It Based on the Principle of Electricity?* In: *H. v. K. Studies.* A UGRINSKY (ed.) New York 1980. 203–216.

[11] Uo. Ennek a világszemléleti és poétikai összetevőit Wolfgang KAYSER vázolta fel. Említett tanulmányának eredeti megjelenése: German Life and Letters VII. 1954/55. 19–29.

[12] Lásd a 6. számú jegyzetet.

[13] A Kleist-irodalom egyik vitatott kérdése a szász fejedelem megbüntetésével összekötött cigányasszony-epizód esztétikai értéke és funkciója. A legalaposabb elemzések egyike Jochen SCHMIDTé, aki ezt – mint hasonmás-motívumot – újszerű technikájával, különös perspektívájával és komplex funkciójában vizsgálja. Vö. i. m. 187–199. A legkorszerűbb elemzések közé tartozik John ELLISé, aki a történetbefogadó perspektívájából interpretálja Kleist műveit. Ő a legfontosabb fordulópontnak tekinti ezt a többiektől elmarasztalt részt (például L. Thomas, Lukács György). *H. v. Kleist. Studies in the Character and Meaning of His Writings.* Chapel Hill 1979. 67., 70–81.

A *regény*, pontosabban a „regénytragédia" felé mutat az is, hogy Kleist nem egyetlen krízishelyzetből cselekedteti hősét, hanem több gyújtópont feszültségkeltő lehetőségét teremti meg. Ezáltal hőse magatartását is folyamatában, alakulásában ábrázolhatja, és a világgal, a társadalommal is többrétű kapcsolatba hozhatja. Epizódszereplők hadát vonultatja fel, a társadalmi ranglétra legalsó fokától a legfelsőig. Mindazonáltal szerző és olvasó érdeklődésének fókuszában továbbra is *az igazság(osság)-eszme* (szociál)lélektani vetülete áll. Mindenekelőtt Kohlhaas groteszk hatású szenvedélye, *több perspektívából érzékeltetett megszállottsága*, ez a hullámzó, változó – hol rögeszmés, hol fanatikus, hol a helyzetével adekvát – különös lelki-szellemi állapot.[14] A lázadás anatómiája a maga tragikus és tragikomikus, többnyire ironikus összefüggéseiben – nem utolsósorban következményeiben – érdekes. A közvetlen és közvetett felelősökre, egyénre, államra, népre gyakorolt hatásában. Ez okból ad Kleist többletjelentést egyes szituációknak, gesztusoknak, szavaknak: *ironikus párhuzamok*at vonva számos hasonló és ellentétes helyzet és alak között.

Kleist maga is talált egy „címkét" epikus műveire: *„moralische Erzählungen"* (morális elbeszélések)[15] Az éles paradoxonokat tartalmazó expozíció valóban *példázatos történet*et ígér. És mindig akadnak irodalomtörténész olvasók is, akik azon vitatkoznak, hogy derék ember-e a Kohlhaas vagy szörnyeteg.[16] Azt sem állíthatjuk, hogy össze lehet békíteni e grandiózus jellem ellentétes tulajdonságait. Mert ahogy azt John Ellis is világosan látja, Kleist hőse *egyidejűleg* aprólékosan igazságos és bosszújában igazságtalan, türelmes és türelmetlen, hősies és kicsinyes, stb. a cselekedeteiben.[17] Igaz az is, hogy Kleist *„tudósító" történetmondó*i lényegében az olvasóra hagyják a véleményalkotást. A *Kohlhaas*-elbeszélésben is így van ez. A történetközpontúságot és célelvűséget mégis erősíteni látszik ennek a távolról sem mindentudó, a szerzői tudathoz mégis közelálló, *megbízható krónikás*nak[18] a jelenléte. Aki nem mesemondóként, nem is egyszerű szemtanúként beszél, hanem úgy, mintha a történelem messzeségéből – a reformáció századából – választana ki egy örökérvényű és különös históriát, a régi

---

[14] Kleist bizarr „kettős öngyilkossága" és hőseivel való alkati rokonságának ténye adhatott indítékot Von Karl Bohrernek, hogy Kleist műveiben az öngyilkossággal összefüggésbe hozható motívumokat kutassa. Ebből a perspektívából is kétségtelenül érdekes a *Michael Kohlhaas* (Az öngyilkosságnak mint „vak motívumnak" a bosszúvággyá torzult jogérzet önpusztításával kapcsolatba hozható jelenségeit is felsorolja.) *Kleist Selbstmord*. In: *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays*. Darmstadt 1981. 298–300.

[15] Többek között L. Thomas idézi Kleistet, az elnevezéssel kapcsolatos fenntartásait is hozzáfűzve, miszerint „e művek metafizikai érdekessége alighanem jelentékenyebb az etikainál". I. m. 81.

[16] Lásd Von Klaus Müller-Salget: *das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleist Erzählungen*. In: *Kleists Aktualität*. (1981.) 166–199. 1970-ben történetesen H. R. M. Müller látja egyértelműen pozitívnak, R. S. Lucas pedig egyértelműen negatívnak Kohlhaas jellemét, viselkedését. J. Ellis szerint e polémia csupán azért érdemes a szóra, mert aláhúzza Kleist szövegeinek tudatosan ellentmondásos karakterét. Vö. i. m. 69.

[17] Vö. i. m. 70.

[18] Ettől egészen eltérő Jochen Schmidt narrátor-értelmezése, aki szerint Kleist egy megbízhatatlan, az olvasót provokáló krónikást alkotott. Lásd i. m. 181–186. Saját megfigyeléseink Kayseréihez állnak legközelebb, aki megállapítja, hogy Kleist elbeszélőjének tudása annyiban igen korlátozott, hogy általában nem az egészre, hanem csak a részekre vonatkozik. Az olvasó mégis bízhat benne, vagyis abban, hogy hű szemtanúként közvetíti az egyes eseményeket, amelyek pillanatnyi hatása is tükröződik „átélt" beszédmódján és értékelésein. Vö. i. m. 232–237.

krónikások által már elbeszéltet, s a legendát ezúttal ő szőné tovább. E távolságtartó narrátornak azonban egy-egy ironikus kiszólása mintha rájátszanék a különös példázatosságra. (A jogérzet szellemében – s késhegynyi önirónával – a krónikások megbízhatóságát is célba veszi.)[19] Elbeszélésmódja szerintünk végső soron azt példázza, hogy a rendkívüli hőshöz, a végletekben dúskáló anyaghoz *„a megfelelő" narrátor*t választotta: nem szélsőséges viselkedésűt, végletek közt csapongót, hanem mérsékeltet és objektivitásra törekvőt. Hősének rendkívüli jogérzetet, krónikásának rendkívüli arányérzéket adott. *Aranymérleghez hasonló*t.

Úgy látjuk, hogy a kleisti elnevezés *(moralische Erzählung)* is túlságosan behatároló. Az ő elbeszéléseiben még a társadalmi-etikai jelenségeket is „átlelkesíti" valamilyen többértelmű pszichológiai és/vagy ontológiai reveláció. Cselekménykomponálásáról pedig megállapítható, hogy az éppenséggel nem az egyértelmű, racionális átláthatóságot, nem az előrehaladó megismeréssel vagy holmi csattanóból levonható teleologikus üzenetet célozza meg.[20] Sőt, mintha éppen az ellenkezőjét tapasztalnánk *történethefogadó*ként. A rejtélyesség, bizonytalanság és bonyolultság érzéseit. Egyfajta szkepszist a lét dolgainak beláthtósága és kiszámíthatósága iránt. Mintegy reflektálva-reagálva is az elbeszélő agnosztikus-relativizáló szemléletére. Kleist szinte állandó kíváncsiságot és kétkedést tart ébren olvasójában: az egymásnak ellentmondó véleményeket, magatartásokat hordozó szereplőivel és a korábbi információkat s jelentésüket átértékeltető, olykor megingató események ironikus bonyolításával. Ám sohasem a történetmondó szavahihetőségét, hanem a saját (addigi) olvasatának helyességét illetően. Hogy ez a *„bonyolító"*, az olvasót aktivizáló intenció Kleist műveinek szinte minden elemében észlelhető, azt John Ellis mutatta ki a legteljesebben.[21]

*

Hasonlóképpen a Kleist-elbeszélés különös modernségében megragadható esztétikumra és gondolatiságra találunk akkor is, ha egy szokatlanabb perspektívából közelítjük meg a művet. Félretéve a komparatisztikai szituációk genetikus kérdéskörét, Kleist elbeszélését megkíséreljük belehelyezni néhány vele *rokon*, de későbbi korok művészetét reprezentáló *világ* asszociációs összefüggésrendjébe. Mai Kleist-recepciónkat az ő ismeretük is – történetesen Dosztojevszkijé, Nietzschéé, Kafkáé –

---

[19] Lásd Kleist: *Kohlhaas Mihály*. 99., 71.

[20] Az elbeszélésmód egyik reprezentatív vonását John Ellis abban a feszültségben látja, amely két pólus – a narrátor kétféle szándéka – között szikrázik: „koherenciát vinni a történetbe és hagyni az eseményeket önmagukért beszélni." Ezzel indokolja azt is, hogy egyes irodalomtörténészek az elsőre, mások az utóbbira fogékonyabban, vagy az elbeszélés jelképes, példázatos jellegét vagy a realizmusát veszik észre, a kettőt együtt igen ritkán. I. m. 142.

[21] A nevezetesen szövevényes kleisti mondatszerkesztéssel kapcsolatban Ellis példák során bizonyítja, hogy „ezek a maradéktalanul telített mondatok nem csupán egy-egy esemény késleltetését szolgálják a maguk akadályozó grammatikai szerkezetével, hanem vissza is utalnak egyes korábbi eseményekre, amelyeket így az újonnan felbukkant tény fényében újra át kell gondolni. S ahogy ez az új információ szinte az elviselhetőség határáig bonyolítja nyelvtanilag a mondatot, a szerző ugyanígy vagy még inkább bonyolítja az olvasó számára a történet egészének megértését". I. m. 141.

befolyásolja. S ily módon is szert tehetünk egy sajátosan gazdagító, hermeneutikai kérdéshorizontra.

Dosztojevszkijhez például az közelítheti Kleistet, hogy nála is az olvasót dialógusra késztető komponálásmóddal találkozunk. Kleist is egy összetett – lélektani, erkölcsi, ugyanakkor társadalmi és filozófiai vetületű – alapeszmét bont ki. S *a Dosztojevszkij-regény „módján"* itt is többértelmű – gyűjtőlencseként is funkcionáló – drámai jelenetek adják a szerkezet csomópontjait. A *Dosztojevszkij-hősök lélektaná*t „előlegezve" bomlik itt alkotórészeire az emberi psziché.[22] Tudatos és tudatalatti, erkölcsi és ösztöni, értelem és szenvedély harcával s az individuum irracionális szabadságának ambivalenciájával. Kleist drámáinak és elbeszéléseinek hősei szintén érzelmi önfeledtségükben vagy heurisztikus megvilágosodás közben, illetve annak hatására – tehát öntudatukon kívül – cselekszenek valami végzeteset, sorsdöntőt. Paradox módon ők is ilyenkor adják legigazibb énjüket vagy annak eddig önmaguk előtt is titkolt részét. Így tépi szét kannibálivá fajult szerelmében a bosszúálló Pentheszileia szép Akhilleuszát, a férfi–nő harcnak még Strindberget is sejtető drámájában. Így feledkezik meg a hadvezér parancsáról Homburg hercege, amikor egy belső sugallatú vezényszónak engedelmeskedve indul harcba. Heilbronni Katica is (mintegy Pentheszileia ellenpárjaként) megszállottan követi a tőle érthetően idegenkedő grófját. Az erényes O. márkinét is öntudatlan állapotát kihasználva ejtette teherbe „angyali" megmentője. És Kohlhaas „arkangyali" és ótestamentumi gesztusai sem józan elmére vallanak. Luther feddő szavára s a békés jogorvoslat feltámadó reményére azonban szertefoszlik őrjöngő-pusztító megszállottsága. Ami persze nem jelent„visszaváltozást". Rögeszmés bosszúvágya még föl-fölparázslik. Kleist hőseinek ez a nem-tudatos állapota – mely során a lélek és/vagy a létezés valamely fonák igazsága tárul fel – még nem végső állomás. „Átmeneti" stációja ez kálváriájuknak. A tragikummal való szembenézés képessége és a következmények bátor vállalása alapvető érték Kleist világában. Drámái és elbeszélései, élete és halála erre is tanúbizonyság.[23]

Olykor Kleist is *transzcendens* vonatkozást ad a szenvedélyeknek, lávaszerű kitöréseiknek. Hősei angyaluknak vagy démonuknak engedelmeskednek. Legalábbis némely pillanatukban eképp vélekednek, illetve vélekedik róluk a narrátor. Kohlhaas például mózesi és Mihály arkangyali gesztusokkal él. (Erre utal a keresztnévcsere is Hansról Michaelre.) A várospusztító Kohlhaast antikrisztusként is emlegetik. Míg a segítségére sietó, vén cigányasszonyként „alighanem feltámadt" hitves nem biblikus, inkább jellegzetesen kleisti extravaganciájú, eretnek szülemény. Az efféle bizarr ötletek s a nem ritkán a lelki perverzitás határait átlépő kitörések ábrázolásai mindkettőjükre jellemzőek. És ami Dosztojevszkijnál *egyensúlyfenntartó lehetőség* vagy inkább csak tétova esély – a lelkiismeretben működő „orosz krisztusi", messianiszti-

---

[22] A lélek szó Kleist-korabeli használatáról és hagyományáról (is) tudósít Von Walter Müller-Seidel a *Kleists Aktualität* című kötet bevezető tanulmányában. 10–20.

[23] Thomas Mann: *Dosztojevszkij – módjával* című esszéjének gondolatával: „A lélek, a megismerés bizonyos vívmányai nem képzelhetők betegség, őrület, szellemi bűncselekmény nélkül." In: *Írók írókról*. Bp. 1970. 272.

kus szeretet-eszme –, az Kleist hőseinél egy „abszolút" eszmében vagy érzelemben való feltétlen hit és teljes odaadás. (Kohlhaas esetében az igazságosságban és jogban való hitről van szó.) Ehhez társul a kitörés után a felelősséget tragikumával együtt vállaló, fegyelmezett sztoicizmus vagy „konzekvens" öngyilkosság. Az igazságtalan államrend elől és ellenében Kohlhaas az önbíráskodás törvényenkívüliségébe menekül, és e civilizáció előtti természeti állapotba (vagy a korai középkoriba) visszazuhantan, olyan külső-belső világot teremt magának védelmül és ideiglenesen, amelyben – mintegy a fonákjáról, de – szintén kifejezésre jut törvény, rend, erkölcsi szabály. Ez nyilvánul meg nagyhatalmi képzelgéseiben és taktikusan szigorú hadvezetésében. Tehát a jog „rendje" még a fékevesztett indulat tombolásában is érvényesül.

A látens *„Übermensch"-motívum* a nietzschei lázadás filozófiáját is asszociálhatja. Nietzsche szerint „a szabad embernek nincs erkölcse, mert ő mindenben önmagától akar függni, s nem valamilyen hagyománytól".[24] Kohlhaas lázadásához is megfontoltság, erős akarat társul. Ő is szakít „a hagyománnyal": kielégítetlen jogérzetétől és bosszúvágyától űzve törvényen s államon kívül helyezi magát. Kiszolgáltatottan a magánynak és a vezérségnek („csőcselék" vezetőjeként) saját „belső ítélőszékének" s a természeti ember farkastörvényének. A Nietzsche által olyannyira megvetett filiszteri engedelmesség „nyáj-moralitása" tőle is idegen, noha ő eredendően „a jó állampolgár mintaképe" is lehetett volna. A Luther Mártonnal folytatott briliáns vita ironikus látószögben azt is felvillantja, hogy lutheránus vallásossága nem a keresztény megbocsátás szellemét, hanem az erős akaratú, szabad lelkiismeretű, autonóm egyént erősíti a személyében. Ellenben „abszolút" lényege a jogérzetből eredő törvénytisztelet is. Így ő nem a hagyományos törvények ellenében, hanem azok betartásáért, az igazságosság és jog szellemének helyreállításáért küzd végső soron. Személyes kudarca egy korrupt államban – ez teszi *„ideiglenes" törvénytipróvá*, *„nagy rombolóvá"*, és ez már igazi kleisti paradoxon. Nem vezethető vissza a nietzschei típusúak egyikére sem.

A *tragikum* jellegzetesen *bizarr* fajtája Dosztojevszkij mellett még leginkább Kafkával rokonítja Kleistet. Mindhárman vonzódnak a bizarr, sőt *abszurd léthelyzetek* s *kibillent egyensúlyú lények* ábrázolásához. A domináns jegyként kiemelt „hallatlan" mozzanatok Kleistnél is *ironikus-groteszk* módon jelennek meg. A tragikumnak a mégoly tisztának vélhető fajtájába is, mint amilyen Kohlhaas eszményi feleségének a halála, Kleist ironikus disszonanciát vegyít. E jelenet ironikus-groteszt hangoltsága ismét arra utal, hogy a német író elsősorban az igazához a szenvedély mélypontján is ragaszkodó hőstípus sérült személyiségének hiteles, többértelmű ábrázolására összpontosít. Az „igazi" *kleisti szituáció* a bizarr, többnyire groteszk helyzet, amelyben – általában az abszolúttá lett érzés vagy eszme tárgyával kapcsolatban – az egyén kiszolgáltatott léte és szabadsága feltárul. A hős életérzése ilyenkor vagy a tehetetlenség és szenvedés a vágyott „dolog" elérhetetlensége miatt, vagy pillanatnyi extázis, eufóriás állapot, amely a feltartóztathatatlan vágy teljesüléséből, az „eszme" valóra

---

[24] NIETZSCHE: *Hajnalpír*. In: *Nietzsche válogatott írásai*. Bp. 1984. 52.

válásának (később tragikus következményű) élményéből ered. A világ bántó közömbössége, a sors iróniája, következésképpen az egyén tehetetlensége szinte *kafkai groteszk*kel, *fekete humor*ral átszőtt jelenetekben kulminál. Ilyen a Kohlhaas sorsát megpecsételő *tragikomikus piactéri jelenet*, amelynek nem is a hős a tevőleges főszereplője, hanem a döblingi sintér a kordélya elé fogott agonizáló lovakkal, Kohlhaas „két feketéjével". Itt azt a szociállélektani jelenséget is reflektálja, hogy az abszolút közömbösség és tiszteletlenség példája (a sintéré) éppúgy lázító lehet, mint a veszedelmes gyújtogató, fanatikus Kohlhaasé. Az ő „forradalmár", illetve „elnyomottak felszabadítója" szerepét mint legendát alkotta meg magának a nép, ugyancsak félreértve és/vagy elferdítve a valóság tényeit. S a közönséges bűnöző, Nagelschmidt lesz az, aki ezt ki is fogja, ki is tudja használni.

Ahogy a sintérjelenet a kleisti tragikomikumra és iróniára, úgy a *kleisti tragikum*ban visszfénylő bizarr és ironikus látásmódra a *zárójelenet* a legkifejezőbb példa. Kleist a virágvasárnapot követő reggelhez, Krisztus jeruzsálemi bevonulásának hozsannás ünnepéhez igazítja hőse utolsó óráját. Belefoglalva a vérpad előtti törvényes ítélethozatalt, amellyel Kohlhaasnak nyilvános elégtétel adatik a tronkai uraktól elszenvedett sérelmekért; Kohlhaas bosszúját a szász fejedelmen (a jövőjének titkát rejtő cédulát annak szeme láttára lenyeli) és a lócsiszár kivégzését az együttérző nép jelenlétében (bátor, sőt diadalmas halálát). A romantikus pátoszú véget hőse meglehetősen kicsinyes és bizarr bosszúállásával ellenpontozza. Helyzetének paradoxitását az arisztotelészi értelemben vett katarzis fölé rendeli. A diszharmonikus létnek, az igazság sokarcúságának adva elsőbbséget.

A bibliai allúziók mellett Kleist műveiben olyan eredeti *jelképteremtés*t találunk, amelyben – miként a tragikumban – ugyancsak jelen van a sajátságosan *bizarr groteszk* elem. Pszichoanalitikus irányú Kleist-könyvében Ilse Graham azt írja, hogy Kleist mindig valami abszolútra vágyott, s azt mindig valami egyértelműen fizikaiban, valami érzékelhető dologban kereste. Hőseit ugyanígy metafizikai vágy űzi, valami istenit hajszolnak, azonban önvesztükre – és nem ritkán másokéra is – meg is testesítik ezt az „istenit".[25] Ilyen fetisizált tárggyá lesz Kohlhaas – egykor pompás, majd csontbőr, végül újra pompás – *„két feketéje"* is. Eredeti állapotukba való visszaállításukhoz ragaszkodik, a lovak Kohlhaas igazságosság-eszméjének és hitének „cikkévé" válnak. Graham rendszerében ez a jelenség a *hiposztázis* megnyilvánulása: az igazságosság és jog elvont fogalma az érzékelhetőben, elevenben testesül meg, a lovakban – Kohlhaas szemében. Szerintünk ez a hiposztázis mindenekelőtt ragyogó lehetőség Kleist számára, hogy fanatikus és rögeszmés lelkiállapotokat is ironikus fordulatokban dús cselekménybe ágyazzon. Bár Lukácsnak is igazat adhatunk abban, hogy Kohlhaas a szenvedélye tárgyaival már valami társadalmit is közvetít. Túlzás viszont azon állítása, hogy „Kleist kíméletlen energiával formálja meg a kor junkereinek gonosztevő durvaságát, barbárul ravasz zsiványságát".[26] Ez a gonoszság nagyon is

---

[25] Vö. Ilse Graham: *H. v. K. Word into Flesh: A Poet's Guest for the Symbol*. Berlin–New York 1977. 296.

[26] Lukács György: *Kleist tragédiája*. In: *Német realisták*. Bp. 1955. 32–33.

relatív. A balsors mindenesetre hatalmasabb gonosz itt, mint bármelyik negatív főúri figura. A 20. század végéről pedig semmiképpen sem tűnnek félelmetes gonosztevőknek. Szemben azzal a veszélyes potencialitással, ami Kohlhaasban és Nagelschmidtben testesül meg.

Ez a meghökkentően természetes „átjárás" az ösztönlétből a metafizikaiba, a tragikusból a triviális komikusba, az angyaliból az ördögibe, stb. – ugyancsak Kafka és Dosztojevszkij zsenijével rokonítja Kleistet. (És e vonatkozásban főként Hajnóczy az ő „igazi" örököse.) *Kafkaiság*ról vall művének életérzéssel átszőtt, mégis tárgyias világképe. A létlabirintus-atmoszférának ez a furcsa intenzitása a kleisti ambivalens életérzésből ered. Egyensúlyvesztés és megszállottság kibékíthetetlenségéből. Kafkánál persze nem ilyen végletes feszültségű a dialektika, hiszen az ő „megszállottsága" nem a féktelen kleisti életerővel és akarattal, inkább szorongással társul. Kleistnél a „mód" is kafkai: „rémlátomást nappali fénnyel világít meg." Michael Hamburger egy másik találó hasonlatával: az ő Műve is olyan, „mintha csak egy mániákus és egy matematikus kooperációjából" születnék.[27]

Befejezésül Füst Milánt idézzük, aki ugyanerre – a szellemit az ösztönössel, érzékivel társító Kleistre – rezonál. A klasszikusok elbeszélő fortélyain tűnődve, úgy említi a *Kohlhaas Mihály*t, mint remekmíves stiliszta darabját, mely „rendkívül finom érzékre, hallásra és mesteri kézre vall." Dicséri „aranymérleghez hasonló" elbeszélésmódját, mellyel oly különlegesre tudja ötvözni az elvontat a konkréttal, az elbeszélő-summázó epikumot a mozgalmas-drámai jelenetek érzékiségével.[28]

---

[27] Michael Hamburger: *Reason and Energy. Studies in German Literature*. London 1957. 128–129.

[28] Vö. Füst Milán: *Látomás és indulat a művészetben*. Bp. 1963. 575–576.

Bécsy Tamás

AZ EXPRESSZIONISTA DRÁMA-BESZÉD

Az expresszionizmus a drámairodalomban nem terjedt el Európa majd minden országában, mint például a festészetben. Elsősorban és főként Németországban jelent meg, mint a naturalizmus „továbbvitele". Már Frank Wedekind szakított a naturalizmus alaptörekvésével; azaz tudniillik, hogy a drámában a valóság illúzióját teremtse meg. A. Strindbergnél és nála találkozunk először az ösztöneik által vezérelt alakokkal, akik – miként Lukács György írta 1911-ben – filológiai és szociális szükségszerűségeknek vannak alávetve.[1] Megállapították azt is, hogy a német expresszionista drámák a torzulást, a szenvedés szülte álmokat, a víziókat kívánták bemutatni; vagyis nem „az élethez hasonlítót".[2] Noha az expresszionizmus is az úgynevezett izmusok sorába tartozik, mégsem volt egységes irányzat; a drámára vonatkozóan sincs a szerzőknek közös kiáltványuk. Német elméletírói (Th. Däubler, H. Bahr, K. Edschmid) az „artikulálatlan kiáltás" tartják jellemzőnek; azt, hogy az expresszionisták nézetében a világ középpontja minden egyes emberben van. Ezekben a drámákban az alakok saját szubjektumukba zártak. A drámaíróra pedig úgy vonatkoztatható ez, hogy a drámákban az alkotó szubjektív igazsága jelenik meg. Lényeges még – főként az európai dráma további alakulását tekintve –, hogy náluk hangsúlyozódik először a modern – vagyis nem a Victor Hugo-i – értelemben a groteszk és az irónia.

Nagy nyomatékkal kell utalnunk arra, hogy az expresszionista drámák fent említett minősítő-megjelölő szempontjai és fogalmai vagy az általában értelmezett művészetre vagy az általában értelmezett irodalomra érvényesek. És csak ezen az áttételen arra, amit speciálisan drámának nevezünk. Az irodalmat értelmező-megjelölő nézőpontok érvényesek, hitelesek, szükségesek, de kérdés: a drámára vonatkozóan elegendők-e?

A kérdésre egyelőre kérdéssel válaszolunk. Lehetséges-e a nyelvészet régebbi és újabb megállapításaiból olyan törvényszerűségekt és/vagy ismérveket levonnunk, amelyek egy szöveg dráma-szöveg mivoltának megjelöléséhez használhatók fel?

Ma már közismert a nyelv és a beszéd között lévő különbség; és az is, hogy a nyelvi szöveget diskurzusnak minősítik. Bevezették a „kifejezés" (franciául; énonce, angolul: utterance) és a „kiejtés" (franciául: énonciation, angolul: enunciation) fogalmát is. A *nyelv* az eredeti saussure-i értelmezésben a kommunikáció eszköze; O. Ducrot szerint pedig azon szabályok rendszere, amelyet a jelek váltakozása és a beszélő szerepe kormányoz és irányít. A *beszéd* Saussure szerint a természetes nyelvnek a

---

[1] Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest 1978. 512.

[2] Almási Miklós: *Az elhalasztott világvége drámaformája*. In: *Hoppá, élünk!* Német expresszionista drámák. Budapest 1982. 644.

beszélő általi aktualizációja; Ducrot szerint cselekvés, hatás másokra. Emile Benveniste elemzi a diszkurzus fogalmát, amelyet ha az irodalomra vonatkoztatunk, azt a *módot* jelenti, ahogyan az író megszervezte a *fikciót*. Ugyancsak Benveniste szerint a kiejtés (enunciation) a nyelvnek egy megvalósítása az egyéni kiejtési aktusban, s három funkciója van: 1. a nyelv hangzásbeli realizációja; 2. átmenetet teremt a nyelvből mint diszkurzusból vagyis mint szemiotikai szisztémából a szemantikus szisztémában; 3. a nyelv aktualizációja diszkurzussá.[3]

Ezen nézetek alapján az irodalmi mű nyelvi egészét mint diszkurzust foghatjuk fel, amely beszéd és kiejtés egyszerre. És ez tűnik fölöttébb hasznos elméleti megközelítésnek akkor, ha 1. az irodalom-beszéd fogalmát differenciáljuk, és 2. ha meghatározzuk a beszéd és a kiejtés fogalma alá tartozó és a szemantikai szférát (nem az elsődleges nyelvi, a szemiotikai szférát) szervező törvényszerűségeket és/vagy ismérveket.

Platón óta ismert is, elemi tapasztalat is, hogy az irodalom-beszédnek három *alap*fajtája van: 1. az író maga beszél csak; 2. az író és alakjai beszélnek; 3. csak az alakok beszélnek. A 20. század közepe táján ezt a „beszélő alanyok" szemszögéből történő felosztásnak nevezték. Ami az ezektől eltérő irodalom-beszédeket illeti, azok *ezekhez viszonyítva* másfélék; ezekhez képest lehet másságukat, akár önálló mivoltukat megjelölni.

A pierce-i, a saussure-i, a ducrot-i elvek alkalmazásakor, ha egyáltalán, alig-alig esik szó az irodalom-beszéd grammatikájáról. Nemcsak a szemiotikusok, de a szemantikusok is a jelek megszervezéséről, egymáshoz való viszonyukról szólnak; vagyis – jelen esetben – a szavak egymáshoz való viszonyáról. A kérdés az, hogy Mukarovsky és Veltrusky értelmezésében vett az úgynevezett „szemantikai gesztus" hatókörében nem szerveződik-e valami olyasmi, amit a diszkurzus grammatikájának nevezhetünk? Ha az irodalom-beszédet az imént említett három entitás-halmazra osztjuk, nem találunk-e olyan, a grammatika szférájához tartozható ismérveket, amelyek a különböző diszkurzusokat szervezik? Erre az elemi tapasztalat is alapot adhat: a líra, az epika és a dráma három olyan egészen különböző nyelvi formációban jelenik meg, amelyek az érzéki szemünkkel is felfoghatóak. A kérdés: vannak-e, rejlenek-e ezekben a nyelvi formációkban a szemantikai szintet, a diszkurzus grammatikáját jelentő ismérvek? Ehhez a kérdéshez az ontológia egyik fogalma alapján közelíthetünk.

Az ontológiának egyik jelentése és tartománya arra vonatkozik, hogy a világ egészében mi *az* ember életének helye, ebből levezetendően értelme, célja, öröme, boldogsága stb. Azonban van egy olyan jelentése és tartománya, amely az egyes létező entitáshalmazoknak létét keresi, azokat a törvényszerűségeket és ismérveket, amelyek az adott entitás-halmazok létét teremtik meg; amelyek nélkül az adott entitás-halmaz nem létező. (Itt be lehetne kapcsolni a lét és a létező heidegger-i

---

[3] Lásd O. Ducrot: *Dire et ne pas dire*. Paris 1972. O. Ducrot: *Structuralisme, énonciation et semantique*. Poetique 33. Paris, 107–127.; E. Benveniste: *Problémes de linquistique générale*. Paris 1969. E. Benveniste: *L'appareil formel de l'enonciation*. Langages 17. Paris 1970. A. Helbo: *Theory of Performance Arts*. Amsterdam/Philadelphia 1987.

elválasztását is.) Ebből a nézőpontból rákérdezhetünk az „irodalom" létére éppúgy, mint a líra-, az epika-, a dráma-mű létére, mint entitás-halmazok létére, létének megadóira és meghatározóira.

Az „irodalom-beszéd" nyilván olyan létező, amelynek ismérvei mind a három beszédfajtában jelen vannak. De nemcsak ezek a törvényszerűségek vagy ismérvek. Amikor versekről beszélünk, vagyis a líra-diszkurzusról, természetesnek vesszük, hogy líra-poétikai kérdéseket is említünk. A líra-poétika ismérvei értelmezhetők úgy is, mint amelyek az adott diszkurzust speciálisan líra-diszkurzussá változtatják; pontosabban: líra-diszkurzusként teszik létezővé; vagyis értelmezhetőek mint amelyek a líra-diszkurzus grammatikájának törvényszerűségei és/vagy ismérvei.

Igen jellemzőnek tekinthetjük, hogy amikor a dráma-beszédről szólnak, rendszerint csak az epika-beszéd grammatikájának jellemzőit említik. Mellőzik például a dráma-beszédnek azt az alaptényét, miszerint azt a szöveget nevezzük csak drámának, amely Nevekben és hozzájuk rendelt Dialógusokban létezik. Ez a specialitás magában rejti azt, hogy a Dialógusok azonnal viszonyokat létesítenek a Nevek között, és hogy a cselekmény vagy az eseménymenet ennek következtében kizárólag az alakok közötti viszonyban válik a beszéd egészében létezővé. Nem így viszont az epika-beszédben. Ennek egésze az író általi elbeszélésben vagy pontosabban: elbeszélésként létező, aminek következménye például az is, hogy nemcsak a cselekmény, de az alakok dialógusai is az író általi elbeszélés részeként létezőek. Ez pedig alapvető különbséget eredményez az epika-beszéd és a dráma-beszéd között.

A másik, a dráma-beszéd összességéhez illőnek minősített fogalom gyakran a konfliktus; ami – azok szerint, akik így vélik – a diszkurzus egészének szemantikai szintjét szervezi. Azonban ez tipikusan 19. századi fogalom, melyet metaforaként használnak; mindenféle ellentétfajta jelölésére. Olyan ellentétekre vagy különbözőségekre, amelyek a történelemben, a természetben, az emberek közötti viszonyoknak legkülönbözőbb fajtáiban tapasztalhatóak; sőt még azokra is, amelyek az ember benső világában. Vagyis drámaelméleti értelemben pontatlanul, metaforikusan használják. Az utóbbi évtizedekben elterjedt az is, talán az angolszász világból kiindulóan – vagyis: alapvetően pragmatikus szemszögből –, hogy az írott drámát nem tekintik önálló műnek, azt a színházi előadás egyik összetevőjének minősítik, írott formájában is. Holott a színházi műalkotásban az írott alakot egy élő ember veszi magára, az írott szöveg élőbeszéddé változik, és ezek a színházi mű egyéb – hangsúlyozottan említjük – nem-verbális jeleinek szövetébe épülnek. Vagyis: lényegét tekintve alapvetően más műalkotás jelenik meg a színpadon; amelynek a legsajátabb jelei a nem-verbális jelek.

A dráma-beszédnek mint dráma-beszédnek éppúgy szükségszerűen vannak létismérvei, mint az epika- vagy líra-beszédnek; s ezek teszik az adott beszédet éppen dráma-beszéddé. Vagyis, mint általában az irodalmi műalkotások esetében, nemcsak a nyelvnek, hanem a műalkotás-beszédnek és változatainak is van grammatikája, és van természetesen kiejtése is.

Mind a grammatika, mind a kiejtés besorolható a szemantikai gesztus fogalma alá is. Jiri Veltrusky azt írja, hogy „A szemiotikai gesztus rekonstrukciója lényegében

abban áll, hogy kikeressük, mi a közös ugyanannak a költőnek különböző műveiben".[4] Ám ugyanígy kikereshetjük, mi a közös a dráma-beszédekben.

A dráma-beszédnek létét és természetet adó közös ismérvei abból vezethetők le, hogy csak azt a szöveget nevezzük dráma-beszédnek, amely a Nevek és a hozzájuk rendelt Dialógusok nyelvi formációjában jelenik meg. Ez immáron nem a szó szoros értelmű nyelvi szinten, de a beszéd, a diszkurzus grammatikáját alkotva, két ismérvet rejt magában. Az egyik: szükségszerű, hogy a Dialógusokat váltó Nevek között viszonyok vannak; méghozzá a Dialógus ontológiai szükségszerűségéből. Dialógust nem lehet viszonyokon kívül, viszonyoktól függetlenül váltani. A másik az, hogy az alakok között a mű cselekményének megkezdésekor olyan viszonyhálózat alakul ki –, amely potenciális okhálózatként magában foglalja mindazt, ami ezután történni fog. A magam drámaelméleti írásaiban ezt a kezdeti viszonyhálózatot nevezem szituációnak. A drámatörténet egésze egyedi darabjainak abszolút többségében érvényesül ez a közös ismérv, amit a dráma-beszéd grammatikája egyik elemének nevezhetünk.

Voltaképp az expresszionisták, illetve elődeik éltek már oly társadalmi, szociálpszichológiai, világszemléleti, eszmetörténeti stb. feltételek között, amelyben a dráma-beszéd nem beszélhetett már a világ egységeségéről. A dráma-beszédnek imént említett egyik grammatikai ismérve a történet egységességét, és a történet egységesként való értelmezését teszi lehetővé. A szituáció előtt ugyanis nincs semmi más, vagyis ez az arisztotelészi értelmű kezdet (analóg a Biblia teremtés-aktusával), ezután manifesztálódnak a potenciálisan létezők oksági összefüggésekben, s ezek elvezetnek a konklúziót tartalmazó véghez, amely után nincs semmi. (Analóg a Biblia Utolsó Ítélet aktusával.) Ugyanakkor a történet egységes történetként való értelmezésének lehetősége metonímiája a világ egységes értelmezhetőségének. És ezt szüntetik meg az expresszionista dráma-beszédben.

Már Kaiser 1914-es *Calais-i polgárok* című drámájában is fogalmi-intellektuális dinamizmusok teremtik meg a szituációt. Az angol király ultimátumára két, indulatból fakadó válasz adható. A hazafiság felcsapó lángjai, amelyek ellenállásra szólítanak, és a kereskedelmet, a jólétet, a munka eredményeit jelentő és biztosító kikötői gátak megmentésének a vágya; vagyis a meghódolásé. Mikor az utóbbi mellett döntenek, ugyancsak érzelmi felbuzdulásból jelentkezik a hat kivégzendő helyett hét. Eustache de Saint-Pierre pedig épp azt akarja elérni azzal, miszerint halogatja a döntést, ki meneküljön meg, hogy ne kábulatból, mámorból hozzák meg önmaguk feláldozására vonatkozó döntésüket. Ha ti. a város megmentésének szándékából fakadó erős érzelmi felbuzdulásból vállalják a halált, korántsem biznyos, hogy tevő és tette egybeesik, hogy tevő és tett azonos. A mű tárgykörének közepe tehát benső érlelődés, különböző benső tartalmak alakulása-módosulása, amely ebben az esetben független az alakok között lévő interperszonális viszonyoktól.

---

[4] Jiri Veltrusky: *A dráma mint költői műalkotás*. In: *Struktúra, jelentés, érték*. A cseh és a lengyel strukturalizmus az irodalomtudományban. Válogatta és szerkesztette Bojtár Endre: Budapest 1988. 121.

Nincs a fenti értelmű szituáció Brecht *Baal*jában, Kaiser egy másik drámájában, a *Reggeltől éjfélig*ben és Ernst Toller *Hoppá, élünk*jében sem. Vagyis egyikben sem látható a cselekmény megkezdése előtt az alakok között olyan viszonyhálózat, amely szükségszerűvé tenné, hogy a közöttük lévő viszonyoknak szükségszerűen úgy kell megváltozniok, hogy egységes cselekmény bontakozzon ki. Mindez azért van így, mert kétségtelen, ez utóbbi három drámában is a fő alakoknak a benső világa a dráma-beszéd tárgyköre, ami eseménymenetté úgy formálódik, hogy a benső világ összetevő tartalmai külső helyzetekbe objektiválódnak. De nem akármilyen külső esetekbe; olyanokba, amelyek megfelelésben vannak a belső tartalmakkal. Ezt jelzi az is, hogy a kiinduló dinamizmus nem a fő alak külső, interperszonális viszonyaiból robban, hanem benső világukban és benső világukból, és ez fogja megteremteni a külsőt vagy a külső jellegét. Baalban az, hogy szinte minden pillanatban azt tegye, amire éppen vágyódik; a Pénztárosban a vágy, hogy a szélhámosnak, nagyvilági kokottnak vélt Hölgyet megszerezze magának; Karl Thomasban az, hogy börtönévei után is ott él benne az aktív, a fegyveres forradalom kirobbantásának erős vágya. A benső világok ezen központi dinamizmusait voltaképp az írónak az eseményeket vezérlő ereje objektiválja mozaik-jelenetekké. Ezek a főalaktól független, objektív mikro-helyzeteknek tűnnek; és hordoznak is íly jellegzetességet. Baalt gyakran láthatjuk kocsmában, majd csavargók, favágók között. A Pénztáros egyik mikro-helyzete egy kerékpárverseny, aztán egy éjjeli mulatóhely, illetve az üdvhadsereg gyűlése. Karl Thomas azt a volt börtöntársát keresi fel, aki most már miniszter. Látjuk azután szerelmének lakásán, egy választóhelyiségben és a Grand Hotelben is mint pincért. Ezen mikrohelyzetek egymásutániságát úgy is értelmezhetjük, miszerint ezen három drámában, főként a *Hoppá, élünk!*-ben a társadalom átvilágítása történik. Azonban csak akkor foglalná magában ezt a dráma-beszéd, ha az írók nézőpontja ebbe az irányba mutatna; vagyis, ha a társadalom átvilágítása lenne a dráma-beszéd tárgya; és ha az alakok között lévő viszonyok ezt a szemantikai réteget tartalmaznák. Az írók azonban itt a három főalakon át, rajtuk keresztül nézik a külső világot; ám ettől a „szűrőtől" egyáltalán nem függetlenül. Az, hogy az író a külső világot a főalakon keresztül nézi, azt eredményezi, hogy a fő alakok benső világának összetevői kerülnek kívülre, mintegy ezek válnak külsővé. Ám ezzel teljes összhangban olyan külső helyzetekké válnak, amelyek jelölik is, értelmezik is a fő alak benső tartalmait, ennek összetevőit. Így a benső tartalmak és a külső helyzetek egymással megfelelésben vannak; és ezt a jelentésréteget állítják elő az alakok közti viszonyok. Ha a benső tartalmak a világot összetevő, a külsőt összeállító helyzetekké változnak, akkor nem lehetséges egységes cselekmény sem. És mivel nincs egységes cselekmény, nem válik drámai tautológiává az– ami egységes cselekményesetében fölösleges ismétlés lenne –, hogy például Baal Emilie-vel, Johannával, a Nővérekkel és Sophie-val *azonos* módon bánik. Nem válik drámai tautológiává az sem, hogy Karl Thomas lényegében ugyanazt realizálja Wilhelm Kilman, Eva Berg és Albert Kroll alakjában, illetve alakjain keresztül. Ezen három alaknak csak a viselkedés-irányai különbözőek; Karl Thomas és a befogadó számára ugyanazt a jelentést hordozzák: eltávolodtak a fegyveres forradalomtól, kirobbantásának akaratától. A befogadó számára azért lényegében

ugyanaz ezeknek az alakoknak a jelentése, mert a befogadó is az írói nézőponton át, a fő alakon keresztül nézi a fő alak körüli helyzeteket. Ezért nem lényeges igazán – és ez csak a „szociológia" a műben –, hogy a dráma-beszédnek E. D. Hirsch meghatározásában érvényes *jelentése* az, miszerint az egyes emberben, itt: a fő alakokban van a világ közepe; és az is, hogy a fő alakokon „keresztül" elmondott dráma-beszéd „artikulálatlan kiáltás"; illetve, hogy a *Reggeltől éjfélig* eseményei azokból a víziókból állnak, amelyeket a Pénztáros szenvedése produkált. És ezek a beszédbeli sajátosságok nem is eredményezhetnek egységes cselekményt. Az egységes cselekmény hiánya nagyon-nagyon lényeges; ez nem esetlegesség vagy véletlen hiány, hanem határozott jelentéssel bíró „null-morféma". Mindezek azt is jelentik, hogy a műveknek E. D. Hirsch meghatározásában érvényes *jelentősége* pedig az, hogy a világ széttört, mozaikszerű, hogy minden csak partikularitásokban létezik.

Az iménti értelemben vett szituációból kibomló – tehát arisztotelészi értelemben értett kezdettel, középpel és véggel rendelkező történetnek szükségképpen eleme a *fordulat*. Ha ugyanis a viszonyoknak változniok kell – ami a fő alaknak az életét jó, szerencsés, boldog helyzetből rossz, szerencsétlen, boldogtalan helyzetbe juttatja avagy fordítva –, akkor a cselekménynek szükségképpen kell tartalmaznia fordulatot.

A *Baal*, a *Reggeltől éjfélig*, a *Hoppá, élünk!* fő alakja a mű végén meghal. A halál a primér élet összes viszonyának a végét jelenti, és bizonyosan fordulat. De fordulat-e a fő alak halála a dráma-beszédben? Ez azért lényeges kérdés, mert a fordulat is a dráma-beszéd grammatikájának eleme; és mi történik, ha a grammatika egyik eleme – ugyancsak a „null-morféma" értelmében hiányzik?

Huszonkét jelenetben objektiválódik Baal benseje, viselkedése, azaz az „ösztönember" benseje és viselkedése, aki a világ intellektuális aspektusát is ebből az attitűdből fogalmazza meg. Ezen viselkedések és intellektuális megfogalmazások számára éppúgy nem jelentenek fordulatot, mint mások reakciói az ő viselkedésére és megfogalmazásaira. Még azt sem mondhatjuk, hogy az egyes jelenetek „hullámzást" mutatnak. Az egyes jelenetek egymásutánisága kinyilvánítja Baal egyre növekvő magányosságát, egyedüllévőségét is, amíg leköpve és saját vizeletében fekve meghal. Azonban ez a folyamat sem tartalmaz fordulatot.

A dráma-beszéd, a diszkurzus grammatikájának fordulat-eleme alapozza meg a felismerést. Közismert, hog Arisztotelész szerint a legjobb megoldás, ha a kettő egybeesik. A *Baal*ban voltaképp nemcsak fordulat nincs, felismerés sem; ennek egyik fajtája sem. Baal hiába „dolgozza fel" az ösztönlény szempontjából saját viselkedésének és mások reakcióinak intellektuális aspektusait – amelyeket a valóság objektív intellektuális aspektusainak minősít –, ezek sem jelentenek felismerést. Voltaképp mind az állapotot tekintve (amelyből esetleg egy fordulat következhetne), mind a felismerést tekintve (amel rádöbbenthetné valamily addig nem ismertre) egyazonos a helyzet a mű elején és végén, Baal életében sem fordulat, sem felismerés nincsen. A halál csak befejeződés.

Kaiser *Reggeltől éjfélig* című drámájának elején van fordulat, amit felismerés követ. A Pénztáros a bankban meglát egy fölöttébb elegáns, drága prémekbe öltözött illatos Hölgyet, akiről azt hiszi, hogy szélhámos, csaló, nagyvilági kokott. Nagy összeget

sikkaszt el, hogy ezzel szerezze meg magának a Hölgyet. A fordulat tehát a nagy összeg elsikkasztása. A felismerés pedig ezután következik: a Pénztáros megtudja, hoy a Hölgy gazdag, hitelképes, tisztességes asszony; ekkora összegért sem kapható. Kaiser a fordulatot és felismerést is olyan helyzetbe teszi, amelynek legfőbb tartalmi mozzanata a lehető legszubjektívebb: a Pénztáros csak *hiszi*, hogy a hölgy pénzzel megkapható. A Pénztáros tévedése abból az erős vágyból fakad, hogy kiszakadjon egyhangú, szürke életéből. A vágy objektivációja tévhitté válik; és azért válhat azzá, mert a világ középpontja őbenne magában van. Ettől a 2. képben megjelenő mozzanattól kezdve azonban nincs több fordulat. Ez a tévedés kétségkívül olyan helyzetekbe – szenvedésének vízióiba – viszi ezek után, amelyekbe ezen tévedés nélkül sohasem került volna. A pénz elsikkasztása szükségképpen elvezet egy bizonyos befejező mozzanathoz, a Rendőr megjelenéséhez és a letartóztatáshoz vagy az öngyilkossághoz. Azonban a sikkasztás előtt hiába „nincs semmi" – mint a kezdet előtt –, az öngyilkosság után hiába „nincs semmi" – mint a vég után –, a közép eseményei esetlegesek. Vagyis a Pénztáros öngyilkossága is csak befejezés és nem vég. Jellemző például az a mozzanat is, hogy amikor a Pénztáros – már a sikkasztás után – hazamegy, az Anyja, minden előkészítés és bármiféle következmény nélkül, „csak úgy" meghal. Az otthoni helyzet a Pénztáros életének egyhangúságát, szürkeségét jelöli, egyébként. Ez éppúgy a mű „szociológiai" aspektusa, mint közép más jelenetei. A pénzimádat, a léha szórakozás, az üdvhadsereg „katonáinak" álszent bűnbánata olyan szociológiai tényezők, amelyek könnyen lennének helyettesíthetők más helyzetekkel.

Vagyis, ha a fordulat és a felismerés „null-morféma", akkor az eseménymenet „hullámzás", vagyis hangsúlyos és kevésbé hangsúlyos pontok nélkül; ilyen értelemben egyszintű.

Mindezek a kérdéskörök voltaképp a dráma-beszéd grammatikájának azon alapismérvére épülnek rá, miszerint az alakok között viszonyok vannak; és itt vannak az alakok között viszonyváltozások is. Megtalálhtó ez a *Baal*ban is. A viszonyváltozások azonban csak a Baal környezetében lévőket érintik, őt magát nem. Ez is értelmezi, miért nincs egységes cselekmény. A Pénztáros és a körülötte lévő alakok viszonya is csak az adott mikro-helyzetben változik. Feleségéé azáltal, hogy a bank igazgatójától megtudja, férje sikkasztott; kerékpárverseny helyzetében megjelenő alakoké azáltal, hogy a Pénztáros végül nem ajánl fel több pénzt a versenyzőknek; az üdvhadseregbeli Lányé azzal, hogy feljelenti, amire megjelenik a Rendőr. Ezek a viszonváltozások tehát ismét csak a mikro-helyzetekben érvényesülnek, és csak a fő alakot körülvevőkre, magára a fő alakra vonatkozóan nem. Ez ismét kizárja a cselekmény egységének a lehetőségét. Ugyanakkor nem is befolyásolják sem Baalnak, sem a Pénztárosnak a halálukig tartó útját. Nem a környezetükben lévő alakok hozzájuk való viszonyának a megváltozása eredményezi halálukat. A három fő alak közül Karl Thomas öngyilkosságához vezetnek azok a viszonyváltozások, amelyeknek a mélyén felismerés is van; hogy ti. senkiben nem találja meg ugyanannak a benső vágyát és akaratát, ami őbenne él. Karl Thomas felismerései azonban csak összességükben, mintegy akkumulálódva adnak ki fordulatot. A felismerések összesűrűsödése azonban már túlmu-

tat a benne élt vágyon, a forradalom kirobbantásának vágyán. „Beszélünk, és nem halljuk egymást", mondja; „Szeretünk és nem ismerjük egymást", ezért „Hát csak forogjatok tovább a körhintán, táncoljatok, szeressetek, sírjatok, házasodjatok – sok szerencsét! Én lelépek..."

A *Hoppá, élünk!*-nek van még két ismérve, amelyek azonban a dráma-beszédnek a kiejtés szegmentumában létezők. Az egyik a felvonások előtti filmvetítések képei; a másik a III. felvonás híres jelenete, a Grand Hotel több szobájával, termeivel, konyhájával, és a rádióállomásával. A filmek képei közül egyik sem a grammatika része, mert egyik sem érinti az alakok közötti viszonyokat, sem ezek változását. Jelentésük is csak pusztán a befogadó számára van, az alakok számára nincs – azt jelölik, hogy utánuk következő mikrohelyzet szélesebb helyzetbe, világhelyzetbe ágyazódik be. A Grand Hotel 14 mozaikja közül csak 6 vonatkozik közvetlenül Karl Thomasra. A többi ugyancsak a „szociológiai" aspektust jelöli. Az sem állítható, hogy a Karl Thomast közvetlenül érintő mikrohelyzetek olyanok, mint amelyeket szükségszerűen fognak körül *éppen* ezek a szociológiai tartalmú helyzetek. Ám ugyanakkor a filmképeknek, a Grand Hotel ezen helyzeteinek a számunkra való jelentősége, hogy a világ középpont nélküli, széttört, hogy a történetek partikulárisak. És kétségkívül ezek teszik művészileg is értékesebbé ezt a művet a *Reggeltől éjfélig*nél.

Mind a három műben adva van tehát egy-egy tárgykör. Magát a tárgykört meg kell különböztetni attól, amit az író arról a tárgykörről mond. Ugyanarról a tárgykörről több dolog és különbözőképpen mondható. A szemantikai gesztus közös aktusa az, hogy mind a három szerző a tárgykört a Név és a Dialógus speciális szemantikai gesztusával aktualizálja speciális diszkurzussá. Ez a szemantikai gesztus valósítja meg a nyelvből, a szemiotikai rendszerből a szemantikai rendszerbe való átmenetet; és ezáltal „kerül létezésbe" a „szemantikai grammatika", a Nevek közötti viszonyrendszer. Bizonyos drámák szemantikai grammatikájához az említett szituáció is hozzátartozik.

Ennek a szituációnak a megléte vagy „null-morfémaként" való hiánya –az utóbbinak a következménye az egységes cselekmény hiánya – az expresszionistáknál a tárgykör kiejtésének szegmentumához tartozik. Ha a beszéd Nevekből és hozzájuk rendelt Dialógusokból épül föl, a szituáció elhagyható bizonyos esetekben; ám a Nevek közötti viszonyoknak ontológiai szükségszerűségből mindig meg kell maradniok. Az expresszionista drámák a szituációt és az ebből fakadó egységes cselekményt mással helyettesítik. A tárgykör és az író tárgykörhöz való viszonyának a következménye, hogy a *Baal*ban egy személyiség összetevőinek egymásutáni objektivációja helyettesíti; a *Reggeltől éjfélig*ben a Pénztáros sikkasztásának hiábavalósága utáni esetlegességek egymásutánisága; a *Hoppá, élünk!*-ben voltaképp Karl Thomas keresése helyettesíti; a jelenetek egymásutániságában a vele azonos benső vággyal és akarattal élő bajtársakat keresi.

A Strindberg előtti drámák zömében a grammatika részei voltak a most, a drámai jelenidőben *kölcsönösen* változó viszonyok. Az expresszionista dráma-beszédekben a viszonyok változásának a kölcsönössége – különböző módon, de – hiányzik. A *Reggeltől éjfélig*ben a fő alak körüli alakoknak változik a viszonya a fő alakhoz; a

Pénztárosé hozzájuk, nem. A mellékalakok életén nem változtat az, hogy a Pénztároshoz való viszonyuk változik. A *Baal*ban viszont változik a mellékalakok élete azálal, hogy Baal miként viszonyul hozzájuk; ettől megy tönkre életük. Ám Baal életét nem ezek viszik halálba; Karl Thomas életfolyamatát pedig ebben a beszédben annak az akkumulációja viszi öngyilkosságig, hogy senkiben nem talál az önmagában lévővel azonos benső tartalmat; a többi alak mássága mégsem jelent viszonyváltozást. A régi bajtársak ismételt bebörtönzése a mű végén, nem a Karl Thomashoz való viszonyaikból fakad.

Az adott tárgykörről való, speciális szemantikai gesztussal történő beszéd magában foglalja azt, ami a drámákban közös; amit nyugodtan nevezhetünk azután is műnemnek. Az ezen a módon történő értelmezés az eltéréseket is kiemeli, s megmutatja például az expresszionista drámákban megvalósult úgynevezett „paradigmaváltást" is; a műnem ismérveinek módosításában érvényesül.

P. Müller Péter

DRÁMAI ÉLETTÉNYEK ÉS KRONOTOPOSZOK ÖRKÉNYTŐL NÁDASIG

> „...egyetlen dolog van, ami hitelesnek tekinthető, és ez a szituáció. [...] Minden egyéb esetlegesség és kitalálás. A helyzetek azonban adottak, előzményeikből levezethetők, és olyan geometriai pontossággal leírhatók, mint a kristályalakzatok."
>
> Örkény István[1]

Egy műnemspecifikus intenciójú vizsgálatnak szembe kell néznie azzal a kérdéssel, hogy az elemzett drámatörténeti korpusznak van-e valamilyen különös, az életanyagból származó meghatározottsága, a kor társadalmi valóságának vannak-e olyan tényezői, amelyek kedveznek vagy akadályt jelentenek az adott műnem számára. Noha nem osztom az európai drámatörténetet hosszú depressziós évszázadok és rövid mániás évtizedek váltakozásának látó szemléletet (a drámát – a lírához és a epikához hasonlóan – folyamatosan írható és írott-íródó műnemnek tekintem), mégis figyelmet érdemel az a jelenség, hogy időnként bizonyos irodalmi műnemek vagy műfajok a mennyiségi és esztétikai értéknövekedés helyzetébe kerülnek. A magyar drámának soha nem volt számottevő virágkora (ellentétben a századvégi novellisztikával, a két világháború közötti lírával, a hetvenes-nyolcvanas évek új prózájával). Világirodalmi horizontról szemlélve a hatvanas-hetvenes évek fordulója sem igazán az. Az Örkénytől Nádasig terjedő időszakról és felvethető a kérdés, hogy e periódus drámairodalmának van-e speciális, műnem alapú elhatároltsága. Az elhatárolódás vizsgálható az életanyagból, a társadalmi valóságból kiindulva, de vizsgálható úgy is, mint sajátos alkotói és kompozíciós nézőpontoknak és anyagszervezési módszereknek a megléte. Az előbbi megközelítéshez Lukács György élettény-fogalma, az utóbbihoz Mihail Bahtyin kronotoposz-kategóriája társítható. A két fogalomnak mint műnem/műfaj konstituáló tényezőnek a megjelenése a két irodalomteoretikus munkásságában számos hasonlóságot mutat. A drámák elemzése előtt ezt az elméleti összefüggést és a két kategória sajátosságait tárgyalom.

1. Lukács György élettény- és Mihail Bahtyin kronotoposz-kategóriája[2]

Lukács életténye és Bahtyin kronotoposza mint műfajelméleti kategória szinte egyidőben, a harmincas évek második felében születik. A két kategória használatában megmutatkozó módszertani hasonlóság abban áll, hogy sem Bahtyin, sem Lukács

---

[1] Örkény István: *Párbeszéd a groteszkről*. Bp. 1986. 437.

[2] Ez a fejezet rövid összegzése alábbi tanulmányomnak: P. Müller Péter: *Bahtyin és Lukács*. Jelenkor 1989/10. 969–972.

nem definitív módon használja a fogalmat, hanem egy gondolatmenetben többször is – különböző oldalakról – felmutatva. A két kategóriát nem explicit okfejtések, hanem a kategória különböző alkalmazásai mutatják be, irodalmi *példák,* melyeknek az a szerepük, hogy az élettény-, illetve a kronotoposz-fogalom tartalmát megvilágítsák.

Lukács György *A történelmi regény*ben olyan általános életténye vizsgálatát tűzi ki célul, amelyek az irodalmi műnemek/műfajok – elsősorban a regény és a dráma – megkülönböztetéséhez társadalommontológiai alapot nyújtanak. Lukács a célkitűzést a következőképpen fogalmazza meg: „Vissza kell tehát mennünk a dráma és a regény közti alapvető formai különbségre, fel kell tárnunk magában az életben ezeknek a különbözőségeknek a forrásait, hogy meglássuk, mennyiben térnek el egymástól a történelemhez való viszony szempontjából ezek a műfajok."[3] Az élettény-kategória az elemzés során különböző absztrakciós szinteken jelenik meg. A drámai életténye-kre felhozott példák egy-egy konkrét életmozzanatot írnak le, illetve neveznek meg, ugyanakkor a drámának *mint műnemnek* a stilizáló általánosító voltát Lukács úgy jellemzi, hogy „a drámának ezt a 'távolságát' magát is *az élet egy tényének* kell felfognunk, mely művészien visszatükrözi, hogy *milyen* objektíve maga az élet mozgása *meghatározott pillanataiban,* és ennek megfelelően milyen *szükségszerű formában jelenik meg*".[4] Lukács példáiban (a válaszút, a benyújtott száma, a döntő láncszem megragadása, az ember és a mű összeforrottsága) az életnek néhány olyan tényére mutat rá, amely – nézete szerint – „szükségképpen a drámai forma megteremtéséhez vezet".[5] Ezt a kijelentését azonban utóbb visszavonja, illetve módosítja, amikor megállapítja, hogy ezek általános életténye, s mint ilyenek „*állandóan* előfordulnak az életben".[6]

Lukács az életténye az *alkotói szemlélettel* is összefüggésbe hozza, amikor kijelenti, hogy „még a legjelentősebb drámaíró sem *találhat ki* tetszése szerint, szabadon ilyen történeteket (a történetet itt a jellem és a kollízió egységének fogjuk fel). Ellenkezőleg, a történeteket [...] a társadalomban, a történelemben, az objektív valóságban kell *megtalálnia, felfedeznie.*"[7] Eszerint drámát csak akkor lehet írni, ha az adott korban a valóság produkál drámai életténye-ket, továbbá, ha az alkotó ezeket felfedezi. A drámai életténye-re felhozott négy példában Lukács a mindennapi életnek olyan térben és időben körülhatárolt pillanatait-mozzanatait nevezi meg, amelyek az adott helyzetben lévő ember számára *sorsfordító* jelentőségűek, amelyekben az egyén vagy a közösség egész életére kiható változás következik be. Olyan életmozzanatokat ír körül, amelyekben rendkívül intenzíven sűrűsödik össze az egyén egész korábbi és későbbi sorsa. (A példákban ott kísért a totalitás kategóriája, a hierarchizált műnemek és a pántragikus szemlélet.)

---

[3] Lukács György: *A történelmi regény.* Bp. 1977. 119.

[4] I. m. 129. – kiemelések az eredetiben.

[5] I. m. 134.

[6] I. m. 145. – kiemelés az eredetiben.

[7] I. m. 155–156. – kiemelések az eredetiben.

Bahtyin kiindulópontja és gondolatmenete, amelyben a kronotoposz kategóriája megjelenik, alapvetően különbözik a Lukácsétól. Ez a fogalom a bahtyini poétikának a *dialogikusság* és a *szó* mellett az egyik legfontosabb kategóriája. Bahtyin esztétikai elgondolása szerint a műalkotásnak „az esztétikai jelentésén kívül nincs más tartalma",[8] s a művészet nem rendelkezik megismerési funkcióval, nem érvényesíthető vele kapcsolatban a tükrözéselmélet (és az ezzel összefüggő lukácsi realizmus-koncepció sem). Kovács Árpád megfogalmazása szerint ez „annyit jelent, hogy azok az általános élettények, melyek alapján a műfajok elhatárolását Lukács is indítványozza, tehát az ontológiailag vett társadalmi lét, Bahtyin prózaelméletében nem lehet műfajmeghatározó tényező [...] Hiszen a prózanyelv nem az élettényekre orientálódik, hanem a társadalmi tudatformákra [...] A prózai szövegben eszerint nem valamely élettény modellje jön létre, hanem az élettényeket érintő dialogikus szellemi kontextusé".[9] A kronotoposz olyan fogalom, amellyel egyrészt „az irodalom által művészileg már meghódított tér- és időbeli viszonylatok lényegi összefüggését"[10] lehet leírni, és amely – másrészt – *műfajtipikus* jellemzőkkel rendelkezik.[11] A kronotoposzról mint teminusról Bathyin azt írja, hogy a kategóriát „az irodalomtudományba majdnem – csak 'majdnem', de nem teljesen – mint metaforát kíséreljük meg bevezetni."[12]

A kronotoposz, azaz a tér–idő metszéspont fogalma a szó és a dialógus kategóriáiból generálódik.[13] A fogalmat Bahtyin hol mint alapvető cselekményformáló tényezőt, hol mint az ábrázolás kulcselemét, hol mint a szerzővel és a hallgatóval-olvasóval kapcsolatban is érvényes kategóriát határozza meg. A nevelődési regényről szóló könyvében mint szemléletről, illetve képességről beszél róla. A Goethe-fejezet elején a következőt írja: „A képesség, hogy *meglássuk az időt*, hogy *kiolvassuk az időt* a világ térbeli egészéből, és másfelől, hogy a tér betöltődését ne mozdulatlan háttérként, egyszer s mindenkorra kész adottságként, hanem mint keletkező egészt, mint

---

[8] Kónczöl Csaba: *A nyelv eldologiasodása és az irodalom. Mihail Bahtyin irodalomelmélete.* In: Uő.: *Tükörszoba.* Bp. 1986. 65.

[9] Kovács Árpád: *A regényelmélet módszertanához (Bahtyin, Lukács, Poszpelov).* Filológiai Közlöny 1977/2–3. 321.

[10] Mihail Baitiyin: *A tér és az idő a regényben.* In: Uő.: *A szó esztétikája.* Bp. 1976. 257.

[11] M. M. Baitiyin: *Time and the Forms of Chronotope in the Novel.* PTL 1987/3. 521.

[12] Mihail Baitiyin: *A szó esztétikája.* 257.

[13] A szó mint jel Bahtyinnál olyan minimális strukturális egység, amely két kölcsönösen összekapcsolódó területnek, a térnek és az időnek a metszéspontjában helyezkedik el. Az irodalmi szóban a tér és az idő mint szétválaszthatatlan és egymás számára nélkülözhetetlen mozzanat tételeződik, mint egyetlen egység. A kronotoposz pedig lényegében nem más, mint az idő térbeli materializációja, megvalósulása. Az irodalomban a kronotoposz jelenléte nélkül a mű csupán élettelen absztrakció volna. A kronotoposz részletezi és egyediti a tér–idő koordinátákat – míg a szó belső formája maga is kronotipikus. Vö.: D. K. Danow: *M. M. Bakhtin's Concept of the Word.* American Journal of Semiotics III. 1. (1984.) 90–91.
Mindez a másik bahtyini kulcskategóriához, a *dialógushoz* úgy kapcsolódik, hogy az emberi kommunikációban is megtalálható a tér-idő egység: az üzenet eleve kronotipikus sajátosságokkal rendelkezik. Az idő aspektusából nézve a feladó és a címzett múlt ideje és jövő ideje állandó kölcsönhatásban áll a jelenben artikulált üzenettel. A térbeli aspektusból nézve, egyfelől a használt fogalmak referenciái, másfelől a beszélők közötti (szociális vagy más természetű) távolság az üzeneben egyesülnek, és közös szituációs teret teremtenek. Vö. D. K. Danow: *Dialogic Perspectives: The East European View (Bakhtin, Mukarovsky, Lotman).* Russian Literature XX. 2. (1986.) 125.

eseményt fogjuk fel, az a képesség, hogy mindenről leolvassuk az *idő múlásának jegyeit*...”[14] Ahogy Lukács számára az élettény valóságmozzanat, de egyben az alkotói szemlélettel is összefüggő dolog, úgy Bahtyin kronotoposza is létmozzanat és látásmód egyszerre. Nála továbbá ez a kategória *értékelő* összetevőket is tartalmaz, és „mindig emocionálisan értékelő árnyalatok színezik”.[15]

Ami a fogalom műnem- és műfajelméleti jelentőségét illeti, arról azt mondja: „Különféle műfajilag tipikus kronotoposzokról beszélhetünk, amelyek éppúgy eltérhetnek egymástól műfajokként, ahogy műfajokon belüli alcsoportokként is.”[16] Bahtyin elsősorban regényeket elemez, de kijelenti, hogy „az olyan motívum, mint találkozás–elválás [...] más irodalmi műfajok – epika, dráma, sőt líra – alkotásainak szüzséibe is”[17] beilleszkednek. A példák, amelyeket – a műfajelemzéseken túl – a kronotoposzra felhoz (a találkozás, az út, a várkastély, a fogadószalon, a provinciális kisváros, a küszöb), azonban nem műfajspecifikusak. Ezekben a példákban egy-egy *konkrét térbeli vonatkozás* áll előtérben. Olyan helyszínekről van itt szó, amelyek magukba olvasztják az időt, amelyek „időtől terhesek”.

A *küszöb*ről Bahtyin azt írja, hogy annak „leglényegesebb kiegészítése mégis a *válság* és az életre szóló *fordulat* kronotoposza”[18], illetve hogy a küszöb összekapcsolódik „az ember egész életét megváltoztató döntés (avagy a döntésképtelenség, a küszöb átlépésétől való félelem) mozzanatával. [...] Az idő ebben a kronotoposzban lényegében mindig pillanatnyi, valahogy tartam nélküli, és kilóg a biográfiai idő normál menetéből”.[19] Ebben a leírásban és ezekben a jegyekben a lukácsi *válaszút* élettényével rokon sajátosságokra ismerhetünk. Lukács ugyancsak válságról és a döntés lehetőségének korlátozott időtartamáról, „pillanatáról” beszél.[20] A két rokon példa, a küszöb kronotoposza és a válaszút életténye között a különbség elsősorban a két eltérő szemléletmódból és interpretációból fakad. Lukács tragédiaelvű drámaelmélete nem engedi meg, hogy a döntésképtelenség (a másik nézőpontból a küszöb átlépésétől való félelem) is része legyen ennek a tényezőnek. Ő drámai életténynek csak a döntést ismeri el, noha a bahtyini okfejtésre dráma-példákat is találhatunk, többek között Gogol *Háztűznéző* című komédiáját vagy Csurka Istvántól a *Szájhős*t.

Az élettény- és a kronotoposz-kategória divergáló és konvergáló sajátosságokkal egyaránt rendelkezik. Mivel tanulmányom inkább a megformáltságra összpontosít, ezért a kronotoposz mint anyagszervezési mód közelebb áll az elemzés kérdésfeltevéséhez, de a megformálás mögötti tartalom és valóságreferencia is része az értelmezési horizontnak.

---

[14] Mihail Bahtyin: *A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében*. In: Uo.: *A beszéd és a valóság*. Bp. 1986. 440–441. – kiemelések az eredetiben.

[15] Mihail Bahtyin: *A szó esztétikája*. 296.

[16] I. m. 258.

[17] I. m. 296.

[18] I. m. 301. – kiemelés az eredetiben.

[19] Uo.

[20] Vö. Lukács: i. m. 135.

2. A „megérkezés"-től a „küszöb"-ig

A hetvenes évek közepének magyar drámáiban szereplő élettényekről írott tanulmányában elemzésének irányultságát a következőképpen határozza meg Bécsy Tamás: „hogyan gátolja a művészi törvényszerűségek mellőzése, hiányos megvalósítása, hogy a tárgyul-témául választott életjelenség teljesen kibontakozva mély, igaz drámai művé formálódjon".[21] A megformálás és az életanyag viszonya kapcsán a tanulmány Csurka *Nagytakarítás*ában a szerelmi háromszöget, *Deficit*jében a korszerűtlenné válást, *Versenynap*jában a negatív szenvedélyektől vezért életvitelt, Örkény *Kulcskeresők* című darabjában az önismeretet és a saját kudarcokhoz való viszonyt nevezi meg mint a drámák élettényalapját. A megformálás fiaskója származhat a rosszul megválasztott, műnemidegen életanyagból (mint például az utazás epikus élettényének színdarabban történő megjelenítése esetében), vagy a dramaturgiai, műnemi sajátosságok mellőzéséből. Ehelyütt azonban nem kizárólag ebből az értékelési szempontból érintem a korszak drámáit, hanem a jellemző élettények és kronotoposzok alapján.

Egy vendég/idegen megérkezése. A „vendég" és az „idegen" etimológiailag ugyanabból a szóból ered. Az európai drámatörténetben elég gyakori drámaszervező tényező az elvont alakként ábrázolt idegen (vagy ismerősként megjelenő vendég) érkezése nyomán létrejövő drámai szituáció. Lessing *Miss Sara Sampson* című darabja kapcsán említi Bécsy Tamás, hogy „az alakok közötti visznyoknak az a rendszere, amely után az alakok közötti viszonyoknak változniok kell, itt is, *miként a régi vígjátékokban, egy megérkezés következménye*".[22] A számos példa közül itt most csak néhányat említek. Goldoni *A velencei terecske* című darabjában a tér kisközösségébe érkező titokzatos Lovag teremti meg a drámai helyzetet; Gogol *Revizor*ában a vidéki városkában a revizor várható érkezése és az ismeretlenként felbukkanó Hlesztakovnak a címszereplővel való azonosítása a dráma alapja; Tennessee Williams *Orpheusz alászáll* című művében az amerikai Dél kisvárosában megjelenő kígyóbőrdzsekis, gitáros Val hozza létre az értékfeszültséget; Marcel Aymé *Gróf Clerambard*-jában a címszereplő szobájának falán megelevenedő Assisi Szent Ferenc-kép idézi elő a viszonyváltozást; Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* című darabjában a milliárdosnő Güllenbe érkezése a drámateremtő fordulat; Vampilov *A megkerült fiú* című vígjátékában a külvárosba lányokat hazakísérő és az utolsó HÉV-et lekéső két fiatalembernek egy ismeretlen családhoz való betoppanása hozza létre a szituációt, amikor a címszereplő mint az apa házasságon kívül született fia mutatkozik be.

Az itt tárgyalt korszakban is ez a leggyakrabban előforduló, drámai szituációt megalapozó tényező. *Az ablakmosó*ban a fiatal házaspárhoz behatoló allegorikus figura, a címszereplő az, aki a mű kezdetén a korábbi helyzetet és emberi viszonyokat új világállapotra cseréli fel, és ő az, akinek távozása a mű lezárulását jelenti. A külső

---

[21] Bécsy Tamás: *Mai élettények mai drámákban.* Irodalomtörténet 1979. 4. 813.

[22] Bécsy Tamás: *A cselekvés lehetősége.* Bp. 1987. 114. – kiemelés az eredetiben.

hatalmat megtestesítő elvont alak megjelenésének drámai erejét csökkenti, hogy a reális szereplők viszonyainak és magatartásának megváltozását nem a velük való drámai viszonyba kerülésen keresztül éri el, illetve idézi elő, hanem hipnózissal, mágikus erővel. Ez a kapcsolat ily módon egyoldalú, hiányzik belőle a kölcsönösség, ami azonban az életanyag sajátossága. A Mészöly megidézte ötvenes évek a hatalom és az egyén között nem ismerte a kölcsönös viszonyt, csak az egyoldalú függőséget és determináltságot. Az ablakmosó hatalmi „varázslatát" valamennyi szereplő *elszenvedi,* mindenki tárgyává válik a címszereplőn keresztül bemutatott mészölyi példázatnak. A drámaiságot csökkentő tényező az is, hogy az ablakmosó megérkezésének és távozásának időbeli keretei nincsenek motiválva. Noha az író jelzi, hogy a darab az évenkénti egyszeri látogatások egyikét mutatja be, az aktuális felbukkanás és eltűnés megokolása hiányzik. Ebben *Az ablakmosó*nak az a szemlélete jut kifejezésre, hogy egyrészt a címszereplő jelképezte hatalom bármikor, tetszőleges időpontokban felbukkanhat, másrészt, hogy a fizikai megjelenés nélkül is *állandóan* jelen van (hiszen az ablakot is azért kell lemosni, hogy kívülről a magánszféra minden részlete jól látszódjon). Ezek a sajátosságok ismét csak drámaiatlanok, ami azt jelzi, hogy Mészöly Miklós a mű középpontját adó kronotoposzt nem tudta teljesen drámaivá formálni, az életanyag nem tartalmazta a hiteles drámai motiváltság valamennyi feltételét.

A *Tőtők* ugyancsak egy idegen megérkezésének következményeire épül. Örkény drámájában az Őrnagy nem elvont, allegorikus alak, s megjelenése sem motiválatlan és véletlenszerű, hanem pontosan és részleteiben is indokolt. A főtiszt nem csak egy családba, hanem egyben egy falu közösségébe is érkezik, és hatása a közösségben is érvényesül. Az Őrnagy megjelenésével (illetve már az erről szóló első hírrel) Örkény drámai szituációt teremt. Ebben a szituációban két világ, két értékrend ütközik össze, s a darab mindkét értékrendet árnyaltan mutatja be. A *Tőtők* nem egy világállapotot ábrázol, mint *Az ablakmosó,* hanem egy egyszeri eseményt, ami az Őrnagy felnégyelésével befejeződik. A vendég/idegen által felforgatott harmonikus világrend a jövevény elpusztításával áll(hat) helyre. Örkény a választott élettényt úgy formálja drámává, hogy a két aspektus – életjelenség és megformálás – egymást hitelesíti. A megérkezés kronotoposza és drámakonstituáló ereje maradéktalanul működik: a darab szerkezete és a drámavilág belső mozgása egyaránt a drámaiság érvényre juttatását szolgálja.

Páskándi Géza *Vendégsége* már címében jelzi a drámaszervező mozzanatot. A mű azért is lehet a korszak vitadrámáinak legsikerültebbje, mert a vitahelyzet megalapozása és lehatárolása itt drámai alapon történik. A Dávid Ferenc szobájában (és életében) bekövetkező változást Socino (és Mária) érkezése és vendégsége idézi elő. A vendégség a terhelő adatok összegyűjtéséig, az árulás beteljesítéséig, Dávid Ferencnek a fejedelemhez való elvezettetéséig tart. A vendégség kereteit kijelölő felső világszint (Blandrata, illetve a meg sem jelenő fejedelem) Socinón keresztül érvényesíti céljait és akaratát, így Socino megérkezése egyben Dávid Ferenc és a hatalom közötti viszony megváltozását is jelenti. A viszonyváltozás a püspöknek a helyzetből való kiemeléséig, a vitának, a dikciónak akcióvá történő átalakulásáig tart. Páskándi

a vendégségbe érkezés életténytét úgy formálja drámává, hogy az idegen (a vendég) ittlétének külső és belső motivációt, külső és belső lehatárolást egyaránt ad. A vitaként megjelenített vendégség végét a püspök jelképes erejű elhallgatása is jelzi, s ezzel az író a drámai világ kereteit a beszéd és hallgatás, beszéd és cselekvés közötti választással erősíti meg.

A *Találkozás*ban Nádas Péter a Máriához megérkező Fiatalember révén teremti meg a drámai szituációt. Az eddigi példák után ez az első mű, amelyben a jövevény nem megváltoztat, hanem beteljesít. A két szereplő egymást feltételező motivációjában az Apa felidézett alakján keresztül kapcsolódik egymáshoz a fiú és az asszony. A Fiatalember a Mária által minden részletében előkészített „vendégség", az iniciációs rítus alanya, akinek szerepe az, hogy a szertartást beteljesítse. A dráma külső keretét az érkezés és távozás mozzanat adja, belső keretét a végrehajtásra kerülő ceremónia. A *Találkozás* a megérkezés létrehozta szituáció drámáinak legtöbbjétől abban különbözik, hogy itt nem a jövevény távozik, hanem a vendéglátó: Mária hagyja el a szobát és az életet. Nádas tragédiája a legnagyobb formai műgonddal bontja ki a megérkezés helyzetében rejlő drámaiságot, és ezt úgy éri el, hogy az ő idegene – az előbbi példáktól eltérően – nem a magánszférába behatoló elnyomó tényező, hanem egy kizárólag személyes késztetésből megjelenő egyén.

Spiró György két, a nyolcvanas évek első felében írott darabja is a megérkezés által generálódó drámai helyzetre épül. A vilnai színházba vendégszereplésre érkező Boguslawski és a pesti külvárosi belső udvarba a nevelőotthonból hazalátogató Srác hozza létre *Az imposztor*ban, illetve a *Csirkefej*ben az alakok közötti viszonyváltozást és ezzel a szituációt. Mindkét darab a jövevény képviselte eltérő magatartást és értékrendet állítja a középpontba, s a művek a vendég jelenléte és ténykedése nyomán a hétköznapi életet rendkívüli helyzettel felváltó epizódot mutatnak be. *Az imposztor* drámai intenzitását az anekdotaszerűség, a *Csirkefej*ét a naturalista ábrázolásmód distanciája és a napi hírek csoportjába tartozó cselekmény csökkenti.

A választott élettény önmagában nem garantálja a mű drámaiságát. Szakonyi Károly *Adáshibá*jának vagy Hernádi Gyula *Antikrisztus*ának egyaránt része az idegen megérkezése, de sem a Bódogéknál albérletet kivevő Emberfi, sem a dél-amerikai táborba érkező Idegen (Solar) nem úgy válik részévé a mű világának, hogy megjelenésével drámai szituációt hozna létre. Az elemzett példák sorában az a változás figyelhető meg, hogy *Az ablakmosó*, a *Tőték* és a *Vendégség* idegene hatalmi tényező, Nádas és Spiró drámáiban viszont nem az. Az ötvenes–hatvanas éveknek a megérkezés élettényére épülő drámáiban a jövevény terrort vagy erkölcstelenséget hoz, megjelenése a hatalomnak való egyéni kiszolgáltatottságot fejezi ki. A hetvenes évekre az idegennek ez a szerepe eltűnik, és (a jól formált darabokban) felerősödik a megérkezésnek mint dramaturgiai tényezőnek a kiaknázása. A megérkezés immár nem végzet, hanem epizód. Ezzel a gyakorisággal más élettény a korszakban nem fordul elő, így a továbbiakban az egyes típusokat egy-két példán keresztül mutatom be.

Szerelmi háromszög. A vígjátékirodalom és a társalgási dráma igen gyakori alaptényezője, melynek drámaisága a harmadik megjelenéséből vagy a titkolt kapcsolat

kitudódásából és az ennek nyomán bekövetkező viszonyváltozásból ered. Örkény a *Macskajáték*ban erre a helyzetre épít, amiről a mottóban idézett írásában azt mondja, hogy „az emberi viszonylatok, természetüknél fogva, mind egyszerűek. Például [...] két ember szereti egymást, aztán jön egy harmadik, amitől az idill tragédiába csap. Erről írtam a *Macskajáték* című darabomat".[23] Orbánné, Csermlényi és Paula kapcsolatának drámai különösségét és groteszk jellegét az adja, hogy a háromszög idős emberek között jön létre – amire a szerző a darabhoz írott 1971-es előszavában fel is hívja a figyelmet. Az öngyilkossági kísérletbe torkolló helyzet drámai lezárását a megmentőként betoppanó nővér megjelenése adja, akinek darabbeli szerepe mindvégig az, hogy Orbánné az ő informálásán keresztül a nézőt tájékoztassa. Örkény a szerelmi háromszög váza köré lírai motívumokat is tartalmazó aurát von.

A *Nagytakarítás*ban Csurka István ugyancsak a szerelmi háromszög helyzetére épít. Itt a darab elején Borsós keresi fel Lovasnét azzal, hogy felesége és Lovasné férje egymás szeretői. A mű a szokványfordulatok közül azt választja, amelyben a házaspár újra egymásra talál és helyreáll a régi rend. Csurka éppúgy a moralizálás felé viszi el a helyzetet, mint Szakonyi az *Életem, Zsóka* és a *Hongkongi parókia* című darabjaiban, amelyekben azonban a szerelmi háromszög nem alaptényezője, hanem kiegészítő eleme a műnek.

E két élettény mellett a korban hasonló gyakorisággal előforduló életényeket nem találunk. A korábban elemzett művek közül Örkény a *Vérrokonok*ban és a *Pisti*ben nem egyetlen drámaszervező alapra épít, s a darabok konstrukciós jellege erősebb, mint a tárgyul választott életjelenségek súlya. A *Forgatókönyv* is több életényt vegyít: az egymás ellen forduló egykori barátok, a bűnbakképzés, a bírósági tárgyalás helyzetei vetülnek egymásra. Csurka István *Deficit*jében a mű alapjaként a korszerűtlenné válás életényét említi már idézett tanulmányában Bécsy Tamás. Az adott életjelenség a szerelmi három-, illetve négyszög felhasználásával egészül ki. A legjobban körvonalazódó élettény a *Szájhős*ben figyelhető meg.

A küszöb. A küszöböt Bahtyin említi a kronotoposzok között, s a döntéskényszerrel, illetve a döntésképtelenséggel hozza összefüggésbe. A *Szájhős* címszereplőjének helyzete és magatartása ezt az esetet példázza. Csurka már a darab címével utal szó és tett elválására, és Dékány valóban csak szavakban lázad, az ígért változtatásra és a korábbi helyzetével való szakításra képtelennek bizonyul. A drámai helyzetet a lázadás bejelentése és az annak nyomán bekövetkező viszonyváltozások idézik elő, de a tett halogatása, a küszöb átlépésére való képtelenség a kiindulóhelyzethez (a lázadás előtti állapothoz) történő visszatéréshez vezet. A dráma keretét a döntés bejelentése, illetve a döntésről (a tettről) való lemondás adja. A küszöb átlépése azért odázható el, mert Dékányt nem külső erő kényszeríti a változtatásra, hanem erkölcsi megfontolások késztetnék a „beolvasásra" és a visszaélések leleplezésére. A küszöb átlépése előtti megtorpanás az ilyen drámák esetében mindig a jellemrajzot gazdagítja, s a tehetetlenség nem a külső körülmények által, hanem a döntésképtelen szereplő

[23] Örkény: i. m. 438.

jelleméből kap magyarázatot. Csurkánál sem a társadalmi feltételek, hanem Dékány személyiségének adottságai akadályozzák meg a küszöb átlépését. Itt Csurka még a szereplőben látja a nagyobb hibát, a továbbiakban azonban a társadalmi rendszer gátló hatására helyezi majd a hangsúlyt. A küszöb-mozzanat fejletlen példája *Az idő vasfogá*ban is megjelenik, ahol Kenéz akarja folytonosan leleplezni magát, de a darab legvégéig ezt mégsem teszi.

Páskándi logikai abszurdjaiban nem az életjelenségek és életények töltik be a drámákat megalapozó tényezők szerepét, hanem egy-egy illusztrálandó tétel vagy jól argumentált gondolatmenet. A vitadrámák közül a *Vendégség* a megérkezés mozzanatára épül, a *Tornyot választok*ban nincs ilyen kiemelő tényező, miként a – nem vitadráma – *A rejtekhely*ben sem. Spiró György hetvenes évekbeli drámái nem az élet*tények*et részesítik előnyben. Az élet tényei lehatárolt, körülírható mozzanatok. Spirónak ezek a művei azonban nem ilyen körülhatárolható pillanatokra, hanem *folyamatokra* épülnek. Nem történelmi epizódokat, hanem a történelem mozgását állítja elénk. Nádas Péternél a szertartásdramaturgia elsőbbséget élvez a reális élet-mozzanatokkal szemben, noha mindhárom drámájában számos életényt szerepeltet, de még a *Találkozás*ban sem kizárólagos jelleggel. A korszak itt részletesen nem tárgyalt színdarabjainak zömében a szerzők sem egy-egy markáns drámai életényt, sem a tér–idő vonatkozásokat magába sűrítő kronotoposzt nem állítanak művük középpontjába, ami a drámai tartalom és megformáltság minőségére egyaránt kihat.

A bevezetőben felvetett kérdés a kor társadalmi valóságának életényeiről és az anyagszervezési módszerek kapcsolatáról a bemutatott példák nyomán ahhoz a válaszhoz vezet, hogy – a drámák tanúsága szerint – az Örkénytől Nádasig terjedő drámairodalomnak sem speciális életényei, sem különös kronotoposzai nincsenek. A két leggyakoribb drámaszervező tényező, a megérkezés és a szerelmi többszög, koroktól, társadalmi rendszerektől, berendezkedéstől független ténye az életnek, s a belőlük kiinduló drámák megformáltságának minősége nem pusztán e tényeknek a művekbe történő beemelésén múlik. Olyan markáns életények, mint a számla benyújtása vagy a lukácsi válaszút, kizárólagos drámaalapként meg sem jelennek, noha Apáczai vagy Jurisics *(Kőszegők)* sorsában az utóbbi életény is felsejlik.

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó
Budapest, 1994
Műszaki szerkesztés/tipográfia: Ruttkay Helga
Megjelent 10 A/5 ív terjedelemben
HU ISSN 0133-2368
Nyomta a Jahn Ferenc Dél-pesti Kórház nyomdaüzeme
Felelős vezető: Zöldi Gyula
Munkaszám: 1231/94.

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 utca 1., telefon: 212 02 14
és az *Írók Boltjá*ban (1061 Budapest, Andrássy út 45., telefon: 122 16 45).
Előfizetési díj egy évre 300 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:

Louis Hay
Christa Wolf regényének harminchárom kezdete
Csúri Károly
Ismétlésstruktúrák – irodalmi nézőpontból
– Thomas Mann *Tonio Kröger* című elbeszéléséről –
Vitéz Ildikó
„Magától oldódik hát meg a csomó"
– Lessing *Bölcs Náthán* című drámájának műfajáról –
Dömény Katalin
Elbeszélés Kleist módján, avagy az eredeti *Kohlhaas Mihály*
Bécsy Tamás
Az expresszionista dráma-beszéd
P. Müller Péter
Drámai élettények és kronotoposzok Örkénytől Nádasig

Ára: 96 Ft