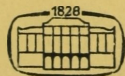


# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA  
ÉS  
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

75



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST  
1977

XXIII. ÉVF.

JANUÁR – MÁRCIUS

1. SZÁM

# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA  
ÉS  
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSSY LÁSZLÓ, KIRÁLY GYULA, MÁDL ANTAL, SALLAY GÉZA,  
SALYÁMOSY MIKLÓS, SÜPEK OTTÓ, SZENCZI MIKLÓS, TAMÁS LAJOS

FELELŐS SZERKESZTŐ

HORÁNYI MÁTYÁS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

DOROGMAN GYÖRGY

*A tanulmányok és közlemények szerzői:* Bárdosi Vilmos tanár; Egri Péter egyetemi docens, a tudományok doktora; Galla Endre egyetemi docens, kandidátus; Halász Katalin egyetemi tanársegéd; Kéry László egyetemi docens, kandidátus, a Nagyvilág főszerkesztője; Miszoglád Gábor könyvtáros; Molnár István egyetemi adjunktus; Pálffy István egyetemi docens, kandidátus; Sárközy Péter egyetemi adjunktus.

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST V., PESTI BARNABÁS UTCA 1.

**A Filológiai Közlöny**

évenként négy füzetben kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

**Terjeszti a Magyar Posta**

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a KHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 44,— Ft

1 szám ára: 14,— Ft

Indexszám: 25.287

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

102549 R 92

## Éjszakai szállás és vendéglátás Chrétien de Troyes regényeiben

HALÁSZ KATALIN

*Utazás és kaland. Az éjszakai szállás és vendéglátás mint visszatérő motívum*

A jelen dolgozatban Chrétien de Troyes három regényét (*Erec et Enide*, *Le Chevalier de la Charrette* vagy *Lancelot*, *Le Chevalier au Lion* vagy *Yvain*<sup>1</sup>) vettem alapul egy gyakran ismétlődő motívum vizsgálatához.<sup>2</sup> Köztudott, hogy Chrétien de Troyes munkásságának legjavát egy fiktív helyszín (Arthur király udvara) és bizonyos szereplők (Arthur, Guenievre, Keu, Gauvain) állandó visszatérése fogja össze és teszi – mutatis mutandis – a XII. század Emberi Színjátékává. E három regény mindegyike az Arthurmondakörhöz kapcsolódik, mindhárom befejezett, hiteles Chrétien-mű.<sup>3</sup> Egyik, a regény-

<sup>1</sup> Chrétien de Troyes regényeinek az alábbi kiadásait használtam: *Erec et Enide*, MARIO ROQUES kiadása (C.F.M.A.), Paris, 1973. – *Le Chevalier de la Charrette*, MARIO ROQUES kiadása (C.F.M.A.), Paris, 1972. – *Le Chevalier au Lion*, MARIO ROQUES kiadása (C.F.M.A.), Paris, 1960.

<sup>2</sup> Néhány megjegyzést kívánok tenni az elemzésből kimaradt regényekről. Az arthuri fikció által összefogott egészbe nem teljesen illik bele CHRÉTIEN második regénye, a *Cligèes*. [ALEXANDRE MICHA kiadása (C.F.M.A.), Paris, 1957.]. Nem mintha kevésbé reprezentálná CHRÉTIEN gondolatvilágát, alkotóművészetét, de a bennünket foglalkoztató motívum nem játszik szerepet benne. A motívum hiánya azzal magyarázható, hogy a *Cligèes* – mivel nem tartozik a kifejezetten arthuri regények sorába – más regénytípust képvisel, a szerzőt foglalkoztató problémák más szerkesztési elvek követését írták elő. A *Guillaume d'Angleterre* (WENDELIN FOERSTER kiadása, Halle, 1911) szerzősége még ma is erősen vitatott, s valószínűleg az is marad. Megnyugtató érveket mind ez ideig nem sikerült a kutatásnak felsorakoztatni CHRÉTIEN szerzősége mellett. A mű stilisztikai, tartalmi vizsgálata pedig inkább arra indítja CHRÉTIEN többi regényének ismerőjét, hogy tagadja CHRÉTIEN „apaságát”. Okát kell adnom annak is, hogy miért zártam ki a *Percevalt* [*Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*, VILLIAM ROACH kiadása (Textes Littéraires Français, Genève–Paris, 1959)] jelen vizsgálódásaimból. Mint tudjuk, CHRÉTIEN meghalt utolsó regényének befejezése előtt. Így ez a műve nem teljes, s nemcsak azért, mert az utolsó rész hiányzik, hanem azért is, mert a megírt részen belül több helyen érezhető, hogy a szerzőnek már nem volt alkalma még egyszer átnézni a regényt. CHRÉTIEN többi regényének szerkezetéhez viszonyítva a *Perceval* bizonyos inkohereanciát, némi aránytalanságot mutat. De a Graal regénye mindennek ellenére, befejezetlenül is nemcsak a XII. század, hanem az egész középkori irodalom egyik csúcspontját jelenti. A regény csonkasága tehát még nem lenne önmagában véve ok arra, hogy figyelmen kívül hagyjuk, de úgy véltem, hogy a *Perceval* bevonása szétfeszítené e tanulmány kereteit, mivel a regény értelmezése körüli viták középpontjában pontosan az általunk vizsgált epizódtypushoz sorolható részletek állnak (*Perceval* vendégeskedése Blanchefleurnél, a Graal kastélyában). A *Perceval* elemzése így elkerülhetetlenül és feleslegesen fel-duzzasztaná a hivatkozási anyagot. „Feleslegesen”, mivel elemzés közben arra a meggyőződésre jutottam, hogy a három kiválasztott regény elegendő anyagot szolgáltat ahhoz, hogy a vizsgált motívum körülhatárolására, a regény egészén belül betöltött szerepének megvilágítására kísérletet tehessek.

<sup>3</sup> A *Chevalier de la Charrette*-et, az epilógus tanúsága szerint (7098–7112), GODEFROI DE LEIGNI fejezte be CHRÉTIEN hozzájárulásával, irányításával. A GODEFROI-nak tulajdonítható rész mintegy 1000 sort (6150–7112) tartalmaz.

szerkezet szempontjából lényeges, közös vonásuk az, hogy a főhősök állandóan keresnek valakit vagy valamit, többnyire magát a kalandot, tehát ezek a regénybeli lovagok tulajdonképpen folyton úton vannak. A helyszín a „Forêt Aventureuse” rejtélyekkel, veszélyekkel, félig-meddig földöntúli lényekkel teli világa, amely az esetek többségében földrajzilag meghatározhatatlan, bár időnként felbukkan benne egy-egy vár, megerősített város, kisenemesi udvarház történeti kutatások alapján hitelesíthető realitása. A hős, aki mindig Arthur király udvarának egyik kiváló lovagja, ebben a kalandokkal terhes erdőben kóborol, hol határozott céllal, hol anélkül. Ebben az „utazó” világban néha még maga a királyi udvar is útrakél, mint az *Yvain*-ben, amikor Calogrenant elbeszélése a Csodás Forrásról és a hozzá kapcsolódó kalandról felébreszti a király és lovagjai kíváncsiságát, kalandvágyát. Azt mondhatjuk, hogy minden döntő esemény az úton éri a lovagot; az udvarban lejátszódó események tulajdonképpen csak egy fontos kalandsorozat kezdő impulzusát adják meg: egy szokás felelevenítése, egy elbeszélés vagy egy hírvivő üzenete kivált a lovagból valamilyen lelki reakciót, ez aztán kimozdítja őt az udvarból, „útnak indítja”.<sup>4</sup> A *Lancelot*-ban és az *Yvain*-ben előfordul még az is, hogy egy kaland végső kimenetele, két lovag párviadala formájában, az udvar jelenlétében dől el.<sup>5</sup>

A regények „utazó” jellege eleve meghatároz bizonyos szerkesztési lehetőségeket; gördülékenységet, ritmust és egységet biztosít az elbeszélésnek. Ennek a regénytípusnak egyik szerkezeti erénye az, hogy a különböző – gyakran más-más forrásból származó, eltérő karakterű – epizódok között szerves, természetes kapcsolat van. Ez elsősorban annak tudható be, hogy a szerző egyetlen hős kalandjait beszéli el, ez a hős szinte állandóan jelen van, az ő aktivitása, utazása jelenti azt a fonalat, amire a szerző a különböző epizódokat felfűzi.<sup>6</sup>

Az utazás központi szerepéből következik egy bizonyos epizód típus gyakori, mondhatnánk rendszeres ismétlődése. Magától értetődő dolog, hogy még a csodákkal teli kelta erdőben kóborló, rettenthetetlen és minden viszontagságot hősiiesen elviselő lovagnak is szüksége van időnként éjszakai pihenésre, következésképpen egy vendéglátó házra, ahol lehajthatja fejét, fegyverzetét rendbehozhatja, lovát pihentetheti. Kérdés, milyen helyet foglal el a regények szerkezetében az éjszakai szállás és vendéglátás motívuma, s milyen szerepet játszik a mondanivaló kibontásában. Magának az epizód típusnak a leírása előtt azonban – bár azzal szoros összefüggésben – foglalkoznunk kell a vendéglátók személyével is.

*A vendéglátók mint az epizód típus állandó szereplői, Chrétien vendéglátóinak lehetséges társadalmi, mitológiai vagy irodalmi előképei*

Néhány esetben báró vagy egyenesen király fogadja be a szállást kereső lovagot,<sup>7</sup> vagy ha nincs is a vendéglátó társadalmi rangja pontosan meghatározva, lakóhelyének és vendéglátásának leírásából kiderül, hogy a nemesség felsőbb rétegéhez tartozó, gazdag

<sup>4</sup> *Erec et Enide*: a Fehér Szarvas üldözésének eldöntése; *Yvain*: Calogrenant elbeszélése saját kalandjáról, ami tulajdonképpen a főhős kalandjának tökéletlen, s épp ezért azt kiváltó előképe; Laudine hírvivője az udvarnál; *Lancelot*: Méléagant megjelenése az udvarnál és a királynő elrablása.

<sup>5</sup> *Lancelot*: Méléagant és Lancelot végső összecsapása; *Yvain*: Gauvain és Yvain párviadala, de erre a kalandra is útközben bukkant Yvain, vagy pontosabban a kaland talált rá.

<sup>6</sup> Erről a problémáról lásd HUGUES MICHA, *Structure et regard romanesques dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, in Cahiers de Civilisation Médiévale, XIII (1970), 323–332.

<sup>7</sup> *Erec et Enide*: Evrain király; *Yvain*: Gauvain sógora; *Lancelot*: Bademagu király.

nagyúrról vagy hölgyről van szó.<sup>8</sup> Ha megvizsgáljuk ezeket az epizódokat, azt látjuk, hogy kiemelkedő helyet foglalnak el a regény egészén belül, s hogy szinte mindig különös, veszedelmes kaland kapcsolódik a vendéglátáshoz. Egyáltalán nem meglepő, hogy bőkezű vendéglátóként gazdag várurat, bárót, királyt szerepeltet Chrétien: a XII. században a gazdagság, az előkelő származás kötelezett a bőkezűsége. Már kevésbé tűnik természetesnek, hogy nagyon gyakran vavasszor a vendéglátó, s hogy ebben a szerepében állandóan visszatérő, határozott körvonalú típust képvisel Chrétien regényeiben.

A XII. századi Franciaországban létező társadalmi réteget alkották a vavasszorok (anűbéresek). A történettudomány legpontosabban Normandiában határolta körül és írta le ezt a réteget, ami érthető is, hiszen Normandia a Plantagenet dinasztia birtokai között központi szerepet játszott. A hűbéri viszonyon alapuló társadalmi rétegződés itt igen fejlett s viszonylag szilárd, tiszta formában ragadható meg a modern kutató számára. A feudális hierarchia világosan kirajzolódik: Normandia hercegének közvetlen vazallusa néhány nagyrúr, ezek bizonyos számú lovag kiállítására voltak kötelezve hadbavonulás esetén. A nagy hűbéresek a lovagok szolgálatát csak földbirtok adományozásával biztosíthatták. Ennek a lovagi birtoknak akkorának kellett lennie, hogy a költséges lovagi fegyverzet beszerzését, a lovag hosszabb ideig tartó távollétét anyagilag lehetővé tegye. Ez a lovagi birtok tekinthető a hűbértörvényrendszer alapegységének. A vavasszor a hűbéri hierarchiában a lovag alatt helyezkedik el (ritkán: a vavasszori birtok egybeesik a lovagi birtokkal), birtoka többnyire a lovagi birtok egy részét képezi, s csak könnyebb, egy napi fegyveres szolgálatra kötelezhető.<sup>9</sup> Összegezve, a vavasszor a hűbéri piramis alsó szintjén helyezkedik el, birtoka csak szerény, otthon ülő életmódot tesz lehetővé számára. Chrétien de Troyes viszonylag gyakran szerepelteti ezt a figurát (*Erec et Enide*, *Lancelot*, *Yvain*, *Perceval*: összesen 9 vavasszor szerepel),<sup>10</sup> s mindig vendéglátóként, szállásadóként. A különböző regényekben előforduló, gyakran névtelen vavasszorok feltűnően hasonlítanak egymásra, Chrétien tollán típusá válnak, mégpedig hagyományteremtő típusá: a Chrétien utáni regényekben gyakran fellelhetjük ezt a figurát a szerzőnk által felruházott tulajdonságokkal. Milyenek is ezek a kisnemesek, alhűbéresek Chrétien regényeiben? Közös bennük az, hogy szerény, visszahúzódo életet élnek, vadásztatva, a nagy eseményektől távol vagy azok szemlélőjeként, családjukkal szinte idillikus harmóniában. Szinte mindegyikük idős és bölcs, de legfőbb jellemzőjük az, hogy jók. Chrétiennél jóságuk egyértelmű, állandó, semmi sem árnyékolja be.<sup>11</sup> Nemes gondolkodás, nagy-lelkűség jellemzi őket, nagyra értékelik a lovagi hőstetteket, s mindig büszkék és boldogok, ha egy nagyhírű lovagot megvendékelhetnek. Készek mindenüket megosztani a vendéggel, s kérés nélkül, már előre felajánlják segítségüket az odavetődő lovagnak.

---

<sup>8</sup> *Erec et Enide*: Guivret; *Yvain*: Peme Aventure kastélyának ura, örökségéből kitagadott lány; *Lancelot*: a két vendéglátó várúrnő.

<sup>9</sup> A normandiai hűbéri viszonyokról lásd FERDINAND LOT et ROBERT FAWTIER *Histoire des Institutions Françaises au Moyen Age*, Presses Universitaires de France, Paris, 1957. I. 1–69

<sup>10</sup> A vavasszorok regénybeli ábrázolásáról lásd BRIAN WOLEDGE, *Bons vavasseurs et mauvais sénéchaux*, in: *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, 1969, II., 1263–1277.

<sup>11</sup> B. WOLEDGE i.m.

Beszédmódjuk, figyelmességük, tapintatuk, önzetlen vendégszeretetük az „udvari” magatartás példaképévé avatja őket.

Felmerülhet a kérdés, hogy Chrétien miért a vavasszorban mintázta meg a nagy-lelkű, szívélyes vendéglátó típusát. Megközelíthetjük a problémát egyrészt az arthuri regény jellegzetes szerkezetéből, másrészt az udvari regény történeti, szociológiai hátteréből kiindulva.<sup>12</sup> Már beszéltünk az elemzett regények „utazó” jellegéről, a „Forêt Aventureuse”-ról mint a kalandkeresés leggyakoribb színhelyéről. A vavasszorok fent vázolt életmódjukkal, félreeső, szétszórt házaikkal kényelmes és valószerű megoldást kínáltak a szerzőnek a lovag pihenőhelyének kiválasztásánál. Chrétien vavasszorjainak szívélyessége, öröme sem csupán költői fikció, a XII. századi realitásból kiindulva nagyon is hihető ez a magatartás, hiszen az utas friss híreket, eseményt, változatosságot hozott a világtól elzárt nemesi udvarházba. Elfogadható magyarázatot a vavasszor figurájának idealizálására, gyakori előfordulására csak akkor kaphatunk, ha az udvari regényből kiszűrhető nemesi ideológia szempontjából vizsgáljuk. A XII. században, különösen a század második felében, a nemesség egységének kialakítása, a nagy hűbéresek hatalmi törekvései egyre nehezebben leküzdhető akadályokba ütköznek. Egyrészt a nemesi osztály egysége már szinte csak illúzió: az adományozható földek csökkenésével, a népszaporulat növekedésével (viszonylagos béke uralkodik Franciaországban!) a hűbéri láncolat egyre jobban meglazul, s a nemesség zömének elszegényedése megállíthatatlan. Így egy kismemes és a királlyal rivalizáló Flandria grófja vagy Champagne grófja – hogy csak Chrétien pártfogóinak példáját említsem – között áthidalhatatlan szakadék tátong életmódjuk tekintetében. A királyi hatalom viszont fokozatosan erőre kap, és egyre hatékonyabban küzd a nagy vazallusok ellen. A harc kimenetelében fontos tényező, hogy kinek sikerül az elszegényedett nemesek számbelileg jelentős tömegét a maga oldalára állítania. A király központosító törekvéssel szembeszegülő nagyurak számára fontos eredmény lett volna, ha a kismemességet sikerült volna meggyőzniük arról, hogy történeti küldetésük és érdekeik azonosak. Az egységet azonban már nem lehetett a valóságban visszaállítani, a történeti fejlődés a mind erősebb differenciálódás irányába mutatott. De ez az egységre való törekvés döntő módon hatott az udvari regény kibontakozására; az arthuri fikcióban létrejött az a harmónia, mely a valóságban visszavonhatatlanul megbomlott. A vendéglátó vavasszor egyenlő a királyi udvarban élő Yvainnel vagy Lancelot-val mindenben, ami az „udvari” embert a „vilain”-tól, a nem nemesből megkülönbözteti. A szegénység még nem zárja ki a nemességből, mert nem foszthatja meg „udvari” értékeitől: nagylelkűségétől, tapintatától, bölcsességétől, kulturált magatartásától. Az *Erec et Enide* szinte már nyomorban élő vavasszorja nem veszi el soha azt a tudatot, hogy egy zárt, a kultúra és kereszténység megőrzésével, terjesztésével „megbízott” osztály tagja: lánya számára gróftól vagy királytól remél férjül. Az arthuri fikcióban reménye jogos, s be is igazolódik: rongyos ruhában megjelenő lányát, akit egy királyfi kért feleségül, Arthur király udvara fényes ünnepséggel köszönti és fogadja be. Úgy vélem, hogy a vavasszorok gyakori előfordulása Chrétiennél, idealizált életmódjuk, magatartásuk csak a nagyúri körök egységessítő törekvéseinek, vágyainak fényében nyeri el igazi jelentését.

<sup>12</sup> Az utóbbi felvázolásánál teljes mértékben ERICH KÖHLER munkájára támaszkodunk: *L'aventure chevaleresque, Idéal et réalité dans le roman courtois* (trad. Eliane Kaufholz), Gallimard, Paris, 1974.

Meg kell még említenem, hogy egyetlen helyen (*Erec et Enide*) egyszerű polgárt is szerepeltet Chrétien vendéglátóként. Két esetben viszont a vendéglátó személye homályban marad. Yvain a Gauvainnel vívott párharc előtt a kastélyon kívül, Lancelot a bajnoki tornán a városon kívül választ az udvar nyüzsgésétől távol eső, szegényes szálláshelyet, hogy a többi lovag és az udvar fel ne ismerhesse. A hangsúly a lovagok inkognitóján van, s nem a vendéglátás leírásán.

A vendéglátók személyének vizsgálatánál meg kell említenem – még ha vázlatosan is – a Chrétien regényeinek kelta forrásait kutató filológusok néhány eredményét, mely kapcsolódik dolgozatom témájához. A vendéglátó szerepét betöltő legtöbb regényalak mögött sikerült felfedezni a kelta mitológia egy vagy néha több istenségét, hősét. Többek között az *Yvain* indító epizódjának vavasszorja R. Sh. Loomis, s őt követve Jean Frappier<sup>13</sup> szerint tulajdonképpen nem más, mint Curoi, a kelta mitológia egyik több alakban megjelenő, néha ellentétes funkciókat is betöltő istene. A kelta legendákban gyakori az olyan vendéglátó, aki egyben vezetőként szolgál a hős számára a túlvilág felé vezető úton, otthona pedig egyenesen a túlvilág határán van. Mint majd látni fogjuk, a vendéglátók gyakran játsszák Chrétiennél is a vezető, az útbaigazító szerepét.<sup>14</sup> R.Sh. Loomis<sup>15</sup> egy alapvető kelta motívumot vél felismerni Evrain király (*Erec et Enide*), Bademagu király (*Lancelot*), a Pesme Aventure kastélyának ura (*Yvain*) alakjában, vendéglátásuk rokonítja őket a mondabeli királlyal, Brannal (sőt a *Perceval* Halász-királyának mitológiai őst is benne látja Loomis), akinek a birtokában volt egy bőségszaru, s aki híres volt vendégszeretetéről. Másrészt Bran nemcsak bőkezűségéről nevezetes, hanem arról is, hogy a kastélyában megszálló lovagot mindig veszélyes próba, kaland várja. A szívélyesség, nagylelkűség mögött megbúvó veszedelem már egy másik alapvető motívumhoz vezet bennünket, ez az „Hospitalité forcée” (Kényszervendégség),<sup>16</sup> s az a lényege, hogy a vendég engedni kénytelen egy olyan szokásnak, amely a vendéglátó személyéhez vagy annak környezetéhez kapcsolódik, s az esetek többségében abban áll, hogy a lovagnak emberfeletti erejű ellenféllel kell kiállnia párviadalra, mert csak ilyen áron távozhat a vendéglátó házból. A szokásnak való engedelmeskedés a vendéglátás ellenszolgáltatásának tűnik. Chrétiennél az „Hospitalité forcée” egyszer fordul elő tiszta formában (*Yvain*: Pesme Aventure), egyébként csak egy-két epizódban sejlik fel – de már tompítottan, „megszelídítetten” – ez az ősi kelta motívum: *Erec et Enide*, Joie de la Cour-epizód; *Lancelot*, a főhős Bademagu király udvarában. A két vendéglátó ifjú hölgy (*Lancelot*) esetében is kiderítették a kelta előzményeket.<sup>17</sup> Egy ír saga, a *Bricriu's Feast* és egy VIII. századi szövegben ránkmaradt ír történet lehet R. Sh. Loomis szerint e motívum forrása. Lényege a *Bricriu's Feast* alapján: Cuchulainn két lovagtársa kíséretében egy kastélyba érkezik, ahol egy ifjú hölgy, Blathnat (= Kis Virág) fogadja őket. Éjszaka nehéz próba várja a lovagokat, meg kell küzdeniük egy orriással, aki valószínűleg nem más, mint Curoi, a vihar- és napisten. Végül Cuchulainn győz. Másnap reggel megérkezik a

<sup>13</sup> ROGER SHERMAN LOOMIS, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, 1949, II., 278–285; JEAN FRAPPIER, *Étude sur Yvain ou le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*, Paris, 1969, 93.

<sup>14</sup> J. FRAPPIER, i.m. 94.

<sup>15</sup> R. Sh. LOOMIS, i.m. I., 168–184.

<sup>16</sup> J. FRAPPIER, i.m. 113–114.

<sup>17</sup> R. Sh. LOOMIS, i.m. I., 204–214.

kastély gazdája, akiről kiderül, hogy maga Curoi, s az ír harcosok urának ismeri el Cuchulainnt. (Egyébként a három lovag pontosan azért indult útnak s vállal minden próbát, hogy kiderüljön, melyikük a legkiválóbb.) Blathnat kedvesen fogadta és gondosan ellátta mindennel vendégeit, a bekövetkezendő eseményekről tud, s szerelmes Cuchulainnba. Mindezek az elemek s még más kelta történetből származó motívumok is megtalálhatók – bár alaposan átalakulva – a *Chevalier de la Charrette*-ben: Lancelot-nak mindkét vendéglátó hölgnél különböző próbákon kell átessenie éjszaka, hogy bizonyítsa kiválasztottságát: ő az, aki hivatott a királynőt és a többi foglyot kiszabadítani Méléagant fogságából. Ezek a hölgyek – úgy tűnik – az első pillanattól tudják, kit fogadtak kastélyukba, s mi vár a lovagra. A második vendéglátó hölgy szintén szerelmes Lancelot-ba, de viszonzásra nem talál. A vendéglátónő visszaütött szerelme ismét tipikusan kelta motívum.<sup>18</sup>

Ezt a néhány motívumot csak példaként említettem, nem vállalkozhatom – még az éjszakai szállás és vendéglátás epizód típusának esetében sem – Chrétien de Troyes lehetséges kelta forrásainak elemzésére, részletes leírására, mindez nagyon messze vezetne. Számunkra most csak az a lényeges, hogy Chrétien a hozzá eljutó kelta motívumokat saját mondanivalójának megfelelően alakította, a mitológia földöntúli lényeit humanizálta, bizonyos esetekben pedig kifejezetten egy adott XII. századi társadalmi réteghez közelítette, mint például az *Yvain* első vavasszorjának megformálásakor.

E néhány vázlatos, a vendéglátók előképeire vonatkozó megjegyzés után rátérhetünk annak vizsgálatára, hogy ezek a gyakran visszatérő, körülhatárolható szerkezeti egységet alkotó epizódok milyen közös vagy eltérő vonásokat, motívumokat tartalmaznak, hogyan épülnek be a regény szerkezetébe, milyen szerepet játszanak a regény jelentésének közvetítésében. A további elemzés során most már teljesen figyelmen kívül hagyom a vendéglátók alakjának eredetét, Chrétien forrásait, kizárólag szerzőnk szövegére fogok támaszkodni, regényeire, amelyek tökéletesen zárt műalkotások, önálló jelentéssel, s amelyekben Chrétien tudatos szerkesztési elvei kitapinthatóan érvényesülnek.<sup>19</sup>

### *Az éjszakai szállás és vendéglátás epizód típusának leírása*

A kiválasztott három regényben leírt éjszakai szállások jól különválasztható egységeket alkotnak. Ezen egységek összevetése révén világosan kimutatható a köztük levő párhuzamosság: szerkezetük nemcsak egy regényen belül hasonló, hanem mind a három regényben. Bizonyos motívumok mindegyikben előfordulnak, s ezek sorrendje szinte mindig azonos. Lássuk most ezeket a főbb motívumokat.

*Fogadtatás.* Az este beálltával az úttól, kalandoktól fáradt lovag félreeső nemesi udvarházhoz (*Yvain, Lancelot*), főúri kastélyhoz, városhoz (*Erec, Yvain, Lancelot*) ér, ahol szállást kér.

<sup>18</sup> R. Sh. LOOMIS, i. m. I., 228–232.

<sup>19</sup> CHRÉTIEN regényírói tudatosságáról lásd az *Erec et Enide* és a *Chevalier de la Charrette* prologusát. A CHRÉTIEN által használt terminusok értelmezéséről lásd W. A. NITZE, *Sens et Matière dans les oeuvres de Chrétien de Troyes*, in: Romania, XLIV, 1915–17, 14–36.; D. W. ROBERTSON, Jr., *Some Medieval Literary Terminology with Special Reference to Chrétien de Troyes*, in: Studies in Philology, XLVIII (1951), 669–692.; JEAN RYCHNER, *Le prologue du „Chevalier de la Charrette”*, in: Vox Romanica, 26/1, 1967, 1–23.; JEAN FRAPPER, *Le prologue de Chevalier de la Charrette et son interprétation*, in: Romania, 93 (1972), 337–377.



Nagyon gyakran nem is kell kérnie, jövendő vendéglátója megelőzi, felajánlván házát, szolgálatait.<sup>20</sup> Sőt az is előfordul, hogy egy város lakói majdnem összevesznek azon, melyikőjük lássa vendégül a lovagot.<sup>21</sup> A vendég fogadásának legfőbb jellemzője, mondhatnánk kötelező elem a „joie”, az öröm, amit a vendéglátó és egész házanépe érez a lovag érkezete miatt, s amit mindenféleképpen igyekszik a lovag számára nyilvánvalóvá tenni. Hogy ez mennyire így van, bizonyítja magának a szónak vagy szinonimáinak gyakori előfordulása az epizódtípus indításában. Még ahol maga az öröm nincs is megfogalmazva, ott is a vendéglátók sürgölődése a lovag körül, a jelenet életteli leírása sugallja ezt az érzést. Hogy Chrétien a tanulmányozott egység lényeges elemének tekinti a „joie”-t, kiderül az *Yvain* egyik epizódjának indításából (3807–3892): Yvain szállást keresve egy várhoz érkezik, ahol a várnép fogadja. A fogadás során az öröm és a gyász megnyilvánulásai váltakoznak, s Chrétien e két érzés antitézisének gyakori ismétlésével is aláhúzza a jelenség szokatlanságát, sőt még magyarázatot is ad rá a vendéglátó báró szavaival.<sup>22</sup>

Et por ce n'est mie mervoille,  
biax sire chiers, se nos plorons;  
mes por vos tant con nos poons  
nos resforçons a la foiee  
de feire contenance liee;  
que fos est qui prodome atret  
entor lui, s'enor ne li fet,  
et vos me resanblez prodome;

(*Yvain*, 3872–79)

Az „öröm” nem más, mint a vendégnek kijáró tisztelet kifejezése, ahogyan azt az „udvari” illem megkívánja. A gyászt a várúrra és családjára váró, kivédhetetlennek hitt tragikus fenyegetés magyarázza. Egy szörnyeteg óriás (Harpin de la Montagne) elhurcolta a várúr négy fiát, másnap vissza fog térni, s ha az apa nem szolgáltatja ki kényére-kedvére egyetlen lányát, lemészárolja a négy fiút. Az apa lehetetlen választás elé kerül, a tragédia mindenféleképpen elkerülhetetlen. Ebben a szituációban érkezik Yvain, s a vár népe, ha csak pillanatokra is, legyőzi bánatát, szorongását, s örömet mutat a vendégnek. Az a nagy igyekezet, amivel a vendéglátás szívélyes légkörét akarják biztosítani még ilyen tragikus körülmények között is, már önmagában véve is elgondolkodtató, feltűnő. De ezt a kontrasztot Chrétien még ki is emeli többször megismételt antitézissel, a „joie” és „duel” szavak gyakorúságával, a várúr magyarázatával. Úgy vélem, hogy nem önkényes azt állítani, hogy ez a rész megvilágítja, magán a regényen belül értelmezi az oly gyakran előforduló „joie”-t (egy-egy regényben 6–8 éjszakai szállás-, vendéglátás-epizódot lehet

<sup>20</sup> *Erec et Enide*: Arthur király nevében Keu majd Gauvain; 3878–82; 5066–5078; *Lancelot*: 940–945; 2025–2032; 2262–63; 2517–19.

<sup>21</sup> *Lancelot*, 2437–2488.

<sup>22</sup> Nem egyedülálló CHRÉTIENNél ez a részlet. Másol is előfordul, hogy CHRÉTIEN a maga alkotta hősök viselkedését, gyakran előforduló eseménytípusok bizonyos mozzanatait saját maga értelmezi, indokolja vagy egyes szám első személyben megszólalva, vagy személytelenül, szentencia-szerű (ami szokást implikál, általánosít) tömör megfogalmazásban.

körülhatárolni, s ezek döntő többsége a „joie” motívummal indul). Nem egyszerű, sztereotip fordulatról van itt szó („a vendéget szívélyesen fogadták”), hanem többről. A vendégül látott lovag mindig Arthur király udvarának tagja, annak egyik kiválósága, s mint ilyen, kóborlásain, útjain, kimondva vagy kimondatlanul, valamilyen missziót tölt be; Arthur udvarának az emberi kapcsolatokról, a lovagi magatartásról alkotott magasabb rendű elképzeléseit terjeszti saját viselkedésének, tetteinek példájával. A tisztelet ennek a nemes ideálnak szól. A vendéglátó öröme abból fakad, hogy megismerheti, házában üdvözölheti az „udvari” világ egyik képviselőjét, s általa kapcsolatba kerülhet ezzel a világgal. Calogrenant vendéglátójának öröme akkora, hogy megáldja az utat, mely házához vezette a lovagot:

et il me dist tot maintenant  
plus de set foiz en un tenant,  
que beneoite fust la voie  
par ou leanz entrez estoie.

(*Yvain*, 203–206)

Érdemes megjegyezni, hogy az örömnek ezt a tovább már nehezen fokozható megnyilvánulását egy olyan epizódban találjuk, ahol egyértelműen csak pihenésről, vendéglátásról van szó. A fogadás és az egész epizód derűs légkörét semmi sem zavarja: a vendéglátót nem nyomasztja gond, megoldásra váró probléma, veszedelmes szokás sem kapcsolódik környezetéhez. Az öröm itt tiszta, önzetlen, a házigazda így örvend a jó társaságnak, az érdekes eseményekről hírt hozó vendégnek: a vavasszor elpanaszolja Calogrenant-nak, hogy már nem is tudja, mikor adott szállást utoljára kalandkereső lovagnak, s kéri, hogy térjen majd vissza házába (*Yvain*, 254–262).

Egy-két esetben az öröm helyét a gyász, a siránkozás foglalja el a lovag fogadásánál. Yvain a Pesme Aventure epizódban, ugyanúgy, ahogy Erecet a Joie de la Cour epizódban, a kastély lakói sajnálkozva, tragikus jövőjük felett siránkozva kísérik a vár uráig, aki már a fentebb leírt „udvari” viselkedés szabályainak megfelelően fogadja. Ez a „szabálytalan” fogadtatás aláhúzza a lovagra váró feladat emberfeletti nehézségét. A lovag jellemzéséhez is hozzájárul, hiszen Erec és Yvain nem hátrálnak meg, nem fordulnak vissza az őket már előre gyászoló „kórus” figyelmeztetésére sem. Győzelmükre így még nagyobb fény esik, s a sikeresen kiállt próba után a tömeg öröme még nagyobb hangsúlyt kap a fogadás tragikus légkörével szembeállítva.

Néhány kivételt a vendégfogadásnál „kötelező” örömnilvánítás alól a *Chevalier de la Charrette*-ben is találunk, a legjellemzőbbet az első vendéglátás-epizódban (398–449). Lancelot és Gauvain együtt érkezik egy kastélyba, ahol a tömeg megvető, gúnyolódó kiáltásokkal fogadja Lancelot-t, mivel lovag létére kocsin érkezik,<sup>2,3</sup> holott az egyébként

<sup>2,3</sup> Mindkét lovag a királyné keresésére, kiszabadítására indul, útközben találkoznak egy törpével, aki kocsin ül, tőle kérdezősködnek a királyné felől, ő pedig közli, hogy csak akkor tudnak meg valamit a királynő sorsáról, ha felszállnak a kocsira. Lancelot felszáll, Gauvain nem, Gauvain sohasem tesz olyat, ami lovagi hírnevét ronthatná az „udvari” közvélemény előtt. Lancelot cselekedeteit nem az „udvari” értékrend határozza meg (pontosabban nemcsak, nem elsősorban), hanem Guenievre iránti szerelme, egy olyan szerelem, amely nem ismer feltételeket, nem tűr meg lényegét sértő, teljes kibontakozását gátló, egyeduralmát tagadó értékeket. Lancelot egész lénye

útonállók, tolvajok, gyilkosok nyilvános megszégyenítésére, körbehurcolására szolgál. Ez a csúfolódás, megvetés feltűnően elüt attól az örömtől, melyet a vár úrnője és kísérői éreznek Gauvain láttán. A továbbiakban ugyan a várúrnő ugyanolyan vendéglátásban részesíti Lancelot-t, mint Gauvaint, de Chrétien megtalálja a módját, hogy érzékeltesse az olvasóval a várúrnő megvetését is az „udvari” magatartás mögött (452–453; 484–493).

A fent leírt öröm, gyász vagy gúnyolódás nemcsak a fogadás, hanem az egész vendéglátás légkörét hivatott jellemezni. A lovag iránt tanúsított érzelmek atmoszférameremtő leírása után Chrétien rátér a fogadás konkrét mozzanataira. A vendéglátó igyekszik minél előbb jó közérzetet biztosítani vendégének, először is tehát lesegítik a lóról, megszabadítják nehéz fegyverzetétől, gondoskodnak lováról. Ezt a szolgálatot többnyire apródok látják el, kivételes esetben a vendéglátó lánya. Ez történik az *Yvain* Fontaine magique epizódjában, ahol a vendég iránti nagy tisztelet jelének tekinthetjük, az *Erec et Enide* első vendéglátás-epizódjában, itt a vavasszor nagy szegénységét emeli ki: Enide apja nem engedheti meg magának, hogy szolgálokat, apródokat tartson. Másrészt Erec és Enide kapcsolatának fejlődését is jellemzi ez a mozzanat, ugyanis a regényben kétszer fordul elő – a regény döntő pillanataiban –, hogy Enide tesz Erecnek ilyen szolgálatot; először első találkozásuk alkalmával apja házában, másodjára teljes kibékülésük után az erdőben, amikor Erec barátja, Guivret látja őket vendégül. A helyreállt, a megszilárdult harmónia pillanatában kerül sor arra a jelenetre, amikor Enide lesegíti Erecről fegyvereit, bekötözi férje sebeit.

Son seignor desarme et desvest;  
si li a ses plaies lavees  
ressuiees et rebandees,  
car n i leissa autrui tochier.

(*Erec*, 5092–5095)

Chrétien szövege alátámasztja értelmezésünket, miszerint Enide ezt a szolgálatot saját „visszaszerzett” privilégiumának tekinti, a köztük helyreállt bensőséges, gyengéd kapcsolat egyik összetevőjének. Azért időzöm hosszabban ennél a jelenetnél, mert meg-

---

felolvad ebben a szenvedélyben, Lancelot szinte nem más, mint ez a teljes erejével kibontakozó szenvedély. Természetes, hogy ez a Lancelot nem fog törődni az „udvari közvélemény” követelményével, ha az gyökeresen más viselkedést, tetteket diktál, mint a királynő iránt érzett szerelme. A várbeliek és a várúrnő megvetése ebben a „hivatalos” értékrendben nyeri el helyét, igazolását. A regény egészébe visszahelyezve ezt a jelenetet, azt látjuk, hogy létezik egy magasabb rendű emberi érték, mint amit a Gauvain-féle magatartás képvisel. Paradox módon nem az „udvari társadalom” követelményeihez igazodó, a mindig mindenben mértéket tartó, az adott közösségbe tökéletesen beilleszkedő Gauvain teszi a legnagyobb szolgálatot ennek a közösségnek, hanem a teljesen antiszociális magatartást tanúsító, szenvedélyében nemhogy környezetéről, de még önmagáról is teljesen megfeledkező Lancelot, aki kiszabadítván a királynőt, az Arthur királyságából elhurcolt összes foglyot is kiszabadítja, s ezzel visszaállítja Arthur udvarának rendjét, tekintélyét, a közösségnek visszaadja azt az örömet és harmóniát, mely a chrétieni hősök legnehezebb küzdelmeinek végső célja, eredménye és egyben jutalma is. A „gáncsnélküli” Gauvain, a lovagság virága megbukik azon a próbán, amely szinte emberfeletti hitet, akarást, erőfelfejtést követel. Ezt a hitet, egyetlen célra összefogott erőt Lancelot szenvedélyes szerelméből meríti.

győződéseim szerint kitűnően illusztrálja Chrétien elbeszélő művészetét, azt a jellegzetes módot, ahogyan egy viszonylag stabil szerkezeti sémára felépített epizódtypust (nemcsak az éjszakai szállás és vendéglátás epizódra vonatkozik ez, még több ilyen típus határolható körül regényeiben, pl. párviadal, ünnepség) a „normához” viszonyított árnyalatnyi változtatások beiktatásával más-más jelentéssel tölt meg. Miről is van szó jelen esetben? Guivret, Erec barátja, aki kíséretével pontosan Erec és Enide keresésére indult, találkozik velük éjjel az erdőben. Erec fáradt és sebesült, így Guivret az erdőben ajánlja fel vendéglátását, sátrakat állíttat fel, vacsorát tálaltat. Tehát szabályos vendéglátásról van itt is szó. Ennek egyik eleme, mint láttuk, a vendég fegyverzetének lesegítése, sebeinek kitisztítása, bekötözése. Azt várnánk a Chrétiennél előforduló többi ilyen epizód ismeretében, hogy Guivret kíséretének egyik tagja látja el ezt a szolgálatot, vagy maga Guivret, barátja iránt érzett szeretetét kifejezendő. De az történik, amit a legkevésbé várnánk, s ami sem a *Lancelot*-ban, sem az *Yvain*-ben nem fordul elő: a lovag szerelme, aki ráadásul a későbbi király (Erec) felesége, maga végzi el ezt az apródhoz illő feladatot. Sem Yvain feleségét, Laudine-t, s még kevésbé Arthur király hitvesét, Lancelot szerelmét, Guenievre-et nem tudjuk elképzelni hasonló szituációban. Ők feltétel nélküli imádatot, kitartó, nehéz szolgálatot követelnek lovaguktól, s a legkisebb engedményük is kegynek, váratlan és kiszámíthatatlan ajándéknak tűnik. Talán Laudine, s különösen Guenievre alakjának megrajzolásában erőteljesebben érvényesül a XII. századi líra nőideáljának hatása, mint Enide figurájában. Enide természetesebb, naivabb, megindítóbb lény pontosan a fent elemzett, s az ehhez hasonló, pár verssorban felvázolt gesztusokból bontakozik ki az olvasó előtt. A pajzs, fegyver, páncéling lesegítése után könnyű ruhát, köpenyt adnak a lovagra, s a vendéglátó maga vagy a lánya kézenfogva a lakóterembe vezeti. Ez utóbbi mozzanat a tisztelet, a rokonszenv megnyilvánulása:

Ma fille chiere,  
prenez par la main ce seignor,  
si li portez molt grant enor.

(*Erec*, 470–472)

*Vendéglátás.* A fogadás után kerül sor az igazi vendéglátásra. Tulajdonképpen a három vizsgált regényben előforduló összes vendéglátó jelmondata lehetne az, amit Enide apja mond Erecnek:

riens que je aie ne vos faut

(*Erec*, 638)

A vendéglátó mindenét megosztja a lovaggal, igyekszik mindent megtenni, amivel kényelmét, pihenését, esetleg gyógyulását szolgálhatja. Először is jó vacsorával kínálja, majd a lehető legkényelmesebb ágyat készítteti elő számára. Ha a lovag sebesült, ápolják, az esetek többségében a család nőtagjai, akik értenek a gyógyítás tudományához, vagy birtokukban van valamilyen csodakenőcs: Erecet Guivret két nővére, Yvain az ismeretlen vavasszor két lánya ápolja, Yvaint pedig örületéből Noroison várúrnője gyógyítja ki. Egy alkalommal maga Arthur király vállalja a gyógyítást, Erec sebeit nővérétől, Morgantól kapott gyógyírral kezeli.

*Beszélgetés.* A vacsora közben beszélgetés indul a lovag és vendéglátója között. Ez a dialógus az éjszakai szállás és vendéglátás epizód legfontosabb eleme az egész regény jelentésének értelmezése szempontjából. Ezekben a beszélgetésekben valósul meg a magányosan kóborló lovag kapcsolata a közösséggel, egy olyan világgal, amely az esetek többségében kalandot, küzdelmet tartogat számára, s ezáltal lehetőséget nyújt neki a Kerekasztal magasabb rendű, „udvari” ideáljainak terjesztésére. A vendéglátó személyéhez vagy környezetéhez kapcsolódik valamilyen szokás, amely mindig csapást jelent a közösség számára, vagy a vendéglátót valamilyen nagy veszedelem fenyegeti, s természetesen Arthur király lovagjára vár az a szép és nagyon nehéz feladat, hogy ezt a szokást lerombolja, a veszedelmet elhárítsa.<sup>24</sup> Előfordul az is, hogy a vendéglátó városában bajvívást szokás rendezni annak eldöntésére, hogy melyik lovag hölgye a legszebb (*Erec*, Karvaly epizód), vagy csak egyszerűen a vendéglátó lakhelyén át vezet az út valamilyen csodás kaland felé (*Yvain*, első vavasszor) vagy egy konkrét, nevezetes hely felé (*Lancelot*, mindkét vavasszor). A lényeg mindegyik esetben az, hogy a beszélgetések során a lovag olyan felvilágosításokat kap, amelyek további útját, sorsát befolyásolják, vagy úgy, hogy váratlanul egy kalandlehetőségről szerez tudomást (*Erec et Enide*, *Yvain*), vagy úgy, hogy kitűzött céljának eléréséhez kap segítséget, útbaigazítást (*Erec et Enide*, *Lancelot*). A kiindulópont ezekben a beszélgetésekben mindig a lovag kíváncsisága. Fontos, hogy legyen szeme, érzéke a rendhagyó dolgok észrevételéhez, s ne nyugodjék meg addig, amíg meg nem tudja az igazságot. Yvainnek feltűnik, hogy fogadásánál az örömben a gyász hangjai vegyülnek, s bármennyire próbálják is titkolni előtte, végül csak megtudja a gyász okát, mert makacsul kérdez és ragaszkodik a válaszhoz (Harpin de la Montagne epizód). Vagy vegyük Erecet, akinek feltűnik egy vízzel körülvett, bevehetetlen ót. Barátját addig faggatja, amíg meg nem tudja tőle, milyen veszedelmes kaland vár az ott megszálló lovagra, s megtudja a kaland nevét is: Joie de la Cour (Az Udvar Öröme). Erec nemcsak észreveszi az elnevezés és a valóságos esemény közötti ellentmondást, hanem el is határozza, hogy megkeresi, megismeri ezt a „Joie”-t:

Rien ne me porroit retenir  
que je n'aïlle querre la Joie.

(*Erec*, 5424–25)

Vagy Lancelot, aki kitartóan kérdezősködik vendéglátóitól az elrabolt királynőhöz vezető legegyszerűbb, legrövidebb út felől. A főhős érzékeny reagálása a csodás vagy rendkívüli jelenségekre, nyughatatlan tudásvágya a regény cselekményének egyik hajtóeleme. (Csak zárójelben jegyezzük meg, hogy a *Perceval* központi magja, amiből a cselekmény kibomlik, ami körül a regény jelentése szerveződik, pontosan a hős némasága a csoda előtt; Perceval lát, csodálkozik magában, de nem kérdez.) A beszélgetés másik fontos funkciója az, hogy a vendéglátó a lovagot tájékoztatván az olvasót is tájékoztatja. Chrétien ritkán mutatkozik a mindentudó szerző szerepében, az olvasó többnyire a főhőssel egy ritmusban éli végig az eseményeket. Kevés az olyan közvetlen szerzői megnyilatkozás, amelyben Chrétien bizonyos eseményeket előre vetít. De még ezek az elszórt megjegyzések is tömörek, homályosak, csak az olvasó kíváncsiságát hivatottak ébren

<sup>24</sup> *Erec et Enide*: Joie de la Cour epizód; *Yvain*: Harpin de la Montagne epizód; *Pesme Aventure*.

tartani. Ugyanakkor a beszélgetés megvilágít, értelmez bizonyos rejtélyes, homályos mozzanatokot.<sup>25</sup>

Tehát a beszélgetés legfontosabb funkciója a regényanyag strukturálásában az, hogy megismertetvén a lovaggal valamilyen helyi szokást vagy rendkívüli eseményt, a várva várt kaland lehetőségét tárja fel. A kaland, ami mindig párviadalt jelent, már nem tekinthető az éjszakai szállás és vendéglátás epizódtípus szerves részének, egy másfajta eseménytípus képvisel. Ha összevetjük az egy regényen belül előforduló párviadalt, akkor azt állapíthatjuk meg, hogy – hasonlóan az éjszakai szállás és vendéglátás epizódhoz – elbeszélésük egy rugalmas szerkezeti sémát követ, függetlenül attól, hogy kapcsolódnak-e vagy sem egy adott éjszakai szállás motívumhoz. Ahol kapcsolódnak, ott mintegy beékelődnek másfajta szerkezeti sémájukkal az éjszakai szállás és vendéglátás epizód szerkezetébe, ugyanis a beszélgetés során megemlített kalandlehetőség többnyire a vendéglátást követő nap reggelén valósul meg, s a lovag csak a párviadal után vesz búcsút szállásadójától, csak akkor viszonzozza vendégszeretetüket vagy ígéri meg a viszonzást, tehát az általunk elemzett szerkezeti egység csak ezekkel a motívumokkal lesz teljes, lezárt.<sup>26</sup> A párviadal beékelődése az éjszakai szállás motívumának szerkezetébe a legfeltűnőbb, mert az adott helyen, a vendéglátókkal való kapcsolata igen laza, a *Lancelot* egyik epizódjában (2508–3002): Lancelot éppen vacsorához ül vendéglátóival, amikor megérkezik egy gögös lovag, aki lekezelően szeméretlenül Lancelot-nak, hogy felszállt a kocsira, majd kihívja párbajra. Lancelot elfogadja a kihívást, s a párbajban megöli a lovagot. Ezután vendéglátói lesegítik róla fegyvereit, s végre befejezik a vacsorát. Hangsúlyozni kívánom, hogy az epizódok ilyenét különválasztása kizárólag az elbeszélés anyagának strukturálása szintjén és az elemzés kiindulópontjaként igazolható. Egyébként – a regény jelentésének szintjén – ezek az epizódok erős szálakkal fonódnak össze; a vendéglátótól vagy annak környezetétől kaphat a lovag motivációt, lehetőséget (sőt az „Hospitalité forcée” esetében a lehetőség nyílt kényszer formájában jelenik meg) a párviadala, s ennek a párviadalnak az eredménye mindig lényeges változást hoz a vendéglátó közösség életébe.

*Próba. Éjszakai pihenés.* Külön kell beszélnünk arról a próbáról, amely a vendéglátó házban várja a lovagot (*Lancelot*). Ez a motívum a három vizsgált regény közül csak a *Chevalier de la Charrette*-re jellemző. Tulajdonképpen a *Méléagant*-nal, igazi ellenfelével vívott első küzdelemig *Lancelot* minden kalandját – párviadalról vagy másféle kalandról legyen is szó – szerelme és kiválasztottsága próbájának tekinthetjük. De ha a szoros értelemben vett próbát különválasztjuk a párviadaltól, amire a fent elemzett szerkesztésbeli sajátosságok is lehetőséget adnak, akkor két epizódot kell megvizsgálnunk: a törpe kocsijára való felszállást követő két éjszakai szállást. Több közös vonást fedezhetünk fel e két epizódban, de az alapvető hasonlóság – a jelen elemzés szempontjából – az, hogy a *Lancelot*-ra váró próbatétel elválaszthatatlanul kapcsolódik a vendéglátó személyéhez, a vendéglátás helyéhez; másrészt mindkét esetben a próbatétel az éjszakai pihenés idejére esik, így a vendéglátás egyéb mozzanatai (próbatétel előtt és után) ugyanúgy zajlanak le, mintha semmi rendkívüli nem történne, nem történt volna a vendéggel. Az első vendéglátó hölgy kastélyába a törpe viszi kocsin *Lancelot*-t (420–422), s őket követi *Gauvain* is.

<sup>25</sup> *Lancelot*: első vávasszor; *Erec et Enide*: Karvaly epizód.

<sup>26</sup> *Erec et Enide*: Karvaly és a Joie de la Cour epizód; *Lancelot*: második vávasszor; *Yvain*: Harpin de la Montagne epizód; *Pesme Aventure*.

A várúrnő elé érkezve, a törpe leszállítja Lancelot-t, s aztán a hozzá intézett kérdéseket válasz nélkül hagyva távozik (442–444), mint aki teljesítette küldetését: Lancelot-t a „megfelelő” helyre szállította; „megfelelő”, hiszen éjszaka itt vár rá az első próbatétel. A várúrnő vacsora után Gauvain és Lancelot-t ágyukhoz vezeti, a helységben áll egy harmadik ágy is, de a várúrnő megtiltja, hogy ebbe belefeküdjenek, a tilalomnak nem hajlandó okát adni. Lancelot csak azért is belefekszik. Éjfélkor egy lándzsa csapódik az ágyba lángoló zászlócskával a végén, de Lancelot sértetlen marad (ami kiválasztottságát bizonyítja), a tüzet nyugodtan eloldja, a lándzsát pedig elhajítja. Reggel a leghalványabb utalás sem történik az éjféli eseményre (514–538). A második vendéglátó fiatal lánnyal Lancelot egy folyó mellett útközben találkozik (932–933), a fiatal lány üdvözli őt elsőként (936), s maga ajánlja fel házát szállásul (940–945), de csak azzal a feltétellel, hogy Lancelot éjjel egy ágyban fekszik vele. Lancelot, bár nehéz szívvel, elfogadja<sup>27</sup> a meghívást és a feltételt. Az olvasó ettől a pillanattól sejti, hogy miféle próbát kell hősiüknek kiállnia. Ez az éjszaka az ágyban a szép és szerelmes vendéglátónővel fényesen bizonyítja, hogy Lancelot Guenievre iránti szerelmét a legrafináltabb, legveszélyesebb „támadás” sem tudja kikezdeni, megingatni. Lancelot „hősiessége” különösen nagyra tűnik, ha meggondoljuk, milyen kaland előzte meg az „ágypróbát”: a vendéglátó hölgy majdnem erőszak áldozatául esik, kínos helyzetéből Lancelot menti ki, aki fegyvertelenül szembe száll több felfegyverzett támadóval, akikről később kiderül, hogy a vendéglátónő szolgálai, s az egész jelenetet csak megrendezték. A jelenet leírásának szinte vaskos naturalizmusa arra szolgál véleményem szerint, hogy még jobban hangsúlyozza az egész epizód amúgy is erotikus légkörét. A fent elemzett két éjszakai szállásban azonos az, hogy Lancelot számára kikerülhetetlenül bukkannak elő, nem Lancelot választja ki ezeket ( az elsőnél a törpe vezeti, ő szabja meg az útirányt, a másodiknál a vendéglátónő Lancelot elé megy), valamint az, hogy mindkét próba esetében az olvasó úgy érzi, hogy ezek egyenesen Lancelot-ra vártak, az ő megméretésére rendeltettek.

Az *Erec et Enide*-ben is – más módon ugyan, mint a *Chevalier de la Charrette*-ben – fontos szerepet játszik az elbeszélésben a vendéglátó háznál töltött éjszaka, vagy pontosabban fogalmazva a vendég számára előkészített ágy. Lancelot két próbatétele is valamilyen módon a vendéglátó várúrnők ágyához kapcsolódott. Most az *Erec et Enide*-ben előforduló azon éjszakákról lesz szó, melyeknek Chrétien maga ad különös hangsúlyt. Általában Chrétien, miután közölte, hogy a vendég nyugovóra tért, rögtön a következő nap reggelének eseményeire tér rá. Ha tehát egy két esetben eltér ettől a sémától, akkor ez figyelmet érdemel. Erec és Enide a köztük kiobbant konfliktus után útnak indulnak, hogy veszélyes kalandokban tegyék próbára önmagukat és kettejük kapcsolatát. Második éjszakájukat<sup>28</sup> egy polgár házában töltik, ahol Enide ébren őrködik,

<sup>27</sup> Lancelot különös magatartásának értelmezését lásd JEAN FRAPPIER, *Le motif du „don contraignant” dans la littérature du Moyen Age*, in: *Travaux de Linguistique et de Littérature* (Centre de Philologie et de Littérature Romanes), VII/2 (1969), Strasbourg, 7–46; JACQUES RIBARD, *Chrétien de Troyes: Le Chevalier de la Charrette*, Nizet, Paris, 1972, 73.

<sup>28</sup> Az első éjszaka az erdőben éri őket, minden lakott helytől távol, így kénytelenek a pusztán földön aludni, illetve csak Erec alszik, Enide őrködik álma felett miközben az önvád marcangolja. Az önvád jogosnak tűnik, a konfliktust kiváltó megjegyzése gőgöt, kishitűséget takart, Erec iránt érzett szerelme nem volt elég mély, elég szilárd, ezt az értelmezést támasztja alá monológja is. Tehát ezen az éjszakán fontos dolog történik; a hősnő érzelmi, önismereti fejlődésében döntő mozzanat, hogy felismeri hibáját, s kezdi igazán ismerni Erec értékeit.

Erecet nagy veszély fenyegeti, amiről csak Enide tud. Még egy fontos mozzanatot kell megemlíteni ezzel az éjszakával kapcsolatban, mivel maga Chrétien emeli ki (3432–35): két ágy van számukra előkészítve Erec kérésére. Nem szabad elfelejtenünk, hogy Erecet éppen azért érte vád lovagtársai részéről, mert „mértéktelenül” (a „démasure” Chrétien világképében nagyon sok rossz mozgatója!) sok időt töltött felesége ágyában, s így elhanyagolta lovagi teendőit. Kalandos útjuk harmadik éjszakáján Arthur király látja őket vendégül. Enide-del maga a királynő osztja meg ágyát, ami nagy megtiszteltetés. Mivel a király nagyon aggódik Erec sebei miatt, külön ágyat készített számára, ami – úgy tűnik – a gondoskodás legnagyobb jele (4243–52). Kibékülésük után találkoznak Guivret-vel, aki az erdőben eltöltött éjszaka után magával viszi várába a súlyosan sebesült Erecet és feleségét. Guivret két lánytestvére két hét alatt teljesen meggyógyítja Erecet, s csak most lesz teljes a kibékülés, csak most áll helyre közte és Enide között, nem a régi, megbomlott harmónia, hanem egy új, az előzőnél szebb, teljesebb, szilárdabb. Chrétien leplezetlen örömmel, fiatalos lelkesedéssel ünnepli az egymásnak – végre, annyi idő után ismét egy ágyban – örülő Erecet és Enide-t (5196–5211).

del sorplus me doi bien teisir

(*Erec*, 5208)

A trubadúrok egyik, sokat vitatott kulcsszavával zárja ezt az életörömtől sugárzó képet, a „sorplus” (amiről a költőnek már nem szabad beszélnie) jelentése itt a lehető leg-egyértelműbb. A regény nem ennek az éjszakának a leírásával ér véget, de ami ez után következik, az erre az elmélyült szerelemre épül; csak az önmagával és társával harmóniában élő Erec képes a Joie de la Cour epizód emberfeletti erőt kívánó párviadalát végigküzdeni.

*Ajándékozás.* Az epizódtípus befejező elemeiről kell még szólanom. Gyakori motívum a lovag megajándékozása mielőtt ismét útnak indulna. Az ajándék mindig olyasmi, amire a lovnak elengedhetetlenül szüksége van a további kalandkeresésben: fegyver, ló, ruha.<sup>29</sup> Jellemző, hogy Erec és Lancelot csak akkor fogadják el az ajándékot és egyéb szolgálatot, ha az valóban nélkülözhetetlen számukra: Erec a Karvaly epizódban nem fogadja el a kardot, mert van neki; Lancelot nem fogadja el Bademagu királytól a fegyvert, ragaszkodik a sajátjához, bármilyen megviselt is a sok kaland után. Az ajándékozás maga csak egyike a sokféle szolgálat-felajánlásnak, szolgálatnak, beletartozik a regényeket át- meg átszövő szolgálat-felajánlás, szolgálat és viszonzás emberi, társadalmi viszonylatokat kifejező rendszerébe. Az ajándékozásnál kell beszélnünk a házigazda leg-értékesebb ajándékáról, a lányáról. Bár a három regényben csak egyszer fordul elő (*Erec et Enide*), hogy a lovag (Erec) házigazdája lányát (Enide) feleségül kéri és meg is kapja, de egy ilyen kibontakozás lehetősége az *Yvain* több epizódjában is fellelhető.<sup>30</sup> A szép, vonzó, szolgálatkész, a legtökéletesebb „udvari” nevelésben részesült fiatal lányok tehát gyakori szereplői az éjszakai szállás és vendéglátás epizódoknak, ez a tény mindenképpen figyelmet érdemel, s részletesebb elemzést kíván. A vendég kiszolgálásában segédkező,

<sup>29</sup> *Erec et Enide*: Karvaly epizód, második Guivret epizód; *Lancelot*: első vendéglátónő, második vavasszor; *Yvain*: Noroison úrnője epizód.

<sup>30</sup> Calogrenant házigazdájának lánya, Noroison úrnője, a Pesme Aventure várurának lánya.



szórakoztatásáról gondoskodó fiatal lányt többnyire a vendéglátó apa szólítja fel e teendők ellátására, a lovag iránti kedvességre. Nem túlzás talán azt állítanunk, hogy a vendéglátó nemesúr vendég érkezésén érzett örömebe némi érdek, némi önzés is vegyül. Minél kiválóbb a lovag, annál nagyobb figyelmesség, tisztelet veszi körül; mint már megállapítottuk, ez a vendéglátó nagylelkűségét, a lovagi, „udvari” értékek megbecsülését fejezi ki. De nemcsak ezt. A lovag megjelenése a vendéglátó lánya számára a „kaland” lehetőségét jelenti; az apa pedig azt remélheti, hogy lányának nagyhírű, kiváló férjet talál a háza vendégszeretetét elfogadó lovagok között. Ezt az értelmezést igazolja az, amit Enide apja mond lányának férjhezmenési lehetőségeiről (525–532). Miután elmondja Erecnek, hogy milyen magas rangú urak vették volna már el Enide-et, így folytatja:

Mes j'atant ancor meillor point,  
que Dex greignor enor li doint,  
que avanture li amaint  
ou roi ou conte qui l'an maint.

(*Erec*, 529–532)

Az apa nem adta még lányát feleségül, mert arra vár, hogy „a szerencse (véletlen, kaland) királyt vagy gróft hoz útjába”. A másik példa értelmezésünk alátámasztására az *Yvain Pesme Aventure* epizódja. Itt a vendéglátó várúr önző érdeke nyersen megmutatkozik, a vendéglátás nagyvonalúsága, szívélyes légköre tulajdonképpen csak máz. A várúr a házához vetődő lovagoknak nyújtott vendéglátásért cserébe arra kényszeríti őket, hogy két ördögfival megmérkőzzenek. Ennek a gonosz szokásnak már nagyon sok kiváló lovag esett áldozatul. *Yvain* végre legyőzi a két szörnyeteget, s ekkor derül ki, hogy a várúr birtokait és lánya kezét a győztes loagnak szánta. Mi másnak tekinthetjük a szörnyetegekkel való megmérkőzést, mint a férjjelöltek „selejtezőjének”?!

*Viszonzás.* Az eddigiek során szinte kizárólag a vendéglátó különböző szolgálatairól volt szó. Most vizsgáljuk meg, a lovag hogyan viszonyozza a vendéglátó szolgálatait, s hogy ez a viszonzás a külön szerkezeti egységet alkotó éjszakai szállás és vendéglátás keretébe hogyan illeszkedik bele. Ha megvizsgálunk minden epizódot, azt látjuk, hogy a viszonzás, illetve egy-két esetben csak az ígérete a szerkezeti egységen belül valósul meg. Kétféle viszonzást különböztethetünk meg a három vizsgált regényben: 1. közvetlen, anyagi értékben kifejeződő; 2. eszmei értékű viszonzást. Az első kizárólag az *Erec et Enide*-ben fordul elő: Erec, távozása előtt, Enide apjának gazdag viszonzást ígér, ígéretét meg is tartja, több szekényi drága kelmét, ezüstöt, aranyat küld, valamint két várat és azokhoz tartozó birtokot adományoz neki, s lányát feleségül véve visszaállítja a vavasszor társadalmi rangját, megbecsülését. Ebben az epizódban tulajdonképpen a kétféle viszonzás egybefonódik; gazdagság, rang, boldogság, öröm, Erec viszonzása mindezt biztosítja vendéglátójának. S már ebben az első epizódban megmutatkozik Erec egyéniségének egyik vonása, egyik „udvari” erénye: királyi bőkezűsége. Ez a vonása még erőteljesebben rajzolódik ki a következő két vendéglátás epizódban, ahol a szolgálat és a viszonzás között még nagyobb az eltérés (nem szabad elfelejtenünk, hogy Enide apja nemcsak szállást nyújt és fegyvert ad Erecnek, hanem imádott lányától is megváltik a kedvéért): annak a lovászfőnöknek, aki kenyeret és sajtot ad nekik az erdőben, Erec egy paripát ajándékozik; a

polgárnak, aki gazdagon megvendégeli őket, Erec hét szép paripát ad. Az utóbbi epizódnál érdemes megállnunk:

Sire, de mon despans  
n'avez ancores rien conté.  
Enor m'avez feite et bonté

(*Erec*, 3498–3500)

– mondja Erec távozás előtt a vendéglátó polgárnak. Egyedülálló ez a száraz, „üzleti” megfogalmazás a három regény rokon motívumai között. A „conté-bonté” rím finom iróniáról tanúskodik. Ez az irónia egy kicsit még fel is erősödik azokban a sorokban, ahol Chrétien a gazdag ajándék okozta örömet írja le:

De ce don fu li borjois liez,  
si l'an anclina jusqu'as piez;  
granz merciz et grasces l'an rant.

(*Erec*, 3505–3507)

A chrétieni regényhősöknél szokatlan gesztus és ismét a rím árulkodik a szerző kicsit leereszkedő mosolyáról. Ez a villanásnyi jelenet kitűnően érzékelteti a polgár vendéglátó és a hercegi vendég viszonyát.

Az eszmei értékű viszonzás lényegét abban látom, hogy nem olyan közvetlen, kézzelfogható, mint a fent példákkal illusztrált anyagi viszonzás, s főként abban, hogy nincs közös mérték a szolgálat és a viszonzás között. Ha a hét paripa értéke messze meghaladja is a vacsora és a szállás értékét, maga az eltérés számokban, pénzben kifejezhető egy kis középkori gazdaságtörténet segítségével. De a Lancelot-nak nyújtott éjszakai pihenést, vendéglátást és a vendéglátók Lancelot révén visszanyert szabadságát nem mérhetjük össze. Már azért sem, mert Erec a Joie de la Cour epizódban vagy Yvain az Harpin de la Montagne epizódban élete kockáztatásával vívja ki a győzelmet, mely életet, szabadulást, örömet jelent a vendéglátóknak.

A három regény bármelyik viszonzás-motívumát vizsgáljuk, azt látjuk, hogy a vendégül látott lovag mindig sokszorosan többet ad, mint amennyit kapott. Az „udvari” magatartásforma ezt meg is követeli. Lovaghőseink Arthur király udvarához tartoznak, ahhoz az udvarhoz, amely a lovagság színe-virágának találkozóhelye, ahonnan a lovagi, „udvari” ideálok szerteszágároznak. Arthur udvarához tartozni rang, dicsőség, de ezt ki is kell érdemelni. A Kerekasztal lovagai igen magas etikai követelményrendszert állítanak önmaguk és társaik elé. Ennek a követelményrendszernek egyik sarkalatos pontja a „largesse”, a „générosité” („bőkezűség”, „nagylelkűség”).<sup>31</sup> A korszak költészetében és magának Chrétiennek a regényeiben számtalan példát találunk a nagylelkűség dicsőítésére.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> „Largesse”, „générosité” értelmezését lásd MOSHÉ LAZAR, *Amour courtois et „Fin' Amors” dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle, Klincksieck, Paris, 1964. 42–44.*

<sup>32</sup> *Erec et Enide*: 2002–2014; 2055–2064; 3174–3180; 6602–6635; *Cligès*: 188–213.

Úgy vélem, mindenképpen megvilágításra szorul az a tény, hogy anyagi viszonzás csak az *Erec et Enide*-ben fordul elő. Egyik lehetséges magyarázat az, hogy Erec az egyetlen, akit Chrétien nemcsak mint Arthur király lovagját, mint önmagával és szerelmével konfliktusba került embert ábrázol, hanem mint hatalmas birtokok és egy királyság jövődjének urát is, sőt maga a regény Erec megkoronázásával zárul. Várat, birtokot, kincset, lovat ajándékozva hatalmas és bőkezű hűbérúrként jelenik meg előttünk, hasonló jellegű bőkezűséggel csak Arthur királyt ruházta fel Chrétien. Nem mintha Yvain vagy Lancelot a hűbéri láncolatban kevésbé előkelő helyet foglalna el, de ez egyéniségük fejlődésében, a regény cselekményének bonyolításában elhanyagolható összetevő. Megközelíthetjük a problémát a regények stilisztikai összevetésével is. Az *Erec et Enide*-ben a tárgyi világ leírása sokkal nagyobb helyet kap, mint például az *Yvain*-ben; Chrétien látható élvezettel időzik személyek, várak, lovak, fegyverek, ruhák és egyéb tárgyak, valamint az étkezések leírásánál.<sup>33</sup> A regény egészére jellemző a hősokeket körülvevő világ gazdag megjelenítése. Az esetek többségében a leírt tárgyak valamilyen érzelmet, emberi viszonylatot vagy gondolatot tesznek láthatóvá, érzékelhetővé.<sup>34</sup> A gazdag jelentéssel megterhelt tárgyak világában természetesennek tűnik a köszönet, a hála anyagi értékben való kifejezése.

Külön kell említést tennem a viszonzás egy speciális módjáról, amely az *Yvain* Pesme Aventure epizódjában szerepel. Már szóltunk a „kényszervendégségről”, itt a viszonzást a vendéglátó megköveteli, addig nem engedi el a lovagot, amíg az az általa megszabott módon „meg nem hálálja” a vendéglátást. Ez a viszonzás abban áll, hogy a lovag engedelmessé válik a házigazda által fenntartott, embertelen szokásnak. A *Chevalier au Lion* pár sora, az Yvain megelőző lovagokról beszélve, explicit módon fogalmazza meg, hogy a szokásnak való engedelmesség a vendéglátás fizetsége:

l'ostel molt chieremant achatent,  
ausi con vos feroiz demain  
que trestot seul, de vostre main,  
vos covandra, voilliez ou non,  
conbatre, et perdre vostre non  
encontre les deus vis deables.

(*Yvain*. 5326–31)

**Búcsú.** Az éjszakai szállás és vendéglátás epizód típus utolsó eleme a búcsú, ami mindig nagyon kevés helyet kap az elbeszélésben, Chrétien csak a lényeges mozzanatokot említi tömören, szinte utalásszerűen: a lovag esetleg misét hallgat vendéglátóival együtt, majd előhózzák lovát, rásegítik fegyvereit, s kölcsönösen isten gondviselésébe ajánlva egymást, elköszönnek. Van olyan epizód is, amelyből teljesen kimarad ez az elem.<sup>35</sup> A

<sup>33</sup> Az *Erec et Enide* és a későbbi Chrétien-regények között, a leírások arányában mutatkozó eltérésekről lásd EDMOND FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris, 1919; GYÖRY JÁNOS, *Prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes*, in: Cahiers de Civilisation Médiévale, X, 1970.

<sup>34</sup> Különösen a Guenievre által ajándékozott ruhára, Erec párducos szőnyegére, koronázási palástjára gondolunk.

<sup>35</sup> Yvain szállása a Csodás Forrás felé vezető úton; Yvain a névtelen vavasszornál az Harpin de la Montagne epizód után.

pihenés után – azt mondhatnánk, hogy sietősen – új kaland felé lendíti hőseit a szerző. A három vizsgált regényben a hős nem tér vissza soha vendéglátóihoz egy esetet kivéve. De ebben az egy esetben sem a főhősről van szó, Calogrenant az, aki visszatér előző szálláshelyére. Nem elhanyagolható tény a regények jelentése szempontjából, hogy ez az egyetlen visszatérés egy kudarc után történik. A Csodás Forrásnál Calogrenant alulmaradt a párviadalban, hasonló nem fordul elő sem Yvainnel, sem Ereckel, sem pedig Lancelotval. A kudarc után Calogrenant nem mehet „tovább”, az út pedig ugyanarra visz vissza Arthur király udvarába. Yvain, Erec, Lancelot győznek az ellenfelekkel való összecsapásban, s így mindig „továbbmennek”, nem fordulnak soha vissza. Érdekes még megjegyezni, hogy a visszatérést maga a vendéglátó kérte mint viszonzást:

Aprés me repria que gié  
par son ostel m'an revenisse  
an guerredon et an servise.

(*Yvain*, 260–262)

A kalandot megelőző este a beszélgetés során nem derül ki, hogy a vendéglátó bármit is tudna a Csodás Forrás létezéséről, a hozzá fűződő kalandról. Csak Calogrenant visszatérte után lesz világos, hogy mindent tudott, a lovagot pedig ugyanolyan szívélyesen fogadja, mint kudarcra előtt. Lehetséges, hogy a vendéglátó tapintatból, nagylelkűségből kérte viszonzásul, hogy Calogrenant térjen vissza házába?! Hiszen így a lovag kötelességének tekinti, hogy a kérésnek eleget tegyen (264–266), s szégyenkezés nélkül visszatérhet. Valószínű, hogy ez a vavasszor már Calogrenant előtt is adott szállást kóbor lovagoknak a Csodás Forrás felé vezető útukon, s nagyon jól tudta, milyen nehéz győztesen kikerülni ebből a kalandból. Az *Yvain*ben előfordul még egy helyen, az Harpin de la Montagne epizódban, hogy a vendéglátó visszavárja a lovagot: a szörnyeteg legyőzése után Yvain sietve távozik, nem ér rá együtt ünnepelni a várúrral és családjával, mert Lunete-ért kell megküzdenie, akire tűzhalál vár, ha Yvain nem érkezik meg időben, s nem győzi le rágalmazóit; a meghívás itt a vendéglátó háláját fejezi ki. De Yvain nem fog visszatérni, erre nem is tesz ígéretet; itt már nem várná semmilyen kaland, semmilyen feladat. Chrétien hősei pedig nem szoktak visszatérni győzelmük helyére, hogy magukat ünnepeltessek. Ugyancsak az *Yvain*ben találkozunk a szerkesztési megoldással, hogy – ha a főhős nem is találkozik ismét volt vendéglátóival – a cselekmény egyik mellékszála visszavezeti az olvasót a már ismert helyszínekre. Az örökségből kifosztott lány küldöttje az Oroszlános lovag (Yvain) keresésére indul, hogy megnyerje védtelen úrnője ügyének. A küldött megismétli Yvain útjának egy részét, vendéglátói és egyben útbaigazítói így ugyanazok, akik Yvainnek is szállást nyújtottak.

*Az éjszakai szállás helye és ideje.* Az éjszakai szállás helyének és idejének kiválasztása fontos szerepet játszik a hősök jellemzésében (különösen Erec és Lancelot esetében gaz ez), a regény egészének összefüggésében pedig szimbolikus jelentéssel telítődik. A vendéglátó ház mindig a lovag „egyenes útján” van, s szinte mindig az este beálltakor talál rá a lovag, pontosabban, ha a lovag „egyenes útján” nem talál éjszakai szállást, azért még nem tér le az útról: Erec és Enide kalandkereső útjuk első éjszakáját a szabad ég alatt töltik (3080–83). Már említettük, hogy Chrétiennél gyakori jelenség, hogy valamilyen

visszatérő motívum, magatartás értelmezését a szerző maga adja meg többé kevésbé direkt módon. Az „egyenes útnak”, az éjszakai szállás kiválasztásának, elfogadásának vagy visszautasításának értelmezésében rendkívül értékes számunkra az *Erec et Enide* egyik epizódja (3947–4124): Erec a Guivret-vel való párviadal után folytatja útját felesége társaságában. Útközben találkozik Keu-vel, aki meghívja őket a közelben táborozó Arthur királyhoz. Erec visszautasítja Keu meglehetősen udvariatlan meghívását, majd amikor az erőszakosan magával akarja őket vinni, Erec kiüti a nyeregből. Keu visszatér Arthurhoz, aki most Gauvaint küldi a különös lovag után. Erec Gauvain tapintatos, udvarias meghívását is visszautasítja, ekkor Gauvain cselhez folyamodik, apródját visszaküldi a királyhoz azzal a kéréssel, hogy helyezze át táborát úgy, hogy az Erec „egyenes útjába” kerüljön. Így is történik. Erec ugyan fáradt és sebesült, mégsem tér le útjáról a szállás kedvéért, s nem hajlandó pihenni, amikor oly sok idő van még az este beálltaig. Már az önmagában véve súlyt ad ennek az epizódnak, hogy 178 sort tesz ki az elbeszélése. Különösen fontosá teszi az, hogy Erec visszautasításaiban<sup>36</sup> megfogalmazza azt, ami más epizódokban implicit marad. Reagálásaiból árad a türelmetlenség, amiért útján feltartóztatják; a napból még sok van hátra, csak ő tudja, még mi mindent kell elvégeznie.

ancor m'estuet aler plus loing

(*Erec*, 3992)

– állandóan ez a belső kényszer a továbbhaladásra, ez az önmagával szemben felállított magas követelmény munkál Erecben, ez teszi nyughatatlanná, türelmetlenné a lendületét visszafogókkal szemben. Hogy ez a hajthatatlanság, a kitűzött feladatnak ez a tökéletes vállalása milyen előkelő helyet foglal el a Kerekasztal világának értékrendjében, s hogy mennyire a legkiválóbbak megkülönböztető sajátja, az kiderül Gauvain reagálásából és a királynak küldött üzenetéből.<sup>37</sup> Gauvain szavaira kitűnően rimel, s szinte szabályba, szentenciába foglalja a fent elmondottakat a *Lancelot* pár sora: Lancelot még jóval az éj

<sup>36</sup> n'iroie por nule rien.  
Ne savez mie mon besoing;  
ancor m'estuet aler plus loing.  
lessiez m'aler, car trop demor;  
assez i a encor del jor.

(*Erec*, 3990–94)

Je ne sui mie bien heitez,  
einz sui navrez dedanz le cors,  
et ne por quant ja n'istrai hors  
de mon chemin por ostel prendre.

(*Erec*, 4082–4085)

. . . . . Plus alai hier  
asez que je ne ferai hui.  
Sire, vos me feites enui;  
leissiez m'aler: de ma jornee  
m'avez grant masse destorbee.

(*Erec* 4112–16)

<sup>37</sup> s'il vialt conoistre et herbergier  
le meillor chevalier por voir  
c'onques veist, au mien espoir,  
qu'il ne vialt por un ne por el  
guerpir sa voie por ostel.

(*Erec*, 4098–4102)

leszállta előtt találkozik egy nemesemberrel, aki felajánlja vendéglátását, amit Lancelot a következő szavakkal utasít vissza:

. . . . . Ne porroit estre  
que je herberjasse a ceste ore;  
car malvés est qui se demore  
ne qui a eise se repose  
puis qu'il a enprise tel chose;  
et je ai tel afeire anpris  
qu'a piece n'iert mes ostex pris.

(*Lancelot*, 2266–72)

Először harmadik személyben („car malvés est . . .”), normaként fogalmazza meg, hogy aki nehéz ügyet vállalt magára, az nem pihengethet, nem időzhet el a nem „megfelelő, illő időpontban” („a droite ore”, 2277).<sup>38</sup> Ezután tér rá az első személy használatára: ez a norma az ő saját értékrendszerét tükrözi.<sup>39</sup> Eddig csak olyan példákat vizsgáltunk, ahol a szállást, vendéglátást a lovag visszautasítja vagy csak a neki megfelelő körülmények között fogadja el. Van ellenkező példa is, amikor a főhőst semmi sem tarthatja vissza attól, hogy ne egy adott helyen álljon meg éjszakára. Útban Arthur király udvara felé, egy csodálatosan szép, vízzel körülvett vár felkelti Erec kíváncsiságát. Guivret-től megtudja a várhoz fűződő kaland nevét: Joie de la Cour, s ugyanakkor azt is, hogy hét éve már egyetlen lovag sem tért vissza élve ebből a kalandból. Guivret, Erecért való aggodalmában, mindenképpen meg akarja akadályozni, hogy itt szálljanak meg. Erec válasza nem szorul különösebb elemzésre:

Ne m'alez ci desesperant,  
biax amis, ne de ce ne d'el,  
mes feisons prandre nostre ostel,  
que granz biens an puet avenir.  
Rien ne me porroit retenir  
que je n'aille querre la Joie.

(*Erec*, 5420–25)

<sup>38</sup> venir i poëz par covant  
que a droite ore ostel prendroiz,  
que tart iert quant vos i vendroiz.

(*Lancelot*, 2276–78)

<sup>39</sup> A *Lancelot* egy másik epizódja is jellemző: egy város lakói azon vitatkoznak, hogy melyiküknél szálljon meg Lancelot. Ő azt kéri, hogy olyan szállást adjanak neki, amely az „egyenes útján” található, ha segíteni, s nem hátráltatni akarják:

einz devez estre an cusancon  
de moi herbergier an tel leu,  
por ce que tuit i aiez preu,  
que je soie an ma droite voie.

(*Lancelot*, 2464–67)

Vos me devriëz avancer,  
et vos me volez feire tordre.

(*Lancelot*, 2474–75)

Ugyanúgy, ahogy Yvain sem tudja a fenyegetések, figyelmeztetések visszatartani attól, hogy ne a Pesme Aventure kastélyában szálljon meg:

Mes mes fins cuers leanz me tire:  
si ferai ce que mes cuers vialt

(*Yvain*, 5170–71)

– itt száll meg, mert a „szíve befelé húzza”, befelé, azaz a nehéz megpróbáltatás felé löki az a belső kategorikus imperatívusz, mely eddig is mindig a nehezebb utak felé vitte. Mert az „egyenes út” – erről már a regények első olvasása is meggyőző – mindhárom regényben a nehezebbik, megpróbáltatásokkal teli utat jelenti. S nemcsak a kastélytól kastélyig, párviadaltól párviadalig vezető utat, hanem – és talán elsősorban – lovaghőseink belső, az önző és bizonytalan értékrendszerű énjüktől az önfeláldozó, magas etikájú, tudatos énjükig vezető úttját is. Makacs kitartásuk a maguknak kijelölt „egyenes úton” tulajdonképpen sikerük záloga. Yvain, de különösen Erec és Lancelot megszállott, szinte monomániás koncentrációja erre a kijelölt útra teszi őket képessé arra, hogy eljussanak egész közösségeket megszabadító, „megváltó” tettekig.

#### *Az éjszakai szállás és vendéglátás epizódtypusának funkciója a regény egészén belül*

Az éjszakai szállás és vendéglátás epizódtypusának fent elemzett motívumai nem minden esetben fordulnak elő együttesen, teljesen kifejtett formájukban. Megtörténik, hogy a felsorolt elemekből valamelyik – vagy néha több is – hiányzik vagy csak nagyon tömör formulában utal rá a szerző.<sup>40</sup> Egy-két esetben Chrétien éppen csak említi pár verssorban az éjszakai pihenőt. Jellemzi az adott szituációt, hogy az éjszakai szállás és vendéglátás leírásánál Chrétien mit hagy el, a motívumok megszokott sorrendjén mit változtat. Egyetlen példát említenék: az Harpin de la Montagne epizódban (*Yvain*) a vacsora leírása elmarad, a vendéglátókra nehezedő súlyos fenyegetés, a tragikus hangulat érzékeltetésénél zavaró lenne a vendéglátás ezen motívumának írói bemutatása. Ugyan- ebben az epizódban a tájékozódást szolgáló beszélgetést, amely rendszerint a vacsora után következik, közvetlenül Yvain megérkezése után találjuk, pontosan a szokatlan fogadtatás provokálja a helyzet, a problémák azonnali tisztázását.

Az éjszakai szállás és vendéglátás epizódtypus részletes elemzése, valamint a három regény összevetése arról győzött meg, hogy a dolgozat elején banális, különösebb értelmezésre nem szoruló eseménytypusként emlegetett vendéglátás, éjszakai szállás Chrétien vizsgált regényeiben az elbeszélés anyagának tagolásában és jelentésének közvetítésében, árnyalásában fontos szerepet játszik, hasonlóan a többi visszatérő, párhuzamos szerkezetű eseménytypushoz (párviadal, ünnepség, szolgálat-felajánlás és szolgálat). Kétségtelenül van néhány olyan éjszakai szállás epizód, amely valóban nem szolgál másra, mint a lovag pihenőjének jelzésére, s ezáltal a mindennapi életre utal; szünetet, csöndet jelent az izgalmas kalandok közepette.

<sup>40</sup> *Yvain*: 777–792; 4655–96; 5826–35; 5856–63; *Lancelot*: 2489–2504; 5506–5534.

A vizsgált epizódok többségének azonban dinamikus kettős funkciója van. A lovag útnak indul kalandot keresni vagy nehéz kalandorozat után ismét úton van, szinte mindig egyedül, s akkor a kalandok nem mindennapi, különös világában („forêt aventureuse”) egyszerre – váratlanul, ugyanakkor mindig a megfelelő pillanatban, a megfelelő helyen, tehát a lovag „egyenes útján” – megjelenik a „többiek” világa, a közösség, a hétköznap egy-egy eldugott kismemesi udvarház, főúri vár, város formájában. Pihenő – úgy tűnik – lovagnak, olvasónak is az izgalmas, fárasztó kalandok sorában. Elengedhetetlenül szükséges ez a pihenő ahhoz, hogy a lovag nehéz útját megtehesse: tönkrement fegyverzetét rendbehozzák, elpusztult lova helyett másikat kap, sebeit begyógyítják stb. De az olvasó párviadalok, csodák, ünnepek leírásánál kifáradt figyelmének is szüksége van erre a pihenésre.

Hamarosan világgóssá válik azonban az olvasó előtt, hogy ez a pihenőhely a lovag további útját irányítja. Az irányítás kevésbé érzékelhető, felszínesebb ott, ahol csak felvilágosításokról, szokások megvilágításáról van szó. Sokkal nyilvánvalóbb a befolyásolás ott, ahol a pihenőhely kínálja az egész nap esetleg hiába várt kalandot, vagy váratlanul nehéz próba elé állítja a lovagot. A „kényszervendégesség” a legszélsőségesebb példa a pihenőhelyek kettős jellegére, a Pesme Aventure epizódban a vendéglátó ház szinte már csapda.

Kiderül, hogy ami békés, hétköznapi világnak látszott – s az is bizonyos értelemben, bizonyos fokig – csodákat rejteget vagy döntő találkozást tartogat a hős számára, találkozást magával a szerelemmel (*Erec et Enide*) vagy a szerelem lehetőségével. Több vendéglátás epizódban a szerelem légköre veszi körül Calogrenant-t, Yvain-t, Lancelot-t.

Gyakran tehát az éjszakai szállás és vendéglátás epizódok az elbeszélés csomópontjai a regénybeli események szintjén: új szereplőket kapcsolnak be, konfliktust rejtenek magukban, kalandlehetőséget kínálnak, ezáltal a továbblépést biztosítják, új lendületet adnak az elbeszélésnek, fordulópontot jelentenek a cselekményben. A hős mindig letéríthetetlenül az „egyenes útján” halad, ott pihen meg, ahol erre „egyenes útján” lehetőség adódik, teljesen véletlen, hogy hol. S paradox módon pontosan ezek a véletlen pontok lendítik útján előre. Az esetek többségében valamilyen szokásról tudó, valamilyen kalandot jelentő hagyományt birtokló, a hős számára fontos ismeretekkel rendelkező, sürgős segítségre váró vendéglátók kerülnek „véletlenül” a főhős látszólag pontos irányt, célt nélkülöző<sup>41</sup> útjába.

E két funkció (pihenés – új lendület, konfliktus; nyugvópont – fordulópont) együtt jelentkezik, összefonódva ugyanazon epizódon belül. A vendéglátás motívumnak ez a két funkciója kivételesen tisztán különválasztható a *Lancelot* Lit Périlleux epizódjában: este és reggel minden úgy történik, ahogy egy nyugodt, elegáns vendéglátás során kell és szokott, éjfélkor pedig Lancelot-nak félelmetes próbát kell kiállnia.

Ezek a csomópontok hozzájárulnak az elbeszélés ritmusának kialakításához, a regény eseményanyagának tagolásához, jelentést hordozó elrendezéséhez. A vendéglátás epizódok nemcsak a pihenés és új lendület ritmusának biztosításával járulnak hozzá a regényszerkezet kialakításához, hanem azzal is, hogy egy adott regényen belüli konkrét

<sup>41</sup> Erec s'an va, sa fame an moinne,  
ne set ou, mes en avanture.

(*Erec*, 2762–63)



...egyalósulásaik sok párhuzamosságot mutatnak: állandó motívumok, ezek viszonylag stabil sorrendje hasonló szerkezetet ad a konkrét epizódoknak, a nyelvi megformálás szintjén pedig az állandó motívumok esetében sok a visszatérő formula. Így az epizódok egymásra visszautalnak; a párhuzamos szerkezet, a nyelvi ismétlődések mintegy hálót alkotnak, így tehát nemcsak lineáris tagolás van az elbeszélés anyagában, hanem bonyolultabb ritmus is kialakul, ami a regény lezártágának, teljességének egyik biztosítéka.

Az izgalmas események elbeszélésébe ezek az epizódok nyelvi megfogalmazásukkal is változatosságot, új szint visznek: egyrészt másfajta epizódokhoz viszonyítva itt lényegesen nagyobb a leíró részek aránya (vár, város, a bennük folyó élet, új szereplők, étkezés, ruha, fegyver, mind-mind kitűnő alkalom a szerző megfigyelőképességének és főként retorikai tudásának<sup>42</sup> bizonyítására), lehetőség nyílik az élet apró, jelentéktelen dolgainak gyors, de nagyon plasztikus fevilantására is. Másrészt, a párviadalokhoz vagy az ünnepekhez hasonlítva, a vendéglátás epizódokban sokkal több a párbeszéd, ami előbbé teszi a regény szereplőit, árnyalja jellemzésüket. Az elbeszélés, leírás és egyenes beszéd aránya, váltakozása az elbeszélés ritmusának lényeges tényezője.

<sup>42</sup> A középkori retorikai munkákban az *amplificatio* kapott központi helyet, s ezen belül is a *descriptio*, lásd EDMOND FARAL, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1924.

## Az európai reneszánsz példája a modern kínai irodalom genezisében<sup>1</sup>

GALLA ENDRE

A kínai irodalom történetében alig több mint fél évszázaddal ezelőtt ment végbe az a nagyszabású korszakváltás, amelynek eredményeként új, modern, nemzeti irodalom lépett a nagymúltú tradicionális irodalom helyébe. Az 1917–1919 között bekövetkező fordulat egy, a kínai művelődés történetében szinte példa nélkül álló forrongás, valóságos intellektuális forradalom közegeiben jött létre, amely bizonyos fokig máig ható érvénnyel megszabta a XX. századi kínai szellemiség fejlődésének útját. A hagyományos kínai ideológiai rendszer, valamint a kultúra és a közgondolkodás gyökeres megváltoztatását célzó ún. „új kulturális mozgalom” szellemi hadjáratáról van szó, amelynek legfontosabb és legmaradandóbb eredménye éppen a nyelvi és irodalmi megújulás lett.<sup>2</sup> A szellemi erjedés a császárkor utolsó évtizedeiben kezdődött, amikor a kínai intellektus számára a történelem során első ízben nyílt lehetőség a Nyugat világával való alaposabb megismerkedésre és tartós kapcsolatfelvételre. E megismerkedés fájdalmas felismerések egész sorát hozta, amelyek lassan aláásták a kínai civilizáció egyedülvalóságába és a hazai tradíciók felsőbbrendűségébe vetett hitet. A mandzsu-kínai kormányzat struccpolitikája és konzervativizmusa azonban nem tette lehetővé gyors és erélyes következtetések

<sup>1</sup> Tanulmányunkban kizárólag a kínai irodalom története legújabb korszakával, a *modern* kínai irodalom kialakulásával összefüggésben vizsgáljuk az európai reneszánsz szerepét. Nem foglalkozunk tehát azokkal a koncepciókkal, amelyek a *régi* kínai irodalom történetének valamely szakaszával kapcsolatban vetik fel egy „reneszánsz időszak”, „reneszánsz korszak” posztulálásának lehetőségét. Így pl. N.I. KONRAD a VIII–XIII. sz. közötti időszakot tekinti a „kínai reneszánsznak” (vö. N.I. KONRAD, *Zapad i Vosztok*, 1966. 227–168. l.), sőt, HU SHIH a régi kínai irodalom történetében négy, egymást követő korszakot is „reneszánsz”-nak minősít (vö. HU SHIH, *The Chinese Renaissance*, 1963<sup>2</sup> 45–46. l.). Ezzel kapcsolatban – s a tanulmányunkban foglaltak kiegészítéséül – itt csak annyit jegyzünk meg, hogy azzal a felfogással értünk egyet, amely elutasítja a reneszánsz kategóriájának kiterjesztését az Európán kívüli országok irodalmainak olyan jelenségeire, amelyek „az európai reneszánsz irodalom bizonyos adottságaihoz formailag hasonlítanak ugyan, de teljesen más gazdasági és társadalmi körülmények közepette, nem mint a polgárság önálló törekvéseinek és nemzeti aspirációinak gyümölcsei jöttek létre”. (KLANICZAY TIBOR, *A reneszánsz határai és ellentmondásai. A múlt nagy korszakai* c. kötetben, 1973. 116. l.)

<sup>2</sup> Tekintettel arra, hogy az „új kulturális mozgalom” részben intellektuálisan előkészítette, részben kiegészítette az 1919. május 4-én kirobbant nagy antiimperialista és antifeudális politikai mozgalmat, az egész korszakot „Május 4. időszaknak”, illetve a „Május 4. Mozgalom korszakának” is szokták nevezni. Az „új kulturális mozgalmat” magában foglaló korszak időhatárait a szakirodalomban 1915–1925 között eltérő dátumokkal határozzák meg. CHOW TSE–TSUNG *The May Fourth Movement* (1960) c. alapvető monográfiájában úgy látja, hogy a legfontosabb fejlemények 1917–1921 között mentek végbe (i. m. 6. l.).

levonását ezekből a felismerésekből – amiként ez a szomszédos Japánban, a felülről végrehajtott Meiji-forradalom után történt, s amelynek eredményeként a szomszéd ország gyors ütemű modernizálódással válaszolhatott a Nyugat „kihívására”.<sup>3</sup> A régi Kína tehát szinte az utolsó órában is tehetetlenül és tanácstalanul állt szemben felbomlásának és bukásának fenyegető veszélyével.

Alternatív politikával s átfogó, bár mérsékelt reformokkal csak a múlt század utolsó éveiben kibontakozó ellenzéki áramlat, az ún. „alkotmányos monarchisták” reformmozgalma kísérletezett – immár a modern Japán s a nyugati országok állami és társadalmi berendezkedésének hozzávetőleges ismeretében. Liang Csi-csao (1873–1929), a mozgalom ideológusa a nyugati civilizáció kialakulásával és fejlődésével összefüggő kérdések tanulmányozásának is nagy figyelmet szentelt. Különösen a történelmi korszakváltásokat eredményező politikai és társadalmi mozgalmakban (amerikai, francia forradalom), valamint a nagy művelődéstörténeti korszakokban (reneszánsz, felvilágosodás) keresett olyan analógiákat, amelyek a kínai reformmozgalom számára követendő példa vagy modell gyanánt szolgálhattak. Írásaiban ismételtelen rámutatott arra, hogy Nyugaton a modern éra a reneszánszsal kezdődött, hogy a görögség újraélesztett ismereteiből táplálkozó eszmék szétáradása az európai szellemiség gyökeres megváltozásához vezetett, hogy Kínának is ezt az utat kell járnia.<sup>4</sup> A reformmozgalom ideológiájának kompromisszumos és eklektikus voltára jellemző módon azonban ő is s a mozgalom más vezetői is – mint Kang Ju-vej (1858–1927) és Tan Sze-tung (1866–1898) – úgy vélték, hogy a modern világ olyan elismert vívmányai, mint a demokrácia vagy a népképviseleti rendszer a kínai antikvitásban is megvoltak, csak módot kellene találni rá, hogy újjáéledjenek. Konceptiójukat a kanonikus könyvek és a konfucianus klasszikusok merész reinterpretálásával megpróbálták tényszerűen is alátámasztani.<sup>5</sup> Az európai reneszánsz és a humanizmus kialakulásának és funkciójának éppen a kínai szellemiség átformálása szempontjából legfontosabb tanulságát azonban szem elől tévesztették vagy félreértették: ti. azt, hogy a reneszánsz és a humanizmus a középkor *vallásos* világnézetével szemben mint új, *világi* ideológia lépett fel, s ezért fordult az ókori „világi” klasszikusok tekintélyéhez is.<sup>6</sup> Liang Csi-csao és társai nem ismerték fel, hogy a reneszánsz példáját következetesen értelmezve – Kínában maga a tradicionális eszmerendszer *egésze* töltötte be egy olyan ideológia funkcióját, aminőt az európai középkorban a vallás töltött be. Ezzel a tradicionális eszmerendszerrel nem a kínai „aranykor” klasszikusait kellett volna szembeállítani – akik maguk is szerves részei, sőt ősforrásai, fundamentumai voltak ennek az eszmerendszernek –, hanem egy másfajta, modern, de mindenképpen „világi” ideológiát.

A felvilágosult dzsentri- és írástudó rétegek törekvéseit tükröző századvégi reformmozgalom tehát még nem tudta átlépni saját árnyékát, s a lényegyet tekintve tradicio-

<sup>3</sup> A Nyugat „kihívására” adott kínai és japán „válasz” különbözőségének okait és motívumait részletesen elemzi HU SHIH, *The Chinese Renaissance* (1963<sup>2</sup>) c. művének *Types of Cultural Response* c. fejezetében, 1–26. l.

<sup>4</sup> LIANG CSI-CSAO idevágó nézeteit idézi és ismerteti J. LEVENSON, *Liang Ch'i-ch'ao and the Mind of Modern China* (1959) c. művében, 97., 99. l. és egybeüött.

<sup>5</sup> A reformmozgalomnak a nyugati kulturához, illetve a kínai antikvitáshoz való viszonyát részletesen tárgyalja WOLFGANG FRANKE, *China und das Abendland* (1962) c. műve, 89–96. l.

<sup>6</sup> KLANICZAY TIBOR, *Európai és magyar reneszánsz. A múlt nagy korszakai* c. tanulmánykötetben (1973), 97. l.

nalista nézőpontjából nem tudta adekvát módon értelmezni a nyugati civilizáció tanulmányozásából leszűrt tapasztalatokat. Mégis, bár a reformerek politikai programjának megvalósulását (az 1898. évi ún. „száznapos” forradalmat) az udvari reakció megíúsította, az általuk kezdeményezett új szellemi orientációnak nem tudott gátat vetni. A reformmozgalom nyomában kibontakozó, sőt vele szemben gyorsan teret hódító radikális, forradalmi irányzat már elvetette a monarchiával és a mandzsu uralommal való kompromisszum gondolatát, s annak megdöntését tűzte ki célul. Ez az 1911. évi polgári demokratikus forradalommal be is következett, a tradicionális ideológiai és szemléleti örökség, valamint a régi kínai civilizáció egész értékrendszere azonban szinte érintetlenül vésztele át a monarchia és a mandzsu uralom bukását. Ennek az örökségnek a régi típusú írástudók, a dzsentriföldbirtokos réteg s a császárkori hivatalnok-bürokrácia tagjainak körén túl a fiatal köztársaság irányítását mihamar kezükbe kaparintó militarista politikusok, sőt a korábbi reformerek között is számtalan híve és szószólója volt – nem szólva az írástudatlan, elmaradott tömegekről. A forradalmi mozgalommal azonban új, javarészt külföldi (nyugati és japán) egyetemeken iskolázott értelmiségi réteg lépett színre, amelynek radikális képviselői a nemzeti újjászületés, Kína modernizálásának gondolatát összeegyeztethetetlennek érezték a régi Kína ideológiai és kulturális örökségével. A politikai fejlemények, köztük a restauráció imminens veszélye is csak megerősítették őket abban a meggyőződésükben, hogy a tradicionális hazai civilizációban gyökerező tudatviszonyok alapvető megváltoztatása nélkül nem lehet új világot építeni Kínában.<sup>7</sup>

Ilyen körülmények között bontakozott ki az 1910-es évek második felében az „új kulturális mozgalom”, amely kezdetben inkább csak a konfucianizmus és a konfuciánus eszmerendszer ellen irányult, majd fokozatosan kiterjedt a kulturális és szellemi élet más aspektusaira is, hogy aztán szinte a tradicionális hazai kultúra minden lényeges elemét a kritikai vizsgálat mérlegére tegye. A mérleg másik serpenyőjébe egy alternatív „új kultúra” eszménye került: mindazon „új eszmék” kvintesszenciája, amely felváltani volt hivatott az idejétműltnak, s ezért elutasítandónak ítélt régít. Ez, az új értelmiség által lelkesen propagált alternatív kultúra pedig teljes egészében a Nyugat szellemi vívmánya volt, s beleértődtek mindazon eszmék és eszmények, amelyeket az európai intellektus jobbára a XVIII. sz. óta hozott létre vagy tudatosított: a tudomány, a demokrácia, a liberalizmus, az individualizmus, a racionalizmus, az evolucionizmus, a szocializmus stb. eszméi. Különösen a tudományt és a demokráciát értékelték nagyra, bennük látták megtestesülni a Nyugat aktivitását és vitalitását, tehát felsőbbrendűségét Kínával szemben. A demokráciától az egyéniség felszabadulását remélték a tradicionális kötöttségek alól; a tudományt részben az anyagi fejlődés valamiféle módszereként, részben a „babonák”, azaz mindenféle vallásos hit elleni harc eszközeként értelmezték.<sup>8</sup> Ez utóbbi értelmezés egyébként konkrétan tükrözte azt az elvi különbséget, amely az „új kulturális mozgalom” híveinek és elődeiknek, a századvégi reformereknek a hazai tradicionális ideológiához való viszonyát jellemezte: ezt az ideológiát az előbbiek immár mint egyfajta *vallásos* eszmerendszert ítélték meg. (Igaz, ebben az is szerepet játszott, hogy a konzervatív erők éppen

<sup>7</sup> CHOW TSE-TSUNG, i.m. 41. 1.

<sup>8</sup> WOLFGANG FRANKE, i.m. 101. 1. FRANKE azonban másutt arra is figyelmeztet, hogy az új értelmiség Nyugattal kapcsolatos ismeretei nem lehettek túlságosan mélyenjáróak. Vö.: W. FRANKE, *Chinas kulturelle Revolution* (1957). 49–50. 1.

ezekben az években álltak elő Konfuciusznak mint vallásalapítónak a kultuszával, hogy a konfucianizmust mint államvallást fogadtassák el.)

Mindezek alapján nem tekinthető véletlennek, hogy a konfucianizmus és a tradicionális eszmék elleni harc már a kortársakban is annak a másik nagy küzdelemnek a képzetét idézte fel, amelyet az európai reneszánsz és humanizmus zászlóvivői vívtak a középkori egyház s annak ideológiája, a vallásos világnézet ellen. Sőt, valójában nem is csupán a hasonlóság, a két szellemi mozgalom közti valamiféle tipológiai rokonság felismeréséről volt szó. Az „új kulturális mozgalom” elindító és a benne közreműködők közül is sokan tisztában voltak nemcsak mozgalmuk jelentőségével, de jellegével is, ezért fordultak tudatosan az európai reneszánsz példájához. Különösen egyértelműen mutatkozott ez meg a hagyományos irodalom és a régi irodalmi nyelv felülvizsgálata során, amely azután az új irodalom gyors színrelépéséhez vezetett el. A hagyományos irodalom és írásbeliség valamiféle reformjának, az új szellemi orientáció igényeihez való hozzáigazításának szükségességét a reformmozgalom is átérezte, hiszen a külvilágból beáramló új eszmék, fogalmak, terminusok megfelelő érzékeltetésére már akkor sem bizonyult maradéktalanul alkalmasnak az írásbeliség hivatalos „könyvnyelve”, az élő, beszélt nyelvtől hosszú évszázadok óta különvált, zárt nyelvi rendszert képező, megcsontosodott irodalmi nyelv, a *wenjen*. Bár az idők folyamán bizonyos műfajokban (széppróza, dráma) jelentős beszélt nyelvű, *pajhua* irodalom is kifejlődött, a tradicionális irodalomszemlélet csak a *wenjen*-ben fogant alkotásokat (értekező prózát, esszét, verset) tekintette irodalmi alkotásnak. A reformmozgalom vezetői – többnyire írók, költők is egyben – megkísérelték ugyan bizonyos beszélt nyelvi elemek felhasználásával hajlékonyabbá tenni az irodalmi nyelvet, s „új stílust” hirdettek meg, egészében véve azonban nem vonták kétségbe a *wenjen* szupremáciáját és létjogosultságát. A hagyományos irodalmi tartalmi megújítását célzó „költészeti forradalmuk” elszigetelt, felemás, félúton megrekedt kísérlet maradt, s nem tudta megingatni a régi irodalom pozícióját.<sup>9</sup>

Mihelyt azonban érlelődni kezdtek az „új kulturális mozgalom” kibontakozásának feltételei, mihamar nyilvánvalóvá vált, hogy a nehézkes, kevesek által érthető régi irodalmi nyelv már végképp nem megfelelő médiuma az új eszmék terjesztésének, hogy a nyelvi kommunikációban végrehajtandó radikális változások nélkül nem remélhető frontáttörés a közgondolkozásban, s a kulturális élet egyéb szféráiban sem. Így vetődött fel az irodalmi nyelv megújításának, illetve új irodalmi nyelv s ennek folyamányaként egy új irodalom megteremtésének gondolata. Ennek elsőként a korszak egyik vezető publicistája, Huang Jüan-jung adott hangot 1915-ben – mégpedig az európai reneszánsz példájára való hivatkozással:

„... Ami az alapvető megoldást illeti, úgy vélem, ennek kezdeteit egy új irodalom előmozdításában kell keresnünk. Azaz: arra kell törekednünk, hogy a kínai közgondolkozást közvetlen kapcsolatba hozzuk a világ mai eszméivel s ezáltal meggyorsítsuk radikális ébredését. Ez pedig oly módon történhetne, ha leegyszerűsített nyelvet és irodalmat használnánk az eszméknek a nép körében való terjesztése érdekében. Nem láttuk-e vajon, hogy a történészek a középkor megdöntésének alapjaként tartják számon a reneszánszt?”<sup>10</sup>

<sup>9</sup> CHOW TSE-TSUNG, i.m. 271. l.

<sup>10</sup> Idézi CHOW TSE-TSUNG, i.m. 272. l.

De a reneszánsz lebegett az „irodalmi forradalom” tulajdonképpeni zászlóbontója, Hu Si (1891–1962) szeme előtt is. Benne Amerikában töltött ösztöndíjas évei alatt (1910–1917) fogalmazott meg a kínai irodalmi nyelv megújításának gondolata, amelyben ösztönző szerepe lehetett az amerikai imagisták ez idő tájt végbement „költészeti reneszánszának” is.<sup>11</sup> Azoknak a tanulságoknak azonban, amelyeket a kínai irodalom fejlődésének és az európai nemzeti nyelvű irodalmak kialakulásának kontrasztív vizsgálatából levont, nagyobb és döntőbb jelentősége volt. Ennek során jutott ugyanis arra a meggyőződésre, hogy a régi kínai irodalmi nyelv ugyanolyan szerepet töltött be a kínai írásbeliségben, mint a középkori Európában a latin, s hogy a holtta merevedett „kínai latint” ezért hasonlóképp fel kell váltania egy a beszélt élő nyelven alapuló írásbeliségnek. Vagyis, hogy Kínának ugyanúgy meg kell teremtenie a maga modern nemzeti nyelvét, ahogyan a reneszánsz időszakában a „lingua vulgaris” felváltotta a latint, lerakva ezzel a nemzeti nyelvű irodalmak kibontakozásának alapjait Európában. Hu Si „*Kísérleti javaslatok az irodalom reformjára*” c. híres programadó tanulmányában<sup>12</sup> mindenekelőtt amellett foglalt állást, hogy – eltérően a hagyományos értékrendtől – a régi irodalomban a beszélt nyelvi, pajhua irodalmat kell a fejlődés fő vonulatának tekinteni; ennek virágkorában állott ugyanis a régi kínai irodalom a legközelebb ahhoz, hogy benne az élőbeszéd és az irodalom nyelve eggyé váljék. Ha ez a folyamat nem ütközött volna akadályokba, akkor – úgymond – „Dante és Luther nagy vállalkozására . . . Kínában is sor került volna”,<sup>13</sup> itt is megszülethetett volna az „élő irodalom”. A középkori Európában minden népnek megvolt ugyan a saját nyelve, de az írásbelisége a mindenütt otthonos latin volt, „a könyveket, leveleket latinul írták, amiként nálunk is venjenben íródtak a könyvek”<sup>14</sup> – fejtegette a továbbiakban Hu Si, majd Dante és társai példáját hozta fel, akik véghezvitték a fordulatot, s a saját hazájuk nyelvén kezdtek el írni. Ezt az utat járták más országokban is: így és ekkor szólaltak meg a mai európai irodalmak saját nyelvükön, így és ekkor kezdtek felváltani az anyanyelvi „élő” irodalmak a latin nyelvű, „holt” irodalmat, az „élő” irodalmakban pedig később megvalósult a beszélt nyelv és az írott nyelv egysége.

A reneszánsz kor irodalmi-nyelvi példái közül Hu Si különösen az olasz nemzeti nyelv kialakulását tartotta kínai szempontból tanulságosnak. Egy másik, „*Konstruktív irodalmi forradalom*” c., ugyancsak elvi jelentőségű cikkében erről így írt:

„Az olasz nemzeti nyelv kialakulásának történetét nekünk, kínaiaknak, különösen érdemes tanulmányoznunk. Miért? Mert Nyugat- és Észak-Európa új államaiban, Angliában, Francia- és Németországban a helyi (hazai) nyelv és a latin között nagy a különbség, nem csodálható tehát, ha ezekben az országokban lassan áttértek a nemzeti nyelv használatára az irodalomban. Itália azonban a hajdani római birodalom szülőföldje, a latin nyelv hazája volt, dialektusai mind nagyon

<sup>11</sup> CHOW TSE-TSUNG, i.m. 29. l., továbbá MICHELLE LOI, *Roseaux sur le mur* (1971), 37–45. l.

<sup>12</sup> *Ven-hszüe kaj-liang csu-ji* Eredetileg megjelent a Hszin-csing nien (Új Ifjúság) c. folyóirat 1917 januári számában. Idézte CSAO CSIA-PI, *Csung-kuo hszin ven-hszüe ta-hsi* (Az új kínai irodalom nagy antológiája, [1935]) c. mű I.K.-ből, 34–43. l.

<sup>13</sup> Uo. 42–43. l.

<sup>14</sup> Uo. 42–43. l.

közel állottak a latinhoz. Itt ugyanolyan nehéz volt sikraszállni a beszélt nyelv mellett a latin ellenében, mint Kínában azért, hogy a pajhua váltsa fel a venjent . . . Minthogy nagyon sokan elleneztek, (így) az akkori új íróknak egyfelől egy nemzeti-nyelvű irodalom megteremtését kellett szorgalmaznia, másfelől cikkeket kellett írniok, hogy megértessék, miért van szükség a régi nyelv eliminálására, miért kell okvetlenül áttérni a beszélt élő nyelvre. Csakis ilyen tudatos állásfoglalás (amit legerőteljesebben Dante és Alberti képviseltek) és értékes irodalmi művek révén vált lehetővé, hogy megszülessen az olasz »irodalmi köznyelv« .»<sup>15</sup>

Hu Si tehát a beszélt nyelvet, a pajhuát javasolta cikkeiben az írásbeliség új alapjának, valamint a születendő új irodalom nyelvi eszközének és normájának. Javaslatát osztatlan egyetértésre és támogatásra talált az „új kulturális mozgalom” táborában, mindenekelőtt a mozgalom vezető orgánumának, a *Hszin csing-nien* (Új Ifjúság) c. társadalompolitikai folyóirat szerkesztőinek és munkatársainak körében, olyannyira, hogy az 1915 óta megjelenő folyóirat, amely eladdig maga is túlnyomórészt venjen nyelven közölte a régi ideológiát támadó s az új eszméket népszerűsítő cikkeit, 1917 után ugyan-csak nyelvet változtatott, s kizárólag pajhua nyelvű cikkeket közölt. A „pajhua forradalom” azonban csupán nyitánya s a nyelvi eszköz tekintetében nélkülözhetetlen előfeltétele volt az irodalom tartalmi, szemléleti megújulásának, amelyhez hasonlóképp a nyugati irodalmak fejlődésének vizsgálata szolgált támpontul. Az irodalomnak a modern államok nemzeti és társadalmi életében betöltött szerepével kapcsolatban a reformmozgalom is eljutott bizonyos felismerésekhez: észrevette pl. közvéleményteremtő és formáló funkcióját, s ebből következően egyes műfajainak és műformáinak (pl. a modern polgári regénynek) kiemelkedő helyét a műfajok hierarchiájában. Bár a külföldi irodalmakkal való ismerkedés a századforduló táján kibontakozó szépirodalmi fordítói tevékenység révén éppencsak hogy megindult, az „irodalmi forradalom” képviselői külföldi tanulmányaik során, nyelvek ismeretében első kézből szerzett tapasztalatokkal is rendelkeztek s így lehetőségük nyílt sokoldalú, érdemi összehasonlításokra, amelyek alapján felvázolhatták a létrehozni kívánt új irodalom ideálképét.

E kép megformálásában jelentős szerepet vállalt Csou Co-zsen (1885–1966), a későbbi jeles esszéíró és műfordító, akinek ekkori elvi jellegű cikkei közül különösen „*Emberi irodalom*” c. tanulmánya<sup>16</sup> érdemel figyelmet, amelyben a szerző lényegében az európai reneszánsz humanitás-eszményének megvalósításában jelöli meg az új irodalom feladatát. A humánus eredendő igazságát, mint írja, Európában a XV. században fedezték fel először, ennek következményeként jött létre a vallási forradalom, valamint az

<sup>15</sup> *Csien-ső-ti ven-hszüe ko-ming lun*. Eredetileg megjelent a *Hszin csing-nien* (Új Ifjúság) c. folyóirat 1918 áprilisi számában. Idézve CSAO CSIA-PI, i.m. I. köt.-ből, 132–133. l. – A tudatosság mozzanatának egyébként HU SI a „kínai reneszánszban” is nagy fontosságot tulajdonított, s azt a Nyugat civilizációjával és népeivel való hosszú érintkezés eredményének tudta be: „Csak az érintkezés és az összehasonlítás teszi lehetővé, hogy világosan és kritikusan lehessen látni és értelmezni a különböző kulturális elemek viszonylagos értékét vagy értéktelenségét . . . A Nyugat civilizációjával való bensőséges kapcsolat jótékony hatása nélkül nem lett volna Kínai Reneszánssz” – írta később *The Chinese Renaissance* c. művében, 47. l.

<sup>16</sup> *Zsen-ti ven hszüe*. In: *Csüang-kuo hszin ven-hszüe ta-hszüe* (Az új kínai irodalom nagy antológiája), I.k. 193–199. l.

irodalom és a művészet reneszánsza. Kínában azonban a kérdés vizsgálatában a kezdetektől kell elindulni, mivel itt négyezer év óta „az 'ember' kérdését még soha nem oldották meg”.<sup>17</sup> Ezért van szükség az „ember” felfedezésére, s az irodalom révén a humanizmus eszméinek hirdetésére. A továbbiakban, meghatározva az „ember” fogalmának mibenlétét, s elhatárolva a humanitást a karitás kategóriájától, megállapítja, hogy a humanizmus olyan ideológia, amely mindenben az egyes emberből mint individuumból indul ki, hiszen az emberiségnek, az emberiség iránti szeretetnek elengedhetetlen feltétele az, hogy az egyes embernek magának is „emberi” státusza, pozíciója legyen. Az „ember” irodalmát, az emberi irodalmat tehát olyan írásművek alkotják, amelyek e humanizmusból kiindulva regisztrálják és tanulmányozzák az emberélet minden problémáját. Ezt a fajta irodalmat éles határvonal választja el az emberellenes, „inhumánus” irodalomtól. Itt nem tartalmi vagy módszertani kritériumok töltik be a vízvonal szerepét, hanem az a művekben megmutatkozó attitűd, amelyből kitetszik, hogy az író az emberi vagy az emberellenes, inhumánus életre mond-e igent. Csou Co-zen e két magatartástípusra a nyugati és kínai irodalomból egyaránt hoz fel példákat, megállapítva, hogy az utóbbiban alig találhatók olyan alkotások, amelyek kimerítenék a emberi irodalom kritériumát, mégpedig azért, mert nélkülözik az emberi irodalom fundamentumát: az emberi erkölcsiséget. Az olyan történetek például, amelyek azt sugallják, hogy az özvegy inkább kövesse férjét a halálba, semhogy újráházassodjék, az embertelen erkölcsiség jegyében fogantak. Az új irodalom tehát el kell hogy utasítsa a régmúlt idők barbár és embertelen erkölcsi normáit, s olyan humanitás-eszmény szószólójává kell válnia, amely összhangban áll a modern kor szellemével.

Hogy az „emberi irodalom” eszméje nem csupán egyesek elméleti megfontolásaiban testet öltő jámbor szándék, hanem az „új kulturális mozgalom” eszmevilágában gyökerező reális igény volt, azt a színrelépő új, pajhua nyelvű szépirodalom 1918-tól megjelenő műveinek első hullámával is szinte egyidejűleg igazolta. Különösen az időszak legnagyobb hatású elbeszélőjét, Lu Hszünt (1881–1936) foglalkoztatták a régi világ embrenyomórító erkölcsiségének kérdései: ekkori írásai – főleg elbeszélései, de szatirikus karcolatai, esszéi is – megannyi vádirat a patriarkális-tradicionális erkölcsi világrrend ellen, amelyet parabolisztikus első elbeszélésében, „Az örült naplójá”-ban (1918) értelem-szerűen és verbálisan is „kannibalisztikusnak”, „emberevőnek” bélyegzett.

Az új irodalom színrelépésével az „irodalmi forradalom” voltaképpen teljesítette küldetését. 1918-tól kezdve az Új Ifjúságban, majd 1919-től a *Hszin-csao* (Új Hullám) c. folyóiratban – amelynek figyelemre méltó módon „The Renaissance” volt az angol nyelvű alcíme –, végül az 1919. évi május 4. mozgalom után egyre-másra megjelenő pajhua nyelvű napilapok irodalmi mellékleteiben, majd 1920–21-től a kizárólag irodalmi jellegű folyóiratokban is szinte egyik napról a másikra bontakozott ki a modern, XX. századi kínai irodalom, amelynek alkotásait immár egy egész világ választotta el a tradicionális literatúra tegnapi, vagyis még néhány évvel korábban, az 1910-es évek első felében is fel-felbukkanó termékeitől.<sup>18</sup> A „Május 4. mozgalom” azonban – miközben egyre szélesebb értelmiségi rétegekben vitte diadalra az „új kulturális mozgalom” eszméit,

<sup>17</sup> Uo. 194. l.

<sup>18</sup> J. PRUSEK, (ed.), *Studies in modern Chinese literature* (1964). *Introduction*, 10. l.; I. SEMANOV, *Lu Szin i evo predsesztvenniki* (1967), 96. l.



s tette visszafordíthatatlanná az „irodalmi forradalom” győzelmét – egyben az „új kultúra” táborán belüli ideológiai és politikai differenciálódás kezdeteit is jelezte, ez pedig az irodalom szférájában különböző törekvések, irányzatok és áramlatok egyidejű jelentkezésében mutatkozott meg. A 20-as évek első felének egyik legjelentősebb irányzata az „emberélet irodalmának” jelszava alatt éppen a „humánus irodalom” eszméjének megvalósításáért szállt síkra, ezért elsősorban azon külföldi irodalmak példájára hivatkozott, amelyekben a „humánus” és az „emberélet” gondolatának kifejeződését a legpregnansabbnak érezte. Ennek megfelelően tehát ez az irányzat nemcsak a nagy nyugati irodalmakat és humanista klasszikusaikat tartotta számon, hanem az észak- és kelet-európai „kis” nemzetek, s más, ún. „elnyomott népek” irodalmaival is igyekezett megismerkedni.<sup>19</sup>

Az új irodalom további fejlődésére – csakúgy, mint kialakulásának körülményeire – a társadalmi forradalom további politikai fejleményei erőteljesen rányomták bélyegüket, s ez azon eszmények és értékek sorsának alakulásában is megmutatkozott, amelyek mellett korábban elkötelezte magát. A kulturális – s benne az irodalmi – megújulás nagy intellektuális élménye azonban sokáig eleven maradt, s nem szűnt meg teljesen annak a példának a vonzóereje sem, amit az „új kulturális mozgalom” számára az európai reneszánsz és humanizmus jelentett. Ez nemcsak abban mutatkozott meg, hogy a „reneszánsz” fogalma végérvényesen polgárjogot nyert a kínai nyelvben, s szinte közkedvetű kifejezéssé vált, hanem abban is, hogy az új irodalmi mozgalmat később is újra meg újra a reneszánszhoz hasonlították és mérték. Sőt, az új irodalom 1935-ben megjelent tíz kötetes, hatalmas kompendiumához írott bevezetőjében Caj Jüan-pej (1867–1940), az Academia Sinica elnöke – párhuzamot vonva a kínai irodalom fejlődésének egyes jelenségei és az európai reneszánsz története között – rámutatott, hogy a kínai „újja-születés” alig másfél évtizede kezdődött folyamata korántsem tekinthető lezártnak. Ahhoz azonban, hogy eredményei az európai reneszánszéihez legyenek mérhetőek, a kínaiaknak – úgymond – „legalább tíz évenként kell egy-egy európai évszázadot behozniok”, s akkor remélhető lesz, hogy „a második és harmadik tíz év során majd a kínai Raffaellók és Shakespeare-ek is színre fognak lépni!”<sup>20</sup>

<sup>19</sup> L. erről részletesebben: E. GALLA, *On the reception of the literatures of the so-called „oppressed nations” in modern Chinese literature (1918–1937)*. Asian and African Studies, VI. 1970. Bratislava, 1972. 177–186. l. – A humánus, az élet ábrázolásának igénye az irodalommal szemben egyébként más európai forrásokból is (Nietzsche, Schopenhauer) táplálkozott. Vö.: CHOW TSE-TSUNG, i.m. 271. l.

<sup>20</sup> CSAO CSIA-PI, i.m. I.k. 11. l.

## Drámai ember – drámai forma (Byron dramaturgiája)

PÁLFFY ISTVÁN

### I.

A byroni életmű alakulásában sajátos fordulatot jelent az 1816/17–ben keletkezett *Manfred* című drámai költemény, amelyben az alkotó, ki eladdig mint költői ábrázolat, mint Childe Harold, mint Konrád, a kalóz, majd mint Lara lépett az olvasó elé, először jelenik meg drámai ember képében. Mélységes félreértésből, Byron alkotóművészetének teljes megnemértéséből fakadt az az egykor sokak által hirdetett nézet, hogy a *Manfred* Goethe *Faustjának* utánzata, vagy legalábbis annak közvetlen vagy közvetett ihletésére keletkezett. Goethe maga már röviddel a *Manfred* elolvasása után, 1817. október 13-án nyilatkozott a műről Knebelhez írott levelében,<sup>1</sup> s e levélben csakúgy, mint más, későbbi nyilatkozataiban<sup>2</sup> kifejtette, hogy a nyitójelenet kivételével semmiféle hasonlóságot nem talál a két mű között, sem a témában, sem a cselekményben. Valójában a *Manfred* a költő életrajzilag hitelesíthető pszichológiai alkatát bontakoztatja ki; rejtély övezte főalakját ösztönösen kirajzolt byroni önarcképnek tekinthetjük, ami egyben azt is érthetővé teszi, miért lett ez a mű élénk szellemű filológusok kedvenc vadászterületévé, s miért „vallatták minden egyes sorát mint boszorkányokat a XVII. században”<sup>3</sup> életútjának titkait kutató biográfusok százai. Emil Koeppel<sup>4</sup> már a századfordulón gondosan kikutatta Byronnak féltestvére, Augusta számára írott naplójából a *Manfredra* utaló, azzal egyező vagy rokonságot mutató gondolati elemeket, s az Astarte-motívum személyes vonásai sem kerültek el az életrajzírók figyelmét.<sup>5</sup>

Csakhogy a *Manfred* ilyen személyes vonatkozásainak pusztán az életrajzi kutatás oldaláról történő vizsgálata nem vezethet el (mint ahogyan valóban nem is vezetett el) a mű sajátos jelentőségének megértéséhez, s nem adhat választ arra, hogy miért kell a *Manfredot* mérföldkőnek tekintenünk mind a byroni életműben, mind a XIX. századi angol irodalom történetében. A helyes megközelítésnek arra a rendkívül fontos körülményre kell összpontosítania a figyelmet, hogy a költői önarckép a *Manfredban* már nem kizárólagosan lírai vagy elbeszélő keretbe kerül, hanem – részben – drámai környezetbe is.

<sup>1</sup> Vö.: R.E. PROTHERO: *The Works of Lord Byron, Letters and Journals*, London, 1922. V. 510.

<sup>2</sup> Vö.: Goethe: *Sämmtliche Werke*, Stuttgart, 1874. XIII. 640–642. – A. BRANDL: *Goethes Verhältnis zu Byron*, Goethe-Jahrbuch, 1899.

<sup>3</sup> J. NICHOL: *Byron*, London, 1894. 117.

<sup>4</sup> E. KOEPPEL: *Byron*, Bp. 1913. 126–128.

<sup>5</sup> Vö.: R. NOEL: *Life of Lord Byron*, London, 1890.

Természetesen maga a mű, formai leírásban, nem mondható egyértelműen drámának. Byron is „drámai költeménynek” (dramatic poem) nevezte a művet, John Murray-hoz intézett egyik levelében pedig „párbeszédben írt költeménynek”,<sup>6</sup> máshol egyenesen kijelenti, hogy „a *Manfredot* költeménynek kell nevezni, mert drámának semmiképpen sem tekinthető”.<sup>7</sup> A korabeli kritika véleménye – például Francis Jeffrey-é – is az volt, hogy „a darab helyesen tituláltatott drámai költeménynek, mert pusztán költői és semmiképp sem dráma vagy színdarab a szónak modern értelmezése szerint; nincs benne akció, nincs cselekménye és nincsenek jellemei”.<sup>8</sup> Byron ezzel kapcsolatban azt mondja már idézett levelében, hogy „a művet úgy írta, hogy eleve lehetetlen legyen valaha is színre vinni”,<sup>9</sup> de még ha elfogadjuk is az idézett véleményeket, s valóban nem színpadra szánt alkotásnak tekintjük a *Manfredot*, akkor is szembetűnő, hogy a nagy-jelentőségű pályafordulónak, Angliával való végleges szakításának személyes élményeiből születő Manfred mindenképpen olyan drámai alak, olyan drámai ember, amilyennek a jelenlétét valójában csak az igazán nagy drámai alkotásokban észlelhetjük.

A drámai embernek a jelenléte az egyes nemzeti drámairodalmak kiemelkedő korszakainak a művészetét jellemzi. Maga a drámai ember – Hevesi Sándor megfogalmazásában: „az az élő ember, akinek révén mese, történet, cselekmény kilép az egyszerű és egyszerű eset mindennapi keretéből, költői távlatokba helyezkedik, és szimbolikus értelmet nyer, vagyis egyetemes emberi megnyilatkozássá válik”<sup>10</sup> – alkotja a dráma valóság tengelyét, amely a környezeti mozgásokat drámai mozgásokká alakítja át. Más szóval: a színpadra szánt események azáltal válnak drámaivá, hogy a színpadra állított emberből értelmi és érzelmi reakciókat váltanak ki, melyek aztán cselekvéseiben nyernek kifejezést. E reakciók és a belőlük következő cselekvések a drámai ember függvényei, jellegüket minden esetben a drámai ember határozza meg.

A drámai ember tehát a *Poétika* „cselekvő és tevékenykedő embere”. Arisztotelészi értelemben vett utánzás, ami egyben azt is jelenti, hogy újjáteremtés is: meghatározott alkotói élménynek drámai alakba való átfogalmazása. Hozzá kell tennünk, hogy e drámai alak csak akkor tekinthető valósnak, ha tényleges írói élményből származik, vagyis olyan írói élmény drámai alakban való megjelenítése, amely ténylegesen az alkotó sajátja volt, amelyet az alkotó – közvetlenül (egyéni életében) vagy közvetve (mint a társadalom élményeinek részese) – átélt. Minthogy az alkotói élmény a drámán belül csakis ember formájában juthat kifejezésre, a valós drámai ember végső soron nem lehet más, mint magának az alkotónak, az élményhordozónak újjáteremtése, művészi inkarnációja, aki a cselekmény során tettekben kifejezésre jutó érzelmi és értelmi megnyilatkozásai révén drámai hőssé lesz.

Így jöttek létre az angol drámairodalom aranykorának, Shakespeare és kortársai, valamint közvetlen követői drámai alkotásainak nagyszerű drámai emberei, hősei, akik – mint alkotóik élményeinek kivetítődései, alkotóik szellemi tükörképei – a korszak nagy drámáinak meghatározó elemei voltak. Ez a drámai embertípus azonban fokozatosan

<sup>6</sup> R.E. PROTHERO: i.m. IV. 54.

<sup>7</sup> Uo. IV. 100.

<sup>8</sup> F. JEFFREY: „*Manfred*”, Edinburgh Review, 1817 június.

<sup>9</sup> R.E. PROTHERO: i.m. IV. 55.

<sup>10</sup> HEVESI S.: *A drámairás iskolája*, Bp. 1961. 89.

kiveszett a XVII. század második felének, az ezüstkor arisztokrata osztályszínházának, majd a XVIII. század angol polgári színházának a drámájából, s a drámai hős mint valóság csak Byron *Manfred*-jában jelenik meg újra az angol dráma története során, méghozzá úgy, hogy már megjelentekor világosan mutatja az alkotó és az alkotott ember egységét.

A drámai hős és az alkotó közötti viszony ugyanis első fokon, a drámaírás kezdeti szakaszaiban még inkább csak úgy jelentkezik, hogy az alkotó más — nem saját — személyiségi jegyeit hordozó drámai alakban fejezi ki élményét, de a fejlődés útja a drámának egyre személyesebb önkifejezési eszközzé válása, így a drámai ember egy bizonyos ponton alkotójának csaknem teljes önarcképévé alakul.

Ez történik a *Manfred*-ban. A társadalommal való megvetélti szembefordulás, tragikus testvér-szerelem (csupa byroni életmotívum), fensőbbeséges, korlátot nem ismerő büszkeség, halálvágy és feledniakarás, a szép imadata (csupa byroni vonás) — ezek adják a drámai önarckép mintázatát. Ám mint mondtuk, ez az önarckép a *Manfred*-ban még nem kerül teljes drámai környezetbe, mert bármennyire is drámai lehet a feledés keresése, Manfred ténylegesen nem külső erők ellen vívja küzdelmét. Amit keres, az önmagában van, harcát önmagával kell tehát megvívnia; a sorban megjelenő alakok — szellemek, boszorkányok, ördögök, emberek — nem drámai ellenfelei Manfrednak, hanem csak szimbólumok vagy méginkább: az alkotónak az észlelhető felszínre vetített belső vonásai. Más szóval: nem környezeti tényezők, hanem magának a drámai embernek a részecskéi, s így nem váltanak ki értelmi-érzelmi reakciókat a központi drámai emberben, amiből viszont ténylegesen az következik, hogy az alkotás — szerkezetét és formáját tekintve — valóban nem igazi dráma lesz, hanem a líra és a dráma között sajátos átmenetet képező drámai költemény.

Az „átmenet” megjelölés az adott esetben nemcsak a műfajok közötti összefüggésre utal, hanem magára a byroni életműre, annak alakulására is: a *Manfred*-ot ugyanis úgy kell tekintenünk, mint olyan művet, amely átmenetet képez Byron lírai és elbeszélői alkotóperiódusától ahhoz az 1817-tel kezdődő időszakhoz, amelynek művészi csúcseit a *Don Juan* mellett elsősorban a nagy drámai kísérletek jelentik. E drámai kísérleteknek, a *Marino Falier*-ónak (1820), a *Sardanapalus*-nak (1821), *A két Foscarinak* (*The Two Foscari*, 1821), a *Cain*-nak (1821) stb. közös fő vonása az, hogy bennük Byron egyre következetesebben törekszik énjének drámai környezetben élő, valós drámai ember alakjában való kifejezésére, amitől első alkotói periódusában sem annyira költői hangoltsága tartotta vissza, hanem sokkal inkább az angol színházzal való elvi alapozottságú szembenállása és a színpadtól való gyakorlati idegenkedése.<sup>11</sup>

Byron e törekvésének hajtómotorjaként azokat az impulzusokat tekinthetjük, amelyek itáliai tartózkodása során érik — elsősorban az olasz nemzeti felszabadító mozgalmakkal való eszmei találkozását és Teresa Guiccioli iránti szerelmét —, s amelyek új tartalommal telítik, új vonásokkal gazdagítják alkotóvilágát, s ifjúkorának mindentagadó romantikáját a céltudatos cselekvés romantikájává érlelik. Innen magyarázhatjuk, hogy ravennai tartózkodásával kezdődő alkotói periódusának drámatermésében — a *Marino*

<sup>11</sup> Érdeemes emlékeztetnünk arra, hogy BYRON leveleiben, naplótöredékeiben, valamint a *Detached Thoughts* (1821) címen összegyűjtött feljegyzéseiben mily gyakran találunk az angol színházi állapotokra és az angol drámai hagyományok művésziellen voltára utaló megjegyzéseket. Vö.: R.E. PROTHERO: i.m.

Falierótól a *Cainig* – a byroni drámai ember mint alkotói önportré egyre színesebben és egyre tökéletesebben rajzolódik ki, s az egyes alkotások forma és szerkezet dolgában egyre közelebb jutnak a Byron által eszményként elfogadott, klasszikusan fegyvelmezt drámai formához.

## II.

A byroni drámában sajátos belső ellentmondás működik: minthogy érzésvilága a romantikába ereszti gyökereit, önportréként, érzelmi tárukozásként színpadra állított alakjai mélyen romantikus érzelmeket, szenvedélyeket hordoznak (Marino Faliero, az ifjú Foscari), vagy romantikusan hevített, felfokozott életeszményeket képviselnek (Sardanapalus, Kain), de mert formaeszményei a XVIII. századi klasszicizmusához kötődnek, – a formaeszményből származóan – a szabályos keret és a zárt szerkezet megőrzésére irányuló törekvése a klasszicizmusra jellemző korlátok közé szorítja drámáinak cselekményét, s drámai embereinek külső ábrázolását is klasszicista jellegűvé formálja.

A két ellentétes eszmei mozgatóerő jelenlétéről a tudatosan alkotó Byron leveleiből és naplótöredékeiből pontról pontra tájékozódhatunk, s nyomon követhetjük, miként keresi és találja meg azokat a drámai elemeket, amelyek megfelelnek e két eszmei tényezőnek, s lehetővé teszik a drámai önportré kirajzolódását. Így például tudjuk, hogy a Marino Faliero-történet, a velencei arisztokrata köztársaság ellen összeesküvést szövő, a plebejus elégedetlennel szövetkező doge tragikus története, az összeesküvés pszichológiai háttere már 1817-ben, Velencében való ideiglenes tartózkodása alatt megragadja alkotói képzeletét, de – ahogyan ezt John Murray-hoz 1817. április 2-án írott levele tanúsítja – a Marino Faliero történetében rejlő drámai önkifejezési lehetőség ekkor még nem tudatosul benne,<sup>12</sup> s csak jóval később, a már említett impulzusok hatására válik drámai alapanyaggá, amikor is az adott körülmények között Byron megsejti a doge alakjában, jellemében és sorsában a romantikus érzelmi vonatkozásokat, s azonosul velük. Ugyanakkor arra törekszik, hogy a történetet a neoklasszicista ideálnak megfelelően a „drámai egységek” megszabta keretek közé fogja. Szerkesztés és drámaépítés dolgában Addison (*Cato*) és az olasz Alfieri a követett példakép, s a törekvés eredménye – Byron szavaival élve: „olyan tragédia, amely túlságosan szabályos az angol színpad számára, amelyben kevés szereplő van, s amely teljes mértékben követi az idő egységének szabályát”.<sup>13</sup>

Byron azonban arra is rámutat, hogy „bár a darab erősen hasonlít Alfieri drámáihoz, abban mindenképp különbözik tőlük, hogy költészet van benne, s ez a *Manfred*hoz teszi hasonlóvá”.<sup>14</sup> Ha a külső forma és a drámában rejlő költészet valóban egységgé válna, akkor ténylegesen egyesülhetne a byroni művészet két eszmei mozgatója. De a *Marino Faliero* esetében a történet drámává formálódása során a formaeszmény és a belső költészet nem egy irányban ható tényezőként jelentkeznek. A költői tárukozás

<sup>12</sup> R.E. PROTHERO: i.m. IV. 91.

<sup>13</sup> Uo. V. 181.

<sup>14</sup> Uo.

igénye, a központi alakkal mint lehetséges drámai emberrel való azonosulás vágya belülről tágitja, terebélyesíti a Marino Sanuto krónikájából<sup>15</sup> ismert történetet; a klasszicista egységek feltétlen tisztelete kívülről szorítja, préseli a cselekményt feszes, alig huszonnégy órányi drámai időt engedélyező korlátok közé, mialatt tömérdek cselekményszálnak kell beszövődnie a dráma szövetébe: erre a huszonnégy órára esik a doge szemében vérlázítóan enyhe ítélet hírének vétele, a dogének Israel Bertuccioval, a már kialakulóban levő plebejus felkelés vezérével való szövetkezése, az összeesküvés elárulása (ezzel egy lényegében különálló és igen terjedelmes szál, a Bertram–Lioni mozzanat lép be a drámába), a Negyvenek újabb ülése, a doge és híveinek letartóztatása, a tárgyalás, az ítélethozatal és végül Marino Faliero kivégzése. Az eseményeknek a klasszicista elveken épülő drámai elrendezése során Byron tudatosan kerül minden melodramatikus elemet;<sup>16</sup> az események azonban így is oly zsúfolttá teszik a cselekményt, hogy az csak abban az esetben bontakozhatna ki megfelelő tragédiai sebességgel, ha a központi alak, Marino Faliero költői ábrázolása kevésbé volna teljes. E teljességről azonban Byron semmiképp sem mondhat le, hiszen drámai embert akar teremteni költői eszközök, elsősorban a szó segítségével, vagyis úgy, hogy Marino Faliero romantikusan felhevített jellemét és érzelmeit, melyek tulajdonképpen saját érzelmi világának kivetítődései, költőien áradó dikciókban rögzíti. A kortársi kritika hosszúnak, terjengősnek találta Marino Faliero tirádáit,<sup>17</sup> amivel szemben Byron azzal érvelt, hogy művét „nem a nézőtér, hanem az olvasószoza számára, és inkább a francia–olasz, semmint az angol dráma mintájára írta”,<sup>18</sup> mely utóbbiról – mint mondja – „soha nem volt nagy véleménye”.<sup>19</sup> A Byron adta magyarázat ebben a formában is kielégítő, de azzal még mindenképp kiegészítendő, hogy itt nem csupán Byronnak az angol színházzal és drámai hagyományaival való szembenállása jut kifejezésre, hanem mindenek előtt az, a romantika első szakaszára általánosan jellemző költői szándék is, mely elvonatkoztatta a drámát a színpadtól, s azáltal is költői alkotássá tette, hogy vizuális nézőtéri élményforrás helyett olvasói gondolati élménnyé avatta.

Mindez nem azt jelenti, hogy „Byron lényegében nem volt drámaíró”,<sup>20</sup> vagy hogy tehetsége kifejezetten „nemdrámai” volt,<sup>21</sup> hanem egyszerűen azt, hogy a *Marino Faliero*-ban még nem oldódott fel a romantikus érzésvilág és a klasszicista ideálok közötti külső ellentmondás. Byron drámai életműve épp ennek a feloldásnak a szüntelen keresése: 1821. január 28-i naplóbejegyzése<sup>22</sup> romantikus érzelmi töltésű drámai emberek, esetleges önpotrék – Sardanapalus, Cain, Tiberius és Francesca da Rimini – tragédiai potenciáinak mérlegeléséről tanúskodik, s azt is tudjuk, hogy e bejegyzés megtételekor

<sup>15</sup> MARINO SANUTO (1466–1535): *Vitae ducum Benetorum ab origine urbis, sive ab anno 421 ad annum 1493.*

<sup>16</sup> Vö.: R.E. PROTHERO: i.m. V. 167.

<sup>17</sup> 1821 elején színre került a *Marino Faliero* a londoni Drury Lane színházban. A szöveget, főleg Faliero szerepét kíméletlenül megcsonkították, s a darab – melynek színpadi bemutatása ellen Byron határozottan tiltakozott – meg is bukott.

<sup>18</sup> R.E. PROTHERO: i.m. V. 90.

<sup>19</sup> Uo.

<sup>20</sup> J. NICHOL: i.m. 118.

<sup>21</sup> Vö.: R.E. PROTHERO: i.m. V. 218.

<sup>22</sup> Uo. V. 189.

már javában munkálkodott *Sardanapalus* című drámáján,<sup>23</sup> amelynek szerkezeti sajátosságaival foglalkozik John Murray-hoz intézett, 1821. május 30-i levelében. Külön kiemeli e levélben, milyen nagy mértékben vette figyelembe a *Sardanapalus* írásakor a klasszicista szabályokat: „A szín mindvégig ugyanaz a csarnok, az idő – egyetlen nyári éjszaka – körülbelül kilenc óra, vagy még ennél is kevesebb, bár maga a cselekmény napnyugta előtt kezdődik és napkelte után fejeződik be”.<sup>24</sup> A *Marino Faliero* eseményekkel zsúfolt s csak mesterségesen összehúzott cselekményével szemben a *Sardanapalus*ban ténylegesen tömör és egységes cselekménynek vagyunk tanúi.

A történet Sardanapalusnak az ellene szőtt összeesküvéssel, majd az Arbaces vezette felkeléssel való találkozása, szembenézése. E történet során az elpuhult kényúrként megismert asszír uralkodó tragikus hőssé magasztosul a benne lényegében kezdettől fogva meglévő nemes jellemvonások kiteljesedése következtében. Ezt a folyamatot nem külső tényezők szabályozzák, hanem épp ellenkezőleg: Sardanapalus jellembeli energiáinak fel szabadulása határozza meg a külső környezeti mozgások jellegét, amiben ugyanakkor épp annak láthatjuk bizonyítékát, hogy Sardanapalus valós drámai ember. S hogy valós drámai emberré válhat a Diodorus Siculus históriájából a byroni színpadra átlántált asszír uralkodó, az annak a következménye, hogy Sardanapalus – csakúgy, mint Manfred – az alkotó teljes önarcképe, amely ténylegesen tartalmazza a byroni vonásokat; a drámai alak érzései és megnyilatkozásai, cselekedetei byroni érzelmi és életmotívumokat idéznek: Myrrha, a görög rabszolganő és Sardanapalus szerelme Byronnak Teresa Guiccioli iránti érzelméből fejlődik drámai motívummá, a Sardanapalus–Zarina mozzanat Byronnak feleségével szembeni viszonyát hozza be a drámába.

A *Sardanapalus*ban Byronnak – a *Manfred*dal ellentétben – az önarcképhez szorosan illeszkedő egységes drámai keretet sikerült teremtenie. A *Sardanapalus* e drámai univerzuma azáltal jön létre, hogy Byron oly mértékben azonosul drámai emberével, hogy a környezetet, annak minden elemét, a jellemeket, az eseményeket Sardanapalus szemével látja és láttatja, így drámai emberének állandó jelenlétet biztosít akkor is, amikor az fizikai valóságában nincs is jelen a színpadon. A klasszikus formai egységekre való törekvés itt már nem írói manipuláció, hanem ennek a szemléleti egységnek a formai kivetítődése. Mindez, a művészi értéket tekintve, a *Marino Faliero* fölé emeli a Sardanapalus-drámát: az előbbiben – mint láttuk – a klasszikus egységekre való törekvés nem kerülhetett művészi összhangba Byron drámai emberének romantikusan felhevített vonásaival, másrészt pedig a költői ábrázolás sem tudott megbirkózni a dráma nyelvi követelményeivel. A *Sardanapalus* e téren is előrelépést jelent: Byron azt mondja John Murray-hoz 1821. július 14-én írt levelében, hogy „szándéka az volt, hogy oly egyszerű és szigorú legyen, mint Alfieri, s hogy a *költészetet* a lehetőség szerint minél inkább a köznapi beszéd szintjéhez közelítse”.<sup>25</sup> E közelítés eredménye azonban nem holmi jellegtelen, színtelen nyelv, hanem épp ellenkezőleg: igazi drámai dikció, amely nagyobb jellemfestő erővel rendelkezik, ugyanakkor tömörebb, mint a *Marino Faliero* nyelve, s sehol nem kelti a „bőbeszédűség” érzetét vagy látszatát.

<sup>23</sup> Uo. V. 172., V. 181.

<sup>24</sup> Uo.: V. 301.

<sup>25</sup> Uo.: V. 323.

Bármennyire is jelentős művészi előrelépés a *Sardanapalus* Byron korábbi drámai kísérleteihez képest, mégsem tekinthetjük drámaírói munkássága csúcspontjának. Ha ugyanis Sardanapalus alakját mint önportrét vizsgáljuk, azt is látnunk kell, hogy e byroni drámai ember még nem tökéletes önportré: mert bár szép-kultuszával, az átlagossal, a konvencionálissal való kifinomult szembenállásával, szerelmének komor dekadensséggével Sardanapalus magában hordozza alkotójának romantikus jellemvonásait, érzelmi alkatát, sőt életlátását is, mégis az igazi byroni eszmei tartalom még nem bontakozik ki benne a maga teljességében. A történelmi keret is – bár Byron nagy mértékben lazít a tények történelmi rendjén – gátolja a teljes gondolati, eszmei tárulkozást, ha nem is annyira, mint ahogyan azt a *Marino Faliero* vagy a másik „velencei dráma”, *A két Foscari* esetében látjuk. Ez utóbbiban különben egy egészen sajátos byroni vonás, az elűzöttség érzése dominál, de ez önmagában kevés ahhoz, hogy a dráma központi figurája, az ifjabb Foscari a szó igaz értelmében drámai ember legyen, s önmagában cselekményszervező erővel bírjon.

### III.

Byron tényleges eszmei-gondolati bázisa a világ elfogadott, hitekkel, törvényekkel, szokásokkal szentesített rendjével való szembefordulás. S ahogy ez a szembefordulás szinte már kozmikus méreteket ölt, úgy kell e szembefordulást magában hordozó drámai emberének is kilépnie a földi tér és az e világi idő korlátai közül, s behatolnia a kozmikus szférákba. Ez a szükség hajtja Byront Kain és Jafet alakjához, ez hozza létre két, egymástól szerkezetileg különböző, de gondolatiságában nagyon is rokon alkotását, a *Caint* és a *Föld és ég* (*Heaven and Earth*, 1822) című misztériumait. Kaint az élet nagy ellentmondása, nagy kérdése: a halál tartja permanens szellemi izgalomban, egész lelki életét a bűnösség átöröklésének és a bűnhődés igazságtalan kényszerének tagadása határozza meg. Ugyanilyen kényszerűen elfogadott felsőbb akarat parancsával próbál szembeszegülni Jafet is, a *Föld és ég* drámai embere.

Mindkét alak a drámai cél elérhetetlen volta miatt emelkedik tragédiai magaslatokba. Jafetnek meg kell hajolnia az életben maradás kényszere előtt. Drámai sorsának sajátos dialektikája s ezen keresztül tragikus volta egyszerű képletben fogalmazható meg: tragikumában rejlik, hogy számára a túlélés tulajdonképpen halálos elbukás. Drámai helyzetéből következik, hogy az a Jafet, aki az özönvíz elvonultával majd kilép atyja bárkájából, többé már nem remélheti, hogy elnyeri Anah szerelmét, ami pedig a létet jelentette számára, s ugyancsak drámai helyzetéből adódik, hogy életét a halál borzalmas emlékével kell élnie, „gyászolva az emberiség egyetemes sírja fölött”.

Kain drámai helyzete és útja még összetettebb, tragédiája még mélyebb, s abban az borzalmas ellentmondásban tör a dráma felszínére, hogy ő maga, aki elszántan kutatja a halál titkát, aki borzadva tiltakozik a halál kényszere ellen, ő maga nyit utat a halál számára a testvérgyilkossággal. Ám alakjának értékelésénél a legdöntőbb tényezőt nem magában a tettben, hanem abban a végletes tiltakozásban kell látnunk, amellyel azt a hatalmat átkozza el, amely csak azért alkotta az életet, hogy általa a halálhoz vezessen. Ez a haragos, hatalmas tiltakozás a világrend elleni byroni tiltakozás művészi összefoglalása, s Kain ebben az értelemben olyan önportré, amelyen már nem pusztán egy-két jellegzetes



arcvonás válik láthatóvá, hanem amely – mint egyetlen drámai tömb – az alkotó szellemi-eszmei egészét tartalmazza.

A *Sardanapalus*ban megfigyelt szemléleti egység a *Cain*ban – ha lehet – még tökéle-  
tesebb formában jelentkezik és bizonyítja a szemlélet drámaszervező, formaépítő erejét. A  
drámaíró Kain szemével ítéli meg Ádámot és Évát, s Kain logikájával ítéli el őket – nem  
azért, mert ettek a tudás fájának gyümölcséből, hanem azért, mert nem ettek az örök élet  
fájának terméséből; Kain logikájával lázad a teremtő hatalom ellen, aki kitette terem-  
ményeit a kísértésnek, s veszni hagyta őket, s Kain logikáját követi abban is, hogy meg-  
vetéssel fordul szembe mindazokkal, akik a történetek után is alázattal áldoznak elpusz-  
títójuknak. Ez a szemléleti egység, a Kain gondolatvilágában működő logikai rend –  
amelynek kérlelhetetlen sodrában Kain elkerülhetetlenül halad a tragikus tett felé –  
egyetlen hatalmas ívként fogja keretbe az időben és térben egységes cselekményt, s ugyan-  
akkor – Kainnak Luciferrel való találkozásán és víziószerű vándorlásán keresztül –  
sajátosan nyitja meg azt a végtelen felé, anélkül, hogy a Byron által a dráma lételemének  
tartott „egységet”<sup>26</sup> lényegében megbontaná. Tehát itt is – csakúgy, mint a *Sarda-  
napalus*ban – a szemlélet egységéből alakul ki az egységes szerkezet, amit még szilárdabbá  
tesz az a körülmény, hogy Kain, mint Byron szellemi önarcképe, fizikailag is mindvégig  
jelen van a drámában.

A szemléleti és szerkezeti egység a már említett belső ellentmondás végső feloldását  
jelenti, a romantikában gyökerező tartalom és a klasszikus forma harmóniáját. Ezért  
tekinthetjük ezt az „apokaliptikus kinyilatkoztatásra emlékeztető művet”<sup>27</sup> Byron  
drámaírói munkássága csúcának, amelyhez képest az 1823-ban megjelentetett és a kon-  
vencionális romantika irányába mutató *Werner* mindenképp visszalépést jelent. A Harriet  
Lee elbeszéléséből<sup>28</sup> kölcsönzött romantikus motívumok (elorzott örökség, álruhában  
bujkáló örökös stb.) megfelelő keretet adnak ugyan az önportrének, az elveszettnek hitt,  
majd húsz év múltán megtalált gyermek és egyben kegyetlen, titokzatos rablólovag, Ulric  
alakjának, csakhogy ezúttal az önarckép tulajdonképpen egy korábbi, s csakis az önmaga  
képzeletében élt Byronnak az önarcképe, amely – csakúgy, mint az ifjú Foscarei – nem  
válhat a dráma cselekményének motorjává. Olyannyira nem, hogy végső soron nem is az  
önportrének szánt alak lesz a mű drámai embere, hanem az apa, Werner. Ebből viszont az  
következik, hogy Ulricot az ő szemével látjuk, alakja bizonyos mértékig el is távolodik  
tőlünk, s érzelmeinket nem tudja magához láncolni.

A *Werner*nek a byroni életműben elfoglalt helyéről szólva azonban figyelembe kell  
vennünk azt a rendkívül fontos körülményt, hogy a Harriet Lee-féle novellának e drámai  
változatát még 1815-ben, a *Kalóz*, a *Lara* stb. szomszédságában kezdte írni Byron, így  
annak befejezésével drámaírói munkásságát olyan módon egészíti ki, hogy az eladdig  
hiányzó első láncszemet utolsóként illeszti a drámai alkotások sorába, amelyeknek felfelé  
haladó ívén a csúcokat egyértelműen a valós drámai embert, az írói önarcképet köz-  
pontba állító művek, a *Sardanapalus* és a *Cain* képezik.

<sup>26</sup> Vö.: BYRON előszava a *Marino Faliero*hoz (*Poems and Plays*, II. London, 1910; 315. old.),  
illetve a *Sardanapalus*hoz (uo. 483. old.).

<sup>27</sup> SHELLEY nevezte így a művet GISBORNE-hoz írt, 1822. április 10-i levelében. (*Prose Works  
of Shelley*, London, 1906., IV. 264. old.)

<sup>28</sup> HARRIET LEE: „Kruitner, or the German's Tale”, *Canterbury Tales* (1801), IV.

## A lehetőség drámája

W. B. Yeats költői színpadáról

EGRI PÉTER

Yeats szimbolista költészete és drámaköltészete a múlt század hetvenes éveitől kezdve fellendülő ír megújulási mozgalomba ereszti gyökereit; innen szív magába történelmi hitelességet és megtartó erőt. A mozgalom jellegét és jelentőségét az ír történelem százados ellentmondásainak összesűrűsödése adja meg. Az ír feudális állam méhében meg-megmozduló polgári fejlődést a burzsoá haladás élenjáró országa, Anglia kezdettől fogva hátráltatta, s hosszú időre annak a Cromwellnek megtorló és hódító háborúja akasztotta meg (1649–52), aki az újkor kezdetét jelző angol polgári forradalmat diadalra vezette. Az angol elnyomásra Írország népe felkelésekkel, boycott-mozgalmakkal, 1858-tól a Fenian Szövetség anarchista akcióival, a hetvenes évektől J. Butt és C.S. Parnell önkormányzatot (Home Rule) követelő parlamenti törekvéseivel válaszolt, de az angolok a lázadásokat leverték, az önkormányzat megadását halogatták, az 1916-os húsvéti felkelést is elfojtották, s csak az Ír Köztársasági Hadsereg 1919–21 között vívott szabadságharcának eredményeként ismerték el „John Bull másik szigeté”-nek déli és középső részén a domíniumi státussal felruházott Ír Szabad Államot, míg Észak-Írországot továbbra is fennhatóságuk alatt tartották. A túlnyomó többségében katolikus középső és déli területek, valamint a nagyjából protestáns északi állam vallási szembenállása s az észak-írországi véres felekezeti villongások a társadalmi és nemzeti ellentéteket ki is fejezik, s el is takarják; gyökereik arra az időre nyúlnak vissza, amikor VIII. Henrik felvette az Írország királya és egyházfeje címet, s az angol reformáció terjesztésének nevében hozzálátott az ír katolikusok birtokainak elkobzásához. Az ír felszabadító mozgalom belső megosztottsága az 1921–23-i polgárháborúban mutatkozott meg szakadékosan: ekkor verte szét a Sinn Fein pártnak az Ír Szabad Államban kormányra került jobboldala a baloldalt, mely Észak-Írország csatlakozásáért és az egységes ír köztársaság megteremtéséért harcolt. Az Angliától független Ír Köztársaságot csak 1949-ben kiáltották ki, s ekkor is csak az Ír sziget középső és déli részén.

Az ír megújulási, függetlenségi törekvéseknek hangot és lendületet az ír irodalmi reneszánsz néven ismert nemzeti ébredési mozgalom adott, melynek célja a nemzeti (gael, kelta) nyelv, kulturális hagyomány és irodalom ápolása; tűzhelye a londoni Ír Irodalmi Társaság (1891), a dublini Nemzeti Irodalmi Társaság (1892), a Gael Liga (1893), az Ír Irodalmi Színház (1899), az Ír Nemzeti Színházi Társaság (1902) és az Abbey Theatre (1904); legnagyobb hatású művészi formája a líra és a dráma; legnevesebb képviselője William Butler Yeats, John Millington Synge (1871–1909), Lady Augusta Gregory (1852–1932), Edward Martyn (1859–1924), George Moore (1852–1933), az A.E. néven

író George William Russell (1867–1935), Douglas Hyde (1860–1949) s a később induló fiatalabb nemzedékből Sean O'Casey (1884–1964) volt.<sup>1</sup>

A polgárosodás megkésettisége, a nemzeti függetlenségi harccal való összefonódottsága, a mindkettőt kifejező kései nemzeti romantika s ennek a szimbolizmusba történő átváltása az ír mozgalmat a norvég és a kelet-európai fejlődéssel állítja távoli párhuzamba. Ibsen, aki Angliában elsősorban középső korszakának társadalomkritikai drámáival hatott, az ír drámaírói mozgalmat kivált első periódusának romantikus és harmadik időszakának szimbolista drámáival ösztönözte. Yeats szimbolista költészetének egyes mozzanatai Adyíval tartanak némi rokonságot, szimbolista drámáinak bizonyos vonásai pedig a lengyel Stanisław Wyspiański (1869–1907) művészetével mutatnak valamelyes tipológiai összefüggést.

Az ír megújulás Yeats érzéseit korán magával ragadta, képzeletét fellobbantotta. Magatartásának kettősségét már gyermek- s ifjúkorának kettős élménysora elkezdte formálni. A tengerparti kisvárosban, Sligóban töltött gyermekéveit édesanyja, a cselédség s a tágabb paraszti környezet népmesei tündérekkel és manókkal népesítette be, édesapja, a preraffaelita festő a mérlegelő töprengés adományával oltotta be. A kétféle szülői ösztönzés közös eredménye *A kelta homály* (1893) című mese- és esszégyűjtemény lett; e néven emlegették azután – Yeats akarata ellenére – Angliában enyhén ironikus hangsúllyal az ír irodalmi reneszánszot. Yeats Londonban Ernest Rhysszal megalapította a dekadens hangulatokban ringatózó Rímelők Klubját, de eljárt a preraffaelitából szocialistává fejlődő költő és író, William Morris házába is, ahol vasárnap estéenként a Szocialista Liga tagjai vitatkoztak. Madame Blavatsky szalonját a hindu misztika, MacGregor mágus körét a skót kabalisztika kedvéért látogatta, az Ír Köztársasági Testvériség radikális szervezetéhez patrióta lelkesedésből és Maud Gonne-nak, egy delejesen szép és izgató színésznőnek, anarchistának és politikai agitátornak vonzásában csatlakozott. Maud Yeatsnek nemcsak patrióta szenvedélyét izította fel, alakja Yeats verseiben és drámáiban is visszavisszajárt, de a költő eredménytelenül tett neki, majd lányának házassági ajánlatot. Maud egy ír őrnagynak adta kezét, aki később hősi halált halt a Yeatstól „iszonyú szépség”-ként megénekelte 1916-os húsvéti felkelésben, s a költő egy spiritiszta médiumot vett feleségül, kivel egy tengerparti toronyba költözött Thoor Ballylee-ben.

De ha az angol romantikusokon és a francia szimbolistákon nevelődött, ábrándozásra és szemlélődésre alkatilag is hajlamos költőt a mozgalom inkább érzelmileg és erkölcsileg, mint politikailag és gyakorlatilag kötötte is magához, és végül nem a forradalmi barikádharcost, hanem az Ír Szabad Állam hazafias érzésű, de mértéktartó szenátorát köszönthette benne (1922–28), amikor eszmény és cselekvés közös gyűjtőpontban találkozott, Yeats tettvágya is fellobbant. Így válhatott az Ír Irodalmi Társaság és a Nemzeti Irodalmi Társaság alapítójaként, az Ír Irodalmi Színház egyik életrehívójaként, az Ír Nemzeti Színházi Társaság elnökeként s a Lady Gregoryvel és Synge-gel közösen vezetett Abbey Theatre társigazgatójaként az ír irodalmi reneszánsz egyik úttörőjévé, s így lehetett a történelmi tette és fantasztá álmódózásra egyaránt hajlamos ír mozgalom kalandos ár-ápályának magasrendű művészi kifejezőjévé.

<sup>1</sup>Vö. CLARKE, A.: *The Celtic Twilight and the Nineties*. Dublin, 1969. – MARCUS, PH. L.: *Yeats and the Beginning of the Irish Renaissance*. Ithaca–London, 1970.

Yeats színpadi művészete<sup>2</sup> ezért a lehetőség drámája. Konfliktusait a jelen sugallta, de a múlt s a jövő formálta; legnagyobb kedvvel és sikerrel nem közvetlenül azt jelenítette meg, ami az egykorú valóságban csapott össze, hanem azt, ami a múltból villant elő s a jövőben villámlott; ami azzal, hogy volt, a jelen számára bizonyította, hogy lehet még.

Dramaturgiai elveit is a lehetőség táplálta. A lírai, sőt nagyobbrészt a *blank verse*-ben megszólaló verses drámát részesítette előnyben; ezzel tudta megsejtenni azt, ami a mozgalomban inkább irány, cél és vágy, mint tényné szilárdult eredmény volt. De e líra drámái ellentéteket hordozó erők kisugárzása, költői meghosszabbítása is. Színpadi lírája romantikus jelképekből szimbolista jelképrendszereket teremt, a világot Hofmannsthalhoz és Maeterlinckhez hasonlóan ő is megkettőzi, egy reális és egy irreális rétegre különíti, de misztikus sejtelméiből is egy valóságos mozgalom útkeresése vagy úttévesztése üzen. A lehetőség formába öntésének igénye viszi arra, hogy témában, színpadtechnikában és játéktípusban egyaránt a közvetlenül adott valóságtól eltávolodó megoldásokat keresse, ezzel magyarázható rokonszenve a japán *Nō* dráma stilizált világa, paravánja, maszkjai, zenéje, táncosai, rituális, ritmikus mozgása iránt, de drámái mondandójának és kifejezőmódjának elvontabb mintája is az önmagát alakító valóság általános formáló elveinek vonalrajzát kívánja követni. Az egyéni karakter megjelenítésére inkább a komédiát, mint a tragédiát tartja alkalmasnak, s ő maga elsősorban a tragédiához vonzódik, de tragikus hőseiből mégsem hiányzik a jellem egyéni ereje, elgondolásában a hétköznaptól az emberi lehetőségek általános szférája felé irányuló mozgás követése fejeződik ki. A lehetőség drámaköltőjeként tette magáévá azt a drámamodellt, melynek „alapja a realitás, csúcsa a szépség”.<sup>3</sup>

A *Katalin grófnőben* (The Countess Cathleen, 1892) a valóságálapot az írországi éhínség, a morális lehetőséget példázó szépséget a hercegnő áldozata képviseli: lelkét 500 000 koronaért eladja az ördögnek, hogy megmentse az ír parasztok testét az éhhaláltól s lelkét a kárhozattól. Isten azonban, ki „mindig az indítékot nézi, s nem a tettet”,<sup>4</sup> angyalt küld a grófnő lelkéért, s a mennybe emeli. Az isteni kegyelem ugyan nemcsak befejezi a tragédiát, hanem véget is vet neki, de a dráma költői csúcán felfénylő szellemi szépséget Isten és az ördög moralitás-drámára emlékeztető jelképes harca is felragyogtatja, s a népi képzelet is hitelesíti: Katalin voltaképpen már életében is szent, s az ördögök olykor kereskedők, olykor baglyok képét öltik magukra.

A *szívbeli vágy földjében* (The Land of Heart's Desire, 1894) is a valóság talajáról s a folklorisztikus fantázia segítségével lendül fel a „távoli időben”<sup>5</sup> játszódó dráma a szabad szépség lírai tetőpontjára, amikor egy parasztlány, Mary Bruin egy erdei manó hívására odahagyja újdonsült férjét, zsémbes anyósát, s a pajkos manók, táncos tündérek szabad, ösztönös, természetes és természeti világába szökik.

<sup>2</sup> YEATS, W.B.: *The Irish Dramatic Movement. Plays and Controversies*. London, 1927. – MALONE, A.: *The Irish Drama*. London, 1929. – VENDLER, H.H.: *Yeats's Vision and the Later Plays*. Cambridge, Mass., 1963. – ELLIS-FERMOR, U.: *The Irish Dramatic Movement*, London, 1967, pp. 91–116. – BLOOM, H.: *Yeats*, New York, 1970, pp. 104–120, 133–160, 292–312, 328–343, 421–433. – SKENE, R.: *The Cuchulain Plays of W.B. Yeats: A Study*. London, 1974.

<sup>3</sup> Vö. ELLIS-FERMOR, U.: *The Irish Dramatic Movement*, p. 59.

<sup>4</sup> YEATS, W.B.: *The Countess Cathleen*. The Collected Plays of W.B. Yeats, London, 1960, p. 50.

<sup>5</sup> YEATS, W.B.: *The Land of Heart's Desire*. The Collected Plays, p. 53.

A Lady Greogoryvel közösen írt s Yeats egy álmából kibomló *Cathleen ni Houlihan* (1902) a témát félreérthetetlenül nemzeti síkra teszi át. Ezúttal egy esküvője előtt álló parasztleányt csábít el egy rongyos öregasszony, aki királyi léptű fiatal lánnyá változik, és Írországot jelképezi. A megújulás lehetőségét népmesei mezbe öltöztető nemzeti mítosz csodás felhőjátéka alatt a valóságos táj is feltárul: Írországból francia seregek szálltak partra, s az angolelles invázió felébreszti az ír nemzeti reményeket, felkelésre hívja az ifjakat. A konkrét s a képzelt sík között a néphit közvetít: háború vagy más veszedelem idején egy különös asszony járja be az országot.

*A húsleves* (The Pot of Broth, 1902) rövid és ritka vígjátéki pihenő Yeats tragikus ragyogású drámaírói pályáján, s egyben realiztikus, szellemes, népi humorú szatírájáték a korábbi színművek komorabb világához. A komikai szemlélet a misztikumot misztifikációként látta; a csavargó a hiszékeny Sibby asszonytól egy csodatevő, főzni tudó kő segítségével és ellenében kicsal egy fazék húslevesét, egy tyúkot, sonkát, sőt még egy üveg whiskyt is.

Az *Ahol semmi sincs* (Where There Is Nothing, 1902) s a dráma későbbi, letisztultabb változata, az *Egyszarvú a csillagokból* (The Unicorn from the Stars, 1907) a köznapi és a titokzatos szembenállását anarchisztikus sarkítással és nietzschei felhangokkal hozza vissza. Martin Hearne beleun a kocsigyártásba, s a magasabb igazságot keresi. Egy túlvilági álomvízióban szőlt tipró egyszarvúakat lát, s álmát egy koldus jósnő segítségével úgy értelmezi, hogy el kell pusztítania a törvényt s az egyházat. Felgyűjtja oroszlánna és egyszarvúval díszített kocsiját, megalapítja a Csillagok Egyszarvújának Hadseregét, a koldusokkal és kétszáz főnyi csapatával rajtaüt egy kastélyon, s emberei a betyárvezért, az angolelles harc hivatott vezetőjét látják benne. Ő azonban újabb álomba merül, s feladatát most már az érzéki valóság általános kioltásában látja. „Ahol semmi sincs, ott van az Isten”,<sup>6</sup> hangzik misztikus, szimbolikus paradoxona. A felszabadulás lehetősége spiritualizálódik és egyéni színezetet ölt. A koldusok nem lelkesednek azért, hogy Martin az idegen hódítók kiűzése helyett az idő vad szívét akarja a brandi program elvontságát megtétele átadni, s a reformálás helyett is pusztán kinyilatkoztatni akar, és ámulást emlegetnek, de a köztük s Martin közti konfliktusnak elejét veszi a rendőrök feltűnése. Velük szemben a koldusok Martint védik, s Martin életét végül rendőrgolyó oltja ki. Yeats észrevehetően Martin spirituális, egzaltált lobogásával érez együtt, elsősorban ezt szolgálja az egyszarvúnak az egész drámát vezérmotívumként behálózó és különböző rétegeit összetartó szimbóluma is, a koldusok Lady Gregory formálta csoportja viszont bizonyos reális ellensúlyt képvisel. A két pólust Bidy, a jövőbe látó, vizionárius koldusnő köti össze.

*A homokóra* (The Hour-glass), melynek prózai változatát Yeats 1903-ban, verses variánsát 1912-ben fejezte be, az *Egyszarvú* kezdeményeit folytatja. A Bölcs tagadja Istent s az angyalokat, a bolond hisz bennük. A dráma tanúsága szerint a Bolond bizonyul bölcsnek; az Angyal megjelenik a Bölcs előtt, s hírül hozza neki, hogy mire homokórája leperog, a pokolra vették, hacsak egy olyan embert nem talál, ki tanítása ellenére is megőrizte hitét. A végveszély szorításában a Bölcs megtér, de hívó lélekre környezetében nem lel, a Bolond pedig nem beszél. A Bölcs levonja a misztikus végtanulást: a való világ csak álom, s az igazi valóság Isten szellemi világa, melyet az ember csak pusztulása árán

<sup>6</sup> YEATS, W.B.: *The Unicorn from the Stars*. The Collected Plays, p. 382.

érzék. Mivel azonban Isten akaratának teljességét végül akkor is kívánja, ha ez önnön elkárhozását jelenti, az Angyal a Bölcs pillangó alakjában távozó lelkét nem a pokolba, hanem – mint Katalin grófnőét – a paradicsomba viszi.

A pillangó jelkép, de egyszersmind népmesei valóság is: a földi és az égi szféra között hidat verő Bolond a kezébe fogja, s ő adja át az Angyalnak. A folklór a két tartományt másképpen is egybenylővé teszi. A Bolond a Bölcstől a moralitás-dráma elején egy pennyt kér, hogy ollót vegyen rajta; azzal vágja át a domboldalra terített fekete háló szemeit, melyekkel fekete ruhába öltözött emberek angyalokat igyekeznek fogni. Máskor – a népi mitológia valóságot átvarázsoló képzeletműködésének megfelelően – az angyalokat fűszálakhoz hasonlítja. Annyira természetes számára a természetfeletti, hogy szemében nem a fűszál olyan, mint az angyal, hanem az angyal olyan, mint a fűszál.

*A király küszöbe* (The King's Threshold, 1903) című tragédia tengelyében éles konfliktus áll. Guaire király udvaroncai ösztönzésére kiutasította az államtanácsból Seanchan, a költőt, s ezzel megsértette a költők ősi előjogait. Seanchan e naptól kezdve sem ételt, sem italt nem vesz magához, s hiába kérleli költőtárs, hercegnő, a költő menyasszonya s végül maga a király, Seanchan inkább éhen hal és szomjan pusztul, mintsem hogy jussáról lemondjon. Helytállásának, mely a brandi „mindent vagy semmit” etikájával rokon, Yeats közösségi értelmét és egyéni értékét egyaránt kiemeli. Régi szokás, hogy ha valaki jogai sárba tiprójának küszöbén vállalja az éhhalált, maga mögé állítja, s a sértő személy ellen böszíti a köznépet. A király ettől nem is ok nélkül tart, az inségeseket képviselő nyomorékok a szegények átkát mondják ki fejére. Amikor azonban Seanchan temetésén a költő legfiatalabb tanítványa megfúvatná az erkölcsi diadal s az eljövendő győzelem ezüst trombitáit, a legidősebb tanítvány csendet paranesol:

Nem az emeli fel a lelket, mit  
Maga után hagy fenn a fényben, de  
Amit magával visz le a sötétbe.<sup>7</sup>

A tragédia befejezése a kollektív remény szólamát a magányos reménytelenség némaságával ellenpontozza.

*A király küszöbe* azáltal, hogy alapjává az erkölcsi helytállás reális lehetőségeinek kutatását teszi, s csúcára a költő s a költészet sugárzó szépségének, korlátlan szellemi hatalmának dicséretét tűzi, mintegy ars poeticája is Yeats költői drámaművészetének, mely a drámát s a költészetet e műben annál is inkább törekedhet egységbe fogni, mivel a drámai összeütközést éppen a királyi hatalomtól fenyegetett költő s költészet ügyének védelméből s védelmében szikráztatja elő, drámai erejű és lírai fényű művészi formában. Ha ebben az egységben a lírai együttható ereje a drámai összetevő mellett s olykor ellenében is igen számottevő, ezt Yeats misztikus tűnődésre is hajló magatartásának a műbe történő átszivárgásával magyarázhatjuk. E magatartás és világnézet egyrészt abban fejeződik ki, hogy olykor – mint a dráma kétértelmű befejezésekor – a tragikus erőből is elégikus gyengeséget old ki, másrészt pedig abban nyilvánul meg, hogy koronként a pozicionális gyengeségből is erőt, erélyt s erényt igyekszik kovácsolni, s ez csak lírai eszközökkel lehetséges. Seanchan például azt hirdeti, hogy amikor minden romba dől, a

<sup>7</sup> YEATS, W.B.: *The King's Threshold*. The Collected Plays, p. 143.

költészet, a költő felujjong, mivel ő a szétszóró kéz, a felpattanó tok, az áldozat öröme a szent lángban, Isten nevetése a világ szétzúzásán.<sup>8</sup>

A király világi hatalmával szemben a költőé szellemi természetű, „a világon túlról” származik,<sup>9</sup> amint az Első Nyomorék is tanúsítja. A költészet így nemcsak földi hatóerő, hanem a szellemi szféra jelképes megnyilatkozása is. A két világ közötti teret ezúttal is a népi képzelet lengi át. Az Első Nyomorék már csak azért is a költőnek fogja pártját a királlyal szemben, mert úgy emlékszik, a költő egy kis szent halról beszélt neki, mely minden hetedik évben kiemelkedik a szent kútból, hogy meggyógyítsa a nyomorékokat.

*A király küszöbe* mondabeli keretével Yeats kelta hősdramáinak világába léptet át. A vakmerő óír hősnék, Cuchulainnek nevével fémjelzett sagákat Lady Gregory fordította angolra 1902-ben, s ezzel felbecsülhetetlen értékű nyersanyagot nyújtott át az egész ír drámaíró mozgalomnak. Yeats bőségesen merített e mondanakörből; a *Baile partján* (On Baile's Strand, 1904), a George Russelltől és Synge-től is feldolgozott *Deirdre* (1906–1922), *A zöld sisak* (The Green Helmet, 1910), *A sólyom kútjánál* (At the Hawk's Well, 1916), az *Emer egyetlen féltékenysége* (The Only Jealousy of Emer, 1916) és a *Cuchulain halála* (The Death of Cuchulain, 1939) összefüggő drámaciklusba foglalja a mondákat.

A nemzeti öntudatot hajdani hősök harcaival, szenvedéseivel, a sorsot kihívó elszántságával ébresztő drámák közül az egyik legfigyelemreméltóbb *A sólyom kútjánál*. Miként Yeats drámáinak túlnyomó többségében, a költői-drámái érdek itt is elsősorban a valóságos tettek és események villanófényvel történő jelképes, sorsszerű átvilágításában rejlik, s ezért egyetlen rövid, felvonásokra nem tagolt egységben érvényesül. (Yeats drámáiban még jelenetekre való ízelést is ritkán találunk.) E drámakoncepció keretei között a nagyobb terjedelem terjengősséggel, a felvonásbeosztás a drámái koncentráció csökkenésével s a szerkezet epizódikus fellazulásával, vagy – mint a háromfelvonásos *Egyszarvúban* – megtörésével fenyegetne. A yeatsi egyfelvonásos forma részint a drámái feszültséget óvja, részint maga is a drámái robbanékonyság lírai tompítottságának következménye.

A dráma cselekménye ennek megfelelően erősen redukált. Cuchulain egy régi, száraz kúthoz érkezik, melyből koronként víz tör fel, s aki abból iszik, örökké fiatal marad. Az ifjú harcos egy öreg embert talál a kút mellett, aki ötven év óta lesi a víz felszivárgását, de mindig átalusza felbugyogását. A kutat egy fiatal lány őrzi, akinek szeme rezzenetlen és nedvesség nélkül való, s ha bárki emberfia beletekint, azt örök átok fogja, a sors üldözi, önnön fiát akaratlanul s önkezével öli meg. (Erről szól a *Baile partján*.) Cuchulain elszántan szembenéz a lánnyal, az táncával elcsalja a kúttól, s a víz kicsordul, majd alábukik.

A történet feldolgozása során Yeats a japán Nō dráma technikáját alkalmazta. Az öreg s a fiatal ember maszkot visel, a kutat őrző lánynak s a cselekményt dobbal, gonggal, citerával, énekkel s ritmikus mozdulatokkal kísérő három zenésznek maszkyszerű az arca, a díszlet jelzésszerű és mértani formákat követ, a kutat egy négyszögletes kék kendő jelképezi, a színt mintás spanyolfal zárja le.

<sup>8</sup> Op. cit., p. 114.

<sup>9</sup> Op. cit., p. 115.

A Nő dráma ösztönzése azonban csak Yeats saját korábbi törekvéseit szabadította fel. Már 1904-ben arról írt, hogy a költői drámában a színészek mozgásában valami „dekoratívnak és ritmikusnak kell lennie, mintha festett fríz-alakok volnának”,<sup>10</sup> s hogy a naturalista környezetábrázolástól való minden eltávolodás, a geometrikus elrendezés, „a szándékolt rend minden jele a távoli s az eszményi benyomását kelti”,<sup>11</sup> tehát a költői szépség mint ideális lehetőség csúcsára emeli a valóság talpazatára állított drámát.

E megtartó alapot a mitikus drámák ciklusában az ősi ír történelem kínálta, mely eleve biztosítja a szürke hétköznapoktól való ama távolságot, melyet Yeats más drámáiban az idegennek felfogott ipari civilizációtól, az újságok és hirdetések tucat-sablonjaitól meg nem rontott nyugat-ír paraszti népnyelvben és folklórban talált meg. Az ősi mondák e még Yeats idejében is termékeny folklórtelevény alá természetes altalajt terítettek, hiszen olyan emberek őrizték meg őket, akik mindkét lábukkal az ír paraszti valóság és továbbépülő hagyomány talaján álltak, s akik – éppen ezért – „annyira hittek a lélekben, s oly kevéssé bármi másban, hogy sohasem voltak teljesen bizonyosak abban, szilárd-e a talaj a talpuk alatt”.<sup>12</sup>

Ez tette lehetővé, hogy Yeats szimbolista törekvései a hősmondák drámaciklusában is természetes módon folytatódjanak. *A sólyom kútjánál* című drámában a kutat őrző lány gonosz árnyaktól megszállott boszorkány is, aki olykor sólyom képében kíséri, kísérti s vezeti félre, sújtja átokkal a földi halandókat.

Az ír folklórnak e közvetítő szerepe, a valóságos és a szellemi világot összekötő funkciója adja meg Yeats szimbolizmusának különleges jellegét. De hogy ez a költői jelképekben villámló magas ég maga is a drámai dinamikájú ír megújulási mozgalom lehetőség-szférájának volt mitikus visszfénye, azt Yeatsnek egy sokat eláruló megjegyzése is megvilágítja. Amikor a *Katalin grófnő* bemutatójától kiváltott heves rokon- és ellenszenv-megnyilvánulásokról értesült, azt mondta, megfeledkezett róla, hogy a darab jelképei Írországból valóságoszámba mennek. A feledékenység vádjá azonban legfeljebb csak a magánembert érheti, a drámaköltőt nem: e jelképeket ő alkotta ilyen valóságosakká.

Az ír mozgalom jellege és Yeats világgképe, tehetségének természete együttesen magyarázza, hogy Yeats költői színpadán a dráma lehetősége a lehetőség drámájaként valósult meg.

<sup>10</sup> YEATS, W.B.: *Samhain, Plays and Controversies*. London, 1927, pp. 132–3.

<sup>11</sup> Op. cit., pp. 133–5.

<sup>12</sup> Op. cit., p. 123.



## Felbomlás és megújulás D.H. Lawrence Szerelmes asszonyok című regényében

KÉRY LÁSZLÓ

### 1. Az individualizmus lawrence-i szélsősége

Az első világháború előrehaladásával, s különösen a *Szívárvány*<sup>1</sup> betiltásával – 1915 novemberében – Lawrence közérzete egyre rosszabbá, keserűsége egyre mélyebbé vált. Egészségi állapota sosem volt kielégítő, időnként pedig komoly testi-lelki leromlással járt. A filléres megélhetési gondok semmit sem enyhültek. Kivándorlási kísérlete kudarcba fulladt. Gyűlölete szűkebb hazája iránt egyre erősödött. Utópisztikus elképzelései lépten-nyomon összeütközésbe kerültek a hazájában uralkodó viszonyokkal és nézetekkel. Semmiféle szolidaritást nem érzett már honfitársaival, osztályával, az emberiséggel. Meggyőződésévé vált, hogy Anglia a végső hanyatlás stádiumába süllyedt, s hogy leghelyesebb az emberi közösség minden formájától elhatárolnia magát. Ezekben az években vált véglegessé az az elhatározása – vagy inkább illúziója –, hogy kivonul a gyűlölt társadalomból, megtagad vele minden közösséget. Pesszimizmusa elmélyült, noha időnként még most is fel-felvillant „Ranim” álma, a lawrence-i alapokon megszervezett új társadalom eszméje.<sup>2</sup>

„A reménytelenség legborzalmasabb érzése hatalmasodott el rajtam – írta egyik levelében –, úgy érzem, minden a végéhez érkezett – egész Anglia, az egész keresztény korszak: mintha a mostani csakis a hanyatlás és bukás kora volna.”<sup>3</sup> Egy másik levelben pedig ezt olvassuk: „Ami borzalmas és elviselhetetlen: hogy beleszülettünk egy dekadens korba, a hanyatló életbe, a civilizáció összeomlásába.”<sup>4</sup> S hamarosan levonja a saját magára érvényes következtetést: „Attól tartok, a keresztény Európa egész temploma

<sup>1</sup> *The Rainbow*. London, 1915. Magyarul: *Szívárvány*, Budapest, 1974. Ford. Róna Ilona.

<sup>2</sup> Lawrence „Ranim”-nak nevezte megálmodott, utópisztikus kolóniáját, amelyet meghitt barátainak kis közösségéből akart szervezni a Föld valamely távoli pontján, s amely sosem jött létre. A szót egy héber dalból vette – bizonyára némi félrehallással –, amelyet S.S. Kotelienskytől – aki az első világháború előtt Ukrajnából vándorolt ki Angliába – hallott. L. erről K.W. GRANDSEN, „Ranim: D. H. Lawrence's Letters to S.S. Koteliensky”, *Twentieth Century*, CLIX, (1956 január), 22. sz. Továbbá: GEORGE J. ZYTARUK, „Introduction”, *The Quest for Ranim. D. H. Lawrence's Letters to S.S. Koteliensky 1914 to 1930*. Montreal–London, 1970, XXXIII–XXXIX. l.

<sup>3</sup> „... the most horrible feeling of hopelessness has come over me lately – I feel as if the whole thing were coming to an end – the whole of England, of the Christian era: as if ours was the age only of Decline and Fall.” Levél Edward Marshnak, 1915. november 10. (?). *The Collected Letters of D.H. Lawrence*. (Harry T. Moore kiadásában és előszavával.) London, 1962, 379. l.

<sup>4</sup> „That is the dreadful and unbearable part of it: to have been born into a decadent era, a decline of life, a collapsing civilization.” Levél Lady Cynthia Asquithnek, 1915. november 16. (?). Uo. 383. l.

rövidesen a nyakunkba omlik. De én kivonulok, én kívülálló vagyok.”<sup>5</sup> Majd ismét: „Nincs többé szó a társadalomhoz való kötődésről. Kívül vagyok a táboron, mint egy briganti. S minden könyvem őket fogja támadni.”<sup>6</sup> „Nagyon elidegenültnék érzem magam”<sup>7</sup> – jelenti ki más helyen, s hol a demokrácia, hol a nemzet, hol pedig az egész emberiség iránti gyűlöletének ad hangot. Szenvedélyes különállása nemegyszer a legszélsőségesebb álláspontig sodorja: „Nem törődöm vele, ha hatvanmillió egyén elpusztul. A lényeg nem a tömegekben, máshol van.”<sup>8</sup>

1915 végefelé alkalmá nyílik – egy látogatás során – találkoznia szülőföldje bányászaival. Elkedvetlenedve látja, hogy ezeket az embereket csakis az anyagi dolgok érdeklik, hozzá vannak láncolva az iparosodáshoz, a bérekhez, a pénzhez, a gépekhez. Végeredményben itt tapintható ki szűkebb és tágabb környezetével való szembenállásának egyik gyökere: ő olyan világról ábrándozik, amelyben az egyéniség minden, a közösség és az anyagi valóság pedig erősen alárendelt szerepet játszik. A béklyóítól megszabadított individuum az eszménye – de nem hajlandó tudomásul venni a béklyózottság anyagi-társadalmi meghatározottságát, nem hajlandó elismerni a gazdasági-politikai küzdelem elkerülhetetlenségét. A harcot elutasítja, s visszavonul itt-ott helyes felismeréseket is tartalmazó, de lényegileg retrográd-idealista ábrándjainak szigetére.

1915 végén Cornwallba költözik, Anglia egyik távoli szögletébe. Eleinte úgy véli: talán ez az a hely, ahol megalapíthatná a kiválasztottak kommunisztikus kis köztársaságát – idő múltával azonban egyre idegenebbnek érzi magát itt is. Erre megvan minden oka: növekvő gyanakvás, gyűlölet veszi körül, részben mivel senki előtt nem titkolja háborúellenes nézeteit, részben mert felesége német nő, s így a cornwalliak a Lawrence házaspárt veszélyes, kémgyanus elemnek tartják. A hatóságok ennek megfelelően 1917 végén kitiltják őket az országnak ebből a tengerparti – s így a német tengeralattjáró-veszélynek kitett – részéből. Ezt megelőzően, 1916 közepén a katonai szolgálatra fizikailag nyilvánvalóan alkalmatlan író sorozásra hívják. Az orvosi szemlélt egyéni szabadsága és emberi méltósága legbarbárabb megcsúfolásának érzi. Ez az élmény meg a kémkedéssel való gyanúsítás, s végül a kiutasítás élete legmegalázóbb, legfelkavaróbb emlékeként kerül be *Kenguru* című regényének egyik hosszú fejezetébe. A fejezet címe: „Lidércnyomás”.<sup>9</sup>

A *Szerelmes asszonyok*<sup>10</sup> keletkezése pontosan erre a cornwalli időszakra esik. A Lawrence-i sértődés és elidegenedés legválságosabb, legdöntőbb korszakára. Ennek az időszaknak keserű élményei mintegy végső magyarázatul szolgálnak az író szélsőségesen individualista, közösségellenes ideológiájához.

<sup>5</sup> „I’m afraid the whole temple of Christianised Europe is going to come down on our heads, just now. But I withdraw, I am an outsider.” Levél Lady Ottoline Morrellhez, 1916. január 13. Uo. 414. l.

<sup>6</sup> „And no more adhering to society. I am out of the camp, like a brigand. And every book will be a raid on them.” Levél John Middleton Murrynak és Katherine Mansfieldnek, 1916. február 17. Uo, 430. l.

<sup>7</sup> „I feel very estranged.” Levél John Middleton Murrynak és Katherine Mansfieldnek, 1916. február 24. Uo. 436. l.

<sup>8</sup> „I don’t care if sixty million individuals die. The seed is not in the masses, it is elsewhere.” Levél Lady Ottoline Morrellnek, 1916. február 7. Uo. 424. l.

<sup>9</sup> *Kangaroo*. London, 1923. „The Nightmare”.

<sup>10</sup> *Women in Love*. New York, 1920; London, 1921. A megírás ideje: 1916. Magyarul: *Szerelmes asszonyok*. Budapest, 1975. Ford. Róna Ilona.

A háborúra adott egyik válasza a Thomas Hardy tanulmány volt.<sup>11</sup> Hardy azok közé az írók közé tartozott, akiket mindvégig nagyra becsült. Hardy regényírói művészeté mégsem igazi tárgya ennek az esszének, inkább ürügy arra, hogy Lawrence saját vitalista nézeteit kifejtse. A legfőbb érték az élet, a maga egyéni megnyilvánulásaiban, tekintet nélkül arra, hogy esetleg más életek rovására éri el kibontakozását. Az író feladata az egyéniség virulását és egyszerűségét ábrázolni, s viszonyát a természet nagy erővel felmutatni. Hardy mindebből sokat képes érzékeltetni, de modern író lévén az emberi színjátékot a társadalmi-erkölcsi konfliktusok szintjén mutatja be. Így volt ezzel már Tolsztoj is. Szophoklész vagy Shakespeare hősei viszont még nem társadalmi akadályokon buknak el, hanem a természeti erkölcs – vagy erkölcsnélküliség – végzetszerűségén. Lawrence gyengeségnek érzi a Hardy-alakoknak azt a törekvését, hogy társadalmi célokat tűzzenek ki maguk elé. Rendeltetésük – érvel Lawrence – az volna, hogy önmagukat valósítsák meg. Ehelyett az emberiség sorsán akarnak javítani. Így van ezzel például Clym, az *Otthon a szülőföldön* (*The Return of the Native*) hőse. „Mivel képtelen lenni, át kell alakítania önmagát, s egy elvontságban, egy általánosságban kell élnie, azonosulnia kell a rendszerrel.”<sup>12</sup> Az egyéniségnek Lawrence szerint pontosan az ellenkező irányt kell követnie. Az általános, a közösségi elvetendő. „A régi, közösségi erkölcs olyan, mint a lepra, fehér betegség: csakis az ősi, társadalomellenes, individualista erkölcs áll az élet és az egészség oldalán.”<sup>13</sup>

A Hardy tanulmány bőven foglalkozik azzal az ellentéttel, amely ősidők óta ott feszül az ösztönök meg az értelem között, s amelyben a civilizáció egyre inkább az utóbbinak juttatja a vezető szerepet. Ugyanezt az ellentétet fejezi ki az „oroszlán” és az „egyszarvú” szembeállítás is *A korona* című tanulmányban.<sup>14</sup> Itt is hangot kap az individualizmus öncélúsága és kíméletlen önzése: „Hadd legyen az ember önmagában-való-ember”, illetve: „... az emberben lakozó én titokban gyűlöl minden más ént.”<sup>15</sup> De kifejezésre jut az a gondolat is, hogy a világ a végső pusztulásba rohan, s ebben Lawrence általános léttörvényt ismer föl: az elkerülhetetlen redukációs folyamat során mindennek vissza kell jutnia a kezdethez, illetve a véghez – a kettő valójában egybeesik. (Az elgondolás párhuzamossága a nietzschei „örök visszatérés” tanával nyilvánvaló.) Az emberi élet – ahogy Lawrence szerint már Dosztojevszkij megmutatta – alá van vetve a rothadás folyamatának („flux of corruption”). De a romlás – amelynek szelleme szent, rokon az istenekével – magában rejtja a megújulást. Az iszapból, a mocsári bomlásból élet támad. Ezért „... a hatyú az isteni rothadás egyik jelképe, csúszó-mászó lába iszapba és

<sup>11</sup> „Study of Thomas Hardy”. *Phoenix. The Posthumous Papers of D.H. Lawrence*. (Sajtó alá rendezte és bevezetőt írt hozzá Edward D. McDonald.) London, 1936. A tanulmány keletkezésének ideje: 1914.

<sup>12</sup> „Impotent to be, he must transform himself, and live in an abstraction, in a generalization, he must identify himself with the system.” „Study of Thomas Hardy”. *Phoenix*, 416. l.

<sup>13</sup> „The old, communal morality is like a leprosy, a white sickness: the old, antisocial, individualist morality is alone on the side of life and health.” Uo. 437. l.

<sup>14</sup> „The Crown”, *The Signature*, 1915. október 4, 18, november 4. Újra közli: *Phoenix II. Uncollected, Unpublished, and Other Prose Works by D.H. Lawrence*. (Sajtó alá rendezte és bevezette Warren Roberts és Harry T. Moore.) New York, 1970.

<sup>15</sup> „Let a man be a man in-himself . . .” „The Crown”, *Phoenix II*. 415. l. „. . . the ego in a man secretly hates every other ego.” Uo. 391. l.

sárba temetődik, kéjsóvár alakja magához engedi-öleli a víz iszapját, szépsége fehér és hideg és félelmetes, mint a hold halott szépsége, mint a vízililiom, a szent lótosz, nyaka és feje, akár a kígyó, szemünkben a hattyú az áramlás hideg, fehér tűzének a lángja, a rothadás villódzása, a tenger sós, hideg lángolása, a tengeré, mely mindent szétmar, amit megérint, minden nap alkotta formát hideg hamuvá old, egészen az ősi elemekig.”<sup>16</sup> A pusztulásnak és újjáéledésnek ez az összekapcsolása – mint Colin Clarke kimutatta<sup>17</sup> – Lawrence esetében mindenekelőtt az angol romantika költőire megy vissza, s a romantika és a német idealizmus gondolköréhez kapcsolódik a történelem organikus szemlélete is. Az organikussal a mechanisztikus áll szemben, s a gépet és a gépiességet ez a felfogás mindig az életellenes dekadencia megnyilvánulásaként értelmezi. De fontos azt is tudnunk, hogy Lawrence különbséget tesz hanyatlás és hanyatlás között. Van olyan rothadás, amelyből élet sarjad, s van olyan, amely lezárul önmagával. Mi okozza a különbséget? „... a rothadás, éppúgy, mint az élet, csak akkor isteni jellegű, ha tiszta, ha mindent magába nyel. Amennyiben valamely érintetlen egészen belüli korlátozott cselekvésként válik érzékelhetővé, akkor kártékony.”<sup>18</sup> Clarke méltán hívta föl Lawrence olvasóinak-kritikusainak figyelmét a romlásnak erre a kettős értelmezésére a *Szerelmes asszonyokban*.

A *Szerelmem* című esszé az individualizmus problémáját-paradoxonát veti föl.<sup>19</sup> A szerelmi kapcsolatban egyszerre valósul meg a benne résztvevők különállása és egybeolvadása. De a szerelmesek – egyesülésük révén – túl is lépnek önnön kapcsolatukon. Másfelől: képtelenek a kapcsolatot létrehozni, ha nem tesznek szert önállóságra. „Szabadnak kell lennem ahhoz, hogy a szó legnemesebb értelmében önálló és egyenlőtlen lehessenek. A fraternité és az égalité a zsarnokságok zsarnoksága.”<sup>20</sup> Íme, a levelekből ismert, antidemokratikus következtetés.

Az érintett tanulmányok 1914–15-ben és 1917-ben készültek, vagyis a *Szerelmes asszonyokat* közvetlenül megelőző, illetve követő időszakban.

A világ a felbomlás, az általános pusztulás jeleit mutatja. De a rothadás egészében – mint láttuk – van valami reményt keltő, pozitív vonás: a teljes újrakezdés lehetősége és biztatása. A rothadás negatív tünetei ilyen biztatást nem rejtenek magukban, hanem végleges formájában állítják eléink a rosszat. Az általános – és partikuláris – felbomlási tünetek közepette a remény – Lawrence régi meggyőződéséhez híven – a magánkapcsolatokban válik kitapinthatóvá. (Bizonyosfajta egyének bizonyosfajta kapcsolatában. Más privát-viszonylatokban éppen a „negatív rothadás” válik érzékelhetővé.)

<sup>16</sup> „... the swan is one of the symbols of divine corruption with its reptile feet buried in the ooze and mud, its voluptuous form yielding and embracing the ooze of water, its beauty white and cold and terrifying, like the dead beauty of the moon, like the water-lily, the sacred lotus, its neck and head like the snake, it is for us a flame of the cold white fire of flux, the phosphorescence of corruption, the salt, cold burning of the sea which corrodes all it touches, coldly reduces every sun-built form to ash, to the original elements.” Uo. 403. l.

<sup>17</sup> Colin Clarke, *River of Dissolution. D.H. Lawrence & English Romanticism*. London, 1969.

<sup>18</sup> „... corruption, like growth, is only divine when it is pure, when all is given up to it. If it be experienced as a controlled activity within an intact whole, this is vile.” „The Crown”. *Phoenix II*, 403. l.

<sup>19</sup> „Love”. *English Review* 1918 január, *Phoenix*.

<sup>20</sup> „I must be free to be separate and unequal in the finest sense, if I am to be free. *Fraternité* and *égalité*, these are tyranny of tyrannies.” „Love”. *Phoenix*, 155. l.

A *Szerelmes asszonyok*ban tovább mélyül az a paradoxon, amelyet már a *Szivárvány*ban megfigyelhettünk: Lawrence társadalmi méreteken gondolkodik és vizionál, de a megoldást nem társadalmi úton keresi. Hardyban kifogásolja a regényalakok társadalmi törekvéseit. Ő maga kétféleképpen is túllép a vélt korlátokon: a társadalmi kapcsolataitól megfosztott egyéniség és a társadalmi kategóriákat radikálisan túlszárnyaló természeti és kozmikus szféra irányában. Úgy is mondhatjuk: társadalmi közvetítés nélkül teremt kapcsolatot az egyén és az emberen túli általános között: lemond a társadalmi, sőt már-már az emberi különlegesség közvetítéséről is. Éppen ebben látja a regényíró legfontosabb, legkorszerűbb feladatát. Ez a törekvése szabja meg „modernizmusának” természetét.

A *Szerelmes asszonyok* bizonyos értelemben a *Szivárvány* folytatása. A két regény az eredeti koncepció és a kezdeti megvalósulás stádiumában még egy volt, csak a keletkezés folyamatában különült két önálló egységre. A szereplők közül Ursula a legfőbb összekötő kapocs, de a lényegi összefüggés a két regény között magában a témában, annak fokozatos továbbfejlesztésében mutatkozik. A *Szerelmes asszonyok* szerkezeti felépítését a négy főalak – Birkin, Gerald, Ursula, Gudrun – egymáshoz való viszonyulásai határozzák meg. (A négy főalak további kettővel egészül ki, akiknek szintén fontos szerepük van a regény geometriájában: Brikinnek Hermione-nal kell szakítania, hogy Ursulához eljusson, Gudrunnak pedig Loerkéhez eljutnia, hogy Geraldtól elszakadjon. Gudrun és Loerke szélsőségesen intellektuális és szélsőségesen szenzuális végleteiben képviselik a „negatív rothadás” viszonyatosságát.)

A négy főalak közül három – Birkin, Ursula, Gudrun – megegyezik abban, hogy elszántan hátat fordít a társadalomnak, s következetesen az arisztokratikus individualizmus útját járja. Birkin és Ursula közös elhatározással számolja föl állását, s válik független egyéniséggé. Ursula valójában a *Szivárvány*ban lefektetett programját követi: megváltik tanítónői posztjától, elszakad családjától, otthagyja hazáját. Lawrence-ben van annyi hagyományos regényírói pontosság, hogy megemlíti: Birkin – s vele Ursula – lemondását az állásról s a velejáró fizetésről az teszi lehetővé, hogy a férfi évi négyszáz font jövedelmet élvez. Az író annyira már nem pontos, hogy közelebről megjelölne a jövedelem forrását, de sejtethjük, hogy valamilyen tőke kamatairól, részvény járadékáról lehet szó. Persze arra sem terjed ki a figyelme, hogy észrevenné az így előállott helyzet ellentmondásosságát, s a legcsekélyebb mértékben is kérdésesnek érezné a tőkéje jövedelméből élő Birkin társadalomtól való függetlenségét. Ursula viszont – ki nem mondottan – anyagi tekintetben Birkintől válik függővé. Gudrun a századeleji, szabadságra törő fiatal nő újabb változata: képzőművész, aki otthonosan mozog a londoni bohémek láptenyészetű világában, de szemben is áll velük. Büszke individualista, hármójuk közül ő érzi magától legidegenebbnek, s nézi le legmélyebben a proletárokat.

Birkin és Gudrun a társadalomtól elszakadt, „szabad” egyéniségeként lépnek elénk; Ursula esetében a helyzet annyiban módosul, hogy a *Szivárvány*ban valamelyest megismerhettük – ha meg nem is érthettük – a lány „szabaddá” fejlődését, azaz egyre inkább tudatosabbá váló elszakadását szűkebb környezetétől és a szélesebb társadalomtól. Gerald az egyetlen a négy főalak közül, akinek családi-társadalmi beágyazottságát az író gondosan elénk rajzolja, hiszen általa éppen azt akarja megmutatni, mennyire hiábavaló és reménytelen dolog a fennálló rend részeként, az életellenes gépezet csavarjaként egzisztálni. Innen nincs út, csak a pusztulásba-önpusztításba. Így áll elő az a paradox

helyzet, hogy míg Birkin, Ursula és Gudrun alig rendelkeznek társadalmi dimenzióval – ez a távlat csak közvetve, mintegy az írói szándék ellenére van jelen elszigetelődő individualizmusukban –, Gerald alakjának megvan ez a kiterjedése, mind a családi háttér pontos rajzában, mind pedig saját törekvéseinek, társadalmi tevékenységének hitelességében. Bizonyos értelemben azt lehet mondani, az ő alakja a legplasztikusabb a regényben, s a határozott körvonalak éppen annak a figyelemnek köszönhetőek, amellyel az író Gerald – reménytelennek tartott – társadalmi viszonyait és funkcióját élénk állítja. Másfelől bizonytalanság és homály övezi a karakternek azt az egyéni rétegét, amelyet Lawrence végső soron döntőnek tartott. S a két egyéniség-réteg között fennáll ugyanaz a kibékíthetetlen együvé-nem-tartozás, amelyet a *Szivárványban* Skrebensky sokkal vázlatosabb alakjában is megfigyelhettünk.

Két jellempár polarizált kapcsolata – ebben foglalható össze a *Szerelmes asszonyok* alapképlete, nagy általánosságban. A két kapcsolat határozott ellentétet képez. A Gerald és Gudrun közötti viszony kezdettől fogva magán viseli a romlás bélyegét, és megjósolhatóan tart a katasztrófa felé. Birkin és Ursula kapcsolata viszont minden problematikussága mellett is valamilyen pozitív irányba mutat, vagy legalább is: a romlásból és káoszról kivezető út szolgálatában áll. Hogy egyértelműen nem fogadható el eszménynek és normának, a Gerald–Gudrun kapcsolat pozitív ellenképe, arra több kritikus is felhívta a figyelmet.

A regényben egy helyen azt olvassuk Birkin és Ursula kapcsolatának kezdeti szakaszáról: „Halálos küzdelem volt ez közöttük – vagy küzdelem az új életért; de senkise tudta volna megmondani, miben rejlik a konfliktus.”<sup>21</sup> Ez annak a nehézségnek önkéntelen megnevezése, amellyel már a *Szivárványban* is találkozunk: sokszor éppen a legdöntőbb ponton nem látni, miben rejlik az ütközés lényege.

\*

A továbbiakban a *Szerelmes asszonyok* három fejezetét vesszük közelebről szemügyre, a felbomlás, illetve az újjászületést ígérő egyéni kapcsolatteremtés szögéből.

## 2. Bohémek és primitívek

A regény túlnyomórészt vidéki környezetben játszódik, abban a közép-angliai tájban, amelyet Lawrence gyermek- és ifjúkorában oly jól megismert. Társadalmilag azonban kilép az író a bányászok köréből – ez a környezet mintegy háttérként van csak jelen –, s a cselekményt a bányatulajdonos Crich család háza táján meg a velük kapcsolatba kerülő „szabad” értelmiségiek – Birkin, Ursula, Gudrun – körül bontja ki. Birkinnek kapcsolata van néhány londoni bohémmel, ugyanazokkal, akiknek miniatűr világában Gudrun is otthonos. Geraldot Birkin ismerteti meg a bohém klikkel, egy londoni kirándulás alkalmán.

<sup>21</sup> „It was a fight to the death between them – or to new life: though in what the conflict lay, no one could say.” *Women in Love*. Penguin Books, 1960, 159. l. A regényt a továbbiakban is ebből a kiadásból idézzük.

mával. A sohói művészársaság kisszerű, életidegen alakjait Lawrence ironikus kritikával ábrázolja, s kezdettől fogva nyilvánvaló, hogy az általános hanyatlás végletesen reménytelen, ellenszenves megtestesülését látja bennünk. Különösen élessé válik ez az értékítélet a regénynek egy későbbi epizódjában, amikor Gudrun egy londoni kávéházban tanújává válik, mint úznek gúnyt ezek a bohémek Birkin egyik leveléből, amelyet egymás mulattatására a nyilvánosság előtt felolvasnak. A levélben – amely bizonyos fokig az író önparódiájának is tekinthető –, a távollevő Birkin éppen hanyatlás-elméletét fejti ki, nagyjából azzal a nómenklatúrával, amelyet Lawrence *A koronában* és más „elméleti” megnyilatkozásában is alkalmazott. (A „rothadás árama”, a „nagy visszatérés a kezdethez” stb.) A művészársaság tagjai gúnyos kommentárral kísérik Birkin–Lawrence pusztulás-elméletét és prófétai hevét, s azon tréfálkoznak, hogy ők nyilvánvalóan a „romlás virágainak” tekintendők. A jelenet iróniája éppen abban rejlik, hogy a regény értékrendjében pontosan ez a szerepük. A csúfolódásnak Gudrun közbelépése vet véget. Elkéri a levelet felolvasójától, azzal az ürüggyel, hogy közelebbről szeretné szemügyre venni, s szó nélkül kísétál vele a kávéházból. (Ugyanígy cselekedett hasonló helyzetben Katherine Mansfield, mikor a londoni entellektüelek egy csoportja Lawrence *Amores* című verseskötetén gúnyolódott. A regénybe számos ponton benyomulnak a valóság személyei és helyzetei.)

Visszatérve a bohémek első megjelenésére a *Szerelmes asszonyokban*, ha nem is ennyire élesen, de már akkor kibontakozik, mit képviselnek és jelképeznek ezek a léha életvitelű, komikusan ellenszenves figurák. De feltűnik itt egy másik jelkép is, amelynek értelmezése körül a Lawrence kritikában nem csekély nehézség és vita támadt. Birkin és Gerald egy Halliday nevű festő sohói lakásában száll meg; afféle bohém-tanya ez, a falakon modern képek, a viselkedésben az első világháború előtti korszak szabadossága. Az egyik szobában a Csendes-óceán nyugati szigetvilágából származó fadaragású szobrocskák sorakoznak. Az egyik különösen magára vonja Birkin figyelmét: meztelen asszony, guggoló helyzetben, két kezével a nyakából lelógó szalagba kapaszkodik, hasa kidülled, arcán a megfeszített erőlködés jeleit látni. Egy szülő nő. Geraldot megbotránkoztatja a szobrocška, s kétségbevonja, hogy egyáltalán művészi alkotásnak tekinthető-e. Magában Minette-tel azonosítja, a társaság egyik nőtagjával, akivel épp most kezdődött futó viszonya. „Lelkileg élénken látta a primitív asszony szürke, előrefeszülő arcát, amely sötét, felajzott és elvont volt a végső testi gyötrelmetől. Borzalmas arc, üres, hegyes, és az érzékelés mögötte meghúzódo súlyá szinte jelentésnélkülivé absztrahálta.”<sup>2</sup>

Birkin azonban látja a jelentését. Szerinte éppen az a nagyszerű a szoborban, hogy a teljes igazságot tartalmazza, annak az állapotnak az igazát, amelyet ábrázol, s valójában csak hosszú fejlődés eredményeképp, egy kulturális folyamat végén jöhetett létre. Miféle kultúra lehetett az? – hangzik Gerald ellenvetése. „Az érzékelés tiszta kultúrája” – feleli Birkin –, „a fizikai tudat kultúrája, a valóban végső *fizikai* öntudaté, amely értelem nélküli és teljességgel érzéki. Olyannyira érzéki, hogy már végső, mindenk fölött való.”<sup>2 3</sup>

<sup>2 2</sup> „He saw vividly with his spirit the grey, forward-stretching face of the savage woman, dark and tense, abstracted in utter physical stress. It was a terrible face, void, peaked, abstracted almost into meaninglessness by the weight of sensation beneath.” Uo. 87. l.

<sup>2 3</sup> „Pure culture in sensation, culture in the physical consciousness, really ultimate *physical* consciousness, mindless, utterly sensual. It is so sensual as to be final, supreme.” Uo. 87. l.

Geraldnek azonban továbbra sem tetszik a szobor. „Meg akart tartani bizonyos illúziókat, bizonyos eszméket, amilyen az öltözködés.” Annyit Birkin is elismer, hogy ami a szoborban kifejezésre jut, „nem minden”.<sup>24</sup>

Ursulával való kapcsolatának egy döntő pillanatában Birkinnek eszébe jut egy nyugat-afrikai szobrocska,<sup>25</sup> nyilvánvalóan nem a szülő asszony, hanem egy elegánsan karcsú nőalak, haja magasra tornyozott, arca apró, mint egy bogaré, alsó lábszára csúf, rövid, vékony dereka alól váratlanul türemkedik ki súlyos ülepe. „Ez a nő tudta, amit Birkin nem tudott. Többezer évnyi tisztára érzei, tisztára nem szellemi kultúra állt mögötte.”<sup>26</sup>

Nyilvánvaló, hogy a regény értékösszefüggéseiben fontos szerepe van ennek a két primitív nőszobornak, s főképpen annak, ami Birkin – és Lawrence – szerint mögöttük meghúzódik. De mit kell erről a „tisztára érzei” kultúráról tartanunk?

Horace Gregory, Lawrence egyik korai monográfusa úgy vélekedett, hogy a karcsú, nyugat-afrikai szoboralak Lawrence szemében többet jelenthetett a regény legfontosabb szereplőjénél is, mert az élet pozitív, konkrét oldalát képviselve, normaként szolgált, amelyhez a regény összes alakját viszonyítanunk kell, de amelyet ezek közül a legkülönb sem képes teljesen elérni. A néger nőt ábrázoló szobor eszerint a reménység egy töredékét képviseli a halál közepette.<sup>27</sup>

F.R. Leavis pontosan ellenkező jelentést tulajdonít a lawrence-i jelképnek. „A nyugat-afrikai szobrocska . . . olyasmi, amit hiányosságnak, hibának kell tekintenünk, s ami ellentétes – de éppen ezért jelentőségteljesen kapcsolatos is – azzal az emberi katasztrófával, amelyet Gerald Crich teljesít be.”<sup>28</sup> Leavis azzal érvel, hogy a primitívség kultusza a regényben ábrázolt társadalmi betegség egyik tünete, s utal arra is, hogy az író

<sup>24</sup> „He wanted to keep certain illusions, certain ideas like clothing.” Uo. 87. l. „Oh, I know, this isn't everything.” Uo. 88. l.

<sup>25</sup> A regény eredeti kéziratában a szobrocskák következetesen nyugat-afrikaiak. Lawrence a nyomtatott változatban nyugat-csendes-óceánira változtatta őket, de nem mindenütt. A változtatás oka: az író rágalmazási per veszélye fenyegette a regénybeli Halliday modellje, Philip Heseltine zeneszerző és zenekritikus részéről. Ez utóbbinak afrikai szobrai voltak – egyről mindenesetre tudunk –, s Lawrence a változtatással a bizonyítható azonosságot s az esetleges rágalmazási pert kívánta elkerülni. HARRY T. MOORE, Lawrence-életrajzának már első változatában ezt olvassuk „That Heseltine, the original of Halliday, told Delius in a 1916 letter that he had an African carving in his London flat provides an interesting footnote for *Women in Love*”. *The Intelligent Heart. The Story of D.H. Lawrence*, New York, 1955; az idézet az 1960. évi Penguin-kiadás 282. lapjáról való GEORGE H. FORD, *Double Measure. A Study of the Novels and Stories of D.H. Lawrence* (New York, 1965) c. könyve „Dies Irae: *Women in Love*” c. fejezetének jegyzetében megerősíti ezt a tényállást; Ford a regény eredeti kéziratát tanulmányozta, s ott mindenütt nyugat-afrikai utalásokat talált. (I. m. 189–190. l. jegyzet.) Colin Clarke viszont tévesen állítja, hogy a szobrok eredetileg nyugat-csendes-óceániak voltak, s Lawrence afrikaira változtatta őket. (L. Colin Clarke, i. m., 81. l.)

<sup>26</sup> „She knew what he himself did not know. She had thousands of years of purely sensual, purely unspiritual knowledge behind her.” *Women in Love* 285. l.

<sup>27</sup> HORACE GREGORY, *D.H. Lawrence: Pilgrim of the Apocalypse*, New York, 1933, 42–46., ill. 49. l.

<sup>28</sup> „The West African statuette . . . represents something that we are to see as a default, a failure, antithetical – and so significantly related – to the human disaster enacted by Gerald Crich.” F.R. LEAVIS, *D.H. Lawrence: Novelist*. London, 1955; az idézet az 1964. évi londoni kiadás 175. lapjáról való.



Birkin gondolataiban határozottan összekapcsolja a hanyatlás két formáját: az afrikai, tisztára érzéki felbomlási folyamatot egyfelől, s a fehér fajtának azt a hideg – absztrakt és intellektuális – felbomlását, amelyet Gerald sorsa jelenít meg. A második megjegyzés helytálló, az első azonban nem egészen. Mert igaz ugyan, hogy az ábrázolásból kiérződik a primitívség kultuszának negatív megítélése – Gudrun maga is olyasfajta szobrocskákat formál, amilyeneket Halliday lakásában látni –, de a divat, amely bizonyos intellektuális körökben hódít, nem azonosítható mindenestül azzal a lényeggel, amelyet a primitív szobrok képviselnek.

George H. Ford – Leavisre nem hivatkozva, de vele egyetértésben – tévesnek minősítette Gregory álláspontját. Egyúttal azonban elismerte, hogy Birkinnek a második (karcsú) szoboralakhoz fűzött gondolatsora a regény egyik legzavarbaejtőbb pontja. Szerinte Birkin előbb elutasítja a szobor megjelölte irányt, s csak azután támad föl benne valamilyen reménykedés.<sup>29</sup> Vagyis: az egyoldalú érzéki öntudat mindenestül elvetendőnek minősül.

Colin Clarke viszont arra mutat rá, hogy a helyzet bonyolultabb, mint amilyenek egyfelől Gregory, másfelől Ford – s tegyük hozzá: Leavis – feltünteti. Utal arra: Lawrence tisztában volt vele, hogy a primitív öntudatnak ahhoz a stádiumához, amelyet az egzotikus szobrok egy fejlődés csúcspontjaként tüntetnek föl, visszakanyarodni kép telenség. Ilyen értelemben gúnyolja ki Birkin Hermione „érzékiességét” a tantermi jelenetben. Clarke szerint Birkin–Lawrence álláspontja így summázható: „Nem térhetünk vissza; másfelől meg kell találnunk a primitív érzékiesség *megfelelőjét*. Vissza kell szerezniünk a vérszerinti tudás képességét, a sötét gyanútlaniságot.”<sup>30</sup>

Stephen J. Miko is úgy látja, hogy a szobrocska olyan törekvést képvisel, amely eljutott önnön végpontjához, s a faragott nőalak épp azért képes megragadni az érzékiesség végtelen formáját, mert a kultúra, amelyet kifejez, már a szobrocska keletkezése idején is a múlté volt. Így kapcsolható össze a primitív érzékiesség azzal az értelem-nélküliséggel, amely Minette-ben és a bohém társaságban ölt testet. Ez a dekadens társadalmi tényezést mindenestül a letűnő világhoz tartozik.<sup>31</sup>

A zavart természetesen az okozza, hogy Lawrence különböző, sőt egymással ellentétes tendenciákat sűrít össze a nyugat-afrikai – illetve nyugat-csendes-óceáni – szoborszimbólumban. A sötétség, az ösztönösség, a véröntudat szerinte pozitív értékeit csakúgy, mint a hanyatlás, a végső felbomlás, az „elidegenített” érzékiesség mozzanatait. A szülő nő arcát Birkin embrióhoz hasonlítja, a karcsú nőalaknak bogárcarca van. A „beetle” (bogár, svábbogár) a nem egyértelműen pozitív vagy a határozottan negatív ösztönösség baljóslatú homályát hivatott felidézni, így volt ez már a *Szivárvány*beli Will Brangwen esetében. A „beetle” mint a megmagyarázhatatlan iszonyat jelképe feltűnik Lawrence leveleiben, s vissza-visszatér regényeinek szimbólumrétegében.

Birkin Hermione-ban elutasítja a perverz intellektualizmust meg a birtoklásra törő, kíméletlen akaratot, a primitív szobrokban pedig visszariaszítóan, iszonyatosnak látja a végsőkhig vitt – az absztrakcióig fokozott – érzékiességet. De éppen Hermione-nal folytatott

<sup>29</sup> GEORGE H. FORD, i.m., 193. l.

<sup>30</sup> „We cannot go back; on the other hand we have to find our own *equivalent* of the savage mindlessness.” COLIN CLARKE, i.m., 82. l.

<sup>31</sup> STEPHAN J. MIKO, *Toward Women in Love*. New Haven–London, 1971, 237–238. l.

vitájából derül ki, hogy a két véglet érintkezhet egymással. Birkin szerint Hermione saját akaratának és intellektusának tükrében szemléli önmagát, tulajdon érzékiségét is.

Birkin érzelmeinek ellentmondásosságát, amellyel a karcsú szoboralakot szemléli, tömören fejezi ki az „awful” szó, amely egyszerre jelent irtózatot és imádatra méltót. A kritikusok véleménykülönbsége a Lawrence-i szimbólum bonyolultságából, belső ellentétéből, homályosságából származik. Talán Eliseo Vivasnak van igaza, aki úgy véli, hogy Lawrence itt olyan kérdésre bukkant, amelyre ismerte ugyan a választ, de nem volt bátorsága kimondani.<sup>3 2</sup> Lawrence – aki nemcsak a fallikus igazságot igyekezett kifejezni, hanem még azt is, ami azon túl van – visszarettent attól, hogy a végső pontokon kellő határozottsággal és nyíltsággal beszéljen. Része lehetett ebben a korviszonyoknak, az érvényben levő erkölcsi és ízlésnormáknak, amelyeket még ő sem tudott mindenestül átlépni, s talán annak a puritanizmusnak is, amelyet gyermekkorából hozott magával, s lelke mélyén mindvégig megőrzött.

### 3. A birkózás

Sűrűn kommentált fejezete a regénynek a huszadik, amely a „Gladiatorial” címet viseli. Az epizód – Birkin és Gerald birkózása – a regény egyik központi problémáját fogja össze nagy intenzitással: férfi és férfi kapcsolatának kérdését. Már egy előző fejezet, a tizenhatodik („Man to Man”) is nagyrészt ennek szentelődött: ebben a betegségében fekvő Birkin, Ursulával kezdődő kapcsolatából kiindulva és Hermione-ra emlékezve, gyűlölettel-irtózáttal utasítja el a nők kisajátító törekvését, a „Magna Mater” és a „Mater Dolorosa” elnyomó igényét. Elveti azt a gondolatot, hogy férfi és nő töredékei lennének valami korábbi egésznek, noha maga is feltételezi olyan ősi egység létezését, amelyben a nemek még egymással keverten fordultak elő. De a fejlődés szerinte nem a töredékesség, hanem a nemek polarizálódása és az egyéniség önállósága irányában történt. A valamikori egész mindkét részében „elsődleges az egyéni, a nemiség alárendelt, de tökéletesen polarizált. Mindegyiknek egyéni, különálló élete van, külön törvényekkel. A férfinak megvan a maga tiszta szabadsága, a nőnek is a magáé. Mindegyik elismeri a nemek közti polarizált körforgást. Mindegyik elfogadja a másik eltérő jellegét.”<sup>3 3</sup>

Amikor Gerald megjelenik Birkin betegségénél, az utóbbi a végső felbomlásról és a világtól való elszakadásról vallott nézeteit hangoztatja, majd hirtelen a férfi és férfi közötti kapcsolat problémáját kezdi feszegetni. Mint megtudjuk „mindig szerette Geraldot, de ezt mindig tagadta”.<sup>3 4</sup> Most felajánlja neki, hogy a régi harcok mintájára kössenek vérszerződést, esküdjenek egymásnak örök testvériséget. Gerald arra hivatkozva, hogy egyelőre nem érti, miről is van szó, elhárítja Birkin indítványát.

Egy későbbi alkalommal Birkin, mikor leánykérési szándéka egyelőre kudarcot vall Ursulánál, felkeresi Geraldot. Kiderül, hogy Birkin ismeri a dzsiu-dzsiu fogásait, s a két

<sup>3 2</sup> ELISEO VIVAS, *D. H. Lawrence. The Failure and the Triumph of Art*. Evanston, 1960. 263. l.

<sup>3 3</sup> „In each, the individual is primal, sex is subordinate, but perfectly polarized. Each has a single, separate being, with its own laws. The man has his pure freedom, the woman hers. Each acknowledges the perfection of the polarized sex-circuit. Each admits the different nature in the other.” *Women in Love*, 225. l.

<sup>3 4</sup> „... he had been loving Gerald all along, and all along denying it.” Uo. 231. l.

férfi – unalomból, játékból, de egyúttal valami mélyebb ösztöntől is hajtva – birokra kell. Részletes, érzékletes leírást kapunk arról, ahogy a két fehér férfitest egymásnak feszül, s szinte eggyéválik, egyetlen, kibogozhatatlan csomóba gabalyodik. Rendkívüli sebességgel és erővel folyik a küzdelem, s a birkózókon végül hirtelen, ájulásszerű fáradtság vesz erőt. Időbe telik, amíg felocsúdnak, s felmérik, mi is történt valójában. „A birkózás mély jelentőséggel bírt számukra – befejezetlen jelentőséggel.”<sup>35</sup> Ez volt az a testvériség, amelyről Birkin beszélt? – kérdezi Gerald, de a válasz bizonytalan marad. Mikor kiderül, hogy Birkin visszautasított kérőként érkezik Ursulától, Gerald megállapítja: „Azért jöttél hát ide, hogy megküzdjél jó angyaloddal, nem?”<sup>36</sup> Majd kimondja azt a fájalmát, hogy sosem szeretett és valószínűleg nem is fog szeretni nőt úgy, ahogy Birkint szereti.

Lawrence leveleiből és John Middleton Murry emlékezéseiből tudjuk, hogy az itt feltárt komplexumnak életrajzi alapjai vannak. Murry leírja, hogyan igyekezett Lawrence egy időben magához kapcsolni őt, s hogyan próbálta rábírní, hogy kössenek „Blutbrüderschaftot”. A Birkin és Gerald közti mérkőzés kapcsán pedig azt mondja: „Nem kétséges, éppen a kettejük közötti furcsa birkózást értett [Lawrence] a kettőnk közti »vérszerződésen«.”<sup>37</sup>

Miről ír Lawrence a birkózó jelenetben, s mit kell általában értenünk azon a férfít férfihoz fűző kapcsolaton, amelyre Birkin mindvégig állhatatosan törekszik, amellyel ki akarja egészíteni – s nem helyettesíteni! – a férfi–nő kapcsolatot? Az életrajzi adat nem szolgál teljes bizonyossággal, mert Murry éppúgy tanácstalan volt Lawrence elgondolását illetően, ahogy a kritikusokat is zavarba ejtik Birkin elgondolásai és szándékai. Graham Hough csak annyit jegyzett meg óvatosan: „Nyilvánvaló, hogy mindebben van szexuális elem.”<sup>38</sup> Vivas úgy látta, hogy a *Szerelmes asszonyokban* és más Lawrence-regényekben „a homoszexualitás témáját nem lehet egyértelműen interpretálni”,<sup>39</sup> s hogy sem a vérszerződés, sem a birkózás, sem pedig a regény záróepizódja nem tekinthető perdöntő bizonyítéknak. Vivas elzárkózott az elől, hogy vizsgálódását a Lawrence-életrajzra kiterjessze, s végeredményben nyitva hagyta a kérdést.

1963-ban George H. Ford a *Texas Quarterly*-ben közreadta a *Szerelmes asszonyok*-nak azt a „Prológusát”, amelyet Lawrence a regény nyomtatott változatából kihagyott.<sup>40</sup> Ford úgy véli, hogy Lawrence annak idején nemcsak a cenzúrára való tekintettel mondott le a Prológus közléséről, lehettek művészi megfontolásai is. Akárhogyan: a Prológust, miután megjelent, nem lehetett többé figyelmen kívül hagyni, másfelől nem lehetett a Lawrence által közrebocsátott regény teljes jogú részének sem tekinteni.

<sup>35</sup> „The wrestling had some deep meaning for them – an unfinished meaning.” Uo. 307. l.

<sup>36</sup> „And so you came here to wrestle with your good angel, did you?” Uo. 310. l.

<sup>37</sup> „... no doubt the queer wrestling-match between the two is more or less what he meant by the 'blood-sacrament' between us...” JOHN MIDDLETON MURRY, *Between Two Worlds. An Autobiography*. London, 1935, 412. l.

<sup>38</sup> „There is clearly a sexual element in all this...” GRAHAM HOUGH, *The Dark Sun. A Study of D.H. Lawrence*. London, 1956. Az idézet az 1970. évi londoni kiadás 85. lapjáról való.

<sup>39</sup> „...the treatment of the theme of homosexuality does not lend itself to unambiguous interpretation.” Eliseo Vivas, i.m., 264. l.

<sup>40</sup> *The Texas Quarterly*, 1963 tavasz. Később felvették a *Phoenix II*-be is.

A Prológus Birkin és Gerald barátságának, Birkin és Hermione viszonyának keletkezéséről, korai szakaszáról tartalmaz értékes információkat. Már itt megjelenik a regény egyik alapgondolata: a hanyatlás, a felbomlás, a halál állandó jelenléte és elkerülhetetlensége, amelynek a regény alakjai menthetetlenül alá vannak vetve, de egyik-másikuk mégis megpróbál túllépni rajta. „Hogyan lehet ettől a redukciós folyamattól elszakadni, hogyan lehet megszabadulni ettől a foszforeszkáló sírbameneteltől, amely általános, noha be nem vallott, ez az öntudatlan probléma gyötörte Birkint éjjel-nappal.”<sup>41</sup>

Birkin és Hermione kapcsolata kétségtelenül ennek a halálfolyamatnak a jegyében alakul. A férfi kénytelen magában különválasztani az érzékiséget a szerelem spirituális formájától, ami nem vezethet jóra. Birkin maga is egyre inkább a felbomlás felé halad.

S egész idő alatt egy másfajta megosztottság is munkál benne. Noha életében egymást követik a nőekkel való kapcsolatok, s mindig van legalább egy asszony, akivel egészen bensőséges viszonya alakul ki, férfiakkal viszont soha ilyen kapcsolata nem létesül, mégis úgy érzi, „hogyan az a forró, hevítő, felfokozott” szenvedély,<sup>42</sup> amely a férfit a nőkhöz szokta vonzani, őt a férfiak felé vonja, sokkal nagyobb hatással van rá azok fizikuma, mint a nőké, akik iránt inkább csak testvéri érzelmeket táplál. A női lélek és a férfiúi test: valójában ez érdekli, ezt kutatja még utcán jártában is. Ami újabb hasadást, újabb gyötrelmet jelent. Ez válik életének fő problémájává, amelyet titkol önmaga előtt is. Tud róla, de nem néz vele szembe. S ezt a vonzódást leginkább Gerald Crich iránt érzi. (Két ideáltípusa van: a szökehajú, örökös fényt és havat idéző északi ember meg a barnafekete szemű, sötétségövezte déli.<sup>43</sup> Gerald az első csoportba tartozik.)

A Prológus abban a kettős mágneses térben mutatja Birkint, amelyet a Geraldhoz való elemi erejű vonzódás és a Hermione-től való heves elszakadási vágy hoz létre.

Mindez még határozottabbá teszi azt, amit a regényt olvasva e Prológus nélkül is sejtettünk: Birkin fizikai vonzódását Gerald iránt. De nem támasztja alá azok vélekedését, akik a két férfi közti kapcsolatot egyszerűen homoszexuális viszonynak minősítik. Egyetérthetünk Daleskivel, aki a jelek szerint még a Prológus ismerete nélkül mondja a birkózási jelenet és más Lawrence-regények rokon epizódjai kapcsán, hogy ezek inkább „látens vagy elfojtott homoszexuális tendencia, semmint nyílt homoszexuális törekvés” bizonyítékai.<sup>44</sup> (Igaz, ezt a megállapítást nem a regényalakokra, hanem közvetlenül Lawrence-re vonatkoztatja, ami némi bizonytalanságot támaszt.)

George H. Ford, a Prológus egyik kiadója is azt állapítja meg, hogy „A probléma rendkívül összetett és . . . kényes, amely finom különbségtételt tesz szükségessé gyalázat és eszményi kapcsolat között, s némely olvasóban nincs kellő türelem ennek a különbségnek a megvonásához.”<sup>45</sup>

<sup>41</sup> „How to get away from this process of reduction, how escape this phosphorescent passage into the tomb, which was universal though unacknowledged, this was the unconscious problem which tortured Birkin day and night.” „Prologue to *Women in Love*”. Phoenix II, 98. l.

<sup>42</sup> „. . . the hot, flushing, roused attraction . . .” Uo. 104. l.

<sup>43</sup> Uo. 105. l.

<sup>44</sup> „. . . a latent or repressed homosexual tendency, rather than . . . any overt homosexual intention on his part.” H.M. DALESKI, *The Forked Flame. A Study of D.H. Lawrence*. London, 1965, 185. l.

<sup>45</sup> „The problem is extraordinarily complex and . . . delicate, calling for a nice discrimination . . . that some readers may be too impatient to make.” GEORGE H. FORD, *Double Measure*, 203. l.

A pszichonaitikus módszereket alkalmazó R.E. Pritchard szerint Lawrence letompítva mutatja be „a nyílt homoszexuális érzelmet”,<sup>46</sup> Miko pedig „homoszexuális vágyakozásról” beszél.<sup>47</sup> Legmesszebbre Jeffrey Meyers megy el, aki arról ír, hogy Birkin és Gerald a birkózás során egymás testébe hatolnak, s végül „kölcsonös orgazmusba ájulnak”; így valósítva meg azt a „platonikus egységet, amelyet a heteroszexuális szerelem révén nem képesek elérni”. S Daleskivel szemben külön leszögezi, hogy a birkózási epizódban nyílt homoszexualitásról van szó. Meyers elfogadja Goodheartnak azt a megállapítását, hogy Birkin a homoszexuálisok módjára irtózik a nőktől. S rámutat arra, hogy Birkin valójában Ursulával helyettesíti Geraldot, mikor a leánnyal „per anum” közösül.<sup>48</sup>

Az idézeteket még lehetne szaporítani – a főbb tendenciák ennyiből is világosak. Meyers nem hajlandó arra a különbségtételre, amelynek szükségéről Ford beszél. A tendenciát azonosnak veszi a végrehajtással, s így véleményünk szerint meghamisítja a birkózási jelenet és más, ezzel rokonságban álló Lawrence-epizódok valódi jellegét és jelentőségét.

De a különbségtétel arra is kötelez bennünket, hogy felismerjük és elismerjük a homoszexuális tendenciák jelenlétét Lawrence-nél. Ezek nyilvánvalóan összefüggésben állhattak erős anyagkomplexumával, illetve azzal, ahogyan – leveleinek és a *Szülők és szeretők*nek a tanúsága szerint – kezdeti szerelmi kapcsolatai szükségképpen alakultak. A tendencia egészen szembetűnő a huszas évek vége felé készült festményein, amelyeken a férfiakat rendszerint nőiesen dús combbal és üléppel ábrázolta. Két festménye pedig tárgyválasztása és egész jellege révén nem tekinthető egyébnek a homoszexuális szerelem magasztalásánál. Az egyiknek *Tavaszi*, a másikkak *Férfiak újjászületése* a címe.<sup>49</sup>

A helyzetet tovább bonyolítja, amire Daleski, Ford és mások rámutattak, hogy tudniillik Lawrence a homoszexualitást számos helyen – például Winifred Inger ábrázolásában a *Szívárványban*, a Walt Whitmanról szóló esszé egyes pontjain vagy magában a *Szerelmes asszonyokban* – elítéli, perverzióknak minősíti és a halálfolyamattal kapcsolja össze. A Whitman-tanulmányban például azt olvassuk: „... a következő lépés a férfi-férfi

<sup>46</sup> „...the overtly homosexual feeling played down.” R.E. PRITCHARD, *D.H. Lawrence: Body of Darkness*. London, 1971, 97. l.

<sup>47</sup> „homosexual yearnings”. STEPHEN J. MIKO, i.m., 289. l. jegyzet.

<sup>48</sup> „Birkin and Crich, by penetrating and entering the flesh and swooning into a mutual orgasm, achieve a Platonic oneness that they fail to achieve in heterosexual love.” GEOFFREY MEYERS, *D.H. Lawrence and Homosexuality*, a STEPHEN SPENDER szerkesztette *D.H. Lawrence, Novelist, Poet, Prophet* c. tanulmánygyűjtemény (London, 1973) 144. lapján. (MEYERS tanulmánya bővebb változatban megjelent a *London Magazine* 1973 október-novemberi számában.) „Goodheart . . . states that Birkin’s ’search for transcendent states of being . . . draws him away from women, not toward them . . . Birkin suffers from a homosexual fear of women’, but he does not emphasize Birkin’s corresponding attraction for men.” Uo. 145. l. A belső idézet EUGENE GOODHEART, *The Utopian Vision of D.H. Lawrence* (Chicago, 1963) c. könyvének 121–122. lapjáról való. Meyers Birkinről megállapítja: „He merely substitutes marriage for homosexual love.” Uo. 146. l. A tanulmány *London Magazine*-beli változatában általánosságban is leszögezi: „Lawrence’s heroes either renounce women or use them as sexual substitutes for men.” *London Magazine*, 1973 október-november (Vol. 13. No. 4.), 98. l.

<sup>49</sup> *Spring*, ill. *Renascence of Men*. L. a MERVYN LEVY szerkesztette *Paintings of D.H. Lawrence* (London, 1964) c. kiadvány 96. lapját.

szerелеm egybeolvadása. S ez a halál peremén van. Átcsúszik a halálba.”<sup>50</sup> Ford felhívja a figyelmet rá, hogy Lawrence 1915–16-ban keletkezett leveleiben gyakori utalást találni „a svábbogaraktól való irtózásra, amely a legtöbb esetben összefügg a homoszexuális kapcsolatoktól való irtózással”.<sup>51</sup> A svábbogár mint a londoni bohémekben és az afrikai szobrokban testetöltő rothadás jelképe – fentebb már utaltunk rá – a *Szerelmes asszonyok*ban is szerepet kap.

Ugyancsak perverzitásnak nevezi Ursula Birkin elvi ragaszkodását a „másfajta”, a férfi iránt érzett szerelemhez abban a párbeszédben, amelyet a regény legvégén folytat Birkinnel, aki akkor már férje. Birkin viszont a végsőkéig kitart amellett, amit Ursula a „makacsság, elmélet, perverzitás” szavakkal bélyegez meg.<sup>52</sup>

Nagyon valószínűnek látszik, hogy Lawrence a sajátos értelmezésű barátságban olyan lehetőségre és szimbólumra bukkant, amely valamilyen módon egybevágott egész felbomlás-megújulás teóriájával. A férfi-férfi szerelem egyfelől a „romlás virága”, a halál terméke és megnyilvánulása, másfelől a megújulás, a férfi-nő viszonyon túli kapcsolat-teremtés nagy alkalmá. A regényben ez utóbbi aspektus kap különös hangsúlyt. Birkin saját egyéniségének újabb dimenzióját keresi ebben az irányban, s a barátsággal nem *helyettesíteni* akarja Ursula iránti szerelmét, hiszen a kétfajta kötöttség szerinte kiegészítené, s mintegy magasabb szintre emelné egymást. Lawrence ábrázolásából világosan kitetszik, hogy Ursula nem képes és nem is hajlandó ezt a dimenziót elismerni, elfogadni. Birkin viszont váltig ragaszkodik hozzá, s ő mondja ki az utolsó szót a regényben. Ami, természetesen, nem hatálytalaníthatja teljesen Ursula tiltakozását.

#### 4. „Mélyebben a fallikus forrásnál”

Birkin és Ursula kapcsolatuk válságát, majd egyik magaslati pontját az „Excuse” című, huszonharmadik fejezetben éri el. Az előzményekből elsősorban Birkinnek azokat a gondolatait érdemes felidézelnünk, amelyek a szintén krízisszerű, hold-dobálási epizód után foglalkoztatták. Itt arra az eredményre jutott, hogy a modern kor embere az „afrikai folyamattal” – vagy ahhoz nagyon hasonlóval – találja magát szembe: a tisztára érzéki megismeréssel, a felbomlás misztériumával. „Rájött, hogy nagy misztériumokat kell feltárni, érzéki, értelem nélküli, rettenetes misztériumokat, amelyek jóval túl vannak a fallikus kultuszon”.<sup>53</sup>

Az „Excuse”-ben Birkin újonnan vásárolt gépkocsiján kirándulni viszi Ursulát, s három ékköves gyűrűvel ajándékozza meg. (A gyűrű ugyanabba a szimbólum-rétegbe

<sup>50</sup> „...the next step is the merging of man-for-man love. And this is on the brink of death. It slides over into death.” D.H. LAWRENCE, *Studies in Classic American Literature* New York, 1923; az idézet az 1964. évi londoni kiadás 160. lapjáról való. Hivatkozik rá Daleski, i.m. 185. lapján.

<sup>51</sup> „Lawrence’s letters of 1915 and 1916 contain a remarkable number of references to his horror of beetles which is related, in most instances, to a horror of homosexual relations.” GEORGE H. FORD, i.m. 198. l.

<sup>52</sup> „It’s an obstinacy, a theory, a perversity.”, *Women in Love*, 541, l.

<sup>53</sup> „...we fall into the long, long African process of purely sensual understanding, knowledge in the mystery of dissolution.” Uo. 286. l. „He realized that there were great mysteries to be unsealed, sensual, mindless, dreadful mysteries, far beyond the phallic cult.” Uo. 286. l.

tartozik, mint a szívárvány, s a *Szívárvány–Szerelmes asszonyok* korai változatának *The Wedding Ring* – „Jegyűrű” – volt az ideiglenes címe.) Ursula tudja, hogy „a gyűrűk elfogadásával zálogot fogad el.”<sup>54</sup> Mosolyogva megköszöni a jelképes ajándékot, de Birkin megsejti, hogy érzelmeik egyelőre nem azonos síkon mozognak. Ursula még a személyesség szintjénél tart, Birkin már alászállt a személytelenség mélyrétegébe, a leány „sötéttségének és szégyenének gyökereit” igyekszik megragadni, a „misztikus rothadás forrását” elérni. Vajon hajlandó-e a leány őt ugyanitt, „a halál lényegének” szintjén elfogadni?<sup>55</sup>

A szituáció és a kifejezőmód pontosan tükrözi azt a kettősséget, amellyel Birkin – és Lawrence – a végső felbomlást magábfoglaló-jelképező érzékiségre tekint. A szerelmeseknek a halál folyamatba kell belépniök, hogy önmagukon, saját személyességükön túl-juthassanak, hogy a végső rothadás élményéből mintegy megtisztulva és megújulva kerülhessenek ki. S íme, Ursula is megsejti egy pillanatra, hogy lényének van egy alanti rétegecsöndje, ahol nem törődik már az emberi tulajdonságokkal s még pusztításra is képes.<sup>56</sup>

Megsemmisítő dühe egyelőre Birkin ellen fordul, mert a férfi szerinte még mindig Hermione-hoz tartozik, az a nő pedig egyoldalú spiritualizmusában a legalantasabb önzés foglya, következésképp Birkin is „ocsmány, halálos lény, obszcén . . . és perverz”.<sup>57</sup> Ebben a pillanatban maga a férfi is belátja, hogy a magasabb lelkiségnek és az érzékiségnek a szakadéka kétségtelenül megvan benne. De vajon különb-e Ursula nála? Különb-e egyáltalán valaki is nála? A válasz nélkül maradt kérdések nyilvánvalóan arra utalnak, hogy a végzetes szakadásnak ez a ténye általánosságban jellemző a modern világra. Ursula, haragja tetőfokán, hozzávágja Birkinhez a gyűrűket, s elfut az erdőbe. Birkin tovább fűzi gondolatait: kétségtelen, hogy ő maga – a benne levő „spiritualitás” túltengése és az ettől különvált érzékiség egyoldalúsága folytán – az önrombolás útján halad. De nem különb nála Hermione, aki a „tökéletes eszmével”, sőt Ursula sem, aki viszont „a tökéletes anyaméhvel” azonos.<sup>58</sup> S újra felbukkan az ismert konklúzió: a nők telhetetlenek, zsarnokiak, el akarják nyelni a férfit, ahelyett, hogy meghagynák szabadnak.

Ursula lecsillapulván bíborpiros harangvirággal tér vissza, „s az életszimbólumnak ez a felajánlása” – állapítja meg Mark Spilka – „a végső zálog szerepét tölti be kettejük között”.<sup>59</sup> Újra autóba ülnek, otthagya érzelmeik „emlékezetes csataterét”.<sup>60</sup> A leány arca megújulva tündököl, és az újjászületés élménye tölti el Birkint is: „. . . az élet úgy ömlött rajta keresztül, mintha új forrásból jönne, ő maga olyan volt, mintha most született volna meg egy méh vaskapcsából”; úgy érzi magát, mint „a madár, mikor kilép a tojásból egy új világmindenségbe”.<sup>61</sup> Ursula egy másik világ teremtményét látja Birkin-

<sup>54</sup> „She knew that, in accepting the rings, she was accepting a pledge.” Uo. 342. l.

<sup>55</sup> „the roots of her darkness and shame”, „the fountain of mystic corruption”, „at the quick of death”. Uo. 343. l.

<sup>56</sup> Uo. 344. l.

<sup>57</sup> „. . . a foul, deathly thing, obscene . . . and perverse.” Uo. 346. l.

<sup>58</sup> „the perfect Idea”, „the perfect Womb”. Uo. 348.

<sup>59</sup> „. . . and this offering of the life-symbol serves as a final pledge between them . . .” MARK SPILKA, *The Love Ethic of D.H. Lawrence*. Bloomington, 1955; az 1957. évi bloomingtoni utánnyomás 133. lapja.

<sup>60</sup> „this memorable battlefield”. *Women in Love*, 350. l.

<sup>61</sup> „. . . the life flowed through him as from some new fountain, he was as if born out of the cramp of a womb.” „. . . like a bird when it comes out of an egg, into a new universe.” Uo. 351. l.

ben, úgy érzi, valóra vált régi ábrándja: „És láták az Istennek fiai az emberek leányait, hogy szépek azok.”<sup>62</sup> Birkin a „túlról” érkezők egyike, s szépek látja őt. A fogadó szobájában, ahol szállást vettek, Ursula leborul a férfi elé, s ujjával annak lágyékát, altestének hátsó részét érinti, fölfedezve valami titokzatos, csodálatos dolgot: a férfi „életmozgásának különös misztériumát”.<sup>63</sup> S megindul köztük az az áramlás, amelynek leírására az immár sztereotippá vált metaforák szolgálnak: „eleven tűz”, „az elektromos szenvedély sötét folyama”, „a legsötétebb pólusok”, „tökéletes körforgás” stb.<sup>64</sup> De ezúttal kiemelt hangsúlyt kap az a körülmény, hogy „az emberi test legsötétebb, legmélyebb, legkülönösebb életforrása a lágyék hátsó részén és tövében” foglal helyet.<sup>65</sup> S Ursula a kivételes, „misztikusan-fizikailag kielégítő” szerelmi élmény közepette elérkezik a döntő felismeréshez: „Eddig azt hitte, nincs mélyebb forrás a fallikus forrásnál. S íme, most a férfi testének sziklájából, mintegy varázsütésre, a különös-csodálatos lágyékból és combból, mélyebről, misztérium tekintetében távolabbról, mint a fallikus forrás, kimondhatatlan sötétség és kimondhatatlan gazdagság áradata tör elő.”<sup>66</sup>

Az extatikus élményfajta, csakúgy, mint a szimbolikus-metaforikus kifejezőmód ismerős. De újdonság a fallikus forráson túli misztérium élményszerű megjelenítése. Tegyük még hozzá, egyelőre Ursula tapasztalatára esik hangsúly, s még nincs szó, csak arról, hogy a leány kezével érinti-simogatja a férfi lágyékának hátsó területét.

Ebben az érzelmi-érzéki állapotban határozzák el, hogy szabadságuk érdekében mindketten lemondanak állásukról. A lemondó leveleket ott helyben megírják.

Az éjszakát az erdő sötétjében, a gépkocsi menedékében töltik. Szerelmes együtt-létük a tapintás misztériumára való felfokozott várakozással kezdődik – kölcsönös fel-szabadulásukra várnak. „Megajándékozzák majd egymást azzal a csillagegyensúllyal, amely az egyedüli szabadság.”<sup>67</sup> S valóban el is érik ezt a beteljesülést, amelyet a Lawrence-i leírás meglehetősen általánosságokban körvonalaz: beteljesült vágy, az érintés kimondhatatlan kapcsolatának maximuma, nagyszerű ajándék, tökéletes elfogadás és adás, misztérium, érzéki valóság, amely nem váltható át értelmi tartalomra, a sötétség elevensége, a valóság misztikus teste. „A nőnek betelt a vágya. A férfinak betelt a vágya. Ugyanazt jelentették egymásnak: a misztikus, tapintható, valóságos másféleség időtlen nagyszerűségét.”<sup>68</sup>

<sup>62</sup> „She recalled again the old magic of the Book of Genesis, where the sons of God saw the daughters of men, and they were fair.” Uo. 352. l. Az utalás Mózes I. könyve 6. részének 2. versére történik: „That the sons of God saw the daughters of men that they were fair.” A főszövegben a Károlyi-féle változat olvasható.

<sup>63</sup> „... the strange mystery of his life-motion . . .” *Women in Love* 353. l.

<sup>64</sup> „a living fire”, „a dark flood of electric passion”, „the darkest poles”, „perfect circuit”. Uo. 353. l.

<sup>65</sup> „... the source of the deepest life-force, the darkest, deepest, strangest life-source of the human body, at the back and base of the loins.” Uo. 354. l.

<sup>66</sup> „She had thought there was no source deeper than the phallic source. And now, behold, from the smitten rock of the man’s body, from the strange marvellous flanks and thighs, deeper, further in mystery than the phallic source, came the floods of ineffable darkness and ineffable riches.” Uo. 354. l.

<sup>67</sup> „They would give each other this star-equilibrium which alone is freedom.” Uo. 360. l.

<sup>68</sup> „She had her desire fulfilled. He had his desire fulfilled. For she was to him what he was to her, the immemorial magnificence of mystic, palpable, real otherness.” Uo. 361. l.



A fejezet folyamán lényeges hangsúlyváltás tapasztalható. Az elején Birkin még a halál és felbomlás égisze alatt gondol a leány „sötéttségének és szegényének gyökereire”.<sup>69</sup> A következő etapban a „fallikus forráson túli” misztérium felfedezése kézzel való tapintás útján megy végbe. Itt közvetlen utalás már nincs a rothadásra, felbomlásra, halálra – noha a párhuzam ereje révén valamiképp jelen van az, amit Birkin egy korábbi fejezetben gondolt a fallikus kultuszon túli, rettenetes misztériumokról. Mégis: nagy erővel nyomulnak előtérbe az életszimbólumok, az újjászületésre, az élet intenzitására való utalások. S végül a beteljesedés leírásában semmiféle vonatkozást nem találni halálra és felbomlásra: minden a csillagegyensúly, a különleges misztérium, a tökéletes harmónia jegyében megy végbe.

A jelenettel – John Middleton Murry után és nyomán – először G. Wilson Knight foglalkozott behatóan.<sup>70</sup> Rámutatott, hogy bizonyos kifejezések a *Lady Chatterley szeretőjével* teremtenek kapcsolatot – ami nyilvánvalóan úgy értelmezendő, hogy a későbbi regénynek azokkal a mozzanataival, amelyek anális közösülésre utalnak. Itt azonban ez nem mutatható ki, hiszen az érintkezés eszközei csupán az ujjak.<sup>71</sup> Wilson Knight hivatkozik Lawrence „Pornography and Obscenity” című tanulmányára,<sup>72</sup> amelyben az író a szexualitást és az anyagcserét mint a teremtés, illetve a felbomlás megfelelőjét különböztette meg egymástól és elfajzsnak minősítette a kettő összekeverését. A tanulmány bizonyos kifejezései a *Szerelmes asszonyok*nak ebben a fejezetében is előfordulnak, noha itt másra esik a hangsúly: Birkin a degradációból az új egészséghez igyekszik utat törni, s ennek megfelelően a halál a magasabbrendű létezés forrásaként jelenik meg.<sup>73</sup> Murry és Wilson Knight három Lawrence-versre is felhívta a figyelmet, amelyek párhuzammal szolgálnak a *Szerelmes asszonyok* huszonharmadik fejezetéhez. Ezek közül különösen a *Manifesto* című mondja ki világosan, amit a regény meglehetősen óvatos körülírásokba burkol. (A költeményben férfi beszél a nőről:) „Mikor kezét rátette titkos, legsötétebb forrásmra, a legsötétebb kijáratokra . . .”<sup>74</sup>

Már Eliseo Vivas úgy találta, hogy a jelenet bizonyossága szerint Birkin nem szakított az „afrikai módszerrel”,<sup>75</sup> s George H. Ford is arra hívja föl a figyelmet, hogy Birkin egyfelől elfajzsnak bélyegzi és elutasítja „a szörnyű misztériumokat, amelyek jóval túl vannak a fallikus kultuszon”, másfelől, mikor Ursula felfedezi „a fallikus forrásnál mélyebb forrásokat”, Birkin is megváltó jellegűnek tekinti őket. „Hogyan kellene az olvasónak erre a látszatra teljes ellentmondásra reagálnia?”<sup>76</sup> Válaszában ő is utal a

<sup>69</sup> „. . . the roots of her darkness and shame . . .” Uo. 343. l.

<sup>70</sup> G. WILSON KNIGHT, *Lawrence, Joyce and Powys. Essays in Criticism*. XI, No.4., 1961. A *Szerelmes asszonyokkal* foglalkozó részt közli a COLIN CLARKE szerkesztette *The Rainbow and Woman in Love. A Casebook*. London, 1969.

<sup>71</sup> G. WILSON KNIGHT, i.m. L. *Casebook*, 139. l.

<sup>72</sup> „Pornography and Obscenity”. *Phoenix*.

<sup>73</sup> G. WILSON KNIGHT, i.m. *Casebook* 140. l.

<sup>74</sup> „When she has put her hand on my secret, darkest sources, the darkest outgoings.” *The Complete Poems of D.H. Lawrence* (Sajtó alá rendezte és az előszót írta VIVIAN DE SOLA PINTO és F. WARREN ROBERTS.) 1975. évi New York-i kiadás, 267. l.

<sup>75</sup> „. . . in spite of his resolution to abandon 'the African way' Birkin does not seem to have abandoned it.” ELISEO VIVAS, i.m., 267. l.

<sup>76</sup> „. . . how is a reader supposed to respond to what seems like a total contradiction?” GEORGE H. FORD, i.m. 205. l.

„Pornography and Obscenity” című Lawrence-tanulmányra: az egészséges ember különbséget tud tenni a nemi és az exkrementális funkció között, a beteges ember nem. A kettő csak a beteges psziché számára tetszik egynek. Ford végső következtetése az, hogy a *Szerelmes asszonyok* olvasójának nagy szüksége van a megkülönböztetési képességre.<sup>77</sup> Ami más szóval annyit jelent: ez a regény nem könnyű, helyenként nagyon is zavarbaejtő olvasmány.

R.E. Pritchard úgy véli, hogy „a misztikus rothadásnak az a forrása”, amely Birkin gondolataiban Ursulára vonatkoztatva fölmerül, nem más, mint a fekete folyónak az az exkrementális árama, amelyben halál és élet egyesül. Ursula – miután megbélyegzi és elveti Hermione perverz egyoldalúságát – maga is hajlandó „az egyéni lét ékszerét kiemelni az iszapos folyamból”. Amikor letérdel Birkin elé, „átöleli a férfi ülepét és megérinti anusát, ’a rothadás sötét folyóját’, ’a valódi valóságot’.”<sup>78</sup>

E magyarázat – a szerelem teljessége a romlás sötét forrásából táplálkozik – lényegileg elfogadható. Sokkal kevésbé az Jeffrey Meyers interpretációja, amely szerint az „Excuse”-fejezetben analízis közösülés megy végbe: „Birkin Ursulát Crich szexuális pótlékának tekintti, s azt teszi vele, amit Geraldval szeretne tenni.”<sup>79</sup> Ez az értelmezés abban is sántít, hogy úgy tünteti föl a dolgot, mintha minden Birkintől indulna ki, s Ursula csak passzívan eltűné Birkin perverzítását, holott láttuk, hogy Ursula cselekvően, sőt kezdeményezően vesz részt az új misztérium felfedezésében. További torzítást eredményez az a leegyszerűsítés, amely nem hajlandó az epizódban egyebet látni, mint Birkin cselekvő – noha félresiklott – homoszexualitását.

Meyersszel szemben azokkal kell egyetértünk, akik – mint Vivas, Ford és Pritchard – az ábrázolt helyzet bonyolultságára hívják föl a figyelmet, s ezt azzal az ellentmondással hozzák kapcsolatba, amely Lawrence viszonyát az egyoldalú szenzualitásban megnyilatkozó hanyatlás folyamatához meghatározta. S mindjárt hozzátehetjük: noha Birkin és Ursula elég messzire elmerészkednek a sötét misztérium megtapasztalásában, kapcsolatuk egészét mégsem pusztán a szélsőséges érzékiség szabja meg. Éppen ezért szerelmi előkészületeiket és beteljesülésüket Lawrence úgy állítja eléink, hogy a leírásból teljességgel kirekeszti a rothadás, a felbomlás, a halál aspektusait. Aminthogy ez a fejezet lényegileg nem a halálról, hanem az újjászületés lehetőségéről szól.

<sup>77</sup> Uo. 206. l.

<sup>78</sup> „... she is ready to accept him, to pluck the jewel of individual being from the muddy flux... Kneeling before him... she puts her hands round his buttocks, sensing his anus, ’the dark river of corruption’, ’the real reality’...” R.E. PRITCHARD, i.m., 100–101. l.

## A XVIII. századi olasz költészet alakulása az Árkádiától a preromantikáig

SÁRKÖZY PÉTER

### I. A poétika és a műfajok változása

Az olasz Settecento egyszerre mutatja a dekadencia és a megújulás, az új európai irányzatok követésének és az önálló törekvések jegyeit. Az olasz XVIII. századi kultúra megújulása a történeti, politikai, gazdasági okok következtében nem volt egységes folyamat. A kis államokra szabdalt Itáliában egyszerre hatnak az európai felvilágosodás, a descartes-i racionalizmus, az angol empirizmus, a francia enciklopedizmus, a szenualizmus új eszméi és a tradicionális, akadémikus, az új hatásokkal szembeszálló évszázados olasz kultúr hagyomány elemei. Még a legmerészebb újítóknál, az olasz reformereknél is érezhető az ösztönös ellenkezés a radikális újításokkal szemben. A nemzeti egység hiányában meg akarják őrizni a nemzeti örökség mítoszát, az olasz irodalom „nemzeti karakterét”. Így a kor legnagyobb olasz gondolkodói és költői egyszerre szállnak síkra az olasz kultúrélet európai-zálásáért, és védekeznek a túlzott „idegen” hatások, a másodrendűség vádjai ellen.<sup>1</sup>

Az olasz irodalomtörténészek vélemények megegyezik abban, hogy az 1690-ben Rómában, Krisztina királynő udvarában alapított Árkádia pástorköltői akadémia tevékenységével kezdődik meg az olasz kultúra történetének új korszaka. Az egész félszigeten elterjedő Árkádia-szalonok a későbarokk költészet, a Marino-követők nyelvi förmedvényeivel, „rossz ízlésével” szemben ismét az antik klasszikusok, Petrarca és a Cinquecento költészet követését tették a költői jóízűség, a „buon gusto” alapfeltételének. Amíg az új költőiskola többnyire dilettánsnak bizonyuló költői ismét felújítják az antik műfajok és versformák itáliai gyakorlatát, addig az Árkádia köré csoportosuló tudósok a század elején folytatott szenvedélyes történeti kutatásaikkal (Scipione Maffei és Ludovico Antonio Muratori középkori olasz műveltséget feldolgozó évkönyvei, Pietro Giannone negyvenkötetes történetírása, az *Istoria Civile del Regno di Napoli*, Gian Vincenzo Gravina és Giambattista Vico esztétikai és filozófiai írásai) kimozdították az olasz gondolatokat az évszázados immobilitás állapotából és felkészítették az olasz félszigetet az európai felvilágosodás új eszméinek befogadására.

A racionalizmus első következetes olasz alkalmazójának Ludovico Antonio Muratori bizonyult *Riflessioni sopra il buon gusto* (1708) és *Della perfetta poesia* (1706–1730) c. nagyszabású esztétikai műveiben. Muratori esetében azonban a racionalista módszer alkalmazása elsősorban az anti-akadémizmus céljait szolgálta, esztétikai nézetei távol állnak a racionalizmus következetes poétikai alkalmazásától. Így az olasz racionalizmus igazi tudományos eredményeit a milánói felvilágosodók, a Caffé folyóirat körének, tagjainak közgazdasági és jogtudományi művei, Cesare Beccaria európai híru jogfilozófiai könyve, a *Dei delitti e delle pene* (1764.), és Pietro Verri gazdaságtörténeti tanulmányai (*Saggio sulla grandezza e decadenza del commercio in Milano*, 1764; *Storia di Milano*, 1785) jelentik.

A XVIII. századi Itáliában a költészet számára is érvényes és felhasználható létértelmezést, igazi történetiséget egyedül Giambattista Vico *Scienza Nuova*ja képvisel, mely tíz évvel Baumgarten esztétikai munkái előtt, 1725-ben jelent meg Nápolyban. Vico a társadalmi jelenségek törvényszerű rendjének forrását a nemzetek közös történeti sorsában vélti felfedezni. Az *Új tudományban* azt követi nyomon, hogy miként halad az emberi fejlődés a primitív népek vadságától a civilizáció különböző fokainak társadalmi rendszerei felé. Épp ezért Vicónál igen nagy szerepet kap a primitív népek

<sup>1</sup> Az Orsi–Bouhours vita anyagát a *Considerazioni . . . del Marchese Orsi*, Modena, 1735. c. kötet tartalmazza. A kérdésről: G. TOFFANIN, *L'Arcadia*, 1948.; M. FUBINI, *Stile e umanità di G. B. Vico*, Bari, 1946.

történeti vizsgálata, amely a filozófust az érzékelés, az érzelem és a költői fantázia újszerű értelmezéséhez segíti. A primitív népek fantáziája a fantasztikus egyetemes képzeletvilága volt, melynek két fő területe a mítosz és a költészet, mindkettő a fantasztikus látásmód szülötte. A fantázia az érzéki benyomások emlékképe, passzív megismerőképesség, összetett emlékezet, mely az ösztön és a szenvedély segítségével, „megindult lélekkel”, értelmi mérlegelés nélkül új képzetek alkotására képes. Ezért Vico szerint az igazi költészet csúcspontja a primitív költők, a természet, az indulatok, az igazi emberi érzések megszólaltatóinak művei jelentik, Homérosz és Dante, akik nem követnek más szabályt, mint saját fantáziájuk ihletét. *A költői bölcsességről* és *Az igazi Homérosz felfedezése* c. könyvek a pásztor-költészet felvirágzása idején, amikor Homérosz és Dante durvának ítéltetett<sup>2</sup>, a spontán és eredeti költészet erejét hirdetik és ezzel előkészítik az olasz romantika érzékenységét a primitív és népi költészet felfedezésére, Hamann és Herder tanainak befogadására.<sup>3</sup>

A XVIII. század olasz költészet-szemléletét azonban nem Vico *Scienza Nuova*-jának meglehetősen kusza formában kifejtett zseniális megállapításai határozták meg (tulajdonképpen csak a romantikusok, elsősorban Francesco De Sanctis, tekinthetők Vico igazi követőinek), hanem az Árkádia akadémia teoretikusainak, Muratori, Gravina és Giovan Maria Crescimbeni antibarokk ízlése és a „buon gusto” elve. A kor esztétikai gondolkodását döntő mértékben befolyásolta Gian Vincenzo Gravina 1708-ban kiadott *Ragion Poeticája*, melyet 1748-ban lefordítottak angolra, majd 1806-ban francia nyelvre is. Gravina is imitációként értelmezi a költészetet, de fontosnak tartja, hogy az imitáción alapuló művészet komoly és hasznos tartalmakat fejezzon ki, mert a költészet nem egyszerűen csak az ész díszítménye, hanem egyszerre kell hasznosnak és szórakoztatónak lennie („l’utile e diletto insieme”). Ezzel a horatianus gondolattal kezdődik el Itáliában az olasz Settecento irodalomra oly jellemző, a Caffé felvilágosodói és a Parini-ódák által legmagasabb szinten kifejezett „cose, non parole” program. Gravina sem alkalmazza következetesen a racionalizmus elveit, elválasztja a költészetet és a logikát. A fantáziát, szemben a barokkal, nem díszítő elemnek, hanem a költészet alapjának tartja, mely a tudattartalmakat érzéki képekkel közvetíti az intellektus számára.

Gravina esztétikájának a Cinquecentóhoz képest legeredetibb vonása az olasz későreneszánsz kikristályosodott költői műfajszabályainak kritikai szemléletében van, mely bizonyos mértékben az Árkádiában érvényesülő túlzott racionalizmussal szembeni ellenérzésnek is köszönhető. Ennek a kritikai szemléletnek hatására a század folyamán a különböző poétikák feloldódnak az új költészet-interpretációban, mely a műalkotásban elsősorban nem a műfaji szabályokat, hanem az alkotói teremtőerőt kívánja felmutatni. A XVIII századi olasz esztéták (P. Calepio, F. Algarotti, S. Bettinelli) a költészet univerzalizása nevében kikezdi a korábbi századok túlságosan is merev műfaji szabályait.<sup>4</sup> A műfajok kritikája egészen a romantika koráig tart, de a század végére, a külföldi fordítások hatására a legfőbb követelménnyé az eredetiség, a mű autonóm világában kifejeződő személyiség válik.

Az új alkotáslélektani szemlélet azonban csak a század végén kezdi éreztetni hatását az olasz költészetben, míg maga a Settecento olasz lírája jól elkülöníthető verstípusokat és műfajokat produkált, melyeket épp az Árkádia költői terjesztettek el az egész félszigeten. A Marinót követő barokk költők túlzásaival és a racionalista poétikák túlzott szabályosságával szemben az olasz pásztor-költők legfőbb célkitűzése a jó ízlés visszaállítása, a precíz lírai hang elterjesztése volt. Igaz, Metastasiót leszámítva az Árkádiának valóban nagy költői egyénisége nem akadt – mert a kor költőinek legtöbbje megeledgett az antik és a klasszikus olasz költészet nagyjainak műfaji és nyelvi utánzásával, a petrarcai szonett, az anekreóni költészet és a pindarosi óda felújításával –, de a salonköltők műfaji és nyelvi útkeresései mindenképp az olasz költői nyelv felfrissüléséhez vezettek és nagy hatással voltak a következő század ballada- és románcköltőire, az oly nagy sikert arató operalibrettó-szerzők stílusának kiformalására.

<sup>2</sup> A. VALLONE, *La critica dantesca nel Settecento*, Firenze, 1961.

<sup>3</sup> B. CROCE *Hamann e Vico*, in: *Saggi sullo Hegel*, Bari, 1913.

<sup>4</sup> VICO költészetelméletének is egyik legnagyobb újdonsága a fantáziatan mellett éppen abban áll, hogy történetileg közelíti az egyes műfaji kategóriákhoz. A *Scienza Nuova* II. könyve *Istoria de’ poeti drammatici e lirici ragionata* c. fejezetében az egyes műfajok kialakulását a nemzeti történet fejlődésével állítja párhuzamba. Minden műfaj, illetve műfajcsoport létét (eposz, tragédia, mese, komédia) egy-egy konkrét történeti korhoz kapcsolja, és az emberi történelem három nagy korszakának megfelelően három alapvető költőtípust különböztet meg.

Az Árkádia-költészet egyik legjelentősebb műfaji irányzata a petrarcai szonett felújítása volt, mely elsősorban a milánói, bolognai és velencei költőkre volt nagy hatással. A legtöbb XVIII. századi olasz petrarkista költő (A. Guidi, N. Manfredi, F. A. Ghedini, F. M. Zanotti, G. B. Fagioli) csak a szonett külső formai jegyeinek utánzására törekedett, és épp ezért nem volt képes a petrarcai pszichológiai versépítést megközelítésére. Majd a század végén Vittorio Alfieri és Ugo Foscolo, később Giacomo Leopardi lesznek azok a költők, akik új tartalmat adnak a petrarcatól átvett struktúrának.

A század másik igen kedvelt műfaja, a hedonista ars poeticát legjobban kifejezni képes canzone vagy canzonetta, mely a szalonok világa alkalmi költészete számára a legmegfelelőbb eszköznek bizonyult. L. F. Savioli és C. I. Frugoni mellett Paolo Rolli volt a petrarcai canzone legnevesebb képviselője. A kor egyik legnépszerűbb versében, a *Solitario bosco ombroso*ban a Petrarcatól átvett szituációt szigorúan zárt struktúrában megőrizve dolgozza fel, és képes a zeneiség visszaadására is, bár ez a zeneiség túl hidegnek hat, nem hiába nevezte Carducci kritikájában Rolli-t „poeta meccanico”-nak. Az Árkádia igazi zeneiségre való törekedését talán csak Pietro Metastasio tudta maradéktalanul megvalósítani canzonettáiban (*A Nice*) és melodrámaiban ariettáiban. Metastasio melodrámaiban szerencsésen ötvöződik a petrarcai pszichologizmus az ariostói lovagvilág és a szerelem motívumaival, Tasso hőskultuszával és az *Aminta* idilli hangvételével. Ezért is nevezi Metastasiót De Sanctis az antik olasz költői hagyomány utolsó méltó képviselőjének.

Az Árkádia-költészet nem petrarcai ága az anakreóni versek és a horatiusi és pindaroszi ódák gyakorlatát követi (P. Rolli: *Odi di Anacreonte*, 1739; J. Vittorelli: *Anacreontiche ad Irene*, 1784). Míg a század elejének ódaköltői (L. Cerretti, F. Cassoli, G. Fantoni) többnyire a horatiusi alapú didaktikus költészetet kedvelték, a század derekától a felerősödő érzékenység a pindaroszi órában, illetve annak chiabrerei változatában talál kifejezésre (L. F. Savioli, G. B. Cotta, A. Mazza: *L'ugaglianza civile* 1794).

A század közepén az egyre erősödő nyelvi és stílusújítás miatt háttérbe szorult a boccacciói novella, ugyanakkor felerősödik a versben írt hosszabb elbeszélések, mesék divatja. Erősen érződik Vergilius *Georgicájának* hatása (G. Baruffaldi, G. B. Roberti, G. B. Spolverini, B. Lorenzi: *La coltivazione dei monti* 1778), gyakoriak az alkalmi, elbeszélő költemények, főleg a lakodalmi énekek (A. Mazza: *L'augurio*, 1774). Giuseppe Parini és Clemente Biondi elbeszélő költeményeikben a kor kedvelt időtöltéseit, a Settecento szalonok szokásait rajzolják meg, míg C. G. Rezzonico della Torre a felvilágosodás szellemében tudományos témákat dolgoz fel hosszú leíró költeményeiben (*Il sistema dei cieli*, 1775, *Origine delle idee*, 1778). A hősi eposzok mellett egyre több teret nyer a vígesez és az életképekben gazdag komikus kispika (Carlo Gozzi: *Marfisa bizzarra*, 1768, G. Meli: *Don Chisciotte e Sancio Panza*, 1770). A századvégi olasz epikus költemények stílusára igen nagy hatással volt Melchiorre Cesarotti első európai *Osszián*-fordítása (1763–1772). Mint igazi klasszika-filológus közelít a macphersoni szövegekhez, melyekben egy megszelídített Homéroszt vél felfedezni, megragadja az egyszerre kifinomult és mégis primitív Osszián olasz költészetben teljesen újnak ható érzelmi gazdasága, nyelvi asszociációinak merészsége. Hogy ne legyen teljesen szokatlan és idegen ez az új szentimentális költészet, sokszor kiegészíti a szöveget a „józan ész” mankóival (”colle idee del buon senso”). Walter Binni szerint Cesarotti Ossziánja ragyogó költői kompromisszumot eredményezett, mert a felvilágosult klasszicizmus költészetére jellegzetes fenséges (”sublime”) kiegészül az ossziáni komponenssel (melyet Binni ”sublimissimo”-nak nevez), azaz, „rémisztően fenséges” lesz, és ez a preromantikus ”sublimissimo” a neoklasszikus fennkölttel egymást kiegészítve egy merőben új stílust formál ki, így lesz az olasz verses fordítás teljes mértékben lírikus jellegű.<sup>5</sup> A fordító Cesarotti szerint a költészet nem szorítkozhat a természet külső, esetleges tükrözésére, hanem belső, szenvedélyeken keresztül tükrözésnek kell lennie. A költői ihlet a pillanattól, az ösztönöktől, az érzelmeiktől születik. Cesarotti fordítása, mint az első példa fontos szerepet játszott az európai Osszián-kultusz elterjedésében is, de ezzel egyidejűleg az olasz századvég költészetére szinte forradalmasító jelleggel hatott. Az *Osszián*-dalok, a *Selma*-énekek készítettek elő az olasz közönséget az autentikus népi költészet értékeinek megbecsülésére, az új romantikus stílus befogadására.<sup>6</sup> A századvégi preromantikus fordításokat követően egyre jobban megszilárdul és érezteti hatását az az esztétikai

<sup>5</sup> W. BINNI, *Preromanticismo italiano*, Napoli, 1958.

<sup>6</sup> SÁRKÖZY P., *Giuseppe Baretti és Melchiorre Cesarotti szerepe az olasz preromantikában*. Filológiai Közölny XXI (1975), 2, 186–198.

koncepció, hogy az igazi költészet nem áll sem a klasszikus példák, sem a természet utánzásában, hanem mindenek előtt a szív szenvedélyeit kell kifejezésre juttatnia.

A népies formák iránti érdeklődést bizonyítja a versben írt meséknek a század második felében virágzó nagy divatja (A. Guidi, T. Crudeli, G. Gherardi, L. Pignotti, F. Griitti, G. C. Passeroni: *Favole esopiane*, 1779–1786, G. B. Casti: *Gli animali parlanti*, 1806.), melyet a Mario Sansone a képzőművészeti “arte minore” irodalmi megfelelőjének tart.<sup>7</sup> Carlo Gozzi polémikus éllel írt színházi meséi (*Le Fiabe* 1761–1802) a népies tartalom és kifejezőmódjuk, valamint a fantasztikus és keleti elemek szerencsés felhasználása következtében az európai romantika legnagyobbjainak kedvenc olvasmányai lesznek.

A századvég olasz költészetében a műfajok tekintetében a legnagyobb eklekticizmus uralkodik. Ennek egyik érdekes bizonyítéka A. Dalmicistico költői antológiája (*Anno poetico*, 1793–96), melyben egymás mellett található Petrarca és Alfieri modorában írt szonettek, elégikus terzinák, Savioli szerelmi költészetét mutató költemények, Bertola és Vittorelli szentimentális canzonettái. A szapphikus ódák Parini endecasillabóival keverednek (G. Fossati, A. Calliope), Ippolito Pindemonte szentimentális tájköltészetével mellett (*Poesie campestri*, 1788) ott állnak Vittorelli anekdótiái versei és A. D. Bertola idilljei, melyekben a Frugonit idéző árkádikus zeneiség az Itáliában Bertola által népszerűsített Sturm und Drang-költők stílusával keveredik.

Az új alkotáslélektani szemléletre, a műalkotás autonóm egységkénti értelmezésére, melyben már nem a “ragion poetica”, hanem a művészet univerzalitása a fő rendező elve, azaz, a klasszicista műfaji hierarchia átértékelésére Giuseppe Parini költészete szolgáltatja a legkézzelfoghatóbb példát. Az ő költészete mutatja legpregnansabban az árkádikus költészet és az illuminista-utilitarista líra átalakulását az olasz neoklasszikába. Parini a kezdeti árkádikus korszak után (*Poesie di Ripano Eupilino*, 1752) esztétikai munkáiban (*Discorso sopra la poesia, Proclama in nome di Pasquale Paoli*) a költészetet hasznosnak és szórakoztatónak vallja, ahogy ezt híres versében, a *La salubrità dell'aria*-ban fogalmazza meg:

“Va per negletta via  
ognor l'util cercando  
la calda fantasia  
che sol felice é quando  
l'util unir puó al vanto  
di lusinghevol canto.”

Ezt az ars poeticát valósítja meg felvilágosodott szellemű ódaköltészete, melyben a milánói reformerek, a Caffé hasznos témáit verseli meg a kor legelegánsabb tanítóköltészetének stílusában *La salubrità dell'aria*, *La vita rustica*, *La impostura*, *Il bisogno*, *L'innesto del vaialo*, *La magistratura*. Alkalmi ódáiban (*La educazione*, *La recita dei versi*) a líraiság fokozottabb érvényre juttatása érdekében a pindaroszi modellt követi. A lírai hang felfokozását, melynek legszebb darabja a szapphikus *Alla musa*, azonban minduntalanul lefékézi és megszelídíti a hagyományos költői szabályokhoz való óvatos ragaszkodás és a nyelvi kiegyensúlyozottság. A romantikusok (Foscolo, Leopardi, Carducci) épp a szenvedélyeket hiányolják és tartják Parini költészete legnagyobb hibájának.

A XVIII. századi olasz elbeszélő költészet és egyúttal a felvilágosodott hasznos, de egyúttal szórakoztató irodalomnak fő alkotója a *Giorno* (*Mattino* 1763, *Mezzogiorno*, 1765, *Vespro*, *Notte*, 1801), melyben Parini szerencsésen egyesíti az elbeszélő tanító költészet elemeit a felvilágosodás demokratikus érzelmeivel és társadalomkritikájával. A “giovine signore” üres hétköznapijának felcicomázott eposzi elmesélése gazdagon tartalmaz életképszerű elemeket (kései ébredés, reggeli foglalatosságok, tánc-, ének- és nyelvóra), a *Mezzogiorno*-ban a kör még jobban kibővül a lombard nemesség társadalmi életének satirikus bemutatásával. Míg az első két rész nyelve kiegyensúlyozott, leíró jellegű, a két utolsó, be nem fejezett rész már olyan drámai és lírai elemeket is tartalmaz, melyek az Osszián-fordítást követő preromantikus hullámmal mutatnak rokonságot. Joggal nevezi Foscolo a *Notte* bevezető sorait az olasz romantikus költészet első példájának, vagy ahogy Carducci mondta, “vero presentimento del romanticismo”.

<sup>7</sup> M. SANSONE, *Storia della letteratura italiana*, Messina-Milano, 1938.

A Parini által diadalra juttatott neoklasszicista költészet két nagy képviselője Ippolito Pindemonte és Vincenzo Monti. Monti eklektikus költészetében egymás mellett sorakoznak a Metastasio stílusában írt canzonetták, Varanóra emlékeztető bibliai víziók és ossziáni balladák (*Il bardo della selva nera*, 1806). Monti lesz a napóleoni kör ünneplött költője, Leopardi szerint a szem és fül gyönyörködtetője, aki azonban sosem a szívével írt ("poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo").

Az igazi műfaji és stílusátmentet a romantika korába Ugo Foscolo költészete jelenti, ahol a Parinire oly jellemző "utile e dolci" a szívbéli költői igazság eszményében oldódik fel. A fiatal Foscolo első verseiben (*Versi lirici dell'adolescenza dal 1794 all'autunno del 1797*) Savioli szerelmi költészetét követi (*Alla Bellezza, A Venere, A Saffo*), de ír anakreoni verseket és canzonettákat is az Árkádia, illetve Bertola idilljei modorában (*Anacreontiche, Canzonette* 1794), valamint hazafias ódákat (*A Dante, La verità, Al Sole, A Bonaparte liberatore*). Verseiben azonban egyre erősebb lesz Pope és Young hatása, ezt mutatja az elégiák egyre növekvő száma (*In morte di Amaritte, La Rimembranza*) és a Jacopo Ortis regény szentimentális érzelmeinek alfieris sugárzása. Az 1802–1803-ban írt tizenkét szonett pedig már világosan mutatja, hogy megváltozott a költői formálás módja. Egyre erősebb a versek önéletrajzi jellege, az alkotói szubjektivitás (*Né mai toccherò le sacre sponde, Un di s'io andrò sempre fuggendo*). Foscolo fő műve a *Dei Sepolcri*, mely a napóleoni önkény elleni tiltakozásul, az olasz nemzeti önérzet védelmében született 1806-ban. A tanítókölteménynek készülő episztoला már nem marad meg a klasszikus korlátok között, és óriási szevedélyű, óriási ívű lírai alkotássá, az olasz romantika egyik előképévé vált.<sup>8</sup> Foscolo költészetének másik csúcspontja Hölderlinnel és Keats-szel rokon *Le Grazie* (1812–14). A neoklasszicista himnuszokban érvényesülő átszellemült szépségkultuszban eltűnik a véres kor minden árnya, és a mitológiai fennköltségben fejeződik ki a szépség-nemesség-értelem hármassága.

## II. Versszerkezet, költői nyelv és prozódiai változások

A Settecento költői arculatát meghatározó Árkádia akadémia a versszerkezet terén is kettős hatást mutat. Egyrészt a költők visszatérnek az antik klasszikusok és az olasz Cinquecento műfaji és verstani szabályaihoz, másrészt a versszerkezeti szabályokat nem tartják végső rendező elvnek, és arra törekednek, hogy a retorikus modelleket valóban organikus költői formák váltsák fel, mert a műalkotás egyedüli meghatározójának az ihletet vallják. Ám a legtöbb árkádikus költő inkább mester-ségnek, mintsem művészetnek tekintette a költészetet, épp ezért képtelenek voltak igazi szenvedéllyel megtölteni verseik retorikai szerkezetét, s így a kor legtöbb költői műalkotása inkább egymáshoz láncolt bravúros formák együttesének, mint igazi szerkezettel rendelkező műalkotásnak tűnik. Így például a valóban nagy költői tehetséggel rendelkező Paolo Rolli esetében is a zeneiségben gazdag szonettek szerkezeti megoldása néha teljesen elszakad a leírás frissességétől (*Primavera, La neve sulla montagna*), és a híres *Solitario bosco ombroso* sem képes megszabadulni a melodramatikus tónustól – és így közhelyé válik.

Az 1760-as esztendőket követő időszakban erős befolyással volt a versépítés technikájára a herculeaneumi leletek és a winckelmanni esztétika hatására a képzőművészetben jelentkező neoklasszicizmus.<sup>9</sup> Winckelmann nyomán a tökéletes formák, a természet legszebb oldalainak egyesítése elvének felhasználásával érvényesül továbbra is a természetutánzásként felfogott imitáció, ám ez már teljes mértékben idealizált természetszemléletet jelent, melynek elemei fokozatosan minden közvetlen kapcsolatot elvesztenek a konkrét természettel. Ezt a folyamatot tükrözi az olasz századvég mitológiák iránti vonzalma, homéroszi eposzok újra felfedezése, az ossziáni tájköltészet és érzelmesség utánzása, melyekben a tökéletes formák és kifinomult érzések világát válték felfedezni. A képző-művészeteket uraló neoklasszicizmus a költőket is a festőiség és a szobrászatban alkalmazott egységelv érvényesítésére ösztönzi. Carlo Innocenzo Frugoni *Hannibálról* és *Pompeiusról* írt szonettjei a római

<sup>8</sup> T. KARDOS, *Éléments romantiques dans le poème "Dei Sepolcri" de Foscolo*. In: *Studies in Eighteenth-Century Literature*, Budapest, 1974.

<sup>9</sup> A. MOMIGLIANO, *Gusto neoclassico e poesia neoclassica*, Leonardo, 1950.; M. PRAZ *Gusto neoclassico*, 1939.; F. ULIV, *Settecento neoclassico*, 1957.

szobrászat vizuális világát idézik, kialakítva a sonetto-quadro, illetve a ritratto-storico műfaját, mely G. Cassianin és O. Minzonin át a század végéig, Vincenzo Monti egy Tivoliban előkerült mellszoborról írt ódájáig (*Prosopopea di Pericle*, 1779) vezet. Paolo Rolli és Ludovico Savioli Fontana szerelmes verseikben a megcsodált hölgy kerek bájainak leírására a Raffaello- és a Coreggio- arcképek forma-kultuszát követik, ugyanakkor az antik költőktől átvett költői képek, retorikus szerkezeti elemek, mitológiai hasonlatok a szalonköltészet igényeihez idomulnak. Így a hosszabb költeményekben a verseikben a megcsodált hölgy kerek bájainak leírására a Raffaello- és a Coreggio- arcképek forma-szentenciák egymásutánjának hat. Erre kézzelfogható példa Savioli *Vénusz* ódája, amelyben az egymásra következő jelenetekben a tudatos szerkezeti építés legkisebb jelei sem fedezhetők fel. A költemények szerkesztetlenségét az árkádikus költők a zeneiség fokozásával igyekeztek ellensúlyozni, de mivel a verszene nem a szerkezetből adódott, legtöbbször nem képesek úrrá lenni a monotonían.

A kor költészetének legfőbb versszerkezeti modelljét Savioli *Amori* (1765) c. kötetét szolgáltatta, de a neoklasszicista esztétikának megfelelő költői szerkesztés Giuseppe Parini ódaköltészetében a legpéldászerűbb, mert a racionalista és szenzualista poétikai elvek egyesítése megváltoztatja a Horatiustól és Pindarosztól átvett szerkezetek belső rendjét (*Salubrità dell'aria, Bisogno*). Általánosságban elmondható, hogy Parini verseinek belső összetartó erejét a nemes egyszerűség, a nyugodt nagyság, a "sublime grazia" adja, mely az "utile dulci", a "buono e bello" és a "lusinghevol canto" egyszerűségéből születik.

A század utolsó nagy költője, Ugo Foscolo is Savioli stórfaszerkesztését – az egymásra következő képek technikáját – alkalmazza korai költészetében, ám hamar szükségét érzi, hogy érzelmi adekvát kifejezése érdekében megnyújtsa a Savioli-hatosok léptékét, és keverje Cesarotti *Ossziánjának* endecasillabo scioltójával, mely sokkal gazdagabb és variáltabb zenei és érzelmi hatásos kiváltására képes. Aldo Vallone szerint a foscolói versépítés legtipikusabb példáját a *Forse perché della fatal quiete* szonett képviseli.<sup>10</sup> Míg a XVIII. századi olasz szonettekben általában az első két quattrinában rajzolódott ki a szeretett hölgy alakja, itt a vers kezdő- és zárósorai egymásra felelve, az emberi természet lényegét kutatva fogják közre a költeményt. Hasonló, a petrarcaítól eltérő struktúrát mutat Foscolo többi szonettje is (*Né più mai toccherò le sacre sponde*). A szonettekkel egyidőben írt ódáiban hagy fel Foscolo az annakréóni és saviolii modellek követésével is. Az *A Luigia Pallavicini, caduta dal cavallo* óda középpontjában látszatra ugyan a főhős balesetének megéneklése áll, de a mitológiai és a mesés elemek szövevénye elvonntá teszi a költeményt. A mitológia és a valóság összefonódásának még egységesebb példáját adja az *All'amica risanata*, melyben a nemes hölgyet bemutató bevezető rész szinte észrevétlenül átalakul a mitológiai szépek (Diana, Bellona, Venere) dicséretévé, míg a költő versét ismét a megénekelte szeretett hölgy örök szépségének hirdetése zárja. Ennek a neoklasszicista versépítésnek utolsó példáját Foscolo páratlan remekművében, a *Le Grazie* három himnuszában láthatjuk. Itt a pictura-sententia elv teljesen feloldódik a mitológiai képekben és a lírai nyelvezetben, míg az egyes lírai részeket a jelen és múlt idő váltakoztatásával elbeszélő jellegű betétek kötik össze. A költemény már valóban Keats és Hölderlin versépítésével rokon.

A versszerkezet terén bekövetkezett változásokkal nem minden esetben tartott lépést a költői nyelv XVIII. századi alakulása. A racionalista alapokon megindult olasz nyelvújítás a költészetben nem valószínű meg a stílusegyszerűsítésnek azt a radikális reformját, mely a kor prózairódmában lezajlott. Az olasz költői hagyományok ereje, a fantáziaszabadság Vicótól Cesarottiig vezető tana, az Árkádia költői reformjai megakadályozták, hogy az olasz költői nyelv is a radikális és racionális nyelvi újítások útjára lépjen. Így a század végére egyre erősebbé válik az olasz költői és prózai nyelv elkülönülése, melyre a legjobb példa Alessandro Manzoni életműve, aki az *Inni Sacriban* (1812–15) és a *Cinque Maggiónban* (1821) még Foscolónál és Leopardinál is erősebben kapcsolódott a klasszikus retorikus olasz költői tradícióhoz, míg nagy regényében, a *Jegyésekben*, az olasz romantika reprezentatív alkotásában a firenzei köznyelvre alapozott modern és egyszerű prózastílust tette az új olasz irodalmi nyelv alapjává.

Az Árkádia akadémia költői reformja is a nyelvhasználat leegyszerűsítését tűzte ki céljául, ám a reform mértékének nem rációt, hanem az ízlést tette meg, és így a XVIII. századi olasz költői nyelvet, mondatszerkesztést és szóhasználatot elsősorban a "buon gusto" és az illuminista értelmű "utile dulci" elv határozta meg. Az Árkádia költészete tulajdonképpen az európai késői klasszicizmus olasz

<sup>10</sup> A. VALLONE, *Linea della poesia foscoliana*, Firenze, 1957.



változatának tekinthető, nem új költészet, hanem csupán egy új költői hang és ízlés érvényre juttatása az antik és a reneszánsz olasz költészet nagyjai utánzásának kontóseben. Maga a pásztorköltői fikció is arra szolgált, hogy ennek révén, a szavak költői ereje és a zeneiség fokozott felhasználásával a valódi élet fölé emelkedjenek, hogy az antik költőkkel rokon időtlen költészetet hozzanak létre. Így az árkádiusok többségének fő célja a „lélek könnyed felmosolyogtatása” az idilli hang és a zeneiség segítségével (parolaio in musica). Az árkádia nyelvi törekvéseit, a társalgási nyelv és a zeneiség össze-ötözőését a legtekélyesebben Pietro Metastasio valósította meg költészetében. Az Árkádiára jellemző barokkos túlzások az ő melodrámaiban természetes költői nyelvvé tisztultak le, és ez nagy hatással lesz a későbbi olasz költészetre is. Francesco Flora szerint Metastasio drámáinak teatralitása érződik az olasz szentimentalizmus költőinél. V. Monti Iliász-fordításában, sőt szerinte még Leopardi daltisztasága is Metastasióra vezethető vissza.<sup>1 1</sup>

Metastasio mellett a legtöbb újdonságot L. F. Savioli szerelmes verseinek gyűjteménye hozta a XVIII. századi olasz költői nyelvhasználatba. Az *Amori* canzonettái és ovidiusi elégiái felhagynak a pásztorköltői fikcióval, ehelyett a képzőművészetekben egyre erőteljesebben kibontakozó neoklasszicizmust követve a mitológiai képeket igyekeznek lírává oldani. A Settecento szalonok szerelmi játékainak megannyi mozzanatát leíró versek nyelvezete mindvégig precíz, így a leírás olykor realiztikussá válik. Savioli megkísérlí egyesíteni a zenei és a figuratív ábrázolás elemeit, egyszerre érvényesíti az *ut pictura* és az *ut musica poesis* elvét. Savioli már-már Canovát előlegező mitológizálása és a belső zeneiség fokozott érvényre juttatása Foscolo ódaköltészetére és a *Le Grazie* himnuszaira lesz nagy hatással, míg a városi nemesség hétköznapjainak elegáns bemutatása Parini *Il giornojában* él tovább.

Giuseppe Parini ódaköltészete szabadítja meg az olasz költészetet a század során szinte kötelező érvényű melodikusságtól és a canzonetták bűvöletétől. Tanító célnú köteményeiben az objektivitást tartva vezérelvnek felhasználja az olasz nyelvújítás legfrissebb eredményeit. A nyelvi gazdaság és az ötletek legnagyobb tárházát a *Giorno* mutatja, és a mű igazi titka épp a tartalom (a fiatal nemes és környezetének üres élete) és a forma (az üres nap eseménytelenségének igen gazdag, eposzi leírása) ellentétében rejlik. Parini poétikájában igen nagy szerepet játszik a szenzualizmus,<sup>1 2</sup> ugyanakkor a már említett okok következtében lírájában még nem következik be az érzelmek igazi eturalkodása, mely a századvég olasz költészetének egyik legjellemzőbb vonása lesz.

Az első, a preromantikát magában foglaló olasz költő az alkotás nem eredeti mű, hanem fordítás, Melchiorre Cesarotti *Ossziánja*. Az északi népek és a népköltészet alkotásai iránt érdeklődő Cesarotti az ossziáni énekekben – épp a machpersoni család következtében – olyan szomorú, kultusz nélküli, lelkiületében keresztény természetvallásra talált, mely különösebb konfliktus nélkül tette lehetővé az olasz költői nyelv kitágítását az újfajta, szentimentális érzésvilág mélyebb és árnyaltabb ábrázolására. Míg a korabeli olasz fordítók többsége, mivel nem rendelkezett a francia, angol és német szerzők nyelvi szabadságával, a fordítás során alkalmazkodott az árkádius stílushoz, Cesarotti nem „árkádósította” az *Ossziánt*, hanem óvatos újítással „ossziánosította” az olasz költői nyelvet, megtalálta azt a módot, mellyel úgy lehetett beépíteni az olasz klasszikus költői nyelvgyakorlatba az általa felfedezett új szentimentális lírát, hogy az ne ellenkezésre. hanem követőkre találjon.<sup>1 3</sup> Ezért fogadta el Benedetto Croce is Walter Binni megállapítását, hogy a „Cesarotti-féle Osszián-fordítást az igazi költészet mércéjével kell szemlélni, mert költői tárháza, érzelmeinek hullámlása olyan értékeket jelen-tenek, melyek saját arculatukra egy új világot tártak fel, egy új költészetet, mely egyszerre olasz költészet is volt.”<sup>1 4</sup> Az olasz *Osszián* teljes mértékben visszaadja az eredeti mű líraiságát, és épp ez a líraiság ragadta meg a kor költőit és közönségét.

<sup>1 1</sup> F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*. Milano, 1940–47.

<sup>1 2</sup> R. SPONGANO, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*. Messina, 1933.

<sup>1 3</sup> „En nagyon is jól tudom, hogy nem egy kifejezés, mely fordításomban előfordul, nem lenne lehetséges és megengedett egy olasz köteményben sem, de hasonlóképp kecsgettem magam azzal a gondolattal, hogy ezeket oly módon sikerült átültetnem olasz nyelvre, hogy ezek színezzék sok tekintetben nem túlságosan szerencsés költői nyelvünket, és néhány új stílusötlettel szolgáljanak.” M. CESAROTTI, *Discorso preliminare all'Ossian, Poesie di Ossian*, I. 2. Pisa, 1801.

<sup>1 4</sup> W. BINNI, *M. Cesarotti e il preromanticismo italiano*. Civiltà moderna 1941/6., 1947/1.; B. CROCE recenziója BINNI tanulmányáról a *Critica* 1942 májusi számában.

Az olasz *Osszián* és az azt követő preromantikus fordítások igazi jelentősége az új európai költői ízlés itáliai asszimilációja. Ennek az új stílusnak első olasz képviselője Alfonso Varano terzinákban írt *Vizióival* (1763), de az ossziáni halál- és éjszaka-kultusz jelentkezik a századvég legtöbb költőjénél (T. Gargalla, A. Viale, A. Mazza, D. Saluzzo, I. Vittorelli, L. Pignotti, F. di Ponte: *Le catacombe*, 1796; A. Rubbi: *Bello sepolcrale*, 1797), és ide sorolható Parini *Nottéjának* bevezető része is. Ennek az új preromantikus árkádiának legeredetibb alakja, az igazi szenvedélyekből álló költészet zseniális képviselője Vittori Alfieri volt. Igaz, Alfieri tragédiáiban feltétlen hűség mutatkozik a klasszikus tragédia műfaji szabályai és a nyelvi letisztultság iránt, de Alfieri esetében nem annyira a konkrét költői művek, mint maga a költői alkat, az ihlet mutat új, a romantika felé mutató vonásokat. A költő egész életművét belülről megvilágító *Vita* bizonyítja legtisztábban, hogy Alfieri áll annak a folyamatnak a végén, mely során a Settecento hagyományos felvilágosult-klasszicista irodalmár típusa átalakul a Risorgimento korának szabad, demokratikus tartalmakat megszólaltató költőgyéniségévé. Alfieri művészetéből eltűnik minden, ami melodrammatikus, a Parinira oly jellemző didaktikus bölcsekedés, az árkádikus zeneiség, csak az érzelmek nagy lendülete, égető tüze marad meg (*Parigi sbastigliata*, *Misogallo*, *Bruto secondo*), a költői elhivatottság mélyen átértett tudata, mely hatással lesz a romantikusok költészetére is, és ezt az alfieri belső lángolást fogja kifejezni az első olasz hazafi-regényhős, *Jacopo Ortis utolsó leveleiben* (1798–1816) Ugo Foscolo is. A XIX. századi olasz költői nyelv igazi meghatározója azonban a költőtárs-utód Ugo Foscolo és majd később Giacomo Leopardi lesz. A *Le Grazie*-ben Foscolo eljut a festői és zenei elemek szintéziséig, és egyesíteni képes a neoklasszikus vizualitás-élményt a romantika muzikalitás-törekvésével. Mario Fubini szerint Foscolo és Leopardi voltak képesek egyedül új tartalommal megtölteni a locke-i nyelv-fogalmat, és ők voltak az elsők, akik képesek voltak megérezni és felhasználni a szavakban rejlő evokatív erőt, amely az igazi költészet alapja.<sup>15</sup>

A prózódia terén szintén az Árkádia költészet, valamint az 1760 után kiformalódó érzelmes irodalom jelentik a leglényegesebb változtatásokat. A pásztorköltői akadémia költői a hedonista költészet céljainak megfelelő "diletto"-t és "buon gusto"-t a barokk költői nyelv és a klasszikus formák leegyszerűsítése mellett a muzikalitás fokozott érvényre juttatásával, újfajta zenei elemek alkalmazásával, új rím- és ritmusegyszerűsítések variálásával vélték megvalósíthatónak. Ez a jellegzetes rokokó versépítés<sup>16</sup> szinte az összes árkádikus költőre jellemző F. M. Zappitól és R. I. Martellótól T. Crudélin át Metastasióig és C. I. Frugoniig. Kedvenc költői formájuk a polimetria, a különböző versmértékek versen belüli váltakoztatásával a fantázia és a képzelet szárnyalását kívánták visszaadni:

„Per te dolente Orfeo  
del Tartaro profondo  
i regni ardenti penetrar potto,  
poi ritornar sicuro  
da quel' abisso oscuro.  
Il flebil canto vinse  
l'inesorabile morte,  
e l'inferno costrinse  
a render Euridice al suo consorte.  
Per te l'incomparabil Farinello,  
seguito dalle Grazie e dagli Amori,  
ne' notturni teatri,  
Orfeo novello,  
di celeste dolcezza asperge i cuori.”

(Tommaso Crudeli: *Ode in lode di Farinelle* vv. 28–40.)

<sup>15</sup> M. FUBINI, *Dal Muratori al Baretti*. Milano, 1958., 283. 1.

<sup>16</sup> W. BINNI *Il rococò letterario nella letteratura del Settecento italiano*. In: *Manierismo, barocco, rococò*, Roma, 1962, 218–240; W. BINNI, *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*. Firenze, 1963.

A rím- és ritmustechnikai bravúr azonban többnyire a legkonvencionálisabb költői képzelet lepezésére szolgál, nem véletlenül nevezi Carducci a kor ünnepeit költőjét, Frugonit mechanikus versmérték-faragónak ("il più compiuto fornitore di metri per la più moderna e meno vauca lirica"<sup>1 7</sup>).

Az Árkádia utolsó nagy költővirtuóza és újfajta versmértékek és ritmika kidolgozója P. Metastasio mellett L. F. Savioli volt. Savioli négy soros strófái (quartina) nem jelentenek önmagukban véve újdonságot, hisz ez a XVIII. századi olasz költészet egyik legkedveltebb formája volt, de most a költő a hét verslábból álló sorokat az utolsó előtti szótagon hangsúlyozza, és keresztímeek alkalmazásával különösen mozgalmassá és alkalmassá teszi a költeményeit a miniatűr rokokó képek megjelenítésére. Így Savioli quartinája két egymással ellentétes disztikhonra bomlik, a szintaxis a lehető legnagyobb mértékben leegyszerűsödik, és a latin versekre jellemző epigrammatikus, hiasztikus könnyedség még gyorsabbá és hangsúlyozottabbá teszi a költeményeket. Verseiben gyakori az enjambement-ok alkalmazása, melyekben a jelző és a jelzett szó sokszor elválik egymástól. Ezáltal nagy mértékben nő a "sdrucociole"-k és "piani"-k száma, mely legtöbbször még a rímet is másodrangúvá teszi:

"Lascia i sognanti demoni  
di Falerina e Armida;  
porgi l'orecchio a storia  
più antica e meno fida.  
Sparta, severo ospizio  
di rigida virtude,  
trasse a lottar le vergini  
in sull'arena ignude.  
Non di rossor videro  
contaminar la gote:  
é la vergogna inutile  
dove la colpa é ignota."

(*La solitudine* vv. 1–12.)

:

A saviolii könnyed ódaszerkesztés, mely a már Metastasiónál is megtalálható szimmetriára törekvést a latin disztikhonok példáival tökéletesíti, a század második fele olasz költészetének közkedvelt és kényelmes fogásává válik. Maga Parini is felhasználja Savioli strófaszerkesztését és nyelvi megoldásait az *A Silvia* írásakor, és Monti nagy ódái is (*Prosopopea di Pericle*, *Ode al Signor Montgolfier*) a Savioli által alkalmazott mértékben íródtak. Ezt a hétverslábos négy soros versépítést fejleszti tovább J. Vittorelli anakreóni verseiben (*Poesie anacreontiche ad Irene e a Dori*, 1784) azáltal, hogy a quartinákbá egy-egy képet, illetve érzést sűrít. Ugo Foscolo is felhasználja a saviolii strófaszerkesztést, ugyanakkor a nagyobb variációs lehetőség érdekében szükségét érzi, hogy egy széles endecasillabóval bővítse ki az árkádikus versmértéket mely révén szerencsésen képes meghaladni a Savioli-versek zeneiségét alapján jellemző monotoníát:

"Qual dagli antri marini  
l'astro più caro a Venere  
co' ruggiadosi crini  
fra le fuggenti tenebre  
appare, e il suo viaggio  
orna col lume dell'eterno raggio  
  
sorgon così tue dive  
membra dell'egro talamo,  
e in beltà rivive  
l'aurea beltate ond'ebbero  
ristoro unico a'mali  
le nate a vaneggiar menti mortalli."

(*All'amica risanata* vv.1–12)

<sup>1 7</sup> G. CARDUCCI, *Opere* XV. Bologna, 1932.

Savioli mellett a századvég költői verstechnikájára a legnagyobb hatással Melchiorre Cesarotti *Osszián*-fordításának volt. Az új típusú költői nyelv kialakítását és itáliai elterjesztését szándékozó fordítónak az új képzelet- és érzésvilág átültetése mellett komoly nehézséget jelentett az Osszián énekek zenéjének visszaadása. Sőt Cesarotti szerint az igazi nehézséget épp a “diversità della versificazione” jelentette: „az érzelmek, gondolatok és kifejezések hű fordítása komoly zavarokat okoz a verselésben. A verssorok rövidege és hosszúsága, a ritmus hullámzása és variálódása, a kadenciák száma és az ebből adódó harmónia, a mássalhangzók illeszkedésének különbségei, a rímek elhelyezkedése, – mindez megváltoztathatja az érzelmeket, hisz ezekben fejeződik ki a minden eddigittől különböző sajátos szépség. Ha megváltoztatod a metrumot, megváltoznak az érzelmek is, és ízléstelen diszharmonia keletkezik.”<sup>18</sup> Mivel az olasz költészetben nem állt rendelkezésre semmiféle alkalmas minta, a fordító rákényszerült az új típusú, szentimentális, ugyanakkor férfias endecasillabo sciolto kiformálására, mely szinte az egész századvég és a romantika irodalmának kedvenc sorformája lett. Alfieri visszaemlékezéseiben nem győzi hangsúlyozni az ossziáni szabadvers fontosságát saját stílusa kialakításában. „Tragédiáim verso scioltóját nem tanultam mástól, mint Vergiliustól, Cesarottitól és saját magamtól.”<sup>19</sup> Foscolo szerint is Cesarotti teljesen új költői nyelvet produkált, melyet később épp ő, a *Dei Sepolcri*-ban az új, a valóban romantikus érzelmek kifejezésére tesz alkalmassá.

Az endecasillabo sciolto, a szabadvers széles körű alkalmazása zárja le a rímek alkalmazásáról folytatott évszázados olasz poétikai vitát, mely a Cinquecento-hagyományok felújítása miatt talán épp a XVIII. század során volt a legélesebb. A klasszicista poétikát felújítók a rímek alkalmazását az antik klasszikus példák elleni barbár merényletnek, a racionalisták pedig az értelem megcsúfolásának tartották. Ugyanakkor az árkádikus költőknél a verszene fő eszköze már nem a rím, hanem a metrum, a belső lüktetés, maga a nyelvezene lett. Savioli *Amorijának* belső lüktetése mellett a rím teljesen esetlegessé, másodlagos fontosságúvá válik, Cesarotti pedig fordításában felhagy a rímek alkalmazásával. Foscolo ódaköltészetében, melyben a saviolii és az ossziáni versszerkesztés szintézisére törekszik, a rímek alkalmazása szinte alig vehető észre:

“E te chiama la danza  
ove l’aure portavano  
insolita fragranza,  
allor che, a’nodi indocile,  
la chioma al rosso braccio  
ti fu gentile impaccio.”

(*A Luigia Pallavicini*, vv. 20–26.)

A szonettekben is a sok zenei és ritmikus elem mellett a rím teljesen háttérbe szorul:

“Forse perché della fatal quiete  
tu sei l’immagine a me si cara vieni  
o Sera! E quando ti corteggian liete  
le nubi estive e i zeffiri sereni.”

(*Alla sera*, vv. 1–4.)

Igaz, a *Le Grazie*-ben alkalmazásuk ismét érezhetővé válik, ám itt az asszonáncok alkalmazásának mélyebb esztétikai funkciója van:

“E tu Psiché, sedevi e spesso in core  
senz’aprir labbro, ridicendo: Ahi, queste Amore!”

<sup>18</sup> *Note all’Ossian*, II, 225. *Opere Scelte*, Firenze, 1946.

<sup>19</sup> “Questi furono i versi sciolti che davvero mi piacquero, mi colpirono e mi invadarono. Questi mi parvero, con poca modificazione, un eccellente modello pel verso di dialogo.” V. ALFIERI, *Epistolario*, Firenze, 1779, IV. 7.

A rímek használata csak Leopardi költészetében hal ki teljesen és véglegesen a modern olasz költészetből (Berchet és Carducci sarkított formái ellenére). Leopardinak az új, romantikus érzésvilág kifejezésére teljesen szabad formákra van szüksége, így nem él a rímek alkalmazásával, helyett a verssorokon belüli klauzolának biztosít ritmikus szerepet. Így megállapítható, hogy Foscolo költészete mind érzelmeiben, mind a tervezetében, szerkesztési megoldásaiban és verstechnikában Leopardi művészetére közvetlen elődjének bizonyul. Foscolo életműve jelenti az átmenetet a Settecento és a romantika költészete között, míg Leopardi kötetlen, szabadon szárnyaló költészetével diadalmaskodik a romantika az olasz lírában.

## A dán regény a XIX. században

MISZOGLÁD GÁBOR

### I.

Közismert tény, hogy a XIX. század utolsó évtizedeiben és a századfordulón az *európai* irodalom – és ami ezzel elválaszthatatlanul összefügg: az európai gondolkodás –, melyet eladdig szinte kizárólag és mindössze a nyugat-európai irodalmak összessége jelentett, nagyjából egyidőben két, ez ideig mondhatni barbárnak tartott égtájról származó művekkel gazdagodott. Kelet- és Észak-Európa írói törtek be a nyugati szellemi életbe, s inváziójuk a művészet és gondolkodás területén mai napig érezteti hatását. Nem szorul bizonyításra, hogy Tolsztoj és Dosztojevskij, Kierkegaard, Ibsen és Strindberg milyen hatalmas mértékben befolyásolták a XX. századi művészetet és filozófiát, általánosabban fogalmazva: századunk emberének a világról és önmagáról alkotott képét.

Ennek a hatásnak az okait sokan és sokféleképpen magyarázták; főként az orosz irodalom hirtelen „fellendülésének” és a nemzetközi érdeklődés középpontjába kerülésének vizsgálata volt már – Magyarországon is – számos tanulmány tárgya. Az északi irodalom reprezentánsaival általában sokkal mostohábban bánt az utókor: úgy tűnik, az ő szerepük – talán Kierkegaard a kivétel – inkább az elindítóé; az utánuk következő nemzedék az ő nyomukon indult tovább, és ez volt már az a generáció, amelyik a mi korunkban is, mestereinél sokkal érzékenyebben van jelen az európai szellemi életben.<sup>1</sup> Ez lehet az oka annak, hogy az északi századvég szellemi életének nagyságait olyan módszerességgel, mint az akkori orosz irodalmat, alig-alig, Magyarországon pedig egyáltalán nem elemezték és jellemezték.

Mindez különösen vonatkozik a múlt századi dán regényirodalomra, mely néhány évtizedig látszólag előzmények és bizonyos értelemben folytatás nélkül, Európa-szerte olvasott, valóban jelentős műveket hozott létre, majd, e viszonylag rövid fénykor után, visszacsülyedt a – világirodalmi szempontból vett – érdektelenségbe.

E dolgozat megkísérli bemutatni az ebben az időszakban keletkezett dán regények néhány sajátosságát, jellemző jegyeit, s megpróbál választ adni arra a kérdésre, mi volt az oka egykori európai sikerüknek és későbbi – talán méltánytalan – háttérbe szorulásuknak.

Természetesen sem a bemutatás, sem az esetleges válasz nem lehet teljes és kielégítő, hiszen a kor gazdag terméséből mindössze négy regényről lesz szó, s e regények kiválasztása – mint minden választás – önkényes. A négy mű közös jellemzője, s ennyiben talán mégis reprezentálják a korszak irodalmát, hogy mindegyikük központi alakja egy boldogságra, számára való élet megvalósítására törő hős. A másik közös jegy: Pontoppidan Szerencsés Péterre kivételével (ennek okairól később még lesz szó) a többi regény főszereplője művész.

I. <sup>1</sup> Az említett hatásról személyes vallomások is tanúskodnak. L. pl. MANN, Th.: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. S. Fischer Verlag, Berlin, 1918. 53–54. LUKÁCS, G.: *Die Theorie des Romans*. Luchterhand, Neuwied-Berlin, 1971. 12. (Magyarul: A regény elmélete. Magvető Kiadó, Budapest, 1975. 485.) RILKE, R. M.: *Prózaí írások*. Európa Kiadó, Budapest, 1961. 11.

A választott négy mű elemzésével tehát mód nyílik a századvég két központi problémájának, a személyiség önfelfedezésének és a művészkérdésnek vizsgálatára, főként persze abból a szempontból, milyen módon jelentkeznek ezek a komplexusok a *dán* regényirodalomban.

## II.

1870-ben jelent meg Hans Christian Andersen *Szerencsés Péter* című regénye, mintegy harminc évvel Pontoppidan ugyanezen című műve előtt, s hatvanöt évvel Oehlenschläger ama darabja, az *Aladdin* után, mely kimutathatóan jelentős hatást gyakorolt a század csaknem valamennyi dán írójára, s témájában meglehetősen hasonlít az alább elemzendő négy regény mindegyikére.

„Hiszen én magam vajon a bennem felfedezett költői tehetségben (képességben) nem találtam-e meg a csodalámpát, mely nekem adta a világ minden kincsét!” – írja emlékezéseiben Oehlenschläger<sup>1</sup>. Ez a mondat kifejezően mutatja a rokonságot a német romantika és még inkább a preromantika zseni-fogalmával (pl. Gerstenbergnél: „A közönséges ember ezek szerint tanulmányozza, keresi tehetségét, de gyakran félreismeri: a zseni viszont *fölfedezi* önmagát”<sup>2</sup> vagy Lavaternél: „Nevezd és ird annak, aminek tudod és akarod – annyi mindenesetre bizonyos, hogy a nem tanult, a nem kölcsönzött, a meg nem tanulható és nem kölcsönözhető, a bensőségesen sajátos, utánozhatatlan, az isteni – az a zseni! . . . a zseni teremt – nem rendez, hanem alkot! Mint ahogy ő maga sem kialakítható, hanem egyszerűen van!”<sup>3</sup>, ami annyiban fontos, hogy éppen a hasonlóság a fenti három idézetben – tehát hogy a zseni *születik* – mutat érintkezést Andersen véleményével a zseniről, mely vélemény legköltőibb megfogalmazását a rút kiskacsról szóló mesében kapja, de a *Szerencsés Péter* egész koncepciója is erre épül, hiszen a regény főhőse is „felfedezi önmagát” („ . . . inkább színész vagy énekes szeretnék lenni . . .”<sup>4</sup> – mondja Per a karmesternek, s az a próbaéneklés után megállapítja: „Hiszen pompás hangod van . . .”<sup>5</sup>), később a közönség véleménye róla: „Több volt, mint tehetség: zseni volt!”<sup>6</sup>, és így beszélnek a kissé Andersen vonásait is hordozó Perről: „Ez a zseni – mondta a nagykereskedő – a zseni! Aki Isten kegyelméből *születik!*” (Kiemelés tőlem – M. G.)<sup>7</sup>. Ez egészen nyilvánvalóan bizonyítja, hogy Andersen vélekedése rokon a romantikus zseni-felfogással.

Másrészt azonban az *Aladdin* költője nem feledkezik meg a „csodalámpáról”, melynek darabjában az a nem mesei és már nem romantikus funkciója, hogy a „cimszereplő lényét *felszabadítja*, használatának következtében annak *akarateréje* megnő, a külső segítséget, adományt *saját belső gazdagodásának csupán feltételeként, nem a célbaérés bizonyítékaként* kezeli, szemben Andersen hőisével, akinek személyisége a mű végéig szinte teljesen változatlan marad, s abban a pillanatban, amikor természetadat tehetségével eléri a legnagyobb sikert, meghal.

Andersen *Szerencsés Pétere* tehát a romantikus zseni-elképzelés, művész-elképzelés megtestesülése. Természetesen nem tiszta formában, hiszen Andersen nem volt *tudatosan* romantikus író, legtermékenyebb alkotói periódusában a germán nyelvű országok romantikus mozgalmai már elvirágoztak, a romantika itt már nem volt vezető irodalmi irányzat. Ezt tudta és érezte Andersen is. Ezért különböznek meséi is azoktól a meséktől, melyeket a német romantika olyan jelentős képviselői, mint a Grimm testvérek vagy E.T.A. Hoffmann alkottak. Az előbbiektől az különbözteti meg a dán író valóban újszerű, sajátos *Eventyrjeit*, hogy jóval kevésbé épít népmesei elemekre, a csodás elem nála nem a meseszféra immanens tartozéka, hanem a földi, reális tárgyi világ önmagukban költőietlen tárgyainak, lélettényeinek transzcendens átpoétizálása.

II. <sup>1</sup> Idézi: SVENDSEN, W.: *Geschichte der dänischen Literatur*. Gyldendal, Kopenhagen, 1964. 190.

<sup>2</sup> GERSTENBERG, H. W. V.: *A költői zseni*. In: *Wéber A.* (szerk.): *A szentimentalizmus*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1971, 176.

<sup>3</sup> LAVATER, J. K.: *A zseni*. Uo. 195.

<sup>4</sup> ANDERSEN, H. Ch.: *Glücksperter*. Übers. M. v. Borch. Reclam, Leipzig é. n. 18 (Ezt és a következő Andersen-idézeteket saját fordításomban közlöm.)

<sup>5</sup> Uo.

<sup>6</sup> Uo. 65.

<sup>7</sup> Uo. 73.

Így érthető meg az Andersen és Hoffmann közti különbség is: a német író erősebben érzékeli a szakadék jelenség és lényeg, eszme és valóság között; ezért válik nála a fantasztikum uralkodóvá, mert ez az egyetlen művészi eszköz, mellyel adekvátan tudja a distanciákat ábrázolni. Meséinek démonikus jellege is ebből adódik: a következetes művészi ábrázolás megmutatja, hogy a szakadék már túlságosan mély és széles ahhoz, hogy békés, a szónak aufklärerista értelmében humánus módon áthidalható legyen. Andersen világa viszont, ha kissé bornírtan is, de tisztán emberi világ, mentes a démonikusságtól. Mint A. Schmitz írja: "... Andersen nicht wie Hoffmann an der gegebenen bürgerlichen Wirklichkeit litt: er hat ja gerade das Bürgerliche für seine Zeit literaturfähig gemacht durch die Liebe, mit der er es veredelte, und durch den überlegenen Blick, mit dem er es übersah. Damals lagen im kleinbürgerlichen Dasein noch mehr Möglichkeiten zu poetischen Belebungen, ehe eine erwerbshastige Zeit so viele aufzog. In Andersen, der die Liebe zu den kleinen Dingen und zur nahen Wirklichkeit hatte, fand das bürgerliche Jahrhundert seinen Märchendichter."<sup>8</sup> A valóság átpoétizálása tipikusan romantikus vonás; az a mód azonban, ahogyan Andersen ezt végrehajtja, már eltérő jegyeket mutat a klasszikus romantikus alkotásokkal szemben. Nagyon tanulságosan figyelhető ez meg éppen a *Szerencsés Péterben*. A regényben ugyanis a környezet és a legtöbb szereplő leírása (eltekintve persze a jellem-ábrázolás egységességétől) teljesen realiztikus. Nem a részletek immanens költői volta hozza létre a romantikus aurát a mű egészét illetően, hanem az alkotói, a teremtő szemlélet. "Das Genie überhaupt ist poetisch. Wo das Genie gewirckt hat – hat es poetisch gewirckt"<sup>9</sup> – írta Novalis, s mint már láttuk, Andersen felfogása a zseniről nagymértékben megegyezett a német romantikáéval. A mű romantikusságát konstituáló erő tehát a címszereplő, Per alakja és művész-, pontosabban zseni-volta.

Per valamennyi fejezetben jelen van, az események mindig körülötte, vele történnek. S egyszerű jelenléte elegendő ahhoz, hogy az élet egyébként kisszerű, hétköznapi eseményei új megvilágítást kapjanak, megnemesüljenek, egész egyszerűen azért, mert célt nyerne: voltaképpen minden Perét történik, a zseni, a megtestesült költészet életerét bővíti valamennyi cselekedet. A valóság és a költészet még nem áll ellenségesen szemben egymással: az előbbi segíti és szolgálja az utóbbit, ez viszont cserébe átlényegíti, szinte magához emeli azt. Ehhez persze olyan szemlélet kell, mely „állandó bizalommal tekint a világrendre, hiszen tudja, hogy a világot nem pillanatnyi véletlenek kormányozzák, hanem örök törvény, bölcs és jóságos belátás”<sup>10</sup>, mely szerint „létezik olyan ember, aki mindig nagy, akire mindig fel lehet nézni, aki mindig magától értetődően diadalmas”.<sup>11</sup> Ez pedig, mint Honti János megjegyzően bizonyítja, nem a mese, hanem a *legenda* világréje, és tulajdonképpen nem is nehéz meglátni a rokon vonásokat a legendák szentjei és Andersen zsenije között. Per funkciója a regényben, amiről az előbb esett szó, annyiban hasonlít a legendákbeli szentek szerepéhez, hogy léte az *isteni világrendbe vetett bizalmat* erősíti meg az emberek körében. A zseniség állapota viszont, ahogyan Andersen értelmezi, ontológiai jellegű, mint ahogyan (eredetileg) a szentség állapota is az, ezért a hétköznapi halandó számára elérhetetlen.

Andersen művének – és talán megkockáztathatjuk: egész művészetének – újabb ambivalens vonása mutatkozik meg e tanulságok levonásával. Nevezetesen éppen az, hogy nem lehet szétválasztani a „realista” és a „romantikus” Andersent, ugyanis alkotói technikája és világképe úgy függ össze, hogy az – alapjában véve a romantikához képest bizonyos fajta továbblépést jelentő – evilági egységet ábrázolni akarása implikálja egy – a romantikáénál jóval korábbi – az individuum szempontjából negatív szemlélet uralmát.

Ez az oka annak, hogy Per élete – ellentétben a romantikus regények hőseivel – megdicsőüléssel végződik.

Halála – "he dies at the moment of his greatest success"<sup>12</sup> – első pillantásra romantikusnak tűnik (hisz összekapcsolódik a beteljesülés és a halál mozzanata), mégsem az. A siker, melyet Per elér (és amelyre vágyakozott), teljesen evilági, földi siker. A romantikus regények hősei viszont a földön-

<sup>8</sup> SCHMITZ, V. A.: *H. Ch. Andersens Märchendichtung*. Nordische Studien VII. Hrsg. vom Nordischen Institut der Universität Greifswald. 18.

<sup>9</sup> NOVALIS: *Dichtungen und Prosa*. Reclam, Leipzig. 1975. 483.

<sup>10</sup> HONTI J.: *Mese és legenda*. In: *Uő: A mese világa*. Magvető Kiadó, Budapest, 1975, 171.

<sup>11</sup> Uo. 152.

<sup>12</sup> SPINK, R.: *H. C. Andersen and his World*. Thames and Hudson, London, 1972, 89.

túli, a metafizikus létre vágnak, ily módon kívánják elérni a boldogságot, mutatis mutandis: a sikert. A romantikus személyiségnek nincsenek illúziói kora valóságával szemben, nem tud és nem is akar abba beleilleszkedni, ezért, ha a befelőlfordulás ellentmondásos gesztusával is, de lázad ellene. Andersen hőse még innen van ezen a lázadáson, még – mint az író maga is – *problematikátlan*nak látja a világot.<sup>13</sup>

Andersen tulajdonképpen azért szerencsés alkotó, mert sikerült megtalálnia világszemléletéhez az adekvát formát, a mesének egy sajátosan továbbfejlesztett, átalakított változatát. A *Szerencsés Péter* művészi sikerületlensége éppen annak tudható be, hogy itt ez a világszemlélet egy tőle alapvetően idegen formában, a regényében próbál jelentkezni. A regény ugyanis mint műfaj szubsztanciálisan "die Verlassenheit der Welt von Gott zeigt".<sup>14</sup> Ez a találkozás tehát eleve kudarcra ítéltetett, s az eredmény valóban egy művészi baklövés, mely viszont irodalom- és filozófiatörténeti szempontból rendkívül tanulságos.

### III.

Az a tíz év, mely Andersen *Szerencsés Péterjének* és Jacobsen *Niels Lyhnéjének* megjelenése közt eltelt, a dán irodalom egyik legfontosabb évtizede. Jelentőségéről valamennyi dán irodalomtörténetben hosszas méltatást olvashatni.

Valóban, elegendő csupán a fent említett két regényt összehasonlítani egymással, a változás szembetűnő.

Az anderseni mese- vagy legendaregény egyenesvonalú komponáltsága helyébe jelenetek önkényes egymásutánja lépett; az öntudatos zseni helyét az önmaga képességeinek megítélésében is bizonytalankodó, terméketlen költő foglalja el; az emberekről és a világrendről kiderül, hogy nem a „lehetséges legjobb”; azaz: "Die Theodizee hat sich zu ihrer negativen Form umgestaltet."<sup>15</sup>

Niels Lyhne története a szüleiével kezdődik. Ő már nem véletlenül személység (és istenadta zseni), jellemvonásait jórészt szüleitől öröklí. A predesztinációt a földi determinizmus elve váltja fel, Niels sorsa lényegileg még születése előtt eldőlt, Andersen hőséé csak születése pillanatában. A különbség a látszólagos hasonlóság ellenére is nyilvánvaló: ugyan Per és Niels egyformán nemönmagukat-megteremtő személyiségek, de az őket létrehozó, életüket befolyásoló elv mindkettejüknél más és más. Andersen hőse fölött a jóakarató istenség kegye örökött; Jacobsen regényalakja a természeti-biológiai törvények kegyetlenségének áldozata. Már a mű elején sem titok, hogy Nielset az „élet” szenvedésre ítélte, ahogyan anyját is. Mert tulajdonképpen az anya és a fiú világlátása közös, ezért lesz osztályrészük a csalódás. Amit az anya szájába ad Jacobsen, azt érzi Niels is, és sorsa mintegy illusztrációja az anya szavainak.<sup>2</sup> Kettejük lélekállapotát így lehetne jellemezni Hegel szavaival: „. . . a lényeg neki nem *magánvalóság*, hanem ő maga; éppúgy nincs *létezése*, mert a tárgyi nem jut ahhoz, hogy a valóságos személyes én negatívuma legyen; mint ahogy ez sem jut a valósághoz. Hiányzik neki a külsővélés ereje, az az erő, hogy dologgá tegye magát és a létet elvelje. . . cselekvése a sóvárgás, mely csak elvész, miközben a léttelen tárggyá lesz s túlesve e veszteségen és visszaesve magához, csak elvesztettnek találja magát; – mozzanatainak ez átlátszó tisztaságában boldogtalan úgynevezett *széplelék*: elhamvad magában, s eltűnik mint alakatlan pára, amely levegővé foszlik szejjel.”<sup>3</sup>

A Hegel által említett sóvárgást pedig Kierkegaard tárgyalja részletesebben: „. . . Jóllehet a sóvárgás ebben a stádiumban nem sóvárgásként van meghatározva, jóllehet ez a megsejtett sóvárgás a tárgyát illetően teljesen meghatározatlan, mégis van egy meghatározása, az tudniillik, hogy végtelenül mély. Thorhoz hasonlóan olyan ivókürtből szív, melynek vége a világtengerben van; ám annak, hogy tárgyát nem tudja magába inni, nem az az oka, hogy tárgya végtelen, hanem az, hogy ez a végtelenség

<sup>13</sup> Vö.: SCHMITZ, V. A.: I. m. 75.

<sup>14</sup> LUKÁCS, G.: *Die Theorie des Romans*. Id. kiad. 83.

III. <sup>1</sup>GUTHKE, K.: *Die Mythologie der entgötterten Welt*. Wandenhoek und Ruprecht in Göttingen, 1972, 16.

<sup>2</sup> L. JACOBSEN, J. P.: *Lyhne Niels*. Ford.: Ritoók Emma. Budapest, Révai, 1911. 34.

<sup>3</sup> HEGEL, G. W. F.: *A szellem fenomenológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973. 336–337.



nem lehet számára tárgy. Így aztán ez a felezés nem jelent kapcsolatot a tárggyal, hanem azonos a sóhajával, és ez végtelenül mély . . . Soha nem jut tovább, soha nem mozdul ki a helyéből, hisz mozgásai illuzórikusak, így hát nem léteznek.”<sup>4</sup> Feltűnő, milyen találoan írt a két filozófus, jóval a *Niels Lyhne* megjelenése előtt, a címszereplő képviselte jellemről, alapérzésről. Ennek oka pedig az, hogy Jacobsen hőse is nagyon szoros szálakkal kapcsolódik a német romantikához. Az előző fejezetben volt szó arról, milyen szempontból romantika-előtti mű Andersen regénye. Nos, a *Niels Lyhne* szemleli szférája – a külsőségek ellenére – leginkább a romantikát idézi. Niels romantikus figura, s bár írója illúziók nélkül ábrázolja hőseit, de mégis, öntörvényűen, megmarad „elkészt romantikus”-nak, akire tökéletesen ráillik a fiatal Lukács jellemzése: „Romantika à rebours. Ők már átélték a dezillúziót, bennük sohasem lesz már meg az első romantikusok naiv bátorsága . . .

Már kész a világkép bennük, mielőtt valamit átéltek volna, és a valóság sohasem fog ennek a képeknek megfelelni; és számba sem venni az életet nem engedi becsületességük, maguk alá gyúrní pedig – miként az első romantikusok tették – nincs erejük.”<sup>5</sup>

Ez a világkép hozta létre azt a sajátos művészi formát a *Niels Lyhne* esetében, melyről Lukács így ír: „Jacobsen dezillúziós regénye, amely csodálatos lírai képekben fejezi ki a gyászt afelett, hogy oly sok értelmetlen finomság van e világon, széthullik és szertefoszlik; . . . Élvezet és keserűség, gyász és gúny szép, de árnyserű keveréke marad, de nem lehet egység; képek és aspektusok halmaza, de nem életteljesség.”<sup>6</sup> Ez az ítélet a regény elmélete rendszeren belül érthető, s a filozófus későbbi fejlődésének ismeretében teljesen világos, miért volt – és maradt – Jacobsen művészete idegen Lukácstól. A megfogalmazás viszont finomításra szorul. Jacobsen alkotói módszere ugyanis nem egyszerűen „képalkotás”, hanem epikai jelenetszerkesztés. Ez az egyéni technika tulajdonképpen az az újítás, hogy a dialógusok előtt viszonylag hosszú leírást ad az író, leggyakrabban a helyszínről, ritkábban a jelenlévő szereplők külsejéről, esetleg az időjárásról; ezután következik a párbeszéd, általában két ember között, majd a beszélgetés egyik résztvevője egyedül marad, s Jacobsen ennek a szereplőnek – aki rendszerint Niels Lyhne – gondolatait, érzéseit közli az olvasóval.<sup>7</sup> Ez a lekerekítettség, zárt kompozíciót kölcsönöz az egyes jeleneteknek állóképszerűséget, önmagabizartságot, s ez utóbbi az egymástól való függetlenség illúzióját kelti. Hozzájárul ehhez a hatáshoz az a tény is, hogy egyes fejezetek között igen gyakran hosszú idő telik el, és a helyszín is megváltozik.<sup>8</sup> A képszerűség vádjá tehát érthető, de nem teljesen igaz. Éppen az adja Jacobsen művének újdonságát, hogy a pusztá leírást megkísérelte a fent „epikai jelenet”-nek nevezett nagyobb egység szolgálatába állítani, és ezzel zárt művészi formát teremteni, s ily módon az élet prózáját, szürkeségét, nem-művészi jellegét költőivé tenni.

Ennek a megoldásnak alapvető problematikuságát értette meg Lukács, s ebben igaza volt. Ugyanis az önmagukban tehetéssel, újszerűen és ügyesen megírt jelenetek végső soron öncéllá válnak, feladatuknak, hogy elleplezzék a hős sorsának prózaiságát, a regény végén már egyre kevésbé tudnak megfelelni – innen az utolsó három fejezet rövidege –, a kísérlet nem jár egyértelműen pozitív eredménnyel.

Jacobson jól érezte meg, hogy az általa ábrázolt életutak – Nielsé is – nélkülözik az immanens poézist, így a megformálás külső artistikumával próbált művészi jelleget adni regényének. Ezért törvényszerű, hogy műve nem lehet egységes, mint – bármennyire problematikusán is – Andersen *Szerencsés Pétere*, hanem csupán költői villanások sorozata. Így a forma és a főhős jellemének kölcsönhatása egymást magyarázza: a regényhez, anélkül hogy szubsztanciája megváltozna, további jeleneteket lehetne fűzni, vagy egyeseket elhagyni belőle. Ennek következtében a mű lezárása erőszakoltnak, külsődlegesnek hat. Niels Lyhne alakjának gyámolatlansága, erőtlensége pedig mindinkább szembetűnő lesz: a genetikai meghatározottság börtöne után a művészi alapelv következetes végigvitelének foglyává is válik. A kör tehát bezárul: az a módszer, mellyel a főalak milyenségéből szervesen ki nem bontható költői aurát exogenetikusan pótolni lehetett, végül szintén az ábrázolt személyiség ellen fordul, s belülről sorvasztja el.

<sup>4</sup> KIERKEGAARD, S.: *Mozart Don Juanja*. Magyar Helikon, Budapest, 1972, 37., 49.

<sup>5</sup> LUKÁCS Gy.: *Gondolatok Henrik Ibsenről*. Franklin, Budapest, é. n. 7.

<sup>6</sup> LUKÁCS Gy.: *A regény elmélete*. Id. kiad. 566.

<sup>7</sup> L. pl. JACOBSEN, J. P.: I. m. 24–26, 88–96. stb.

<sup>8</sup> L. Uo. 125.

Ha mármost Niels Lyhnét is összehasonlítjuk Oehlenschläger drámájának hőisével, megállapíthatjuk, hogy belőle is – a fentebb elmondottak miatt – hiányzik az a képesség, hogy saját sorsát kezébe vegye, irányítsa. Számára nem adatott meg a „csodalámpa” segítségével, a világgal szemben mindvégig idegenül és értetlenül áll, állítólagos művész volta (amit Jacobsen meg sem kísérel ábrázolni) csupán természetlen szemlélődésben nyilatkozik meg.

Szerencsés Péter anderseni bízalma a szerencsétlen Niels Lyhne bávatag pesszimizmusába váltott át: a világ rossz és megváltoztathatatlanul az. Legalábbis Jacobsen hőse képtelen beavatkozni az események menetébe: minden csak *történik* vele, ő maga teljesen passzív, s eme állapot megszűntetéséért nem is tesz semmit.

#### IV.

Herman Bang regényében, a *Reményvesztett nemzedék*ben a főhős, William Hög megpróbálja meghódítani az életet. Ő is „hátrányos helyzetből” indul, akárcsak Niels Lyhne: „Anyja családjában van hajlam a tüdőbajra”<sup>1</sup>, apja „gyöngye és ideges volt, s már korán mély búskomorságra hajlott”<sup>2</sup>, később megőrült. S mivel ez a regény is 1880-ban jelent meg, szinte természetes, hogy főszereplője és alkotója is igen komolyan hisz az öröklélméletben. Am az öröklődés Bangnál nem olyan egyértelműen negatív tényező, mint Jacobsennél volt: „Bei ihm paart sich ein – wohl etwas häufig hervorbrechender – Stolz, einer Adelsfamilie anzugehören, die viele ausgezeichnete Männer hervorgebracht hat, mit dem niederdrückenden Gefühl, einem Niedergang befindlichen Geschlecht als ein letzter saftermer, bleicher Spross entsprossen zu sein. Mit derselben Intensität wie sein ehrgeiziger Drang, sich als eine ungewöhnliche Persönlichkeit geltend zu machen, beherrschte ihn von allem Anbeginn das Gefühl der Solidarität mit seiner groß angelegten und später entarteten Familie, d. h. das Gefühl, ihr mit Leib und Leben angehörig und dienstpflichtig zu sein. . .”<sup>3</sup>

Éppen a család múltjának nagyságába vetett hit éleszti fel William Högben azt a tulajdonságot, mely megkülönbözteti Andersen és Jacobsen hőseitől: az akaraterőt. „De ez a diadal a miénk is lehet, ha akarjuk, mert akarni, ez a siker titka és kulcsa . . .”<sup>4</sup> Andersen regényében a magasabb erők által való biztosítottág szükségtelenné tette e jellemvonás meglétét; Niels Lyhne is egyszerűen átengedte magát sorsának, nem próbált harcolni ellene. William Hög a család régi dicsőségéből merít erőt a világ – és saját genetikailag determinált sorsa – elleni küzdelemhez. „Most már azon is gondolkozott, . . . mi lesz belőle: valami nagy fog lenni – annak kell lennie, ezzel tartozott a nemzetségnek.”<sup>5</sup>

Természetesen az ilyen lázadás ab ovo problematikus kell hogy maradjon, hiszen a közvetlen múlt ellen a távolabbi – és jórészt hamisan elképzelt – múlt segítségével kíván küzdeni. Ez magyarázza a regény befejezését: Hög csak a múlt felé nyitott személyiség, a jövő (és a jelen is) zárva van előtte. Ezért nem is lehet tehetséges, mert valódi művész nem élhet és alkothat pusztán a múlt talaján állva.

Viszont Hög jellemében – az akaraterő következtében – rejlik az a dinamika, mely a mű megformálását meghatározza. És jellemző Bang alkotói következetességére, hogy a fent jelzett antinómia a művészi problematikuságban is tetten érhető. A regény ugyanis e dinamika következtében erősen drámai jellegű. Andersen és Jacobsen műveivel összehasonlítva szembevetendő a dialógusok nagy száma, a leírások szinte teljesen eltűnnek, a párbeszéddel el nem mesélhető események pedig általában reflexiók elbeszélése útján közöltetnek az olvasóval. Mindez önmagában is a dráma felé viszi Bang regényét, de még döntőbb, hogy az egész műre jellemző a tárgyi totalitás teljes hiánya. A drámaszerűség pedig jelenre koncentrátságot eredményez, ami ellentétben áll a főszereplő műltra orientáltságával. Ezt a kollíziót viszont lehetetlen művészileg adekvátan kifejezni: Hög ugyanis a forma-követelte szükségszerűségei miatt csak absztrakt módon támaszkodhat a műltra, így nem lehet egyenlő ellenfél a jelennel vívott harcban, küzdelme elveszíti drámai jellegét. Veresége előre elhatározott, és mivel katarikus hatást nem rejt magában – mert egy kisformátumú tehetségtelen ember sikertelen érvényesülési törekvése érdektelen –, drámai feldolgozásra alkalmatlan.

IV. <sup>1</sup> BANG, H.: *Reményvesztett nemzedék*. Ford.: Ritoók Emma. Budapest, Révai, é. n., 8.

<sup>2</sup> Uo. 5.

<sup>3</sup> BRANDES, G.: *Herman Bang*. In: *Gestalten und Gedanken*. München, 1903, 65–66.

<sup>4</sup> BANG, H.: I. m. 163.

<sup>5</sup> Uo. 38. L. még 114.

Bang regényének ambivalens jellege termékeny következtetések levonására bizonyult alkalmasnak: nyilvánvalóvá vált, hogy az istentől és hittől magára hagyott individuum milyen irányban *nem* indulhat el támaszt keresni.

Hogy Bang hőségének miért nem sikerült felszabadulni a természeti törvények igája alól, annak okaira megpróbáltunk rámutatni. William Hög sorsa azt példázza, hogy az egyénnek a múlttól *in toto* kell megszabadulni, vagyis önmagát saját erejéből kell kiépítenie ahhoz, hogy „boldog”, „szerencsés”, azaz teljes személyiséggé válhassék.

## V.

Pontoppidan *Szerencsés Péter* című regényének (1898–1904) főhőse, Per Sidenius, minden erővel próbálja a múlt determináló hatásának igáját lerázni. Idegenül, sőt rezisztálva él a szűk szellemű, puritán szülői házban, ahonnan, „hogya eltökélten szakíthasson családjával és a Sideniusok istenített, sokszázados tradícióival”<sup>1</sup>, már serdülőkorában elmenekül. A múlttal, tehát a külső determinációval való küzdelem, a szabadságra való törekvés a regény fő témája. A múlt ebben az esetben az a szellemi állapot, melyben a protestáns lelkészcsalád élt nemzedékeken keresztül, melynek lényege az evilági létből való elfordulás, a földi értékek meg- és elvetése, a haladástól, változástól való görcsös félelem. Ezt az állapotot – a *jövő* szempontjából teljesen jogosan – nevezte Fromm defektállapotnak, és így írt róla: „Ha valakinek nem sikerül elérnie a szabadságot, a spontaneitást, önmagának valódi átélését, akkor úgy lehet tekinteni, mint aki defektállapotban van, feltéve persze, ha a szabadságot és a spontaneitást minden ember számára elérendő objektív célnak tartjuk. Ha ezt a célt egy adott társadalom tagjainak nagy része nem éri el, akkor *társadalmilag rendszeresített defektállapot* jelenlétével van dolgunk. . . . Sőt, magából a defektállapotból a kultúra erényt csinálhat, és megadhatja az embernek azt a felemelő érzést, hogy teljesít valamit. Példája ennek az a büntudat és szorongás, amelyet Calvin doktrínái keltettek az emberekben. Állíthatjuk, hogy súlyos defektállapotban van az a személy, akin elhatalmasodik saját erőtlenségének és értéktelenségének érzése és a szüntelen kételkedés, hogy üdvözül-e vagy örök bűnhődésre ítéltetik; aki alig képes valódi öröme, csak csavarrá válik egy nagy gépezetben, amelyet szolgálnia kell.”<sup>2</sup>

Per Sidenius ebből az állapotból igyekszik kitörni, elutasítva a családi múlt értékrendszerét. Elhatározása, hogy mérnök lesz, a jövőbe irányultságot jelzi: Láthatuk már Bang regényének vizsgálatakor, hogy a művészpálya választása milyen ambivalens megoldás Hög számára, hiszen (nem is beszélve arról, hogy a színészet mint reprodukív tevékenység ebből a szempontból különösen problematikus) a művészet principiálisan hagyományra építő jellege miatt nem lehet a radikális szakítás megfelelő alapja.

A technikai-műszaki tevékenység nagyobb objektivitása viszont lehetőséget ad olyan munkára, melynek tárgyiasulása során a végrehajtó tudattalanja csak igen kis mértékben objektíválódik, s így az alkotónak biztosítja a – Per számára oly fontos – múlttól való függetlenség illúzióját. Ezenkívül az ipari forradalom kezdetén a gazdasági-technikai fellendülés a teljes új-ság (Neuheit) képzetét keltette, a fejlődés, a haladás kétségtelenné látszott, s mivel Per Dánia történetének ilyen korszakában él, joggal érezheti magát – pusztán foglalkozása miatt is – a jövő szövetségesének. Ebből a szempontból jogosult a regény egyik mellékalakjának róla alkotott véleménye: „. . . mintha a huszadik századi lendületes férfi prototípusa állna előttem.”<sup>3</sup>

Az első döntő kollízió múlt és a jövő között, a pályaválasztás, egyértelműen Per, azaz a jövő győzelmével végződik. Jellemző a múlt erőinek fortélyosságára, hogy nyílt összeütközésre tulajdonképpen nem is kerül sor, a defektállapot vehikulumjai érzik, rejtett úton kell a szabadságra törő individuumot megfékezni és legyűrni.

V. <sup>1</sup> PONTOPPIDAN, H.: *Szerencsés Péter*. Ford. Hajdú Henrik. Európa Kiadó, Budapest, 1959, 25.

<sup>2</sup> FROMM, E.: *A neurózis egyéni és szociális forrásai*. In: BUDA B. (szerk.): *A pszichoanalízis és modern irányzatai*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1971, 412.

<sup>3</sup> PONTOPPIDAN, H.: I. m. 218.

Pontoppidan zseniális érzéssel ábrázolja ezt a harcot. Az előbbi (munkával kapcsolatos) fejtegetések következtében nyilvánvaló, hogy Per esetében a magánélet, az érzelemlátás kínálja a legnagyobb támadási felületet. Pszichológiai tény, hogy a látszat ellenére a – szó legtágabb értelmében vett – szexuális erkölcs területén élnek legtovább a hagyományiszabta – tehát múlt uralta – normák, itt keletkeznek leggyakrabban konfliktusok a gátlások és az akarat, más szóval a tudattalan és a tudatos között, s épp ezért itt mérhető le leginkább az egyén fejlődése, továbblépése a múlthoz képest.

Nagyon fontos, hogy az első nő akkor bukkan fel Per életében, amikor még a szülői házban lakik. Így a családja iránt érzett ellenszenv s ugyanakkor a – még alig serdülőkorú gyereknél – szülői értékrend valamennyire elfogadása magyarázza Olinével való viselkedése kettősségét: apjával dacolva éjjel kiszökik a házból, hogy találkozhassék a lánnyal, de ennek szemérmertlensége elriasztja. Az önálló akarat és a külső, múltból hozott morál dualitását mutatja egyik koppenhágai viszonya is: „[Per–M.G.] nagyon belehabarodott a lányba [Lisbethbe–M. G.], s amikor hajlandóságuk kölcsönössége kiderült, minden teketória nélkül összebújtak.”<sup>4</sup> De nem sokkal később: „[Per–M. G.] Lisbethre gondolt. Végre túladhát rajta. Voltaképpen már régen megutálta az útszéli nőstények durvaságait és pompoltságait, bolháit és piszkos kamráit.”<sup>5</sup> Mindezek után nem meglepő, hogy első olyan kapcsolata, melyet egy „társasági hölgygel” kezd, szintén a fenti két érzés konfliktusa miatt vetél el. De ekkor már tudatosodik is Perben lelkének diszharmoniaja: „[Per–M. G.] most hirtelen megremegett azoktól a gonosz hatalmaktól, amelyek úgy játszanak a sorsokkal és az akaratokkal, mint vihar az országot porával. Ezúttal először csapott össze az idáig főlényesen tagadott és lemosolygott démonokkal. Lelke mélyéből fölharsantak apjának félig elfeledett kifejezései, a »gonosz hatalmak« és a »Sátán hálói«, s hallatukra elsápadt.”<sup>6</sup> Per fejlődése következő szakaszában megszabadulni látszik e szülőktől való moralitástól. Fausti könnyedséggel hagy faképnél egy belé szerelmes lányt, mikor annak apja házasságra akarja kényszeríteni, azután munkájába, majd érdekházasság tervezetésébe merül. Törekvéseit siker koronázza, vőlegény lesz, majd külföldi tanulmányútra megy. Ám jegyességét, bár tudja, hogy menyasszonya szereti őt, gátlás nélkül felbontaná egy még előnyösebb házasság kedvéért.<sup>7</sup> De a döntő tett előtt ismét üzen a múlt: apja haldoklik. Per hazautazik, így elmulasztja a kedvező nőülési alkalmat. A defektállapoton való felülkerekedés tehát látszólagos volt: Pontoppidan egyszerűen azzal, hogy Pernek apja halála utáni tépelődéseit ábrázolja, s az azt megelőző házassági tervekről többé nem ejt szót, kitűnően érzékelteti, hogy Per akaratereje gyengének bizonyult a múlt furfangosságával szemben. Ahogyan az előző szakaszban az *érzések és a morál küzdelméből*, most az *ész és a morál* harcából szintén az utóbbi kerül ki győztesen. És hogy ennek a múltból hozott morálnak milyen erős a hatása, azt jól példázza, hogy mérmöki tervei megvalósításáról is ennek nevében mond le Per: nem akarja, hogy ő maga áldozatul essék „a szatócs-szellemnek, amely a büszkeség körül ólálkodik, hogy alkalomadtán fölébe kerekedjék”.<sup>8</sup>

Ez Per életének második fordulópontja. Anyja halála ebben a lélekállapotban találja, s egy újabb fejlődési állomás felé indítja el. Ez szükségszerű is. Ugyanis, mint Per előbb idézett mondatából is kitűnik, Per *szabadság- és kitérősvágyának* fő motíváló tényezője ugyanúgy a *büszkeség*, mint családja *moráljának*. Ezért nem volt képes igazán harcolni e morál ellen, hiszen tudattalanában saját moralitásának tudata is fokozta önbecsülését.

A következő életszakasz ennek a ténynek felismerésével fog végződni, sőt, az ebből adódó konzekvenciák levonásával. Per fejlődésének ebben az etapjában először teljesen átengedi magát a morálnak, vallásos könyveket olvas, elveszi egy pap lányát, s életmódjával is szinte apját utánozza, persze öntudatlanul. Ám az ő számára a defektállapot értékrendszere nem immanens *evidencia*, mint a Sideniusok megelőző nemzedékei számára volt, hanem egyénileg pszichológiai okokból meg nem haladható *negatív kényszerűség*. Ezért képes meglátni a néki egyetlenként megmaradt lehetőséget: megóvni az embereket saját moralitásának regresszív hatásától.

<sup>4</sup> Uo. 39.

<sup>5</sup> Uo. 47.

<sup>6</sup> Uo. 71–72.

<sup>7</sup> Vö. Uo. 264.

<sup>8</sup> Uo. 221.

S ekkor, ezzel a cselekedetével lép túl igazán a múlton: feleségét csak úgy tudja megszabadítani önmagától, ha feláldozza büszkeségét,<sup>9</sup> ami, mint láttuk, legalapvetőbb jellemvonása volt eddigi élet-szakaszaiban. Ezzel a *külsőlegesen morál szempontjából negatív tettel* Per eljut a *valódi etikumhoz*, a defektállapot meghaladásához.

Pontoppidan *Szerencsés Pétere* a potenciálisan jövő felé nyitott személyiség és a múlt retardációjának harcát vizsgálja. Láthattuk e küzdelem jelentőségét, valóságát. Az író témaválasztása tehát eleve biztosította a mű dialektikusságát és sokrétűségét. Lukács György jól vette észre a kompozícióból fakadó dialektikát (melyet ő iróniának nevez), bár regényértelmezése eltér az előbb kifejtettektől, főként azért, mert a befejezést nem a múlt meghaladásának állapotaként, hanem rezignációként interpretálja: „Pontoppidan iróniája ezért abban rejlik, hogy hőseit mindenütt győzni hagyja, ám egy démoni erő arra kényszeríti a hőst, hogy mindent, amit kivított, értéktelennek és talminak lásson, s abban a pillanatban, ahogy megszerezte, veszni hagyja. És a különös belső feszültség abból keletkezik, hogy ennek a negatív démoniának az értelme csak legvégül, a hősön úrrá lett rezignációban tárulhat fel, hogy az egész életnek az értelem immanenciája retrospektív tisztaságát ajándékozza.”<sup>10</sup> Lukács problematikus véleményének alapja az lehet, hogy Pontoppidan az epilógusban már csak *közvetetten* jeleníti meg hőseit: Per naplója, volt menyasszonya szavai é: feleségének levele segítségével. Ez a szerkesztés indíthatta Lukácsot a fenti értelmezésre, és a naplóban valóban csak elmélgedések, nem pedig tettek leírása található. A nők viszont egyértelműen tanús kodnak arról, milyen *hatást* váltottak ki az ő életvitelük és világlátásuk szempontjából Per utolsó *cselekedetei* (hiszen ők csak élettényeket ismernek, a meditációkat nem). A feleség levele Perhez „...nem nyughatok meg, amíg nagyon-nagyon meg nem köszönök mindent, amit boldogságomért áldoztál. Végre teljesen értelek: megértettem, hogy javamat akartad, s én sosem hálálkodhatok neked eléggé...”<sup>11</sup> A volt menyasszony pedig így beszél Perrel való kapcsolatáról: „Nagy szerencsémnek tartom, hogy megismertem Pert. Ez az ismeretség – örömeivel és bánataival egyaránt – életem igazi tartalma lett. Voltaképpen ez a mű [a volt menyasszony által létesített iskola – M. G.] is éppúgy az övé, mint az enyém. S ezért örökké hálás leszek neki.”<sup>12</sup>

Per Sidenius sorsát csak ezeknek a véleményeknek figyelembevételével ítélni lehetjük meg. Ő csak a mások életéből való önkéntes kivonulással válhatott önálló etikus személyiséggé, ez az exodus volt a számára lehetséges *reprezentatív erkölcsi tett*.

## VI.

Keménytelen vállalkozás lenne filológiai pontossággal kimutatni azokat a hatásokat, melyek a XX. század jelentős alkotóit a dán regényirodalom felől érték. Annál is inkább, mert a dán regény és az ibseni dráma, valamint Strindberg művészete között igen sok rokon vonás található. Peer Gynt és Per Sidenius rokonsága nyilvánvaló; a biológiai determinációnak Oswald Alving éppúgy áldozatul esik, mint Niels Lyhne vagy William Hög, az úgynevezett művészproblematikát pedig Ibsen csak modernebben fejtette ki, mint dán kortársai, de gyökerei már ezeknél is megtalálhatóak.

Már láttuk, milyen nagy mértékben hatott a német romantika a dán irodalomra. Nem lehet tehát véletlen, hogy a művész alakja éppen itt bukkan fel központi regényfiguraként. A német irodalomban ez a kérdés a romantika elvirágzása után háttérbe szorult (az egyetlen jelentős kivétel Keller *Zöld Henrikje*), másutt egészen másképp jelentkezett. A német romantikában a művészi alkotás mint el nem idegenedett, tehát ideális tevékenység jelent meg, s az „átpoétizálni az életet”<sup>13</sup> jelszó megvalósítására is egyedül a művész volt képes, ezért lehetett alakja a boldogság hordozója. Lényegében ugyanaz a helyzet Andersen hősnél is, az alkotás és az élet nem vált ketté, Szerencsés Péter élete maradéktalanul feloldódik művészetében, sikerül a művészet személyes életévé tenni. William

<sup>9</sup> Uo. 575.

<sup>10</sup> LUKÁCS Gy.: i.m. 558.

<sup>11</sup> PONTOPPIDAN, H.: i.m. 583.

<sup>12</sup> Uo. 581.

VI. <sup>13</sup> Vö. ZOLTAI D.: *Az esztétika rövid története*. Kossuth Kiadó, Budapest, 1971, 132–133.

Hög is ezt próbálja meg, csak neki tehetségtelensége miatt nem sikerül. Jacobsen regényének főszereplője viszont életét akarja műalkotássá tenni, erre azonban hamisan anticipált valóságképe miatt nem képes. Művészet és élet diszkrepanciája modern felfogásban először Ibsennél jelenik meg, akinél a felszíni „vagy művész, vagy ember vagyok” válaszút mögött a művészet életidegenségének sokkal mélyebb problematikája rejlik. Nyilvánvaló, hogy a romantikusoknál, világszemléletük miatt, ez a probléma fel sem merülhetett. Ibsen közismert etikai látásmódja azonban pontosan érzékelté azokat a veszélyeket, amiket az embrelensé váló művészet rejt magában. (Gondoljunk a *Solness építőmester*, a *John Gabriel Borkman*, a *Ha mi holtak feltámadnak* című művekre.) Ezt a kérdést később Thomas Mann próbálta megválaszolni a *Tonio Kröger* című novellát lezáró híres levélben, majd más aspektusból vizsgálta a *Lotte Weimarban* című regényben, a *Doktor Faustus*ban, s egyetemes létkérdéssé tágította a *József és testvérei* tetralógiában és *A kiválasztottban*.

A lübecki író kötődése a skandináv irodalomhoz indokolta (számos más tényező mellett), hogy a művészetproblémát éppen a *Tonio Kröger* és a *Doktor Faustus* vonalán fejlesse tovább. Ugyanis a nyugat-európai irodalomban megjelenő művész (angol romantika, Baudelaire, Wilde stb.) számára a művészet életidegenségének kérdése fel sem merült, az ő szemükben a művész-lét egyben felfokozott élet, *élet-esszencia* volt, a művész sohasem az élet örömeivel, értékeivel került szembe, hanem legfeljebb az általa megvetett hivatalos, nyárspolgári közvéleménnyel.<sup>2</sup> A nyugat-európai művész démonikus szerepben lép fel, arisztokratizmusára büszke, az élet és művészet közti szakadékot szándékolta amoralitással akarja áthidalni. Ezzel szemben az észak- (és a kelet-) európai művészet a századvégen egyre inkább felelősnek érzi magát az emberiségért: Ibsen utolsó drámáinak problémavilága és Tolsztoj úgynevezett „művészetellenessége” egyazon tőről fakad, ha ez utóbbi nem is vette észre ezt.<sup>3</sup> A közös tő mindkettejüknél az *etika*. A fent vizsgált dán regényekben ez a problematika ilyen élességgel nem kerül elő; figyelemre méltó, hogy a démonikusság motívuma egyik regényhősnél sem bukkan fel. Ennek oka talán abban rejlik, hogy e művek hősei (Andersenét kivételével) *szenvednek* élet és művészet összehangolatlanóságának tényétől: mivel pedig az élet és a sátánosság náluk nem szinoním fogalmak, a tudatosan vállalt erkölcsstelenség nem lehet számukra megoldás. Ezt a tényt megerősíti egy látszólag apró momentum: a cigány motívum.

A cigányság fogalma Jacobsen, Pontoppidan és Thomas Mann művében is a felelőtlenségével azonos, s jellemző, milyen egyértelműséggel utasítja el ezt a szabadosságot Niels Lyhne: „... különös volt a viszonya ehhez az asszonyhoz [Boyenéhez – M. G.]... Hiába igyekezett túltenni magát ezen s meggyőzni magát, hogy mostani nézete erről a viszonyról nyárspolgári és korlátozott, az a szó: 'cigányos', szinte öntudatlanul élt benne, annak a kellemetlen érzésnek kifejezésére, amelyet semmiféle okoskodással nem tudott elűzni.”<sup>4</sup> És Tonio Kröger is: „Hogyan történhetett, hogy belebonyolódtam ezekben az excentrikus kalandokba. Elvégre nem ekhós szekéren járó cigánynépből származom...”<sup>5</sup> Ezek a spontán elutasítások utalnak arra, hogy ezekben a szereplőkben a priori él a polgári erkölcs, mely nem engedi, hogy jó lelkiismerettel merüljenek „a kék, a forró bűn örvényébe”,<sup>6</sup> s eleve lehetetlenné tesz egy ebből létrejövő költészetet.

Fontos, hogy Per Sidenius viszont, aki lázad a hagyományadta morál ellen, egészen másként nézi a cigányokat: „[álmódzásaiban – M. G.] valamelyik kóbor cigánycsapat elhagyott sarja, egy vándorkaraváné... Úgy képzelte, hogy *igazi* [kiemelés tőlem – M. G.] apja egy tagbaszakadt, kékes-fekete hajzatú, panyókára vetett köpenyű és erős, barna kezében tölgyfabotot tartó vajda...”<sup>7</sup> Ő tehát, akinek az erkölcs nem posztulátum, hanem, mint már láttuk, rezultátum, a felelőtlenségben szabadságot lát. Ez viszont szervesen összefügg nem-művész voltával.

Az északi irodalom művész hőseinek életidegensége ugyanis egy pozitív tendenciát is rejt magában: a kritikáét. Ez választja el igen szembetűnően az előbb említett nyugat-európai vonalától. Ha most ez utóbbi álláspontjának érzékeltetésére Nietzschek egy nagyon éles mondatát idézzük, ezzel

<sup>2</sup> Vö. KIRÁLY I.: *Ady Endre*. I. Magvető Kiadó, Budapest, 1970, 217–226.

<sup>3</sup> TOLSZTOJ, L. Ny.: *Művei*. 10. Magyar Helikon, Budapest, 1967, 296., 795.

<sup>4</sup> JACOBSEN, J. P.: I. m. 87.

<sup>5</sup> MANN, Th.: *Tonio Kröger*. Művei 2. Magyar Helikon, Budapest, 1968. 309.

<sup>6</sup> Uo. 308.

<sup>7</sup> PONTOPPIDAN, H.: I. m. 14–15.

sem Byront, Baudelaire-t, Wilde-ot és Nietzsche-t nem akarjuk közös nevezőre hozni, sem a német filozófus egész életművének sokrétűségét erre az egy gondolatra redukálni, csupán érzékletessége miatt esett a választás erre a citátumra. „Az életen kívül – mondja Nietzsche – nincs olyan szilárd pont, amelyből kiindulva a létről elmélkedhetnénk, semmi olyan instancia, amely előtt szégyenkezhetne az élet.”<sup>8</sup> Ezzel szemben az északiaknál (ismét Andersen a kivétel) az élet kritikusan szemlélve, úgy jelenik meg, mint aminek volna oka szégyenkezésre. Az, hogy William Hög, Niels Lyhne és Ibsen egyes hősei (pl. Solness) szepegnek az élet előtt, csak önnön erőtlenségüket bizonyítja, ám az írói ábrázolásban az élet sohasem válik magánvaló értéké.

Ez a szemléletmód hozza rokonságra az északiakat az oroszokkal, az etika révén.<sup>9</sup> Az etika azonban mindjárt megmutatja a jelentős különbségeket is a két irodalom között. A vizsgált dán regényekben egyedül Pontoppidan hőse tett kísérletet a negatív erők megfékezésére, Tolsztoj és Dosztojevskij regényeinek fő alakjai viszont valamennyien az élet által feltett kérdésekre próbálnak cselekvő módon válaszolni. Raszkolnyikov és Verszilov, Sztavrogin és Ivan Karamazov a morál bénító hatását éppúgy érzik, mint Per Sidenius. Az előbbieket azonban következetesebben élnek a teljes szabadság kínálta lehetőségekkel: *valódi bűnöket* követnek el, amikhez képest Per tettei (hanyagság, menyasszony megcsalása stb.) ártatlan csínytevésnek tűnnek. Jó példa erre a regény elemzésekor már említett lánycsábítás epizód, mely szembetűnően hasonlít a Faust–Gretchen történetre. Ám míg Faust tette tragikus következményekkel jár, éppen a bűn teljes elkövetése miatt, és ez mindkét szereplő sorsát erősen befolyásolja,<sup>10</sup> addig Per és Franciska kapcsolata életüknek csupán mellékes epizódja marad, hiszen viszonyuknak (jellege miatt) nem lehet a Faust-bélihez hasonló következménye. Jellemző, hogy Franciska – Gretchennel ellentétben – nem is bukkan fel többé a mű későbbi részeiben. És ahogyan a *Fausttal* összehasonlítva kiviláglik a döntő különbség, hogy Per bűnösségének mértéke jóval alatta marad Fausténak, úgy ugyanezt a differenciát tapasztaltnak, ha akár az említett Dosztojevskij-hősökkel, akár Nyehljudov herceggel hasonlítanánk össze Pontoppidan regényének címszereplőjét. Nem szükséges citálni itt a különböző katarziszelméleteket, anélkül is nyilvánvaló, hogy valódi tragikus bűn nélkül nincs katarzis, és ha valakinek nincs mit megbánnia, nincs miért vezekelnie, nem juthat el az igazi megváltáshoz. „Halten wir nun unter jenen Menschen, die in diesem Durcheinander unseres Erzogenwerdens die günstigste Gelegenheit haben, Menschenkenntnis zu erwerben, Umschau, so sind es jene, die noch nicht aus dem Zusammenhang gerissen sind, die noch in irgendeiner Weise den Kontakt mit den Mitmenschen und dem Leben bewahrt haben, also jene, die noch Optimisten sind oder wenigstens kämpfende Pessimisten, solche, die der Pessimismus noch nicht zur Resignation getrieben hat. ... Wirkliche Menschenkenntnis wird bei unserer mangelhaften Erziehung heute eigentlich nur einem Typus von Menschen zukommen, das ist der 'reueige Sünder', derjenige, der entweder drinnen war in all den Verfehlungen des menschlichen Seelenlebens und sich daraus gerettet hat, oder der wenigstens nahe daran vorbeigekommen ist. ... Der beste Menschenkenner wird aber sicher der sein, der alle diese Leidenschaften selbst durchgemacht hat. Der reueige Sünder scheint nicht nur für unsere Zeit, sondern auch für die Zeit der Entwicklung aller Religionen jener Typus zu sein, dem der höchste Wert zugebilligt wird, der viel höher steht als tausend Gerechte.”<sup>11</sup>

Per azonban lemond a kontaktusról, s mivel nem követett el valódi bűnt, nem lehet „reueiger Sünder” sem. Per magányba húzódása tehát nem hozhat számára megváltást, jöllehet másokra való hatás szempontjából etikus cselekedet. Ám éppen itt világlik ki az említett különbség az északi és az orosz irodalom által felmutatott etikus magatartások között: Pontoppidan hőse szükségszerűen csak *egyetlen* etikus cselekedetet hajthat végre (a társadalomból való kivonulást), míg Tolsztoj Nyehljudovja „megérti, hogy a világban helyesen, azaz felelősen élni csak a néppel, a segítségre szorulókkal, a társadalomból kivetettekkel *tevékeny* [kiemelés tőlem – M. G.] közösséget vállalva lehetséges”.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Idézi MANN, Th.: *Művei* 10. Magyar Helikon, Budapest, 1970, 342–343.

<sup>9</sup> Vö. TÖRÖK E.: *Az orosz irodalom a XIX. században*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1969, 164–223.

<sup>10</sup> Vö.: LUKÁCS Gy.: *A Margit-tragédia*. In: Uő: *Világirodalom I.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1969, 130–147.

<sup>11</sup> ADLER, A.: *Menschenkenntnis*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1974, 27–28.

<sup>12</sup> TÖRÖK E.: I. m. 201.

Per végső soron nem képes önmaga bűvös köréből kitörni. Ez életének alapantinómiája: csak úgy érheti el a számára való boldogságot, úgy valósíthatja meg önmagát, hogy mindenki mást kizár lelkéből. Ez viszont involválja lényének szeretetnélküliségét.

Így fogalmazódik meg Pontoppidan regényében a XX. század egyik legfontosabb problémája: a szeretet és szabadság összehangolhatóságának kérdése. A szeretet ugyanis szolgálat, önként vállalt függőség, lemondás a szabadságról. A teljes szabadság viszont egyenlő a szeretetnélküliséggel. „Mi a pokol? Szenvedés amiatt, hogy nem lehet szeretni”<sup>1 3</sup> – mondja Zoszima sztarec, s Adrian Leverkühnek a pokol követe valóban a szeretetet tiltja meg: „Tilos szeretned, mert a szeretet melegít.”<sup>1 4</sup> Tolsztoj pedig így ír naplójában: „Azelőtt úgy gondoltam, az értelem (a megértés) az emberi lélek legfőbb tulajdonsága. Tévedtem, és ezt homályosan éreztem is. Az értelem csak a lélek felszabadításának, lényege megnyilvánulásának – a szeretetnek – eszköze . . .”<sup>1 5</sup> A három idézett író életművében e probléma központi jelentőségű: Dosztojevszkij megmutatta az ad absurdum vitt szabadság tragikumát, Tolsztoj a szeretet megváltó erejét, Thomas Mann pedig megkísérelte humanista feloldását szabadság és szeretet múlt században felvetett ellentétének.

\*\*\*

A fenti fejtegetésekből talán kiderült, hogy a dán irodalom nem elszigetelt jelenség a múlt században: olyan problémákkal foglalkozott, melyek a kortárs skandináv, orosz és nyugat-európai irodalmakban is jelentkeztek, és oly módon, hogy az ösztönzőleg hatott későbbi nemzedékek alkotóira és gondolkodóira is.<sup>1 6</sup> Korabeli hatásának titka részben ebben rejlik, részben pedig abban az *újszerűségben*, hogy a – a már kifejtett okokból – polgári *etikus individuum talayvesztettségét* ábrázolta olyan időszakban, amikor az erkölcs problematikussága még csak a filozófiában (Nietzsche) és az orosz irodalomban jelentkezett. A XX. században a helyzet megváltozott: az etika központi kérdés lett, s mivel *mélységben* a dán írók nem tudták felvenni a versenyt sem a kortárs oroszokkal, sem utódaikkal, érdemük történeti kellett hogy maradjon.

## Lengyel vélemények Ady Endre költészetéről

MOLNÁR ISTVÁN

Ady nem könnyen fordítható költő, és verseit gyakran csak magyarázatokkal lehet érthetővé tenni külföldön. Ennek ellenére az utóbbi három évtizedben több országban jelentek meg Ady-kötetek. Több száz verse jó néhány nyelven különböző antológiákban vagy folyóiratokban látott napvilágot. Költőnk lírája Lengyelországban kevésbé ismert, mint a szomszédos Csehszlovákiában vagy Romániában. Mivel azonban csaknem száz verse lengyelül is olvasható (mégpedig jelentős részük több helyen és átültetésben), érdemesnek tartjuk megvizsgálni, milyen képet alkotnak a lengyelek Ady költészetéről.

Költészetünk XX. századi megújítójának első lengyelre fordított versei 1933-ban jelentek meg egy világirodalmi antológiában. Ezeket a második világháború alatt Budapesten szerkesztett lengyel sajtótermékekben közölt átültetések követték. Többségük bekerült a két menekült költő, Kazimiera Hłakowiczówna (1892–) és Tadeusz Fangrat (1912–) által összeállított, a magyar fővárosban kiadott két Ady-kötetbe. Ezek a sokszorosított formában, párszáz példányban megjelent kis válogatások természetesen nem válhattak széles körben ismertté Lengyelországban. A bennük olvasható versek egy része és számos új fordítás 1944 után különböző lengyelországi lapokban, köztük a rangos *Dziennik*

<sup>1 3</sup> DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A Karamazov testvérek*. I. Budapest, Magyar Helikon, 1971. 416.

<sup>1 4</sup> MANN, Th.: *Doktor Faustus*. Művei, 7. Magyar Helikon, Budapest, 1969, 332.

<sup>1 5</sup> TOLSZTOJ, L. Ny.: *Napló*. 1908. március 31. Művei 10. Budapest, Magyar Helikon, 1967, 867.

<sup>1 6</sup> L. az I. 1. jegyzetet.



*Literacki, Nowa Kultura* és *Twórczość* c. irodalmi folyóiratban látott napvilágot. Bár 1960-ig Ady hetvennél több alkotásának lengyel fordítása jelent meg, költőnk újabb kötetének kiadására senki sem vállalkozott. Csak két, az ötvenes években szerkesztett varsói antológiában találjuk meg Ady néhány versét.<sup>1</sup> A későbbiekben költőnk halálának ötvenedik évfordulóján közöltek ismét régebbi és új Ady-átültetéseket a lengyel folyóiratok, de igazi előrelépést csak a hetvenes évek hoztak. Irodalmunk megújítójának alkotásai megjelentek a magyar költők lengyel vonatkozású verseinek antológiájában, a varsói világirodalmi folyóirat 1975-ös magyar számában és – ugyanebben az évben – a lengyel fővárosban kiadott magyar költészeti antológiában. Utóbbiban tizenhat Ady-vers található. Többségük új fordítás, néhány pedig ezúttal először olvasható lengyelül.<sup>2</sup>

A fentiek alapján az a következtetés is levonható, hogy Ady költészetét Lengyelországban jól ismerik. „A lengyel irodalomba is diadalmasan bevonultak az Ady-versek. Pazurkiewicz már több mint húsz év előtt [1932-ben – M. I.] a magyar irodalomról közölt tanulmányában (*Współczesna Literatura Węgierska*) találó megállapításokat olvashatunk Adyról . . . , de a legnagyobb irodalmi jelentősége mégis a nagytehetségű és népszerű lengyel költő, Hłakowicz Kazimierz [tévesen a Kazimiera női név helyett! – M. I.] Ady-fordításainak van . . . Hłakowicz elragadó szenvedéllyel, rendkívüli erővel szóaltatta meg lengyelül Ady poézisét, amely éppen az ő művészi tolmácsolása révén szinte egycsapásra népszerű lett a lengyel olvasók körében”<sup>3</sup> – írta már 1957-ben (!) Franyó Zoltán, egyben T. Fangrat válogatását is dicsérve.

Neves műfordítók véleményével nem érthetünk egyet, mert az említett kis Ady-kötetek csak a magyarországi lengyel menekültek körében válhattak népszerűvé. Lengyelországba néhány példányuk juthatott el, a legnagyobb könyvtárakból is hiányoznak, és ismertetés sem íródott róluk lengyel területen. Másrészt a felszabadulás utáni években nem mindig a legolvasottabb lengyel folyóiratokban és antológiákban jelentek meg költőink versei, a hatvanas évek pedig kevés Ady-fordítást hoztak. Mivel 1950 óta sor került három lengyel Petőfi-kötet, két-két József Attila- és Illyés-versválogatás, illetve egy-egy Kassák- és Weöres-kötet kiadására, érthető, hogy a lengyel verskedvelők figyelme nem irányult Ady lírájára.

A magyar költészet megújítójának munkássága XX. századi irodalmunk avatott fordítói szerint is kevésbé ismert Lengyelországban, és – mint a legújabb Ady-bibliográfiából kiderül – lírájáról sem sokat írtak lengyel szerzők.<sup>4</sup> Ezért tűnhet meglepőnek az az állítás, hogy – bár gyakran csupán említésszerűen – számos lengyelországi műfordító is irodalomtörténész nyilvánított véleményt Ady Endre költészetéről. Az említett bibliográfia egyrészt nem teljes, másrészt a hetvenes években keletkezett írások Adyval kapcsolatos egyes megállapításai is figyelmet érdemelnek.

A kezdetet Köveskúti Jenőnek 1927-ben Lengyelországban publikált tanulmánya jelentette. A szerző kiemelte Ady irodalommegújító szerepét és kortársai munkásságára, illetve a következő nem-

<sup>1</sup> Az 1960-ig publikált fordítások jegyzéke a következő bibliográfiában található: *Bibliografia przekładów z literatury węgierskiej w Polsce 1918–1960*. Cz. II. Warszawa, 1967. Vö. DEMETER T., *Magyar szépirodalom idegen nyelven*. T. I. Budapest, 1957; UŐ, *Ady Endre idegen nyelven*. Világirodalmi Figyelő 1962/3, 417–426. Az említett lengyel Ady-kötetek, ill. antológiák: E. ADY, *Wybór poezji*. Przekład K. Hłakowiczówny. Bp., 1943; E. ADY, *Popiołem i ptomieniem*, Wybór poezji w tłum. T. Fangrata. Bp., 1943; Ismertetések: F. J. [Fodor József] Híd 1943/16, 29.; K. L. [Kovai Lőrinc] *Népszava* 1943. VII. 3. 7.; *Wolność. Antologia walczącej poezji i prozy węgierskiej*. Warszawa, 1953; J. SPIEWAK, *Polska w poezji narodów świata. Antologia wierszy o Polsce*. Warszawa, 1959.

<sup>2</sup> Tudomásunk szerint 1961 óta a következő lengyel folyóiratokban jelentek meg Ady-fordítások: *Kultura* 1964/4, *Poezja* 1969/11, *Odgłosy* 1970/13, *Zwierciadło* 1970/2, *Literatura na świecie* 1975/3. V. ö. A. NAWROCKI, *Obecność*. Warszawa, 1969. Az említett antológiák: *Kocham twój kraj. Antologia wierszy węgierskich o Polsce*, Kraków, 1971; *Antologia poezji węgierskiej*. Warszawa, 1975.

<sup>3</sup> FRANYÓ Z., *Keletről Nyugatig*. Utunk 1957/47, 3.

<sup>4</sup> T. CSORBA, *Dziesięć lat literatury węgierskiej w Polsce*. *Twórczość* 1956/3, 175–177; J. ZIMERSKI, *Literatura węgierska w Polsce*. *Zycie Literackie* 1968/14; A. SIEROSZEWSKI, *Literatura węgierska w Polsce*. *Współczesność* 1970/17. V. ö. VITÁLYOS L. – OROSZ L., *Ady-bibliográfia 1896–1970*. Bp., 1972, 273–304. (A. E. művei idegen nyelven, hatása külföldön.)

zedekre gyakorolt nagy hatását.<sup>5</sup> Költőnk jelentőségére – ugyancsak említészerűen – Pintér Jenő is utalt a magyar irodalom történetét vázoló cikkében, amelyet a harmincas években Varsóban kiadott világirodalmi lexikonnak írt.<sup>6</sup>

Ady költészetének első, viszonylag részletes lengyel értékelését Stanisław Pazurkiewicznek a XX. századi magyar irodalomról szóló, már említett kis könyvében találjuk. Az irodalmunk népszerűsítésében komoly érdemekkel rendelkező literátor Ady tehetségét rendkívülinek tartja. Hangsúlyozza költőnk formaujító szerepét, lírájának a kortársakra gyakorolt szinte példa nélkül álló hatását, nagy népszerűségét. Pazurkiewicz megállapításai közül elfogadhatatlan az, amely szerint Ady – mint a „modernisták” vezéralakja – a magyar költészetben a „kozmpolita” irányt képviselve nem fogadta el és nem vette át a Petőfi és Arany által teremtett nemzeti irodalmi hagyományokat. Hasonló a helyzet Pazurkiewicz következő állításával: Ady verseinek többsége szélsőséges irodalmi-esztétikai és társadalmi nézeteket tükröz.<sup>7</sup>

Tadeusz Fangrat, az egyik lengyel Ady-kötet fordítója és összeállítója tudomásunk szerint részletesen nem írt költőnkéről. Válogatásának bevezetője sem tőle, hanem Fodor Józseftől való. Bár több magyar verseskötetet szerkesztett, illetve közreműködött összeállításukban, lírikusaink és prózaíróink munkásságának értékelésére általában ritkán vállalkozott. Adynak a magyar irodalomban játszott szerepével, lírájának társadalmi jelentőségével is tisztában volt. Erről tanúskodnak Fangrat interjúi, amelyeket a negyvenes évek második felében, Budapesten működő diplomataként magyar lapoknak adott.<sup>8</sup>

A két világháború közötti időszak ismert lengyel költője, Kazimiera Ęhakowiczówna (hivatalosan: Ęhakowicz) 1939 és 1946 között Erdélyben élt. Műfordítói munkásságát Ady verseivel kezdte, sőt tulajdonképpen költőnk alkotásait olvasva tanult magyarul. E ténynek nagy jelentőséget tulajdonított, amit az is bizonyít, hogy *Elkésztett vallomások* c. visszaemlékezés-kötetének több fejeztében megemlíti. Ugyanitt olvasható Ęhakowiczówna 1949-ben keletkezett terjedelmes esszéje, amelynek az *Élmények és versek: Ady Endre* címet adta.<sup>9</sup>

Vallomásai szerint a több nyelvet kitűnően ismerő költőnőt a Budapesten élő lengyel menekültek kulturális tevékenységének irányítói kérték fel 1941-ben Ady verseinek átültetésére. Fordításai 1942-től kezdve jelentek meg a magyarországi lengyel folyóiratokban. Ęhakowiczówna érdeklődését felkeltették költőnk viharos életének Kolozsváron még akkoriban is gyakran emlegetett eseményei. Erről tanúskodik valószínűleg már 1941-ben megírt, *Matce Ady'ego (Ady anyjának)* c., több válogatott kötetébe felvett verse, amelyet Áprily Lajos ültetett át magyarra.<sup>10</sup> Ęhakowiczówna Ady anyjának fia iránti aggodását képzelel el benne – az idős szülő érzelmeire jellemző szentimentalizmussal, de meggyőzően. Nem sokkal későbbi a költőnő *Przesyt (Csömör)* c. szellemes verse, amelyben a lengyel irodalomtól az emigrációban elszakított T. Fangrat helyzetébe, gondolataiba éli bele magát. Adyt itt is megemlíti.<sup>11</sup>

Ęhakowiczówna esszéjének értékét növeli, hogy megírása idején még nem ismerte a felszabadulás után keletkezett magyar Ady-irodalmat, költőnk új értékelését. A lengyel író érdemeit nem csökkenti, hogy több gondolatot átvett saját Ady-kötetének Keviczky Lóránt által írt előszavából. Ęhakowiczówna fő célja költőnk lengyelországi népszerűsítése volt, esszéje előadás formájában az ötvenes években több lengyel városban elhangzott. Az igényességről mégsem mondott le, és nem „irodalmi pletykák”, érdekességek felelevenítésével igyekezett közelebb vinni Ady egyéniségét, költészetének értékeit a lengyel verskedvelőkhöz. Nem mond ellent ennek az, hogy bátran hivatkozott

<sup>5</sup> E. KÖVESKUTI, *Nowa literatura węgierska*. Przegląd Współczesny 1927, 384.

<sup>6</sup> *Wielka Literatura Powszechna*. T. 3. Warszawa, 1933.

<sup>7</sup> S. PAZURKIEWICZ, *Współczesna literatura węgierska*. Warszawa, 1932, 11–13.

<sup>8</sup> Adyt, József Attilát fordít az új budapesti lengyel sajtóattasé. Magyar Nemzet 1946. VIII. 18, 6.; Ady és József Attila lengyelül is megszólaltak. Független Magyarország 1948. II. 9, 5.

<sup>9</sup> *Wrzenia i wiersze: Andrzej Ady*. K. I., *Niewczesne wynurzenia*. Warszawa, 1958, 147–175. V. ö. 104, 148, 161–162, 179.; K. I., *Kolozsvári emlékek*. Korunk 1972/12, 1846.; K. I., *Kilka stów o przypadkowych tłumaczeniach*. In: *O sztuce tłumaczenia*. Wrocław, 1955, 233.

<sup>10</sup> K. I., *Wiersze zebrane*, T. 2. Warszawa, 1971, 118. Magyarul (a fordító nevének feltüntetése nélkül): *Ady anyjának*. Keleti Újság 1942. V. 3, 2.

<sup>11</sup> K. I., *Wiersze...*, 266. Magyarul: *Csömör*. Ford. Molnár István. Alföld 1974/10, 27.

Ady életének a lírájában meghatározó szerepet játszó eseményeire, tényeire. Iflakowiczówna ezekről nem annyira olvasmányai, mint inkább személyes élményei alapján írt, amelyeket a költőt még ismerő erdélyi környezetben szerzett. Ezt igazolja például az említett verse genezisést is magyarázó következő részlet: „Nagy volt a csaiódás, amikor, ahelyett hogy a cél, azaz a hivatalnoki karrier felé törekedett volna, ami úgy nyolcvan évvel ezelőtt minden magyar álmainak netovábbja volt, újságíró, sőt tulajdonképpen bohém művész lett, aki ráadásul radikális nézeteket vallott. . . Nemezszer voltam tanúja annak, hogy Ady nevének pusztá említése is mennyire megbotránkoztatta a begyepesedett kisvárosi köröket, hallottam, milyen rémülettel teli szánakozással beszéltek Ady anyjáról, aki sok évvel túlélte a költőt.”<sup>12</sup> A lengyel író a háború idején hallottak alapján is – külfölditől meglepő módon – találon rekonstruálja, hogy vélekedtek a korlátokat nem tűrő Adyról, annak életében a magyar társadalom konzervatív körei. A helyi viszonyok jó ismeretéről tanúskodik Iflakowiczównának az a megállapítása, amely szerint költőnk a századelőn a „kivételes erdélyiek” közé tartozott, mert munkásságában nyoma sem volt a románság lebecsülésének.

A lengyel író hangsúlyozza, hogy Ady költői magatartásának alapvonása a „feltétel nélküli valamés”, annak kedve és kényszere. Bár ez a gondolat is az említett előszóból való, a lefordított versemek ismerő lengyelek Ady-képet teljesebbé, tisztábbá teszi. Ugyancsak azért tarjuk indokoltnak a következő megállapítás átvételét: Ady költészete az „Ősi” és „friss” magyar szellem ötvözete, és költői nyelve is egyszerre „rég” és „modern”.

Iflakowiczówna – saját világgképével összhangban – elsősorban költőnk istenes versei iránt érdeklődött, de Ady-értékelését ez nem teszi egyoldalúvá. Fontosnak tartja, hogy a költő mélyen átélte hazája társadalmi elmaradottságát és a munkából élő tömegek nehéz helyzetét. Ennek bizonyítéka, hogy a *Proletár fiú versét* is idézi és értelmezi. Egyben felhívja a figyelmet arra, hogy Ady életében sem társadalombíráló, sem vallásos költeményei nem találtak valóban kedvező fogadtatásra. „Ady halálára volt szükség, hogy a róla szóló legszebb könyvet, *Az igazi Adyt* megírhasa a vele egy vallású, tehát kálvinista püspök, Áprily, . . . a kitűnő költő klasszikus bátorságára volt szükség, hogy megmondja azoknak, akik teli torokból tiltakoztak, hogy halála előtt Ady darabokra tépte a Szentírás”<sup>13</sup> – olvasható a kommuniztának vagy ateiztának nem nevezhető lengyel író esszéjében. Azt is jó szemmel vette észre, hogy a felszabadulást követő első években a legkülönbözőbb ideológiai alapállású csoportok keresték és találták meg nézeteik támaszát Ady verseiben.

Iflakowiczówna írása nem tudományos igényű, hanem személyes hangvételű alkotás. Egyes nézetei nem fogadhatók el korrekció nélkül. Ilyen például az a véleménye, hogy Ady lírája a magyarság tipikus hibáit (kiegyensúlyozatlanság, érzelmi szélsőségek, vad szeszélyek, gyors kétségbeesés, túlzott nemzeti büszkeség) és erényeit (őszinteség, újra és újra megújuló bizakodás, erős kötődés ahhoz, ami magyar) tükrözi. Több találó megállapítása azonban felkészült kritikusra vall. A hazai irodalomtörténészek lényegesen kisebb szerepet tulajdonítanak a groteszknak Ady költészetében, mint a „kivülállóként” gyakran objektívebb lengyel író. Szellemes verselemzéseiben Iflakowiczówna meggyőzően kifejti, hogy az *En szegény magam* és a *Szent Margit legendája* c. versekben a groteszk kifejezőmód dominál.

Petőfit kivéve nincs olyan magyar költő vagy író, akiről lengyel szerző olyan alaposággal és részletességgel megnyilatkozott volna, mint Iflakowiczówna Adyról. Nemcsak azért, mert – ismerősei és olvasmányai alapján – Erdélyben jól megismerte. Kétségtelen, hogy leggyakrabban e vidékkel kapcsolatban álló szerzőket, köztük Áprilyt és Tamásit fordított. Ady esetében azonban ennél fontosabb volt az, hogy XX. századi irodalmunk kiemelkedő alakjának líráját akarta népszerűvé tenni Lengyelországban.

A fentiekből kialakítható lengyel Ady-képet teljesebbé tehetné a Varsóban működő Csapláros István tanulmányának lengyelországi publikálása. Ez költőnk lengyel vonatkozású publicisztikai írásait tárgyalja.<sup>14</sup> Ady cikkei az 1905-ös orosz forradalom eseményeinek hatására keletkeztek, amelyek

<sup>12</sup> K. I., *Niewczesne . . .*, 149–150.

<sup>13</sup> Id. mű, 159.

<sup>14</sup> I. CSAPLÁROS, *Endre Ady et les mouvements révolutionnaires de Pologne en 1905–1907.*

Acta Litteraria X (1968), 3–4, 354–371. V. ö. Uő, *Ady Endre: a cár halai.* Irodalomtörténet 1970, 142–145.

részben akkor Oroszországhoz tartozó lengyel területeken játszódtak. Egyben megmagyarázzák költőnk *Ének a Visztulán* c. versének létrejöttét. Ifakowiczówna – bár utóbbit lefordította – az Ady-cikkekről nem tudott.<sup>15</sup>

Költőnk halálának 50. évfordulóján rangos lengyel irodalmi folyóiratokban jelentek meg életművéről, annak értékeiről szóló cikkek. Közülük a legjelentősebbek és legrészletesebbek a Lengyelországban élő Csorba Tibor tollából származnak.<sup>16</sup>

A lengyel világirodalmi folyóirat 1975-ös magyar számában közölt, líránk fő vonulatait áttekintő esszéből a XIX. század végén megszokott témákkal és irodalmi ízléssel szakító szimbolista Adyt ismerhetik meg a lengyel olvasók.<sup>17</sup> Ugyanebben a folyóiratban jelent meg Marian Grzeźczaknak (1934–) a magyar költészetéről szóló esszéje.<sup>18</sup> A neves lengyel költő, aki líránkat elsősorban a legújabb magyar versantológiából ismeri, úgy véli, hogy az idegen irodalmakkal szembeni eredeti és független alkotói magatartás klasszikus magyar modelljét Balassi teremtette meg lírájával. Ezt ismételte, más-más eszközökkel, Petőfi, majd Ady, nyomában József Attila vagy az újak közül Nagy László. Mindnyájuk kiindulási alapja ugyan az: a népiség, a magyar népi kultúra kimeríthetetlen kincsébányája. A *Nyugat* kiszélesítette a nemzet szellemi horizontját. Mégis Ady és a vele együtt vagy nem sokkal később induló nemzedék tagjai „nyitottabbak saját nemzeti múltjuk felé, mint a parnasszizmus, szimbolizmus, kubizmus, futurizmus, szürrealizmus vagy az expresszionizmus irányába”.<sup>19</sup> Grzeźczaknak az a véleménye, hogy nem elsősorban Ady, hanem Kaffka Margit, Kassák Lajos, Illyés Gyula, majd Weöres Sándor alkotásaiból csengenek ki a legerőteljesebben a különböző európai népek XX. századi költészetének hangjai. Az esszé jó példája annak, hogyan tud a magyar irodalom népszerűsítésével nem foglalkozó mai lengyel költő – intuitív módon is – érdekes gondolatokat ébreszteni Ady és más magyar költők világirodalmi helyét illetően.

A *Literatura* című varsói irodalmi lap 1976-ban beszélgetést közölt a magyar irodalom lengyelországi népszerűsítéséről.<sup>20</sup> Ebből is kirajzolódik az az Ady-kép, amely szerint a *Nyugat* vezéralakjának művészete szimbolizálja leginkább a magyar költészetnek a nemzeti gondolkodást évszázadok óta alakító, más népeknél ritkán tapasztalható hatását. Itt olvasható Jerzy R. Nowak meglepő véleménye. Az újabb történelmünket kitűnően ismerő fiatal tudós szerint Ady költészetmegújító szerepe a lengyel Cyprian Kamil Norwidéval (1821–1883) rokonítható. A romantikusnak tartott és mindenképpen a lengyel romantika öröksége által inspirált költő a múlt század második felében a megújuló francia irodalom hatása alatt alkotott. Élete utolsó éveiben azonban alig írt, és műveinek jelentős része csak századunkban jelent meg nyomtatásban. Szerepe nem mérhető össze Adyéval.

Nehezen felmérhető, mennyire vált szélesebb körben ismertté Ady költészete Lengyelországban az utóbbi időben. Azokról a hetvenes években megjelent kiadványokról, amelyekben számos verse olvasható, ismertetések is íródtak, és a tájékozódást a korárbibinál bőségesebb jegyzetapparátus segíti. Figyelembe véve elsősorban Ifakowiczówna esszéjét és az újabb, többek között Ady líráját tárgyaló cikkeket, kimondhatjuk: megvan a lehetősége annak, hogy költőnk versei népszerűvé váljanak. Megérték a feltételei annak is, hogy az első lengyelországi Ady-kötet, amely rövidesen megjelenik, nagyobb visszhangot váltson ki.

<sup>15</sup> V. ö. K. I. Niewczesne . . . , 162.

<sup>16</sup> T. CSORBA, *Ogrody życia E. Ady'ego. Życie Literackie* 1969/14, 5.; *Uő, W pięćdziesięciolecie śmierci Endre Ady'ego. Twórczość* 1969/3, 159–161.

<sup>17</sup> G. KERÉNYI, *Sarnę i wilkiem, ogniem i paletę. Literatura na świecie* 1975/3, 266–274.

<sup>18</sup> M. GRZEŚCZAK, *Poezja ochrania naród. Literatura na świecie* 1976/9, 388–395. V. ö. E. CYGIELSKA–GUTMAN, *Piękna i potrzebna. Uoń* 396–400.

<sup>19</sup> M. G., *Poezja* . . . , 393.

<sup>20</sup> O przekładach z literatury węgierskiej dyskutują tłumacze polscy. *Literatura* 1976/26, 4–5.

# Téves analógiák a francia nyelv kommunikációs rendszerében

BÁRDOSI VILMOS

„A jelentésváltozások többsége bonyolult folyamatok eredménye.”

„... a szavak etimológiailag mindig motiváltak. ... a szó megalkotása és fejlődése determinált ... de ... ez a determináció szabad.”

(P. Guiraud: *La sémantique*, 66–67.)

1.1. Mivel az etimológiai motiváció mindig véletlen és szubjektív, könnyen válik a nyelvi fejlődés játékszerévé. Különböző okok miatt a szavak jelentése elhomályosulhat vagy éppen világossá válhat. Az elemzés során azonban sohasem szabad megfeledkeznünk arról, hogy itt olyan történeti fejlődésekről van szó, amelyek bennünket csak annyiban érdekelnek, amennyiben hatással vannak a jelenlegi nyelvállapotra. Az etimológiai motivációvesztéseket a nyelv többek között úgy ellensúlyozza, hogy „csoportosítja a szavakat és az egymástól elszigetelt elemeket közös töre próbálja visszavezetni”.<sup>1</sup> A nyelvfejlődés során ez a tendencia szembekerül egy másik, igen gyakori folyamattal, mely – mint azt Orr<sup>2</sup> megjegyzi – „megszabadítja a szavakat etimológiai motivációjuktól vagy éppen az adott környezethez fűződő kapcsolatuktól, és lehetővé tesz olyan formai és jelentésbeli fejlődéseket, amelyek egyébként nem valósulnának meg”. Ám az egyszerű beszélő számára a szó és az általa felidézett dolog között szerves kapcsolat áll fenn. Ugyanakkor nem téveszthetjük össze a nyelvi jel önkényes jellegét a jelölő és a jelölt között levő szükségszerű kapcsolattal, ahogy erre már Benveniste felhívta a figyelmet a nyelvi jelről írt cikkében. Mivel tehát ez a jelölő-jelölt kapocs szükségszerű a nyelvi jelen belül, a jelölő és a jelölt alakja mindig relációban áll egymással. Ebből következik, hogy „az etimológiai motiváció ugyan elhomályosulhat – és el is homályosul az esetek nagy többségében –, de ez az esetleges motivációvesztés a nyelvi jelen belül egészen más, mint az önkényes jelleg a fonémák szintjén”.<sup>3</sup>

1.2. Az érzéki, szemléletes gondolkodás szembeszáll a homályossággal, és nem hajlandó a szavakat mint konvencionális szimbólumokat elfogadni. Az ember keresi a névadás okát, szeretné, ha a szavak beszélnének és felfednék eredetüket. „Ezért aztán általában szeretjük a szavak etimológiáját felkutatni és a többé-kevésbé csalóka fonetikai vagy szemantikai hasonlóságokból kiindulva sikerül olyan összefüggéseket és rokonságokat megállapítani, amiket a tudományos igényű etimológia a legtöbb esetben nem fogad el.”<sup>4</sup> Ám ezek az etimológiai magyarázatok legtöbbször csak meddő kísérletek arra, hogy egy „zavaró”, tehát bizonyos értelemben „etimológikailag” levegőben lógó szót vagy kifejezést valami ismert alakhoz közelítsenek, köztük vélt vagy valódi logikai, jelentésbeli, formai kapcsolatot létesítsenek, és ezáltal a rendszerbe mint létjogosult elemet vezessenek be. Ez a jelenség egyáltalán nem nevezhető elszigeteltnek, hisz mint azt E. Claparède<sup>5</sup> kifejtette, ez egy „szükséglet”, mely az ember esetében sokszor és különféle formában jelenik meg. Az a megjelenési forma, ami most vizsgálódásunk tárgya, a népetimológia. A népetimológia hol a szóalakot, hol a szójelentést érinti, azaz formailag próbál közelíteni olyan szavakat, melyek jelentésben összefüggnek, vagy legalábbis közel állnak, más esetben pedig ott keres jelentésbeli kapcsolatot, ahol pusztán formai hasonlóságról van szó. Érdemes megjegyezni, hogy közelítés és kapcsolatkeresés esetében mindig elég egyszerű asszociatív kapcsolatokról van szó. „Amikor a beszélő igyekszik felidézni emlékezetében egy számára kevésbé ismert szót, legelőször a legközelebbi, vagyis a gyakrabban használt szó hangalakja jelenik meg előtte.”<sup>6</sup> Ez azt jelenti, hogy egy szabálytalan, vagy szemantikailag kevésbé világos alakot egy új,

<sup>1</sup> S. ULLMANN: *Précis de sémantique française*. Berne, Francke, 1969, 121.

<sup>2</sup> J. ORR: *L'étymologie populaire*. Revue de Linguistique Romane, XVIII, 1965, 131.

<sup>3</sup> P. GUIRAUD: *Structures étymologiques du lexique français*. Paris, Larousse, 1967, 195.

<sup>4</sup> K. NYROP: *Grammaire historique de la langue française*. Paris, Picard, t. IV. 430.

<sup>5</sup> V.ö. E. CLAPAREDE: *A funkcionális nevelés* (Education fonctionnelle). Ford. Süpek Ottó. Tankönyvkiadó, Budapest, 1974. A hasonló reprodukálásának törvénye, 70–74.

<sup>6</sup> A. DAUZAT: *Le génie de la langue française*. Paris, Payot, 1943, 69.

„morfo-szemantikailag” motiváltabb szerkezettel helyettesítünk, jöllehet ez utóbbi gyakran nagyon erőltetettnek tűnhet.

Mármost amennyiben elfogadjuk – és ebben alapvetően nincs okunk kételkedni –, hogy a nyelv jelek bonyolult rendszere, ahol minden mindennel összefonódik, és ahol az asszociatív viszony „in absentia egyesít elemeket egy virtuális mnemonikus sorban”,<sup>7</sup> akkor mindenképpen szólni kell azokról a rendszerező elemekről is – igeragozás, bizonyos szuffixumok stb. –, amiknek elsődleges feladatuk, hogy megkönnyítsék a jelek kódolását és dekódolását, röviden a kommunikációt, melynek során a külső világról szerzett globális ismereteinket monémákra redukáljuk és a szintaxis – mint fő rendező elv – segítségével linearizáljuk. Mivel a népetimológia is asszociatív kapcsolatokat igyekszik létrehozni alaki vagy jelentésbeli affinitások alapján, a népetimológiát is lehetne ezek alapján rendszerezni elemek tekinteni. Valahányszor csak egy új, szokatlan szó bukkan fel, és főleg, ha ez a szó nem kötődik konkrétan a tárgyi valóság egy eleméhez, agyunk azonnal igyekszik ezt a már meglévő nyelvi anyagba beilleszteni és asszociatív kapcsolatokat fedez fel az egyes tövek között anélkül, hogy a történeti fejlődés tényeit figyelembe venné. Erre mondhatja Vendryès, hogy “l'étymologie populaire, c'est vraiment une manière d'étymologie statique en action”.<sup>8</sup>

1.3. Magáról az elnevezésről, mely először 1852-ben jelenik meg németül, nagyon sok vita folyt.<sup>9</sup> A magunk részéről nemcsak azért használjuk inkább a népetimológia elnevezést, mert mint Orr mondja az *Essais d'étymologie et de philologie françaises* (Paris, Klincksieck, 1963) című művében: “la tradition et la continuité ont leur prix en linguistique”, hanem az egyszerűség kedvéért is, jöllehet a Dauzat és sokak által alkalmazott “attraction paronymique”<sup>10</sup> kifejezőbb, pontosabb és több olyan jelenséget megmagyaráz, mely már túllép az egyszerű népetimológián. Mivel azonban példánk nem korlátozódnak csupán az egyik vagy a másik csoportra, és megjegyzéseink általában az „attrakciós” jelenségekre vonatkoznak, úgy gondoltuk, hogy a címben megjelölt téves analógiák elnevezés jobban kifejezi mondandónkat. Ezek a téves analógiák főleg akkor jelentkeznek, amikor hosszú hangalakról, ritka, keveset használt vagy nehezen azonosítható szavakról van szó. Valójában igazi problémát, konfliktust nem a filológus vagy a nyelvész számára okoznak az ilyen esetek, hanem főleg egy adott nyelvközösség egyszerű tagja számára, aki a kommunikáció hatékonysága érdekében mesterséges kölcsönhatásokat, „kölcsönvonzásokat” idéz elő, közelítvén egymáshoz a forma vagy a jelentés alapján olyan szavakat, amiknek semmi közük sincs egymáshoz, de amiket funkcionálisan egymáshoz közel állónak vagy akár rokonnak érez.

Ugy gondoljuk, kellőképpen meg kell különböztetni a népetimológiát a tudós etimológiától, mely általában nincs hatással a nyelv működésére. Tudósok, ál- és féltudósok gyakran igyekeztek nemcsak magyarázni, hanem befolyásolni is az etimológiai jelenségeket, és olyan rokoni kapcsolatokat véltek megállapítani a latin és a francia szavak között, melyek egyáltalán nem bizonyultak helytállóknak. Sylvius Ambianus (Jacques Dubois), az első francia nyelvtaníró például az *Isagoge in linguam Gallicam* (1531) című művében az a i m e r ige összes alakját az a tőre akarta visszavezetni azért, hogy szembeötlőbb legyen a rokonság az AMO igével. Hasonló kísérletnek lehetünk tanúi, amikor a s a v o i r igét, a latin SCIRE-hez közelítendő, s ç a v o i r alakban jelentették meg. Szerencsére azért ezek az újítások nem nyertek komoly teret, de például a “le poids” szóban épp egy ilyen törekvés vált valóra, és mind a mai napig érvényben van. (Tévesen a PONDUS alakhoz kapcsolták – innen az egyébként létjogosultságot nem élvező d –, holott a szó a PENDERE igének a PENSUM alakjából szabályosan p o i s alakká fejlődött volna.) Élve az összehasonlítás adta lehetőséggel, elmondhatjuk tehát, hogy a népetimológia – szemben a tudós etimológiával – funkcionális determináltságú,

<sup>7</sup>F. de SAUSSURE: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Ford. B. Lőrinczy Éva. Budapest, Gondolat, 1967, 157.

<sup>8</sup>J. VENDRYÈS: *Pour une étymologie statique*. Bulletin de la Société de Linguistique de Paris, 1953, t. 49, fasc. I, n°. 138, 10–11.

<sup>9</sup>K. BALDINGER: *A propos de l'influence de la langue sur la pensée*. Revue de Linguistique Romane, 37, 1973, 243–244. című cikkében részletesen kitér az elnevezés körül folyó vitára.

<sup>10</sup> Megjegyezzük A. MARTINET-vel, hogy az “attraction paronymique” és a katalízis névvel jelölt jelenség sokban hasonlít egymásra. V.ö. *Homonymes et polysèmes*, La Linguistique, 1974/2, 10, 42.

lő és hathatós nivellálóeszköz, melynek oka a nyelvi jelek önkényes közelítése és adott esetben összekapcsolása egy meglévő paradigmán belül, olyan asszociatív viszonyok révén, amiket a beszélő néha csak megsejt vagy sejtteni vél.

2.1. Az emberek világról alkotott nézete és gondolkodási rendszere mindig szoros összefüggésben áll a nyelvi deformációkkal, változásokkal és így a népetimológiával is. Jelen esetben ezek a változások csak annyiban érdekelnek bennünket, amennyiben ez a kölcsönhatás spontán módon megvalósul, vagyis nem szándékos szójátékokról van szó, mert ez esetben „az ember nem áldozta a nyelvnek, hanem ellenkezőleg: felhasználja azt, hogy komikus hatást váltson ki”.<sup>11</sup> Az olyan jellegű kifejezések, mint *faire un voyage en Suède* = *suer; prendre le chemin de Niort* = *se décider de nier qc.; aller à Cachan* = *se cacher*, nem tartoznak szorosan a mi elemzésünkhez, mert itt szándékosan megszerkesztett szójátékokról kell beszélnünk.<sup>12</sup> Vannak azonban olyan esetek, amikor nem egyértelmű, hogy szójátékkal vagy valódi „téves analógiával” állunk szemben. A *faire chou blanc* esetében nem tűnik valószínűnek a *chou* szó vonzása az elég gyakori és jól ismert *coup* szóra. Itt kezdetben inkább egy tréfás változatról volt szó, ami azután általánosán elterjedt, elvesztette gúnyolódó jellegét és ma már inkább azt érezzük, hogy itt egy a *coup* tájjellegű kiejtésén alapuló téves analógiáról van szó.

2.2. A nyelvészek közül nagyon sokan a népetimológiát mint komikus intermezzót kezelik a nyelvészet színpadán. Annak ellenére, hogy néha valóban szórakoztató vagy komikus megjelenési formát ölthet, úgy gondoljuk, mégsem szabad pusztán erről az oldaláról megítélni a népetimológiát. Valójában mindig is komoly befolyással volt a nyelvre, mégha olykor nemvárt formában tanúskodott is a nyelvben és a beszélőben végbemenő asszociatív folyamatokról, melyek viszont elengedhetetlen feltételei a nyelv fejlődésének, működésének és elsajátításának. A népetimológia tehát nem valami nyelvészeti aberráció vagy patológikus jelenség, mint azt sokáig képzelték. Ellenkezőleg. Úgy gondoljuk, hogy természetes, majdnem automatikus és állandó tényezője a nyelvnek. Főleg akkor jelentkezik, ha az akusztikai hangalak nagyobb szerepet kap, mint az írott kép, ami egyébként adott esetben hiányozhat is. A hangszimilaritások pedig azok számára lehetnek csábítók, akik főleg a szóbeli kifejezés szintjén használják a nyelvet – a nép körében, kisgyermeknél –, szemben azokkal, akik körülményeik folytán gyakrabban találkoznak a szavak írott képével. A népetimológia a gyakran idetartozó homonímiajelenségekkel és kontaminációkkal együtt nagyon is általános jelenség, és hasznos támpont lehet az etimológiai elemzésben. Számuk olyannyira nem elhanyagolható, hogy azt lehet mondani, a nyelv mintegy következetesen és nem véletlenszerűen kihasználja paronimikus lehetőségeit.<sup>13</sup>

Már szinte banalitás, ha arról beszélünk, hogy mindig szoros és kölcsönös viszony uralkodik a nyelvi jelenségek és a működésükhöz környezetül szolgáló társadalom között. A hangsúlyozott társadalmi vonatkozással rendelkező nyelvi jelenségek vizsgálatakor az elemzés alapjául szolgáló funkcionális elemeket azon a szinten kell azonosítani, ahol működnek és megnyilvánulnak. A mi esetünkben ez az „egyes”, azaz a lexika területe. Coseriu azt javasolja, hogy alkalmazzunk itt is kommutációs elemzést “non pas pour identifier les unités qui y sont données, mais pour établir les traits distinctifs qui les caractérisent et, par là, les oppositions de contenus dans lesquelles les unités mêmes fonctionnent”.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> K. BALDINGER: id. mű 247.

<sup>12</sup> V.ö. még a gyűlölet által motivált szándékos változtatás: *soldats russes, autrichiens et prussiens* > *soldats rustres, autreschiens et pluschiens*. L. még O. DUCHÁČEK: *Les jeux de mots du point de vue linguistique*. Beiträge zur Romanischen Philologie, Berlin, 8, 1970, 107–117.

<sup>13</sup> W. von WARTBURG mindig is nagy súlyt helyezett a nyelvben működő alkotó mozzanatokra, melyek nemcsak akkor nyilvánulnak meg, ha például homonimialehetőségek mutatkoznak. Vö. *Das Ineinandergreifen von deskriptiver und historischer Sprachwissenschaft*. In: Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaft zu Leipzig, Phil.-hist. Cl. 8. I. 1931, 1–23.

<sup>14</sup> E. COSERIU: *Pour une sémantique diachronique structurale*. Travaux de Linguistique et de Littérature, II, 1, 157.

Ez az eljárás lehetővé teszi, hogy a paronim vonzásjelenségek elemzése közben felismerjük azt a folyamatot, amit Ruwet a következőkben foglal össze: “un découpage particulier opéré dans la masse du contenu”,<sup>15</sup> és ami csak a jelölőket érintő változásokkal összefüggésben érthető meg.

2.3. Ahhoz, hogy egész világosan lássuk a paronim vonzások problematikáját, úgy tűnik, hasznos lenne az elemzést a rendszer–norma viszonylat szintjéről végezni. A norma magában foglalja mindazt, ami már nyelvi konvencióként megszilárdult, vagyis grosso modo a nyelvi jelek olyan sajátos funkcióhalmazát, melyet opozíciók szerkezeteknek is nevezhetnénk. “C’est l’usage commun et courant de la communauté linguistique.”<sup>16</sup> A rendszer ezzel szemben egy “ensemble de possibilités de réalisations”,<sup>17</sup> ami magába foglalja azt is, mi még soha nem jelent meg a norma szintjén, de virtuálisan létezik, vagyis a nyelv funkcionális szabályai szerint elképzelhető, megvalósítható. Ennek ismeretében megmagyarázható hogyan képzelhető el a norma-rendszer lineáris és horizontális viszonyának vertikálissá válása. A norma, jelen esetben a gondosan felállított, etimológiailag helyes szócsaládok összessége fölé szinte mágneses hálóként borul egy rendszer, amit nevezünk attrakciós rendszernek, és amelynek elsődleges feladata “est de redistribuer les mots selon de nouveaux sens et de nouvelles valeurs”.<sup>18</sup> Mi lehet ennek az oka? Egy adott nyelvközösség tagja mindent elkövet annak érdekében, hogy megismerjen egy a számára homályos szót, melynek etimológiai motivációja meggyengült vagy teljesen eltűnt. Ez a törekvés általában azzal jár, hogy különféle, legtöbbször a hangalakot érintő transzformációk által igyeckszik a számára homályos szót olyanhoz közelíteni vagy akár hozzákapcsolni, amely azzal valamilyen formai vagy jelentésbeli hasonlatosságot mutat. Ez az a bizonyos alapvetően emberi megnyilvánulás, ami mindent már valami ismert dologhoz akar kapcsolni, és amiről fentebb (1.2) szoltunk már.<sup>19</sup> Így aztán könnyen belátható, hogy a különféle helyes és téves analógiák rendkívül gyakoriak, elsősorban annak az antinómiának következtében, ami a nyelvi jel önkényes jellege és a beszélők állandó, a szómotiválásra irányuló törekvése között fennáll.

Am amikor a nyelvet használóknak sikerül adott esetben befolyásolni a jelölő vagy a jelölt kiválasztását, azaz amikor egy homályos szó látszatra motiváltá válik, kiderül, hogy ez a motiváltság történetileg hibás, és nemcsak formai, de szemantikai jellegű változásokat is előidézhet. Mégis ez a kettős és egymással gyakran összefüggő változás ismétlődően előforduló jelenség, és azok a szavak, amiket érint, olyan új érzéseket, gondolatokat fejezhetnek ki, melyeket addig kétségkívül nem tartalmaztak. A nyelvnek ezt a jellemzőjét már elég korán felismerték, mégis sokáig kellett arra várni, hogy a paronim vonzásokat a nyelv alapjellemezőihez szorosan kapcsolódó és általános érvényű jelenségnek tekintsék. Számos tanulmány született e témakörben,<sup>20</sup> de ezek az esetek többségében megmaradnak a pusztán etimológiai és diakrón leírásnál. Véleményünk szerint ezen túl kell lépni, és az említett vonzásokat és analógiákat szinkronikusan is le kell írni, közben főleg arra a mindig elsődleges szempontra irányítva a figyelmet, hogy ezek a jelenségek milyen szerepet töltenek be a nyelvi kommunikációban. Úgy tűnik, a diakrónia és a szinkrónia nem zárják ki teljesen egymást, sőt bizonyos esetekben együttes használatuk épp olyan jelenségek megvilágításához ad segítséget, amelyekre a szinkrón leírás nem tudott végleges és kielégítő választ adni.<sup>21</sup> A címben megjelölt jelenség részletes

<sup>15</sup> N. RUWET: *La linguistique générale aujourd’hui* Archives Européennes de Sociologie, 5, 1964, 308.

<sup>16</sup> P. GUIRAUD: *Le français populaire*. Que sais-je?

<sup>17</sup> Uo.

<sup>18</sup> G. GOUGENHEIM: *Quelques faits d’étymologie seconde*. Études de grammaire et de vocabulaire français, Paris, Picard, 1970, 233.

<sup>19</sup> Természetesen ez a motivációkeresés tévútra szaladhat, ami azt eredményezi, hogy egy izolált szót olyan szócsaládhoz kapcsolunk, amihez etimológiailag semmi köze, és így egy új szócsoportosítás jön létre

a. émouvoir > émeute – (esmaier) > >[émoi]

b. émouvoir ~ émoi – Ø – >[émeute]

<sup>20</sup> V.ö. többek között K. BALDINGER: id. mű és C. FASS: *Beiträge zur französischen Volksetymologie*. Romanische Forschungen, 3, 1887, Erlangen, 472–515, ahol további bibliográfiát is találunk.

<sup>21</sup> V.ö. SZABICS IMRE: *Structures historiques du français moderne*. Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae, Sectio Linguistica, 1975, 115–124.



elemzése során mi is hasonló alapról indulunk ki, hiszen egy funkcionális alapelveket követő elemzés szükségszerűen elsősorban statikus elemzés, mely kiegészítő és magyarázó diakrón leírással párosul, és csak ilyen elemzés tud részletes felvilágosításokat adni egy adott nyelvi jel értékeiről egy adott időpontban.

3.1. A nyelv és gondolkodás közti interferencia már az ókorban is foglalkoztatta az embereket. Minden nyelvközösség kialakít egy sajátos világnézetet, melynek létrejöttében az általa használt nyelvnek is fontos szerepe van. A nyelv gyakran olyan mozgató erővé válhat, aminek a beszélő gyakran áldozatul is esik akkor, amikor a nyelv befolyásolja, sőt meg is változtatja a körülvevő világról alkotott nézeteinket. A téves analógiák a történelem folyamán sokszor váltak mítoszok forrásává. A nyelvközösség tulajdonképpen olyan filológus, aki értelmezni akarja a hallott szavakat, kifejezéseket és szárnyaló képzelete révén azonnal talál egy történetet, hogy megmagyarázzon, azaz saját maga számára motiváljon például egy tulajdonnevet. Ezek a téves analógiák egészen a mai napig szüntelen hatnak a néphitre, a vallásra, a mítoszokra és a babonákra.

A szentek, istenek, gyógyszerek és betegségek nevével kapcsolatban különösen gyakran találunk téves analógiákat. Egy adott isten személyéről és természetéről alkotott kép gyakran változott pusztán azért, mert két szó között hangképbeli hasonlóság mutatkozott. Például az az egyiptomi mítosz, mely az embereket Re isten könnyeiből származtatja, a *romet* = ember és a *remjet* = könny szavak hasonlóságán alapul.

Az is megtörténhet, hogy egy istenség neve tartalmilag is megváltozik a téves analógia miatt, és ördög vagy démon jelentéssel él tovább. Ez történt meg az alemann *Fitzlibuzzi* szóban – “fitzen” = ütni és “Butz” = kobold –, ami az azték napisten, Uitzilopochtli nevéből származik. Németül a szó *Vitzliputzli* alakban jelenik meg, és az ördög komikus elnevezését jelöli.

Hasonló a helyzet a szentek nevével kapcsolatban is. Nagyon gyakran közelítik ezeket olyan szavakhoz, amik valamiféle fonetikai affinitást mutatnak velük. A franciában számos ilyen példát találunk.

- *St. Aignan St. Teignan* alakra változik, mivel az hírlík róla, hogy meg tudja gyógyítani az ótvart.
- *St. Claude*-ról az terjedt el, hogy megvéd a sántítástól (*claudication*).
- *St. Denis* megáldja a tyúkok tojását, ezért ő a “*Saint du nid*”.<sup>22</sup>

Különösen gazdagok téves analógiákban a betegség- és gyógyszernevek, melyek általában tudós szavak, latin vagy idegen eredetűek, következésképpen a nyelv nehezen fogadja be őket. Lássunk erre néhány francia példát:

- *pilules opiacées* > *pilules à pioncer*
- *le délirium tremens* > *le délire de l’homme très mince*
- *l’huile de ricin* > *l’huile d’Henri V.*

A magyarban peronoszpóra > *fenerosszpora* és társai képviselik ezt a kategóriát.

Gyakran előfordul az is, hogy régi nemesi családnevek téves analógián vagy a szó helytelen értelmezésén alapulnak.

- *Morlaix* = *s’il te mordent, mords-les!*
- *Vaudray* = *j’ai valu, vaux, vaudrai.*

Ezek az esetek is mutatják, hogy az úgynevezett paronim vonzások gyakran semmibe veszik a valóságot, sőt sokszor úgy befolyásolják az embereket, hogy hamis elképzelésekhez, ismeretekhez vezetnek. Szép példa erre a *requin* szó. Ménage a *Dictionnaire étymologique*-ben (Paris, 1750, vol. II, 397) a következőképp magyarázza a szót: “il est ainsi nommé parce que, quand il a saisi un homme, il ne lâche jamais sa prise et il ne reste plus qu’a faire chanter le Requiem pour le repos de l’âme de cet homme-là”. Ez a szellemes, de tudománytalan magyarázat – bármilyen meglepő is – még manapság is megtalálható, valószínűleg azért, mert a szó etimológiáját máig sem tisztázták.

Mint az előző példákból is kitűnt, a téves analógiák elsősorban az idegen eredetű és tudós szavak között hatnak. Ezek olyan szavak vagy kifejezések, amik „kilógnak a sorból”, s nyelvi asszimilációjuk,

<sup>22</sup> L. még E. von KRAEMER: *Les maladies désignées par le nom d’un saint*. Commentationes humanarum litterarum, Soc. Scient. Fenn. XV, 2, Helsingfors, 1950, 150.

újdonosságuk, szokatlan hangzásuk vagy nehezen érthetőségük miatt, sokkal nehezebben valósul meg. A téves analógiák főleg a hangalakot érintik, ritkábban a jelentést, de a kettő elég gyakran jelenik meg együtt: azaz egy formai változást, ami a szó vagy kifejezés új, személyes és téves értelmezésén alapul szükségszerűen tartalmi is követ. Fontos azonban megjegyezni, hogy ezekben az esetekben mindig a logikai, megvilágító magyarázat igénye mutatkozik meg:

- électricité > éclaicité
- l'alcool > la recolle
- apéritif > apétirif

Véletlen hangalak-affinitás vagy távoli tartalmi asszociáció elég egy téves analógia megjelenéséhez. Az első világháborúban a német bombázókat "Gotha"-nak hívták. A francia újságokban "gothas" többes alakban jelent meg, melyet az Arras, atlas szavak nyomán [gɔtas]-nak ejtettek. Ennek a kiejtésnek a nyomán neveztek azután elgodasse-nak a német bombázókat. A példák sorában meg lehetne még említeni a franciachoucrote < elzászi "sürkrût" < német "Sauerkraut" esetét. Ide tartozik még az aspercé < olasz „as per se”, contredanse < angol "country dance". Baldinger és Nyrop az idézett művekben további példákkal szolgálnak.

3.3. A személy- állapot- és növénynevek körében is számos téves analógia akad. Itt is olyan alakokkal találkozunk, melyek az új fonetikai vonzásnak engedve formailag (és esetleg tartalmilag is) átalakulnak. Rebecca a nép körében általában olyan lányt jelöl, akinek jól fel van vágva a nyelve, aki visszabeszél – argóban "faire du rebecca" = visszabeszélni, nyelvelni –, annak ellenére, hogy a történelem szerint Isaac felesége kedves, gyengéd, engedelmes volt. Csakhogy a szó a „se rebéquer” ige vonzáskörébe esett – ami azt jelenti nyersen, durván válaszolni – és így kaphatta meg ezt az értelmezését. Vagy például a chat-huánt-ról azt tartják, hogy olyan macska, ami „huhog”, jóllehet minden valószínűség szerint a "chouan" egy transzpozíciójáról van szó a "chat" és az "huer" szavak hatására. J. Gillieron *Les étymologies des étymologistes et celles du peuple* (Paris, Champion, 1922) című művében a főrmi szóról és tájjellegű deformációiról – kapcsolat a "frémir" igével – nagyon érdekes és beható elemzést ad. A növénynevek közül említjük meg példaképpen a nobleépine szót, ami gyakorta helyettesíti a helyes "aubépine" alakot.

Természetesen felsorolásunkban nem törekedhetünk a teljességre, de azért röviden még néhány jellemző téves analógiát felsorolunk. Semmiképpen sem lehet figyelmen kívül hagyni a városneveket ért deformálásokat, hisz rendkívül gyakoriak. Gondoljunk csak a magyar Stockholm > "Istók-halm a, Doberdó > Doberdő vagy a Koppenhága > Kappanhága ó szavakra.<sup>23</sup> A jelenség a franciában sem ritka. A faubourg szót egy középkori latin FALSUS BURGUS-szal hozták összefüggésbe. Bonneuil városának nevében – jóllehet eredete a latin BONOGILUM-ban rejlik – az oeil < BONUS OCULUS szavakat vélték felfedezni. A Dauzat a *Les noms de lieux* című könyvében (Paris, Delagrave, 1928) számos hasonló példát említ.

Mindezek alapján általános jellemzőként azt lehet megállapítani – és ezt nem csak ezek a különlegesnek vagy keresettnek tűnő példák bizonyítják –, hogy azokat a szavakat, melyek szócsaládjuk kipusztulásával árván maradnak, mindenképpen megpróbáljuk kapcsolni egy nagyobb vitalitással rendelkező szócsaládhoz. Vagyis a motiváltság igényét szem előtt tartva a hangalak és/vagy a jelentés szintjén egy közelálló vagy rokonszó vonzáskörébe jutnak ezek a szavak.<sup>24</sup> Rendkívül gazdag példaanyagot találunk a szólasók körében, amelyekről helyesen állapítja meg B. Lőrinczy Éva *Az alak, a jelentés és a mondatkörnyezet együttes hatása a népetimológiák kialakulásában* című cikkében (Nyelvtudományi Értekezések 83, 359), hogy „a népetimológiák kialakulásában a mondatkörnyezet valóban játszhat szerepet; mégpedig elsősorban olyankor, amikor a népetimológia szóvaltoztató hatása valamilyen többé kevésbé zárt, szintaktikai tekintetben kötött frazeológiai egység egyik elemét érinti”.

Bêcher – a] „ásni”, b] „kritizálni, szidalmazni” – olyan jelentéssel is rendelkezett, madarakra vonatkozóan, ami azt jelentette: csőrrel keresni a tetveket (v. ö. *Roman de Renart*, VIII. 37.). Tágabb

<sup>23</sup> A példákat Pálffy Miklós szíves közreműködésének köszönhetem.

<sup>24</sup> "Il se trouve que la motivation est dite nébuleuse. Le payans de Clairvaux, en transformant la mouche cantharide en mouche catholique, songeait-il – puisque cette mouche rend les vaches plus fécondes – à l'église catholique qui prêche en faveur des familles nombreuses?" K. BALDINGER: id. mű 257.

értelemben a kifejezés azt jelenti: tetvéskedni, csipkedni valakit, kritizálni valakit. Folytatva a sort szinonimaderivációval, szemantikailag az előzőnek megfelelő, az argóban használatos *ja r d i n e r* igét kapjuk meg.

Az *éc orcher le français comme une vache espagnole* kifejezés a XVII. századból származik. Ekkortájt sok baszk cseléd volt Párizsban. A "basque" szó "vache" alakká változott és ezt a változást nagyban elősegítette a spanyol betacizmus. Ugyanebbe a kategóriába tartoznak az *enlever q. comme un corps saint/corsin, dès le patron Jacques, - Mine t* kifejezések is.

3.4. Ezek a téves analógiák nagyon gyakran fordulnak elő, és nemcsak szólásokban, idegen vagy nehezen érthető szavakban, hanem a mindennapi szókincsben is. Fontos ezt hangsúlyozni, mert épp ez a tendencia bizonyítja, hogy itt többről van szó, mint elszórt, egyedi jelenségről: ismétlődő nyelvi szabályszerűség ez, ami szervesen illeszkedik a kommunikációs rendszerbe. Ennek bizonyítására említünk néhány mindennapos példát: az "ouvrer" igét felváltotta a "travailler" és csak néhány speciális használatban maradt meg (*ouvré,-e ouvrir, ouvrage*). Így aztán az "ouvrable" derivált alakot már nem motiválja az eredeti ige, és a nyelvet használók a *jour ouvrable* kifejezést olyan napra értik amikor kinyitják az üzleteket. Ezt a szócsaládváltást megkönnyítette már az is, hogy a latin igék alakjai is nagyon közel álltak egymáshoz (*OPERÁRI-APERIRE*). Hely hiányában most csak néhány példát említünk azokból a szavakból, melyek a mindennapi szókincsben előfordulnak: *souffreuteux, oublie, folie, forain, jarnibleu, jarnidieu, jarnigué* mint a "je renie Dieu" egyfajta eufemisztikus, deformált változata.<sup>25</sup>

A felsorolás végére kívánczik egy érdekes eset, amikor olyan új motiváció, új jelentés vagy fogalom alakul ki, melynek eredete nem a szorosan vett tárgyi világban található meg, hanem magában a nyelvben. M. Sandmann erre vonatkozólag igen érdekes példát említ *Etimologías y leyendas etimológicas* című cikkében (*Revista de Filología Española*, 39. 1955, 87). "A los navegantes españoles se les enseñaba como curiosidad la cara que el coco lleva en su base. Al saber que este fruto extraño se llamaba coco, se estableció fácilmente la asociación con hacer cocos con cocar, expresiones conocidas por los marineros. De ahí era casi inevitable que la cara de la nuez se les presentaba como el gestillo del mono que viene muy bien al caso, como saben todos los que han visto los ojos y la boca en la base del fruto del cocotero. Tenemos aquí, pues, un caso en que la palabra define la imagen de la cosa, al revés de lo que pretende la leyenda etimológica que parte de la cosa para llegar a la palabra."

4.1. Milyen következtetéseket vonhatunk le ezek után mindabból, amiről idáig szó volt?

Hogy a nyelv az ember olyan kommunikációs eszköze, ami monémákra bontva linearizálja és továbbitja ismereteinket, szüntelenül mozog, átalakul, fejlődik és alapvetően funkcionális jellegű, nem kell túlságosan bizonygatni, erről bármelyik pillanatban magunk is könnyűszerrel meggyőződhetünk. Amennyiben felismerjük a nyelvi jelek funkcionális küldetését – anélkül, hogy indokolatlanul eltúloznánk ennek jelentőségét és valami kizárólagos utilitarisztikus szemléletbe esnénk –, ez komoly segítséget és szilárd kiinduló alapot nyújthat egy gyakorlatibb, következképp élethűbb, de semmiképpen sem zárt nyelvelírásához. Úgy gondoljuk, hogy álláspontunkat igazolja a nyelvnek A. Martinet által javasolt meghatározása. "... une langue est un instrument de communication selon lequel l'expérience humaine s'analyse différemment dans chaque communauté, en unités douées d'un contenu sémantique et d'une forme phonique, les monèmes. Cette forme phonique s'articule à son tour en unités distinctives et successives, les phonèmes, dont le nombre est déterminé dans une langue donnée, et dont la nature et les rapports mutuels varient d'une langue à l'autre."<sup>26</sup> Véleményünk szerint azonban a meghatározás még használhatóbb lenne, ha jobban hangsúlyozta volna a gazdaságosság törvényét, ami – mivel törvény és nemcsak szabály – úgy tűnik, a világ minden ismert nyelvére érvényes.

<sup>25</sup> Természetesen számos magyar példát is lehetne idézni (*tubarózsa, kárókatoná, marcifánk, kirorvos, iskoláját, istállóját* stb.), de nem ez volt elsődleges szándékunk. Azonban ez a néhány eset is mutatja, hogy a magyar nyelv is rendkívül gazdag az ún. népetimológiában. V.ö. NÁDAI PÁL: *A magyar népetimológia*. Nyelvészeti Füzetek, 27.

<sup>26</sup> A. MARTINET: *Langue et fonction*. Paris, Denoël, 1969, 43.

Különféle okok miatt előfordulhat, hogy ez a gazdaságossági egyensúly hirtelen felborul, ám ekkor azonnal fellép valamilyen ellensúlyozó hatás, valami újrendező elv, ami visszaállítja – nagyon gyakran éppen más alakban – az egyensúlyt. Tulajdonképpen analógiás motiváltságról van szó ezekben az esetekben, ahol “à des contenus semblables peuvent correspondre des expressions semblables”, ami pedig nem más mint egy “régularité matérielle de l’expression par rapport au contenu”.<sup>27</sup> A jelölt fonetikai és a jelölt referenciális változásai adott körülmények között olyan általános jelenség, ami alól kevés szó kivétel. Példáink is ezt szándékozták illusztrálni.

4.2. Véleményünk szerint a vizsgált téves analógiák is azok közé az elemek közé tartoznak, amik újrendezik a nyelvet, helyreállítják egyensúlyát és ezáltal a kommunikáció hatékonyságának alapvető feltételévé válnak. Valahányszor csak félreértés adódna, vagy egy szokatlan szintagma készletné, netán megakadályozná a kommunikációt, a paronim vonzás azonnal működésbe lép és korrigál a már fentebb ismertetett módon. A felsorolt példák is bizonyították, hogy szoros kapcsolat áll fenn a monémák differenciáltsága és alkalmazása között.<sup>28</sup> Azok a szavak, amelyek kevésbé használatosak – idegen, furcsahangzású, durva szavak –, nyelvi és pszichológiailag is kevésbé differenciáltak, közülük soknak elhomályosult vagy teljesen ismeretlenné vált a motiváltsága, és ezért olyan szavak vonzáskörébe esnek, amik sokkal differenciáltabbak, pontosan a gyakoribb használat miatt. Így aztán az előbbieket esetében részleges vagy teljes formai asszimiláció és azt követő gyakori jelentésváltozás következik be, ami egyúttal a kommunikáció folytonosságát és hatékonyságát is biztosítja. Kivételt képeznek a szándékos szójátékok, amiknek épp az a céljuk, hogy szélsőséges és kitervelt deformációkat hozzanak létre, állandó kódolásra és dekódolásra kényszerítve így a beszélőt, ami pedig pontosan a kommunikáció hatékonyságával és gazdaságosságával ellentétes irányú törekvés.<sup>29</sup>

Összefoglalva tehát azt mondhatjuk, hogy ezek a téves analógiák a paradigmátikus nyomásnak engedő monémákkal funkcionálisan teljesen azonos monémákat és szintémákat hoznak létre. Teljesen egyetértünk J. Orrnak a már említett cikkében tett kijelentésével (id. mű 1.): “L’attraction paronymique représente une tendance constante chez les usagers de la langue, et, loin d’être uniquement une source d’erreurs plus ou moins divertissantes, elle est une force digne de l’attention sérieuse de tout linguiste pour qui la langue est ce qu’elle est véritablement et essentiellement, une activité humaine.”

<sup>27</sup> E. COSERIU: id. mű 167.

<sup>28</sup> W. MAŃCZAK több helyen – *Z zagadnien jezikoznawstwa ogulnego*, Warszawa, 1970 és *Tendances générales des changements analogiques*, *Lingua*, VII, 1958, 298–325, 387–420 – rámutatott erre a törvényszerűsége, kifejtve például, hogy a szabálytalan jellegű fonetikai fejlődés a nagyon gyakran használt szavakat érinti leginkább, és ezek következképpen sokkal differenciáltabbak is.

<sup>29</sup> L. BÁRDOSI VILMOS: *Poliszémia és homonímia mint a humor nyelvi forrása*. *Filológiai Közöny* XXI (1975), 1, 93.

Travaux sur les systèmes de signes. École de Tartu. Textes choisis et présentés par Y. M. Lotman et B. A. Zoupski, traduits du russe par Anne Zouboff.

Bruxelles, 1976, Éditions COMPLEXE, p. 253.

1964-ben jelent meg a tartui (Észt SzSzk) egyetem orosz irodalomtörténet-professzorának, Jurij Lotmannak *Lekcii po sztruktural'noj poetyike. Vvegyenije, teorija sztyiha* című könyve, amely a később világhírűvé vált *Trudi po znakovim szisztyemam* kiadványsorozat első tagja volt. A későbbi kötetek kétévénként követték egymást (II: 1965, III: 1967, IV: 1969, V: 1971, VI: 1973, VII: 1975), és hosszabb dolgozatokat, rövidebb cikkeket, évtizedekkel korábbi kéziratok gyakran kommentált publikálását, vitacikkeket és válaszokat, olykor könyvismertetéseket, nekrológiákat és szemiotikai híreket közöltek. Ugyancsak 1964-től kezdve Tartuban vagy környékén szerveződtek meg a szemiotikai nyári egyetemek (*Letnyaja skola po vtoricsnim modelirujuscim szisztyemam*), amelyeknek mintegy 30–40 előadó szokott megjelenni, és az előadások zöme később a *Trudi* kötetekben kerül kiadásra. A nyári egyetemek voltaképpen nem a külső laikusok számára szervezett formák, hanem tudományos konferenciák, és rendszeresen elkészül rotaprint formájú programjuk (*Tyeziszi dokladov letnej skoli po vtoricsnim modelirujuscim szisztyemam... címmel*), amely azonban csak 500 példányban sokszorosított, és így még a nemzetközi szakkörök előtt is gyakran ismeretlen marad. Elvben e tézisek a nyári egyetemek előadásainak előzetes vázlatai, hogy azután az előadások ehhez képest jócskán változtatott és kibővített jellegűek legyenek, és a *Trudi* kötetekben később megjelent cikkek azután megint csak eltérnek, apparátusuk gazdagabb, felhasználják a nyári egyetemek vitáinak anyagát is. Ez magyarázza azt, hogy a tézisek előadásai közül több csak jó pár éves eltéréssel vagy akár másutt jelenik meg, és a hét *Trudi* és öt *Tyeziszi* kötet ellenére is a tartui iskola munkásságának egésze nem jelent meg. Lotman és szűkebb munkatársainak köre a tartui egyetemen dolgozik. Moszkvai indogermanista nyelvészek Ivanov és Toporov, körük is munkatársak és barátok csoportja szerveződött. A moszkvai folkloristák közül a néhai P. G. Bogatirev és tanítványaival együtt E. M. Meletyinszkij a legjelentősebbek. Az ő munkáik sok más fórumon is napvilágot láttak, így valamilyen antológiában összefoglalni a szovjet szemiotika tartui „iskolájának” munkásságát, szinte kilátástalanul nagy vállalkozás. A hovatovább másfél évtizede folyó kutatások monográfiák tucatjait, tanulmányok százait eredményezték. A tartui iskola elsősorban szövegelmélettel foglalkozik, innen tekint ki a nyelvtudomány, a poétika, a folklorisztika, sőt a kultúraelmélet, a film és a képzőművészet kérdéseire is: ezekben a szövegszerű szerveződés jelenségeit vizsgálja. Voltaképpen sokat tanultak a kommunikációelmélet, a megkülönböztető jegyes strukturalizmus, újabban az általános szemiotika munkáiból is, a maguk elképzeléseit mégis inkább a „másodlagos jelölő rendszerek” alapgondolata érteti meg. Eszerint az elsődleges jelölő rendszerekre (pl. a nyelv ilyen) ráépülnek másodlagos jelölő rendszerek (mítosz, művészet, szokások stb.) és ezek sajátosságát vizsgálják a kutatók. Sajátosságát és nemcsak jelszerűségét. Ennek következtében mindaz, amit a tartui iskola a maga kutatási területének érez, nemcsak a szoros értelemben vett jelszerűség, hanem az irodalmi és művészi alkotások, a társadalmi kommunikáció egész szerkezete. A tartui iskola a felépítést vizsgálja, a tartalmat és a használatot már kevésbé. Éppen ezért gyakran érte bírálat, elsősorban a szovjet kollégák részéről, akik a formalizmust és a tartalmatlanságot vetették a szemükre. A szerkezeti elemzés viszont poétikai és műfajelméleti tanulságokkal járt, amelyek eredményeit ma a leghevesebb ellenzők sem nélkülözhetik, és a tartui iskola a szovjet filológiában a legfontosabb változás, fejlődés volt az utóbbi másfél évtizedben. Jóllehet nem ez az egyetlen szovjet szemiotikai iskola (volt és van egy kibernetikai-transzformációs áramlat, egy logikai-ismeretelméleti szemiotika, sőt néhány más, hasonló törekvés az információelmélet, rendszer-

elmélet körében is), és a tartui iskolával a többi központnak csak alkalmi kapcsolata van, mégis ez az a szovjet szemiotikai irányzat, amely az elmúlt évtizedben méltán világhírré tett szert.

Már a hatvanas évek közepén és végén a megszerveződő nemzetközi szemiotikai kutatás fórumaiba (kongresszusok, folyóiratok, nemzetközi társaságok) éppen a tartui kutatókat választották, és megkezdődött munkáik idegen nyelvű ismertetése-fordítása is. Német földön a poétika, franciáknál az irodalomelmélet és nyelvészet vált ismertté. Érdekes, hogy az olaszok foglalkoztak először a szovjet kultúraszemiotika közvetítésével. A hatalmas angol-amerikai nyelvterületen elszórt publikációk jelentek meg, de ismerünk spanyol és latin-amerikai fordításokat is. Az egzotikusabb területek közül főleg Japánban bukkant fel egy-egy szovjet szemiotikai hivatkozás. Kelet-Európában a nyelvi közelség ellenére is megjelentek az ismertetések és fordítások a lengyel és csehszlovák kutatásban, a románok sokat és sokfélét közvetítettek, és szinte egy évtizedes késés után a magyar publikációs fórumok is állandoan hoznak szovjet szemiotikai munkákat. Skandináviában több antológia is tartalmaz ilyen műveket.

Mindezt azért kellett előre bocsátani, hogy leszögezhessük, bármilyen meglepő is, ez a brüsszeli francia nyelvű fordításgyűjtemény úttörő jelentőségű: francia nyelven nem jelent még meg ilyen áttekintés a szovjet szemiotika tartui iskolájának munkáiból. Négy témakörben 28 cikk fordítása található meg. A válogatás Lotman és a moszkvai nyelvtipológus Uspenszkij munkája, ily módon teljesen autentikus. Utószó címmel közlik a közölt munkák eredeti lelőhelyét. Ezek rendszerint a tézis-kötetek, ily módon a tanulmányok rövidek, és máshol (akár eredetiben is!) eddig a szélesebb közönség számára hozzáférhetetlenek voltak.

Az első témakör a kultúraszemiotika, 14 cikket közölnek itt az egész kötetnek több mint a fele terjedelmében. Ez jelzi a tartui kutatók érdeklődésének különösen az utóbbi időben felé fordulását. Lehetetlen minden érintett témát akár felsorolni is. A szemantikai szimmetriákról és aszimmetriákról, a név nyelvi és tudatbeli meghatározóiról, a „félelem” és „tisztesség” kategóriáiról, a láthatóság kulturális értelméről, a „jobb” jogi értelmezéséről, a középkori kultúra jelviszonyairól, a freudizmus szemiotikai interpretálásának lehetőségeiről egyaránt olvashatunk. Az összegező tanulmányok közül Lotman a kultúra dinamikus jelrendszer voltát tárgyalja, Toporov pedig a kozmogóniai világleírások alapelveit mutatja be. A tartui kultúraszemiotika voltaképpen abból indul ki, hogy bizonyos jelrendszerek kulturálisan kötődtek, a kultúra mintegy bennük nyilvánul meg: így értelmezik a tér és idő, általában a történelem és a mítosz, de az erkölcsiség és a pszichikum sok kategóriáját. Mivel a tartui iskola kutatói igen széleskörű ismeretekkel rendelkező komparatív filológusok, olykor hihetetlenül tág körből hoznak fel példákat, hasonló adatokat. Ilymódon, anélkül, hogy ezt egyelőre teoretikusan is megfogalmazzák, gyakran a kulturális univerzálék témáit érintik. Nyilván ezért is övezi nemzetközi érdeklődés ilyen kutatásaikat. Persze, a tartui kultúraszemiotikai megjegyzések nemcsak ebben a szükségyszerűen töredékes antológiában, hanem egészükben sem adnak általános kultúraelméletet vagy történelemelméletet. Ehhez azonban máris igen sok felismerést, továbbgondolásra érdemes tényt és megállapítást szolgáltattak.

A jelen kötetben a második témakört (a művészetek szemiotikája) csak három tanulmány képviseli: a buddhista vallásos plasztikáról, az ikonok szerkezetéről és a film jelviszonyairól szólnak ezek. Voltaképpen utalásnak tekinthetők, hiszen éppen az ikonfestészet, az archaikus és etnikus művészet, valamint a film azok a vizuális formák, amelyekkel monográfiákban, tanulmánygyűjteményekben és egyebütt is a legtöbbet foglalkoztak a tartui iskola képviselői. A festészet vagy szobrászat klasszikusainak műveit ritkábban, akkor is csak utalászerűen említik. Más művekből úgy látszik a kompozíció, proporció, perspektíva, színrendszer érdeklő leginkább e kutatókat: megannyi fontos téma, azonban együtt is csak a művészettudományok egy része. Kár, hogy egyetlen zenei tárgyú tanulmány sem kapott helyet e kötetben, pedig a tartui szemiotikusok foglalkoztak a zene jelrendszereinek néhány kérdésével is.

Megint terjedelmesebb és sokrétűbb a harmadik témakör: az irodalmi szövegek szemiotikájának szentelt 9 tanulmány. A hirtelen vég (*deus ex machina*), az orosz bilinák tér- és időrendszere, a szöveg „kezdeté” és „vége”, a lírai vers kommunikációs sémája, a metrika néhány alapfogalma, a metafora kap külön tanulmányt, néhány szövegtípus (szimbolista, hermetikus stb.) szemiotikai bemutatása is szerepel. E rész igazán csak bepillantást enged a tartui iskola legjobban művelt kutatási területébe, hiszen folklór, mitológiai és irodalmi szövegek elemzéseiből akár tíz kötetre menő szovjet szemiotikai tanulmányt is összegyűjthetnénk. E részben nem is kerül sor sem az Ivanov és Toporov adta szöveg-

rekonstrukció, sem a Meletyinszkij és tanítványai javasolta mítoszvizsgálat vagy a lotmani irodalmi szövegelemzés bemutatására. Ez különben éppen francia nyelven amúgy is közismert már, sőt világszerte is az irodalomelemzés, folklórvizsgálat leginkább kurrens módszerei közé sorolható.

A záró negyedik rész „általános szemiotika” címmel két cikket közöl. Lekomcev és Pjatyigorszkij rövid esszéi gondolatébresztőek, de csupán egy morzsáját adják a tartui iskola idevágó gondolatainak.

Összegezőképpen örömmel állapíthatjuk meg, hogy mindaz, ami a kötetben olvasható, fontos, eredeti, igazi tartui csemegé. Persze, a válogatás a rövidebb cikkekre terjedt, igazi tanulmány pár van a kötetben. Még így is hallatlanul gazdag a tudományos apparátus, nem is világszínvonalú, hanem annál jóval több. Ez a kötet nem ad képet az egész tartui iskoláról, de ezt teheti is, hiszen más fordítások (és főként az eredeti kiadványok) más témaköröket is publikáltak már. A kötet kiállítása gondos. A fordító az ezerféle témával foglalkozó írásokat elgondolhatóan óriási munkával ültethette át élvezhető franciára. Helyes, hogy a teljes filológiai apparátust is adják, itt azonban mindent franciára fordítottak, még az eredetiben nem oroszul idézett szövegeket és hivatkozásokat is. Aki tehát utána akar nézni annak, honnan is idéztek a kötet szerzői, kénytelen az eredeti orosz publikációkat is kézbevenni (ha megtalálja őket!). A nevek és terminusok egységes írásmódja is lehetett volna következetesebb, bár így is érződik az a gond, amelyet könnyű elképzelni. A gyűjtemény érdeme, hogy mindezt hozzáférhetővé tette.

Nem e kötet kapcsán kell mérlegre tenni az egész tartui szemiotikai irányzatot. Most csak azt mondhatjuk, hogy úgy látszik, a tradicionális és archaikus szóbeli és nem szóbeli formák kutatásában máris világraszóló eredményekig jutottak. (Ezt egy kicsit elfedi, hogy a jelen kötet az I. és III. fejezetbe külön-külön tagolta az ilyen jellegű tanulmányokat.) Elkelt volna valamilyen áttekintés a tartui iskola egészéről. Ezt ugyan jobb, hogy nem a fordító vagy a külső szerkesztő kísérelte meg (és nem is a recensens dolga az ilyesmi összekalapálása), azonban például Lotman és Uspenszkij tollából szívesen vettünk volna egy akár adatközlő-történeti, akár elméleti-értékelő összegezést a tartui iskola egészéről. Ilyen ugyanis még sehol sem jelent meg, és kíváncsiak lennénk, hogyan értékelik maguk a szerzők a szovjet filológiának az utóbbi évtizedben legfontosabb exportcikkét. Az olvasó mindenesetre élvezettel olvassa e tanulmányokat, alig tudja letenni őket, pedig igazán nem könnyű olvasmányok. A téma sokrétűsége, a szerzők erudíciója, újszerű szemléletük és nem egyszer szellemes meglátásaik azonban kitűnő olvasmányt is adnak.

Voigt Vilmos

## Folk Narrative Research. Some Papers Presented at the VI Congress of the International Society for Folk Narrative Research.

Edited by Juha Pentikäinen – Tuula Juurikka. Pieksämäki, 1976, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 371, 8 plates.

Studia Fennica – Review of Finnisch Linguistics and Ethnology 20, Helsinki, 1976.

1933-tól kezdve adják ki Finnországban a *Studia Fennica* köteteit a finn nyelvtudomány, néprajz, folklórisztika, irodalomtudomány eredményeinek nemzetközi népszerűsítésére. 1940-ig 4 kötet jelent meg, 1952-től pedig az újabb kötetek. Ezek kezdetben vegyes tartalmú tanulmánygyűjtemények voltak, és itt közölték finn néprajztudomány és nyelvtudomány bibliográfiáit is. Néha eltérő volt a kötetek felépítése. A 8. (1959) a folklórta Martti Haavio tanulmányait adta, a 15. (1970) a finn néprajzi és néprajzi gyűjtések helynévmutatóját közölte, a 17. (1974) és 18. (1974) a mai finn folklórisztika új irányzatait mutatta be, a 19. (1975) Kustaa Vilkkuna monográfiáját adta a finnországi hagyományos lazachalászatról. A jubileumi 20. kötet példászerű gyorsasággal az 1974-es helsinki nemzetközi népmesekutató kongresszus anyagából tett közzé. Az újabb években meggyorsult sorozat az ismert többi finn nemzetközi kiadványsorozat (*Mémoires de la Société Finno-Ougriennes*, *Finnisch-Ugrische Forschungen*, *Folklore Fellows Communications*, *Temenos* stb.) mellett is önálló, fontos szerepet tölthet be: hozzájárul a finn nemzeti tudományok nemzetközi keretekbe illesztéséhez.

Most először jelent meg nemzetközi kongresszus anyaga a kiadványsorozatban, azért itt, mivel a többi hasonló finn publikációsorozat nem közöl kongresszusi aktákat. Sajátos, hogy a finn folklorisztika immár háromnegyed évszázados nemzetközi vezető szerepe ellenére is az első igazán jelentős folklorista kongresszus volt Finnországban az 1974-ben Helsinkiben rendezett népielbeszélés-kutató ülés. Az *International Society for Folk Narrative Research* 1960-ban szerveződött meg, eddig az első kongresszus (Kiel és Koppenhága), valamint az 1964-es athéni kongresszus anyaga látott napvilágot. Az 1969-ben Bukarestben rendezett konferencia előadásait még nem (!) publikálták. Helsinkiben a nemzetközi társaság új korszaka kezdődött: új elnökévé Lauri Honko professzort, a turkui vallásfolkloristát választották. A kongresszus szervezője, Pentikäinen professzor (Helsinki) volt, aki a jelen kötetet is gondozta.

A szerkesztői előszó tájékoztat a kongresszusról, a kötet közli Pentikäinen megnyitó beszédét, majd a négy fő témakörből mintegy 30 előadást, köztük 4 előadáshoz két-két hivatalos korreferátumot is. Mivel eredetileg több mint 100 előadás hangzott el, e kötet csak a fő témaköröket mutatja be, és a kötet végén Outi Lehtipuro és Lassi Saressalo összefoglalást ad a kongresszus egészéről. A kötet végén olvasható az eredeti program szerinti előadások jegyzéke is, néhány fénykép is bemutatja a konferencia hangulatát. Megjegyezhetjük azonban, hogy a beszámoló mégiscsak inkább a kötetben is közölt előadásokra vonatkozik, és voltaképpen sokféle programjegyzéke van a kongresszusnak. E kötet elején olvasható a négy eredeti téma, a kötet végén a bejelentett előadáscímek jegyzéke. Ezek közül nem mindegyikről készült a kongresszus idején sokszorosított példány (de volt néhány olyan előadásról is, amely nem szerepelt e jegyzékben), azután a kongresszusok szokott gyakorlatának megfelelően a kongresszus idején ezek közül néhány nem hangzott el, viszont új előadók is megjelentek. E kötet pedig csak válogatott képet ad a kongresszusról, úgyhogy szükség volna arra, hogy a finn rendezők valahol pontosabb beszámolót és lehetőleg teljes előadásjegyzéket is közzétegyenek!

Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a teljes kongresszusi anyag helyett a legjobb harmadrésznegyedrész közzététele indokolt volt. A tematikusan jól megrendezett kongresszus így egy-egy témakörrel valóban ad gondolatokat. Az első témakör a műfajelmélettel foglalkozik. Itt a kongresszus a komplex, kommunikációelméleti és a kontextusra kiterjedő felfogást képviselte. E témakör nevezhető a kongresszus legnagyobb eredményének. A második téma a strukturalista folklorisztika volt. Itt voltaképpen kissé megkésett az összegezése, ma már inkább a poszt-strukturalista folklorisztika tekinthető általánosnak, erre azonban csak utaltak. Kár, hogy a számítógépes folklorisztika és a szemiotikai folklorizvizsgálat a vártnál (és az elhangzottnál) kevesebb helyet kapott a kötetben. A hagyományozás (*transmission*) volt a következő témakör. Itt bukkant fel leginkább a kommunikációelmélet, a performanciavizsgálat, a tömegkommunikáció vizsgálatának igénye. Negyedik témakörre az egyéniség és a repertoár, az epikus formák és a népi világgép kapcsolatai lettek. Pszichológia és szociológia szerepelt itt a megközelítési módok között. Mind a négy témacsoportban elhangoztak „hagyományos” módszereket követő előadások is. Bár ezek zömét a szerkesztők kihagyták a kötetből, amikor tematikai (vagy személyes) indok pártolta közlésüket, ez is megtörtént. A kongresszus megkísérelte, hogy szakítson az Európa-centrikussággal. Több afrikai és néhány ázsiai témájú előadást is közöltek, de a folklorisztika világfolkloristikává válása most sem történt meg egycsapásra. Ami a modern témákat illeti, a mese és más műfajok mai változataira kitértek a kutatók, voltaképpen történeti analízis viszont hiányzott a kongresszusról.

A mesekutatás mindig is a legfejlettebb és legszélesebb körben ismert ága volt a folklorisztikának, nyilván azért is, mivel az utóbbi évtizedekben is szoros kapcsolatban állt a mondakutatással, mítosz-kutatással és általában az epikus folklor más témáival is. A szoros értelemben vett kongresszust megelőzte Helsinkiben a balladakutatók nemzetközi értekezlete, a szóláskutatók pedig a kongresszus idején rendezték a maguk külön összejövetelét. Ezeknek anyagát nem közli e kötet.

A kongresszus anyagának sokféleségét részletesen nem tudjuk bemutatni. Összegezőképpen azt mondhatjuk, hogy úgy látszik, a népi elbeszélések kutatása jól ismert nemzetközi keretekben folytatódik tovább. A helsinki kongresszus még nem adott új korszakot a folklorisztikában, de az új és hagyományos módszerek egymásmellettségét képviselte, jól szervezett keretek között. A szöveg-folklorisztika nemzetközi tudomány, mégsem jellemző rá a filológiákban újabban általánossá vált önkritika és javíthatatlan megosztottság.

Voigt Vilmos



## Probleme der Textgrammatik. Herausgegeben von František Daneš und Dieter Viehweger.

Berlin, 1976, Akademie-Verlag, 211 S. (Akademie der Wissenschaften der DDR – Zentralinstitut für Sprachwissenschaft: Studia Grammatica, herausgegeben von Jürgen Kunze und Wolfgang Motsch: XI.)

A *Studia Grammatica* ezentúl a berlini nyelvtudományi intézet könyvsorozata lesz, a szerkesztők bevezető szavai szerint jelentősen modernizált, egységesített tematikával. E kötet 1974 októberében kelt előszava szerint az itt közölt tanulmányok eredetileg 1973. november 20–22-én egy Berlinben rendezett konferenciára készültek, amelyet a berlini nyelvtudományi intézet és a prágai cseh nyelvtudományi intézet (*Ústav pro jazyk český ČSAV*) együtt rendezett. A kötetben hét írás kapott helyet. Rövid problémafelvetés E. Agricola (Berlin) *Vom Text zum Thema*, Z. Hlavsa (Praha) *Towards a definition of text* és H. Liebsch (Dresden) *Textlinguistische Probleme unter schulpraktischem Aspekt* írása. A négy hosszabb tanulmány egy-egy fontos témakör viszonylag önállóan és rendszerezően foglal össze. F. Daneš (Praha) *Zur semantischen und thematischen Struktur des Kommunikations* címmel a szöveg ellentétező, összekapcsoló, kifejtő, következtető formáit mutatja be formalizált módon. Alapvető kérdésekkel foglalkozik H. Isenberg (Berlin) *Einige Grundbegriffe für eine linguistische Texttheorie* c. írása (S. 47–145), amely e kiadvány felét kitevő önálló kismonográfia. A szerző a kommunikatív funkciók sokoldalú megközelítését adja, majd ezt a „grammatika” oldaláról vizsgálja, és az állítások, valamint összekapcsolások (*Bindung*) és a szövegszekvenciák kérdéseit érinti. Voltaképpen a szövegszerű szerveződés néhány jelenségét mutatja be, a legszigorúbban csak mondatstruktúrái sajátosságok szempontjából. E. Lang (Berlin) *Erklärungstexte* címmel egy sajátos szöveg-osztály bemutatását végzi el. D. Viehweger (Berlin) *Semantische Merkmale und Textstruktur* címmel a szövegegység néhány szemantikus összetevőjét vizsgálja, az eddigi javaslatok körültekintése módján.

A szövegelmélet az utóbbi évek egyik nemzetközi nyelvtudományi újdonságából önálló tudománnyá vált, amely az irodalomelmélet, műfajelmélet, kommunikációelmélet, modális logika szakértőit is a magáénak mondja. Ezzel egyszerre egy kissé csökkent a nyelvi egzaktuság igénye, illetve nyelvenként különböző szövegelméleti elképzelések alakultak ki. A jelen kötet szorosan nyelvtudományi, ha idéz is extralingvisztikai elgondolásokat, azokat visszautasítja. A német tradícióra épült, de ott is sajátos, önálló felfogást képvisel. A konferencia cseh és német kutatói mást értenek szövegen, sőt akár szemantikán is. Ez voltaképpen nem baj, hanem természetes fejlődés, és éppen ezért van szükség alapfogalmak minuciózus meghatározására. Ezért értékeljük a leginkább azokat a cikkeket e kötetből, amelyek ilyen irányba mutatnak. Az önálló NDK-szövegelmélet megfogalmazásának egyik újabb állomása e munka.

Voigt Vilmos

## Tanulmánykötet M.P. Alekszejev akadémikus 80. születésnapjának tiszteletére

Восприятие русской культуры на Западе. (Szerk. Ju. D. Levin és K. J. Rovda) Leningrád, Nauka, 1975, 280 p.

A Szovjet Tudományos Akadémia leningrádi Irodalomtörténeti Intézete (Puskin-Ház) két jelentős évfordulót ünnepel: a nemzetközi hírű tudós, M.P. Alekszejev akadémikus 80. születésnapját és az általa alapított és ma is vezetése alatt működő Kapcsolattörténeti Osztály tevékenységének huszadik évfordulóját. *Az orosz kultúra fogadtatása Nyugaton* c. kötet szerzői, a Kapcsolattörténeti Osztály munkatársai, tanítványi tisztelettel ajánlják e tanulmánygyűjteményt annak a tudósnak, aki kezdettől fogva irányította, tanácsaival, bírálataival segítette munkájukat.

Alekszejev akadémikus már az 1920-as években az orosz irodalom külföldi világirodalmi vonatkozásait vizsgáló tanulmányokkal hívta fel magára a tudományos közvélemény figyelmét, s ma – amikor a 80 éves tudóst ünnepeljük – már nem is vállalkozhatunk arra, hogy akár csak hozzávetőleges teljességgel is felsoroljuk tudományos és közéleti tevékenységének főbb állomásait. Be kell érniünk azzal, hogy az ismertett kötet bevezetője (Ju.D. Levin írása) nyomán körvonalazzuk azokat a főbb témaköröket, amelyekre e kitűnő tudós figyelme kutatómunkája során kiterjedt.

M.P. Alekszejev tanulmányainak fontos csoportját képezik azok az írások, amelyekben az orosz irodalom nagyjai – Puskin, Gogol, Belinszkij és mások – világirodalmi jelentőségének, fogadtatásának kérdéseit tárgyalja. E tanulmányok nemcsak a feltárt anyag újszerűségével, hanem a vizsgálat módszerével is megalapozták e tudományág további művelését.

M.P. Alekszejev úttörő jelentőségű kutatásokat végzett az orosz és külföldi írók személyes kapcsolatainak feltárása terén is. Már 1923-ban publikálta *Balzac és Oroszország* c. írását, később Diderot, Thomas Moore orosz kapcsolataival, W. Ralston fordítói és az orosz irodalom népszerűsítő tevékenységével foglalkozott – hogy csak a leglényegesebb témákat említsük.

Külön csoportot alkotnak azok a tanulmányok, amelyekben Alekszejev akadémikus a külföldi orosz tárgyú szépirodalmi műveket s ezen keresztül az Oroszországról külföldön kialakított képet elemzi. Az orosz kultúra külföldi fogadtatásával szerves összefüggésben vizsgálja M.P. Alekszejev a külföldi irodalmak oroszországi fogadtatását, értelmezését, sosem tévesztve szem elől az irodalmi folyamat törvényszerűségeit, szélesebb összefüggéseit.

Alekszejev akadémikus hazai és külföldi elismerését bizonyítja, hogy számos szovjet és külföldi, illetve nemzetközi tudományos testület tagja, s hogy a Sorbonne, az oxfordi, bordeaux-i, budapesti és más egyetemek díszdoktorukká választották.

*Az orosz kultúra fogadtatása Nyugaton* c. kötet szerzői többször is hivatkoznak M.P. Alekszejev munkáira, s lényegében az ő kezdeményezését folytatják, amikor a címben jelzett problémakört különböző szemszögből vizsgálják meg. A tanulmányok egy része elsősorban a XVIII. századdal, illetve a XIX. sz. első felével foglalkozik, s angol, francia, német, írók orosz témájú műveit tárgyalja, de van a kötetben olyan tanulmány, amelynek szerzője egy orosz *költő* (Lermontov) vagy egy külföldi *fordító* (Vavra), egy *folyóirat* anyaga köré csoportosítja kutatásait. Minthogy a Kapcsolattörténeti Osztály munkatársai már több kötetet publikáltak az orosz irodalom nyugati fogadtatásáról, az ismertett tanulmánygyűjteményben céljuk a még kevésbé vagy egyáltalán nem ismert tények feltárása.

Ju. D. Levin *A The Muscovite* c. angol folyóiratról (1714) szóló tanulmányában röviden, tömören jellemzi azokat az írásokat, amelyekből a XVIII. századi angol olvasó információkat szerezhetett az oroszokról. Mint írja, ez idő tájt oroszok és angolok kölcsönös értetlenséggel, előítéletekkel figyelték egymás szokásait, kulturális hagyományait. Ehhez hozzájárult a katolikus, a protestáns, illetve a pravoszláv vallás különbözősége miatti vallási türelmetlenség is. Ju. Levin bemutatja és elemzi az oroszokról alkotott kép megváltozását, az angol olvasó megélnéül érdekklődését Oroszország iránt, amelyet I. Péter reformjai, s nem utolsósorban a cár külföldi utazásai magyaráznak.

1714-ben jelent meg Londonban egy folyóirat *The Muscovite* címmel. Ennek négy számát elemzi tanulmányában Ju. Levin, hangsúlyozva, hogy Addison és Steele folyóiratai nyomán ezek a „periodical essay”-nek nevezett kiadványok igen népszerűek voltak az angol olvasók körében. A *The Muscovite* esszéiben egy „muszka” fiatalember (ebben az időben az angolok így nevezték az oroszokat), Plescou és az elbeszélő (Manly) politikai, társadalmi, az orosz és az angol nép sajátosságait érintő kérdésekről folytat eszmecsere-t. Levin bemutatja az esszé szerzőjének lehetséges forrásait, s felhívja a figyelmet arra az érdekes tényre, hogy ez a kiadvány az egyetlen, amelyben a nyugat-európai irodalmakban oly népszerű, „idegen szemlélő” szerepében orosz fiatalember jelenik meg. Elemzi a már említett XIV–XVII. századi hamis orosz-kép szerepét a folyóiratban, s rámutat arra, hogy az esszé írója ezt a képet Plescou múltjára vetíti vissza, elbeszélte vele, milyen vad és elmaradott körülmények között élt gyermekkorában „Wiathkában” (így nevezték a XVII. századi angol útleírásokban a Vjatka folyó melletti területet). Plescou e zord tájról a fővárosba kerül, ahol felfigyelnek jó adottságaira, s utazni, tanulni küldik távoli országokba. Sorsának alakulásáról írva a szerző már realisabb képet fest az oroszországi viszonyokról, mint amikor hőse multjára utal. Plescou önmaga formálja sorsát, mindenről önálló véleménye van; mint Ju. Levin meggyőző elemzése bizonyítja, a szerző itt Locke elveit viszi át az orosz fiatalember alakjára. A tanulmány végén Ju. Levin fordításában oroszul olvashatjuk a még Angliában is bibliográfiái ritkaságnak számító *The Muscovite* négy számát.

A franciák érdeklődése Oroszország iránt ugyancsak nagy multra tekint vissza. A XVIII. századi Franciaországban elsősorban I. Péterre és korára figyeltek fel, I. Péterben a bölcs uralkodót, nagy politikust és hadvezért látták. Mellette főként Mensikov rendkívüli élete, tragikus sorsa foglalkoztatta a közvéleményt. A prózáirokon kívül különösen a drámaírók érdeklődtek e korszak oroszországi eseményei iránt. P. Zaborov *Oroszország a XVIII. század francia tragédiájában* c. tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy az orosz történelem e viharos eseményekben, változásokban gazdag korszakában a drámaírók tragikus konfliktusok ábrázolásának lehetőségét látták. Zaborov tanulmányában elemzi azokat az orosz tárgyú francia tragédiákat, amelyekből a francia nézők és olvasók képet nyerhettek a XVIII. század elejének orosz változásairól. Bemutatja P. de Moran *Menzikof* (1738) c. tragédiáját s ennek írásos forrásait, ismerteti a darab érdekes „sorsát”. Eredeti formájában 1739-ben jelent meg

Hollandiában, párizsi bemutatójára azonban nem került sor, mert a párizsi orosz követ, A. Kantemir véleménye szerint Morand tévesen ítélte meg I. Péter tevékenységét. Moran műve, bár nem kerülhetett színpadra, hatással volt a téma franciaországi feldolgozásának további alakulására és bizonyíthatóan hatott Dorat *Zulica* (1760) c. tragédiájára, amelynek címét a szerző az 1767-es kiadásban *Anilka, ou Pierre-le-Grand*-ra változtatta, miután a cselekményt is orosz közegbe helyezte. A francia drámaírókat különösen I. Péter és Alekszej cárevis érdekelté (Dubois-Fontanelle *Pierre le Grand* és de Vatan *Czarovitz* c. tragédiájában dolgozta fel ezt a témát). P. Zaborov a Mensikovot ábrázoló tragédiák közül kiemeli s elemzi a Voltaire-tanítvány J. F. Laharpe *Mentzikoff, ou les exilés* (1775) c. művét. A tanulmány szerzője függeléként publikálja francia drámaírók Kantemirhez és Baratinszkijhez írt francia nyelvű leveleit és azok orosz fordítását.

R. Danyilevszkij tanulmányában az orosz téma feldolgozásával foglalkozik a XIX. sz. első évtizedeinek német irodalmában. Napoleon Oroszország elleni hadjárata fokozott érdeklődést váltott ki az oroszok iránt; szinte mindjárt a hadjárat kezdetén megjelentek az oroszok helytállását, hősiességét méltató versek, amelyeknek száma 1813-ban, a franciák visszavonulása idején jelentősen megnövekedett. Hiányosságuk R. Danyilevszkij szerint elsősorban az, hogy nem eléggé konkrétak. Az élményszerű ábrázolás, az egyéni átérzés elsősorban a Moszkva égéséről szóló költeményekben figyelhető meg: e megváltozott költői ábrázolásmódról tanúskodnak Rückert és Th. Körner versei. Az orosz katonákkal való személyes ismeretségéből olyan költemények születtek, mint H. Tidge *Schöne Minke* c. dala; az idős költő egy ukrán dal szabad variációjaként írta meg ezt a művét, amely azután egy sor Minka-dal forrásává vált. Az Oroszországról szóló költemények közül kiemelkedik Goethe *Des Epimenides Erwachen* (1814) c. szép verse. Danyilevszkij foglalkozik azokkal az 1820 és 1830 között keletkezett német szépirodalmi művekkel is, amelyekben orosz epizódok szerepelnek, s rámutat, hogy az írók e korszakban főként a német kispolgári izlés igényeit kívánták kielégíteni, ezért főként a téma egzotikumára helyezték a hangsúlyt (pl. Borck, Taillefas és mások). Ugyanakkor Puskin, Rilejev, Krilov műveinek német fordításai ekkor még szinte teljesen visszhangtalanok maradtak. Danyilevszkij az orosz tárgyú művek közül kiemeli a svájci H. Zschokke novelláit, amelyek arról tanúskodnak, hogy szerzőjük az orosz társadalom valós problémáinak ábrázolására törekedett.

A német drámaírodalom orosz témájú alkotásai közül a tanulmány szerzője K. Immermann *Alexis* c. trilógiáját emeli ki, amelyben Immermann célja nem annyira az orosz történelem hiteles ábrázolása, mint inkább a korabeli német társadalom aktuális problémáinak bemutatása. Így pl. Alekszej cárevis tragédiáján keresztül egyén és társadalom kapcsolatának kérdéseit feszegeti, ami az 1830-as és 40-es években nagymértékben foglalkoztatta a német értelmiséget.

Sajátos problémakört vizsgál tanulmányában D. Saripkin: a poltavai csata után hadifogságba került svédek naplói, feljegyzései elemzi igen alaposan. Különösen figyelemre méltók azok a feljegyzések, amelyek az orosz városok építészeti sajátosságait, a városok lakóinak életmódját, az itt élő svéd foglyok mindennapjait jellemzik. A tanulmány szerzője rámutat, hogy a hadifoglyok hazatérte után a naplók, visszaemlékezések hatására a svéd irodalomban megjelenik az orosz téma.

R. Gorohova és K. Lasorsa *Lermontov fogadtatása Itáliában* c., adatokban gazdag tanulmánya jóval többet ad, mint amennyit a cím ígér. A szerzők az egész orosz irodalom orosz fogadtatásának legfontosabb tényeit sorakoztatják fel, s ezzel, valamint az olasz társadalmi-irodalmi fejlődéssel összefüggően rajzolják meg Lermontov költészetének és prózájának olaszországi útját. Ily módon e viszonylag rövid tanulmány több mint száz év anyagát fogja át, C. Tenca az 1840-es, 50-es években íródott, az orosz és más szláv irodalmakkal foglalkozó cikkeitől egészen századunk 70-es éveinek olasz nyelvű russzisztikai tanulmányáig, különös tekintettel Lermontovra. A szerzők kritikusan, a torzításokat, pontatlanságokat helyreigazítva ismertetik azokat a legfontosabb írásokat, amelyek a jelzett időszakban Lermontovval foglalkoznak kellő figyelmet szentelnek a műfordítás kérdésének is, képet adva a fordítói elvek és gyakorlat változásáról, a prózai versátültetésektől az eredeti orosz szöveg verstani sajátosságait is visszaadó olasz fordításokig. A tanulmány szerzői számos példa felsorakoztatásával jutnak el ahhoz a végkövetkeztetéshez, amely szerint – sokszor viták, torzítások, egyoldalú magyarázatok közepette – az olaszországi Lermontov-kép egyre tisztul, s a legkiválóbb szlavisták, pl. E. Gasparini, P. Zveremich és mások tevékenysége nyomán hitelesebbé, árnyaltabbá válik.

K. Rovda *Az orosz irodalom cseh fordításai (1850-es, 60-as évek)* c. tanulmányának első részében az orosz irodalmi művek fordításait a fordítói elvek változásával, a cseh irodalom fejlődésével szoros összefüggésben vizsgálja. Puskin csehországi fogadtatása, amelyet Rovda tömören vázol fel, jól

példázza, mennyire lehetetlen az orosz irodalom értékeinek felismerése akkor, ha – mint ahogyan a cseh recepció korai korszakában történt – főként a szláv rokonság eszméje inspirálja a nagy költők, prózáírók műveinek megítélését. Jellemző tény, hogy Puskin iránt nem a cseh konzervatív „russzofilek” mutattak először igazi, mély érdeklődést, hanem ellenfeleik, a demokratikus szemléletű írók, Frič és köre, V. Halek, B. Němcová, akik a cseh irodalmat világirodalmi és nem csupán szláv szemszögből vizsgálták.

A továbbiakban a tanulmány szerzője E. Vávra rendkívül jelentős fordítói, az orosz irodalmat népszerűsítő tevékenységét vizsgálja, felvázolja életútját, megmagyarázza, mi készítette arra, hogy oroszul tanuljon, milyen célokat tűzött maga elé. Minthogy a klasszikus orosz irodalom nem utolsó sorban E. Vávra fordításaiban hatott a cseh irodalomra is, a kérdésfelvetés jogos, s eredményes az a mód is, ahogyan a tanulmány szerzője összeveti egy-egy orosz mű Vávra-féle fordítását más korszakokra jellemző átültetésekkel.

L. Rovnyakova *A Vienac c. folyóirat (1869–1903) és az orosz irodalom elterjedése horvát nyelven* c. tanulmányában ugyancsak széles háttérrel rajzol: összefoglalja a horvát–orosz kapcsolatok alakulását, meghatározza a horvát társadalom és irodalom sajátos vonásait, amelyek az 1830-as, 40-es években megszabják az orosz irodalom befogadásának feltételeit. A szerző a továbbiakban képet ad a *Vienacról*, a radikális fiatal írónemzedék folyóiratáról, s annak az orosz irodalmat népszerűsítő szerepéről. Ez különösen akkor jelentős, ha figyelembe vesszük, hogy e folyóirat köré tömörültek az 1860-as évek végétől a horvát irodalmi élet legjelesebb, különböző szemléletű képviselői, s hogy ez a folyóirat volt a kor legrangosabb orgánuma. Virágkora az 1870-es évekre tehető, amikor Šenoa, a kimagasló horvát regényíró szerkesztette. Šenoa nagy érdeklődést tanúsított a klasszikus orosz irodalom – különösen Turgenyev – iránt, s ennek megfelelően egyre több helyet biztosított eleinte Puskin, Gogol, Turgenyev, Osztrovszkij, Nyekraszov, később Tolsztoj és Dosztojevskij számára a folyóiratban. Csehov a *Vienacban* *Sirály* c. drámájával szerepelt, amelyet rövidesen több elbeszélés követett. A *Vienac* az elsők között népszerűsítette Gorkij műveit is.

Külön megemlítendő, hogy L. Rovnyakova a tanulmány végén értékes, a *Vienac* orosz anyagát áttekintő bibliográfiát közöl.

J. Stanišić *Vojislav Ilčić és a XIX. századi orosz költészet* c. írásában érdekesen világítja meg az orosz irodalom szerepét a kiváló szerb költő művészi látásmódjának formálásában. Felvázolja a költő életútját, alkotói pályáját, számos példán mutatja be Lermontov, Puskin, Zsukovszkij megtermékenyítő hatását, s arra a következtetésre jut, hogy V. Ilčić az orosz költők segítségével találta meg a maga sajátos, a szerb hagyományokban gyökerező kifejezőeszközeit, s így vált képessé arra, hogy megújítsa a XIX. sz. második felének szerb költészetét, és utat nyisson a XX. századi fejlődés felé.

Első pillantásra furcsának tűnhet, hogy a kötetben az orosz irodalom külföldi fogadtatását tárgyaló tanulmányok mellett ott látjuk A. Gozenpud *M.P. Muszorgszkij Borisz Godunov c. operája Franciaországban (1876–1908)* c. írását is. Valójában azonban ilyen tanulmány szerepeltetése feltétlenül indokolt, hiszen a tanulmánykötet címe nem az orosz irodalom, hanem az orosz kultúra külföldi fogadtatása. Emellett, ha arra gondolunk, hogy M. P. Alekszej sokoldalú tevékenysége során zenei témákkal is foglalkozott, egyenesen örvendetesnek mondhatjuk, hogy az általa vezetett osztály munkája során tanítványai ezt a kezdeményezését is folytatják.

A tanulmány szerzője nyomon követi Muszorgszkij fokozódó franciaországi népszerűségének kialakulását a kezdetektől egészen 1908-ig, amikor a *Borisz Godunov* párizsi bemutatója példátlan sikert aratott. A cikk részletesen tájékoztat az előkészítő munkálatokról, majd magáról az előadásról, nem utolsósorban a kitűnő művészgárdáról, Saljapinnal az élen. Részletesen elemzi az opera kritikai fogadtatását, amely igen pozitív volt.

Az orosz kultúra külföldi fogadtatásának különböző aspektusait megvilágító, jól szerkesztett kötet többszörösen is értékes: szerzői M.P. Alekszejev módszerét követve imponálóan gazdag anyagot tárnak és dolgoznak fel, a részletkérdéseket is megbízható, a kor társadalmi és irodalmi összefüggésébe helyező tanulmányaik biztos kiindulópontot nyújtanak az orosz kultúra külföldi kapcsolatainak további vizsgálatához, egy későbbi szintézis létrehozásához. A kötet függelékeként szereplő impozáns bibliográfia (A. Lavrov gondos munkája) képet ad a Kapcsolattörténeti Osztály sokoldalú tevékenységéről

Tétényi Mária–D. Zöldhelyi Zsuzsa

## A finnugor népek irodalmának bibliográfiája

Összeállította Jávori Jenő. Budapest, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, 1975, 631 l.

A finnugor (uráli) népek irodalmából vagy velük kapcsolatban magyar nyelven számos publikáció jelent meg. A finnek és észtek literatúráját jórészt a szépirodalom, a kisebb rokon népekét pedig – a műirodalom fejletlensége vagy hiánya miatt – főleg a folklór képviseli. Az utóbbi években a korábbi, jórészt nyelvészeti szövegközlés után a kisebb finnugor népek irodalmából is számos művészi szintű tolmácsolást vehettünk kézbe, külön is megemlíthjük Képes Géza kötetét, a *Napsfél és éjfélt* és a Domokos Péter szerkesztette *Medveének* c. antológiát. A rokon népek irodalmának a magyarra való hatását, nyelv- és néprajztudományunkkal való kapcsolatát, valamint a finnugorság irodalma iránti széleskörű hazai érdeklődést most nem taglaljuk, pusztán mint tényt állapítjuk meg. S hozzáfűzzük még, hogy az uráli népek kultúrája a magyar szakosoknak egyetemi tananyag, s e téren tudományos intézeteinkben is folyik kutatómunka.

Világos tehát, hogy Jávori Jenő igen hasznos feladatot teljesített, amikor rokon népeink irodalmából és irodalmáról – a gyűjtemények bontását nem számítva – mintegy másfélezer magyarul megjelent munkát, írást összegyűjtött. Nem előzmények nélkül dolgozott ugyan, de mint bibliográfiája mutatja, minden eddiginél jóval bővebb feltárást végzett. A könyv először az egész finnugorsággal, majd pedig az egyes rokon népekkel kapcsolatos írásokat sorolja fel időrendben, a népköltészet és a szépirodalmi antológiák után az egyes írók ábécé rendben következnek. Ezután áll a névmutató és a feldolgozott antológiák, gyűjtemények jegyzéke. A különböző fordítások – antológiák esetében egy-egy prózai írásig vagy versig lebontva – éppúgy számon tartatnak, mint a tanulmányok, cikkek vagy ismertetések adatai, függetlenül attól, hogy tudományos kiadványban, irodalmi vagy napilapban jelentek meg. Számos, eddig a kutatók által nem ismert írás is előkerül. Az adatokból pedig a magyarországi fogadtatásra, a hazai kulturális és politikai viszonyokra szintén következtethetünk. Könyvünk olyan szempontból is egyedülálló, hogy először tárja fel egy egész nyelvcsalád magyarul olvasható irodalmát, persze ilyen összeállításnak nálunk tulajdonképpen csak a finnugorsággal kapcsolatban van értelme.

Jávori munkájának konkrétabb ismertetésére térve megállapíthatjuk, hogy legfontosabb jellemzője a benne foglalt anyag gazdagsága. Természetesen pótlásokat lehet hozzátenni, a szerző maga írja, hogy a napilapokat csak korlátozott mértékben dolgozta fel. Ezenkívül maradtak ki cikkek és fordítások a hazai folyóiratokból, s még inkább a külföldi, de nálunk is forgalomba kerülő magyar periodikákból. A külföldi magyar nyelvű anyag rendszeres átnézése ajánlható lenne. E hiányok általában nem vethetők az összeállító szemére, hasonló bibliográfiákhoz mindig lehet kiegészítéseket tenni. Pótlásként néhány fontosabb, illetve frissebb, de eldugott helyen megjelent adatot említünk: Domokos Péter: *Szöveggyűjtemény A finnugorság ismertetése című gyakorlat tárgyköréből*. Kézirat. Szeged, 1972, József Attila Tudományegyetem, 248 l.; Bán Aladár emlékezete 1871–1971. Szerk. ifj. Kodolányi János és Voigt Vilmos. Várpalota, 1974, Várpalotai Tanács VB Művelődési Osztálya és a Magyar Néprajzi Társaság, 156 l.; Lytkin, Vaszilij: *Az uráli népek irodalmi nyelvének fejlődése*. Korunk 1970 (XXIX), 1368–71.; Tavasztyerna, C[arl] A[ugust]: *Az öböl titka*. Bp., [1926] Tolnai ny., 127 l. [Tolnai Regénytár]; Arvi Jäventaus: *Debrecenhez. (Tervehdys Debrecenin „Bundalle”)*. Ford. Fazekas Jenő. Debrecen, 1935, Tiszántúli Könyv- és Lapkiadó, [11] l.; *Élet a magas északon*. [Finn elbeszélések.] Ford. Vikár Béla. [Bp., 1942.] Turáni Társaság, 32 l.; Topelius Z[akarias]: *A nyírfa és a csillag*. Mese. Győr, 1943, Harangozó, 20 l., 2. kiad. Győr, 1944, Harangozó, 16 l.; Jantunen. Tuulikki: *Dióbelország*. Ford. N. Sebestény Irén. Bp., 1971, Táncsics Könyvkiadó, 178 l. (Ütikalandok 101); Railo. Eino: *Tavaszi eső*. Ford. Katona Lóránt. 2. kiad. Pécs, 1944, 270 l.; Sillanpää, Frans Eemil: *Silja. Egy régi családafa urolso hajtása*. Bukarest, 1967, Irodalmi Könyvkiadó, 263 l. (Horizont); Waltari, Mika: *Színuhe*. Ford. Gombár Endre. 2. kiad. Bp., 1968, Európa Könyvkiadó, 548 l. (A Világirodalom Remekei 3. sor.); *Templomablak. Istenes versek és műfordítások*. [Antológia.] Bp., [1973] Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 221 l. (2. bőv. kiad. 1975; mindkét kiadásban vannak finn versek); Részlet *A tűz születése* c. népdalból. Ford. n.n. In: *Finn literatura*. Tudománytár, V. köt. 1835, 211; *Dal egy Finn leánytul*. Ford. Reguly Antal. In: Kuusi, Matti: *A lírai népdalok datálásáról*. Ethnographia LXXCIII (1967), 331; Krompecher [Korompay] Bertalan: *Lönnpot és a Kalevala*. Északi rokonaink 1939. 1. köt. 24–28; Gombos László: *Hunfalvy és a Kalevala*. [Kimutatja

pl., hogy Hunfalvy fordítása hatott a Vikára.) Az Országos Néptanulmányi Egyesület Évkönyve. Összeállította Vikár Béla. Bp., 1943, 73–78; A pórul járt lótolvaj. A folyó és a forrás. Mesék. Ford. Fonyó János. Népszabadság 1962. júl. 8. 13; Bolgár Mirja: *Egy fiatal finn író. Veijo Meri*. Látóhatár 1964 (XIV), 696–701; A. Kövesi Magda: *Ellilä, Eino Johannes: Kirjallisia salanimiä ja nimimerkkejä*. [Finn írói álnévlexikon.] Helsinki, 1966. [Ismeretét.] Magyar Nyelvjárások XIV (1968), 96–97; Danielisz Endre: *A mi Kalevalánk*. [Nagy Kálmán Kalevala-fordításáról.] Korunk 1970 (XXIX), 786–8; Hyry, Antti: *Egy országútról indult*. Ford. Csepregi Márta. Bölcsész. A József Attila Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának időszaki kiadványa 1972. II. szám 46–47; Gellért Sándor: *Uno Kailas*. Korunk 1972 (XXXI), 1261–3; feldolgozhatók még: iskolai tankönyvek (néhányban szó van a Kalevaláról), protestáns egyházi énekeskönyvek (ezekben vannak régi finn versek, egyházi énekek), a *Finnország* c. folyóirat stb. – *Aleksis Rannit 22 verse Ablánczy György fordítása*. Helsinki, 1965, Suomalaisen Kirjallisuuden Kirjapaino Oy., 60 l.; Talvest, Mai: *Mocsári ördögök, Mintaférfj*. Művelődés (Bukarest) 1956/3; Szabó István: *Vezető a Damjanich János Múzeum észt kiállításához. Haladó mozgalmak és a nemzeti értelmiség szerepe Észtországbán a 19–20. században*. (Tanulmány.) Szolnok, 1972, 43 l.; uő: *Lopi és Lapi*. [A Kreutzwald gyűjtötte észt népmesékről és a *Lopi és Lapi* c. mese fordítása.] Múzeumi levelek 20–21. szám. Szolnok, 1973, Damjanich Múzeum, 70–79; Bitskey István: *A Kalevipoeg, az észtek nemzeti eposza*. Acta Academiae Pedagogicae Agriensis. Nova Series. Tomus XI (1973), 213–25; *Háromezer perc Észtországról*. Szemelvények a Magyar Rádió Szolnoki Stúdiójának az Észt Szovjet Szocialista Köztársaságról 1971–1974 között elhangzott műsoraiból. Összeállította Pálréti Ágoston, Egri Mária, Szabó István. Szolnok, 1974, Damjanich Múzeum, 99 l. (Múzeumi levelek 19); emlékszem, hogy Smuul darabja, *Az ezredes özvegye* oroszról fordítva néhány éve megjelent egy kétkötetes drámai antológiában. – *A költő iskolája*. (Karjalan mese). In: *Család könyve* I. Pest, 1855, 111. l. – *Cseremis népdalok*. Gyűjtötte és sajtó alá rendezte Vikár László. A szövegek leírása és a nyersfordítás Bereczki Gábor, a műfordítás Weöres Sándor munkája. Bp., 1967, Zeneműkiadó, 71 l. – Krausz György: *A zürjén találóskérdések*. Studium I. A Kossuth Lajos Tudományegyetem Tudományos Diákkörei kiadványai. Debrecen, 1970, 19–23. – Hoppál Mihály: *A vogul népköltészet*. In: *Lányok évkönyve 1970*. Bp., 1969, Móra, 162–4. – [A.] Molnár Ferenc: *Hajdú Péter. The Samoyed Peoples and Languages*. Bloomington–The Hague, 1963. [Ismeretét.] Magyar Nyelvjárások XI (1965), 72–73; – *Európai gyermekdalok*. Válogatta és közreadja Forrai Katalin. Bp., 1966, Zeneműkiadó, 1. [köt.] 112, 2. [köt.] 96 l. (2. kiad. 1976); *Szerelmes arany kalendárium*. Vál. Kormos István. Kosmosz Könyvek, Bp., 1965, 564 l.; *Szerelmes ezüst kalendárium*. Vál. Kormos István. Kosmosz Könyvek, Bp., 1967, 536 l.; s egy már Jávi gyűjtése után megjelent érdekes, kevéssé ismert adat: Szovjet-mordvin népmesék. Ford. Bán Péter. In: *Nagyapó mesefája* 6. Bukarest, 1975, Ion Creangă Könyvkiadó, 118–78., *A fekete hattyú*. A *Kalevala* című finn eposz Lemminkejnenről szóló éneke. Feldolgozta Csire Gabriella, uo. 317–28.

Az alábbiakban a bibliográfia számos hibás vagy kiegészítést kívánó tételéhez fűzünk megjegyzést, teljességre közel sem törekszünk, mivel a könyvben lévő hibák és elírások száma – sajnos – csak háromjegyű számmal lenne kifejezhető. Ha a betűrendben álló szerzők nem igazítanak útba, a vonatkozó lapszámot zárójelben megadjuk.

A címből kár volt elspórolni a magyar(országi) jelzöt, így túl tág.

*A finn irodalom Magyarországon* c. cikk írója pontosabban A. Molnár Ferenc (20).

Hunfalvy Pálnak *A finn régi történet és hitregéről* írt tanulmányában levő négy népköltészeti mutatvány nem biztos, hogy a *Kalevalából* való (40).

*A finnek hitregéi és mondái* c. tanulmány szerzője M.A. Castrén, s a cikk németül a Westermann Monats-Heftében jelent meg, nem „Westerman folyóiratában” (45).

Papp István tanulmányának, *A Kalevala ritmusproblémáinak* a megjelenési helye: Acta Universitatis Debreceniensis. Tomus II (1955 [1956]), 37–53. (51).

Järnefelt regényének, a *Koivikko lakóinak* Firon András fordította második kiadása nem létezik.

Kielland, Alexander (nem Aleksanteri) norvég író, így nincs helye a bibliográfiában.

Larin–Kyösti elbeszélés-gyűjteményének nincs második kiadása, az említett adatok Kivi *Hét testvér*ének 1955-ös kiadásához tartoznak.

Lassila 1918-ban, nem 1916-ban halt meg.

Legrand, J. „északi regénye”, *A hóvátarban* egy alaszakai tárgyú ponyva, nincs köze a finn irodalomhoz. A helyes cím különben *Öten a hóvátarban*.

A külön nyilvántartott Onerva, L. és Onerva, Hilja ugyanaz a személy.

Päivärinta novelláskötetének, a *Finn elbeszéléseknek* a bontása elmaradt.

Railo, Eino *Tavaszi eső* c. regénye 1944-ben, nem 1947-ben jelent meg.

Runeberg, Tutta és Kristian könyve, a *Potyautasok* nem vers, hanem mese.

Sillanpää *Jámбор szegénység* (nem *A jámbor szegénység*) c. könyvét [id.] Kodolányi János ültette át magyarra. Ifj. Kodolányi János a nyersfordítást végezte.

Sormunen elbeszélésének címe *Erőforrás* nem *Erőforrás*.

Tamminen munkája, az *Új reggel – új kegyelem* imádsággyűjtemény, nem regény.

Az ismeretlen szerző írta *Hegyi lakó* – ha egyáltalán van ilyen könyv – kétséges, hogy finn regény-e (232). Az ugyanitt szereplő *Erik* c. elbeszélés, mint a bibliográfiából is látható, Soini, Vilho munkája.

A fenti hibák néhányá végső soron Kozocsa Sándor és Radó György egy bibliográfiájára megy vissza, bővebb korrekciójukat lásd a következő cikkben: A. Molnár Ferenc: *Hozzászólás Domokos Péter „A finn irodalom fogadtatása Magyarországon” című könyvéhez* (Könyv és Könyvtár X, 141–53).

A Kalevipoeg-mondaköréről nálunk először Hunfalvy szól bővebben 1853-ban megjelent *Kalevala* c. cikkében, ezt Jávori csak a finn irodalomnál említi (45, 256).

*A kakukk megojt, a fiát kikölté* cseremiszt népdal fordítása aligha helyes, a kakukk ugyanis más madarakkal költeti ki tojásait (411).

Lytkin írói álneve Ilja Vasz, nem Vasz Ilja.

Jó, hogy Jávori kiigazítja Kozocsának és Radónak azt a tévedését, miszerint Arany János szamojéd meséket fordított volna. Az *r* monogram és egyéb körülmények valóban inkább Kazinczy Gáborra vallanak, az említett fordítások Arany műveinek kritikai kiadásában sincsenek benne (567). Kazinczy egy *A két árva* c. szamojéd mesét is lefordított (I. Szigeti Album. Kiadták Szilágyi István, P. Szathmáry Károly. Pest, 1860, 218–22).

A finnországi svéd írókkal szemben a bibliográfia következetlen, egyeseket (pl. Runeberg, Topelius, Dictonius, Salminen) tartalmaz, másokat (pl. Södergran, Kihlman, Kyrklund) nem. Örvendetes, hogy Jávori nemegyszer az eredeti nyelven is közli a címeket, ezt azonban még az önállóan megjelent művek esetében is hazai források alapján is lehetett volna bővíteni. A bibliográfiai adatok néhol hiányosak, elmarad a cím egy része, a lapszám stb.

A címek és megjegyzések magyar és idegen nyelvű szövegében igen sok elírás van. Egyszer-kétszer egész nagyfokú a torzulás, például Palmgren könyve, a *Joukkosydän. Vanhan työvänliik-keemme kaunokirjallisuus* így szerepel *Joukkosydän Vanhan työväen – Liikkenme kaunokirjallisuus* (236), Reguly vót jegyzetei, a *Vatjalaisuustiinpanot* pedig ekképp: *Vatjalaisuusti inpanot*. A Meri egyik könyvének címében szereplő *Hajósinasok* szó észtlül *Laevapoisid*, nem *Leava posid*. Az észtlü *o* hangot a bibliográfia egyszer *o*-val, másszor meg *ö*-vel írja át. Az írógépen nem szereplő *i*, *ú*, és *ü* hosszúságát utólag hol jelöli, hol nem.

Finnugor, főleg finn irodalmi kiadványainkban mostanában nem ritka, hogy egyes szerzők nevét tévesen közli. Effajta alapvető és bosszantó hibák bibliográfiánkban ugyancsak jócskán akadnak, néha meg a név finnes és svédés alakja zeveredik. Azt pedig feleslegesnek tartjuk, hogy több írónak az irodalomban és a köztudatban ismeretlen második és harmadik keresztnéve szintén szerepel. Hibaigazításunkban a neveknek általában csak az először és kiemelten való előfordulásaira szorítkozunk, a helytelen alak vagy a kiegészítés zárójelben áll: Vilkuna, Kustaa (V., Kusta, 9, 62); Laila Hänninen (Laina, H., 47); Edith Södergran (Edit S., 87); Hämäläinen, Helvi Helena (H.H. Heleena); Jännes, Arvi (J., Arvid); Kallio = Samuli Kustaa Bergh (K. = S. Kusta Bergh); Kekkonen, Sylvi (Kekonnen, S.); Kivistö, U(kko); Koskimies, A(ukusti) V(aldemar); Yrjö–Koskinen, Yrjö Sakari (Koskinen, Georg Zacharias); Kouta, Aarni; (K., Arni); Larin–Kyösti (L.–K. [ez írói álnév], Karl Gustav); Larin Paraske (Paraske, Larin); Launonen, Hannu (Launonen, H.); Lounaja, Heikki (Lonnaja, H.); Makkonen, P(ietari); Maskun Hemminki (H., [Maskuu] Maskulainen); Mendelin, I(rene); Merenmaa, Martti (Marenmaa, M.); Mustapää, P. (M., Paavo – Martti Haavio írói álnevében az utónevet csak egy betű képviseli, Fábiani László a *Finn költők antológiájában* meg Penttine keresztlé); Nuoliwaara, Auni (Nuoliwaara, Anni); Nuormaa, Severi (Nuorma, S.); Oksanen = Ahlqvist, A(ugust); Paloheimo, Oiva

(P., Olva); Pykkönen, Maila (Pykkönnen, M.); Qvanten, Emil von (Quanten); Rauta, Hanna (=Regnell, H.); Runeberg, Johan Ludvig (R., Juhana L.); Wecksell, (Josef Julius); Wuolijoki, Hella (Vuolijoki, H.); Paula Palmeos (Paule P., 305); Talvest, Mai (Talveszt, Maj); Truu, O(? skar).

Jávori az íróknál rendszerint jelzi a születés és halálozás idejét. Többeknél azonban – híreseknél is – ezek hiányosak vagy elmaradnak. Pedig megfelelő és nálunk is hozzáférhető forrásmunkák, legalábbis a számon tartott írók esetében, eligazíthatnak volna. Az említett dátumokhoz részünkről az alábbi kiegészítéseket tehetjük: Eerola (†1939); Hahti (†1966); Haavio, Jaakko (1904–); Jalkanen (†1969); Kajjärvi (†1971); Kekkonen (1900–1974); Kettunen († 1963); Kianto († 1970); Kojo († 1966); Launonen (1941–); Larin Paraske (1883–1904); Makkonen (1785–1858); Mendelin (1864–1944); Merenmaa (1896–); Nuolivaara (1883–), Oravala (1869–1951); Qvanten (1827–1903); Railo (1884–1948); Reijonen, Juho (1855–1924); Salminen (1906–); Santavuori (1901–1972), Sormunen (1893–), Swan (1875–1958); Topelius († 1898); Toppila († 1963); Wecksell (1838–1907); Janssen, Heinrich (Harry) (1851–1913); Käsü († ? 1715), Kotta († 1963); Liives (1929–), Münther (1864–1929); Talvest (1909–). Egy vagy két idősebb író lehet, hogy a közelmúltban elhunyt. Erről és néhány fiatalabb szerző születése évéről Finnországból és a Szovjetunióból lehetett volna felvilágosítást kapni. Mint ahogyan nyelvrokonaink más problémákkal kapcsolatban is bizonyára szívesen rendelkezésre álltak volna.

Végül néhány technikai jellegű megjegyzés. Szerintünk például egy költészeti antológia bontásakor felesleges minden egyes cím után kiírni a műfaji meghatározást: [Vers]. A műfaj megjelölése helyenként következtelen, a 242–3. lapokon például a népmesét hol népmesének, hol mesének nevezik. Az adatok leírásában és a helykihasználásban jobban kellett volna törekedni a gazdaságosságra.

Említettük, hogy az ismertetett bibliográfia első és legfontosabb jegyének a gazdag anyagot tartjuk. Igen kár, hogy másodikként – legalábbis finn és észti vonatkozásban – a nem kielégítő színvonalon való feldolgozást kell konstatálnunk. A tévedések és elírások nagy számába nyilván a sietség is belejátszott, a szerző a Finnugor kongresszusra óhajtott megjelentetni gyűjteményét. A magunk és a mások tapasztalatai alapján mindamelllett állíthatjuk, hogy a könyv jelentős segítség a kutatáshoz, a téjázokódáshoz. Kritikánkkal megbízhatóbbá tételéhez óhajtottunk hozzájárulni, s segítséget adni a további hasonló munkához. Mivel Jávori bibliográfiája hamar elfogyott, hasznos lenne javított és bővített kiadásban is megjelentetni.

*A. Molnár Ferenc*

## **Fogarasi Miklós: Grammatica Italiana del Novecento. Sistemazione Descrittiva.**

Budapest, Tankönyvkiadó, 1969. 331 l.

Megkésétt ez a recenzió: Fogarasi Miklós olasz nyelvű egyetemi tankönyve, mely a mai olasz nyelvet írja le, nyolc éve jelent meg. Némileg menti a késést, hogy most beszámolhatunk a nyelvtan azóta elért nemzetközi sikeréről: használják Belgiumban, Jugoszláviában, Lengyelországban, a Német Szövetségi Köztársaságban, Olaszországban és Dél-Amerikában, de arról is tudunk, hogy a Tullio De Mauro vezetése alatt dolgozó kutatócsoport Fogarasi nyelvtankönyvét a tíz alapforrás közé választotta, és az olasz nyelvrendszer inventáriumának összeállításakor például a kötőszavak tekintetében a második legteljesebbnek találta.

A megjelenés óta eltelt nyolc év arra is módot nyújt, hogy elmondjuk, miképpen igazolta a hazai egyetemi oktatás gyakorlata Fogarasi Miklós leíró nyelvtanát, illetve azokat az alapelveket, amelyekből a szerző kiindult.

Az első és legfontosabb alapelv, amely a mű egész koncepcióját áthatja, a funkcionalitás elve, vagyis az, hogy minden nyelvészeti elmélet bizonyítását és értelmét a gyakorlatban, tehát a tanításban leli meg.

A funkcionális nyelvészeti szemlélet a nyelvtan négy fő részében (a hangtanban, a szókincs-tanban, az alaktanban és a mondat-tanban) egyaránt érvényesül, de különösen szembeötlő például az



elválasztási szabályokat tárgyaló fejezetben (52. lap), az intonációról szóló részben (59–71), a névelők használatának leírásában (123. lap), az *esserével* és *averével* is ragozható igék táblázataiban (199. lap), az előljárószavak használatát ismertető részben (244–252. lapok) és a szintagmák mondattanában (259–270. l.). Az igeidők használatának leírásában a funkcionális, oktatásközpontú szemléletet a címek is jól tükrözik: *Quando si usa . . . Come si usa . . .* (285–294. lapok). Hasonló megfontolások, a funkcionalitás elvének és az oktatási céloknak a szem előtt tartása indokolja az olasz nyelvhasználat sztereotipizáló bemutatását, de a szerző feltárja a nyelv fejlődésében megnyilvánuló új jelenségeket és irányzatokat is, saját kutatásaira és a legfrissebb szakirodalomra támaszkodva.

Az olasz nyelvteni kutatások legújabb eredményeinek ismerete és megismertetésének szándéka a mű bibliográfiájából is kiderül: a hangtani részhez támpontul szolgáló Fiorelli-féle *Corso di pronunzia* 1964-ből, Tagliavini *La corretta pronuncia italianája* pedig 1965-ből való. A mai olasz nyelv jelentéstan, rétegnyelvi és alakitani újdonságaival foglalkozó forrásokat többek között Galli De' Paratesi, Medici és Menarini neve fémjelzi.

A 142 könyvet és cikket, valamint 13 nagyszótárt tartalmazó bibliográfiában, mely olasz, magyar, francia, spanyol, szlovét, amerikai, jugoszláv és német szerzők műveit sorolja fel, megtaláljuk természetesen a nélkülözhetetlen alpműveket: Battaglia–Pernicone, Bárczi, De Mauro, Fornaciari, Herczeg, Laziczius, Martinet, Migliorini, Trabalza és mások nyelvészeti-nyelvtani munkáit.

Fogarasi Miklós *Grammaticája* ily módon már kiindulásában megvalósítja azt az elgondolást, hogy széles nyelvteni-nyelvészeti körképet adjon. Az oktatási cél, a funkcionalitás elve is indokolja, hogy amíg a kiindulási nyelvnek és a célnyelvnek nincs teljes és kritikailag jóváhagyott generatív-transzformációs nyelvtana, addig a leíró nyelvtanok szerzőinek a hagyományos nyelvtant kell megújítaniok és felfrissíteniök a nyelvészeti kutatások újabb eredményeivel.

Ennek az elgondolásnak a jegyében jutnak el az olasz leíró nyelvtan tanulóihoz az olyan fontos, modern általános nyelvészeti ismeretek, mint például a fonéma fogalma (25. lap), a nyelvi jel önkényességéről, a hangalaki és jelentés viszonyáról szóló saussure-i megállapítások (77. és köv. lapok), valamint egyéb jelentéstan alapfogalmak, a szintagma fogalma (259. lap) stb.

Ez, a szó legjobb értelmében vett eklekticizmus elengedhetetlen ahhoz, hogy az olasz nyelvet tanuló egyetemi hallgatók egyszerre tudományos és modern, tanulható és tanítható normatív nyelvtant kapjanak, „olyan normatív nyelvtant, amely megfelel az egyetemi reform követelményeinek is, . . . felkészíti a hallgatókat jövendő hivatásukra, az olasz nyelv és irodalom tanítására”, de annak is segítségét ad, aki nem az egyetemen, hanem „hasonló körülmények között, magas szinten akarja megismerni Dante nyelvét mai írott és beszélt formájában.” (*Bevezetés – Introduzione, 5. lap*)

A mai olasz nyelv írott és beszélt változatát Fogarasi nyelvtana úgy írja le, hogy egyik sem teng túl a másik rovására. Az úgynevezett irodalmi nyelvet nemcsak irodalmi, hanem „művelt nyelvhasználati” példák is képviselik. Az eleven és színes példaanyag érdekessé, olvasmányossá teszi a *Grammaticát*, mely merít közismert olasz filmek dialógusaiból (151. lap), a mindennapi sajtó nyelvéből (259. lap) vagy éppen Tullio De Mauro nyelvészeti szövegén szemlélteti a többszörösen összetett mondatot (306. lap). Az irodalmi példák túlnyomó része huszadik századi íróktól és költőktől származik (Alvaro, Bacchelli, Bassani, Cardarelli, Levi, Montale, Moravia, Palazzeschi, Pirandello, Pratolini, Quasimodo, Saba és mások nevével találkozunk), kisebb részét a legnagyobb olasz klasszikusok adják, Dante, Foscolo, Goldoni, Leopardi és mások.

A klasszikusok idézése, a történeti hivatkozás mindenütt célzatos: bizonyítja, hogy a mai nyelv egyben előző korok gyümölcse, és elősegíti a mai nyelv jelenségeinek mélyebb megértését. S vajon könnyen olvassánk-e a századforduló előtti olasz költőket, ha nem ismernék fel az *avere* és *essere* régies alakjait sorakban? (203. lap).

Természetesen a „huszadik század olasz nyelvtana” figyelmét a mai olasz nyelv új irányzataira, legfrissebb jelenségeire összpontosítja: hírt ad a kiejtési normák egyszerűsödéséről (33. lap), a közép *e* és *o* előtöréséről. A szókincs rétegeit feltáró fejezetben rengeteg a modern, beszélt nyelvi példa (90–92. lap), színes előadásokat és gyakorlatokat lehet kapcsolni a neologizmusokhoz és az eufemisztikus kifejezésekhez (96. lap). A nyelvtan ismerteti a főnevek képzésében tapasztalható ingadozásokat, az ingadozásokra vonatkozó kutatásokat, és egyben eligazítást ad a kialakulóban lévő normák felderítéséhez (131–140. lap), bemutatja az analitikus és szintetikus úton képzett túlzó felsőfok modern megoldásait (159–160), valamint magyarázza a „votate socialista” típusú szintagmatikus szerkezeteket (268. lap).

A már említett kiejtésbeli ingadozásokkal kapcsolatban a szerző figyelemre méltó javaslatot tesz az olasz helyesírás megreformálására. Valóban, nagy könnyebbség lenne olaszoknak és külföldieknek egyaránt, ha az *o* és *e* zártágát vagy nyíltágát hangsúlyos helyzetben, illetve az *s*-sel jelzett magánhangzóközi zöngés vagy zöngétlen fonémákat nyomdailag megkülönböztetnék: „nem hibáztathatjuk [a nem olasz anyanyelvű diákokat], ha folyó olasz beszédjükben bizonytalanságot árulnak el a zárt, illetve nyílt *e* és *o* megkülönböztetésében vagy a magánhangzóközi *s* ejtésében, hiszen az olaszok többsége sem mentes ettől a bizonytalanságtól; *Úgy véljük, hogy lényegesen enyhíteni lehetne ezeket a nehézségeket, ha az olasz helyesírás jelenlegi hiányosságai orvosolást találnának. A reform azonban nem a mi feladatunk, bár továbbra is üdvösnök tartjuk.* (33. lap, az én kiemelésem, Sz. Gy.)

Addig is, amíg ezek a bizonytalansági tényezők megvannak, sokat segít a nyelvtan az olaszul tanulóknak abban, hogy felhívja figyelmét azokra a mozzanatokra, amelyek az idegenajkúnak nehézséget okozhatnak (magyar szempontból rögtön a bevezető részben), és kontrasztív módszerrel visz közelebb egyes nyelvi jelenségek megértéséhez; magyar példákkal világítja meg a szerző a nyílt *o* és a zárt *e* ejtését (35. lap), összeveti a kiindulási nyelv és a célnyelv fonémaállományát, illetve az egyes fonémák gyakoriságát (37. lap). Tudatosítja a nyelvtan a magyartól eltérő igevonatok használatát is (266. lap).

Ugyanilyen céllal különös gondot fordít Fogarasi *Grammaticája* a mondathangsúly és hanglejtés jelenségeinek bemutatására – ez rendkívül fontos az igazán olaszos beszéd elsajátítása szempontjából –, és terjedelmes fejezetet szentel a nyelvi rétegekben oly gazdag olasz nyelv lexikai vizsgálatának. A leíró nyelvtan iangtani és szókincstani részeinek méltó súlyozását az oktatás gyakorlatában 1–1 szemeszter előadással és gyakorlattal biztosítjuk.

Az oktatók és a hallgatók dolgát megkönnyíti a nyelvtan szemléletessége; ezt a célt szolgálja a sok hangtani táblázat és ábra (34., 35., 47., 26., 27. lapok), a mondathanglejtési görbék rendszere (59–72. lap). Eltérő nyomdai tükör figyelmeztet azokra a részekre, amelyek számonkérése nem kötelező, de hasznos tájékoztatást nyújtanak a fiatal kutatók és érdeklődők számára. Praktikus a könyvészeti visszakeresést irányító számmutató és a fejezetcímek előtt álló szárendszer, mely a nyelvtani szerkezetet is tükrözi. Az auditív szemléltetés lehetőségeire maga a szerző is felhívja a figyelmet (például a mondathanglejtés kapcsán: „da 42: p. 42 e disco . . . da 26: p. 62 e disco”), de csaknem minden fejezethez könnyen található hangos szemléltetésre alkalmas anyagot (rádiófelvételt, lemezt stb.). Az oktatás folyamán kapcsolható a nyelvtan olasz terminológiájához a megfelelő magyar nyelvtani terminológia is.

Fogarasi nyelvtana egészében véve hozzájárul ahhoz, hogy az olasz nyelvet tanulóknak rugalmas, dialektikus nyelvszemlélet alakuljon ki, olyan egységes nyelvszemlélet, amely az egyes nyelvi jelenségek leírásában mindig figyelembe veszi a jelentés, a strukturális szinonímia, az expresszivitás, a szómegválasztás és a mondattani szemantika kérdéseit, s – a leíró nyelvtan keretein belül – kiter az egyes nyelvtani eszközök közötti stilisztikai választás lehetőségeire is.

Végül – de nem utolsósorban – kiemelendő a *Grammatica* nyelvi korpuszának példás, magas szintű olaszága, amely a gyakorlati nyelvi képzésben is mindenütt gyümölcsöztethető.

Szabó Győző

## SOMMAIRE

### É t u d e s

<i>Katalin Halász</i> : Le motif de l'hébergement dans les romans de Chrétien de Troyes . . . . .	1
<i>Endre Galla</i> : L'exemple de la Renaissance européenne dans la genèse de la littérature chinoise moderne . . . . .	24
<i>István Pálffy</i> : Un homme dramatique – une forme dramatique (La dramaturgie de Byron) . . . . .	32
<i>Péter Egri</i> : Le drame de la possibilité. Du théâtre poétique de W. B. Yeats . . . . .	40
<i>László Kéry</i> : La décomposition et le renouveau dans <i>Women in Love</i> de D. H. Lawrence . . . . .	47

### C o m m u n i c a t i o n s

<i>Péter Sárközy</i> : Le développement de la poésie italienne du XVIII <sup>e</sup> siècle de l'Arcadia jusqu'au préromantisme . . . . .	65
<i>Gábor Miszoglád</i> : Le roman danois au XIX <sup>e</sup> siècle . . . . .	75
<i>István Molnár</i> : La poésie de Endre Ady vue par des Polonais . . . . .	86
<i>Vilmos Bárdosi</i> : Le fonctionnement de l'attraction paronymique dans le système communicatif du français moderne . . . . .	91

### R e v u e

Travaux sur les systèmes de signes ( <i>Vilmos Voigt</i> ) . . . . .	99
Folk Narrative Research ( <i>Vilmos Voigt</i> ) . . . . .	101
Probleme der Textgrammatik ( <i>Vilmos Voigt</i> ) . . . . .	103
Mélanges offerts à l'académicien M. P. Alekseïev pour son 80 <sup>e</sup> anniversaire ( <i>Mária Tétényi-Zsuzsa D. Zöldhelyi</i> ) . . . . .	103
A finnugor népek irodalmának bibliográfiája ( <i>Ferenc A. Molnár</i> ) . . . . .	107
Fogarasi Miklós: Grammatica Italiana del Novecento ( <i>Győző Szabó</i> ) . . . . .	110

## СОДЕРЖАНИЕ

### Исследования

<i>Каталин Халас</i> : Ночлег и угощение в романах Кретьена де Труа . . . . .	1
<i>Эндре Галла</i> : Роль европейского Возрождения в генезисе современной китайской литературы . . . . .	24
<i>Иштван Пальффи</i> : Драматический герой – драматическая форма (драматургия Байрона) . . . . .	32
<i>Петер Эгри</i> : Драма возможности. О поэтическом театре У. Б. Йетса . . . . .	40
<i>Ласло Кери</i> : Распад и обновление в романе Д. Г. Лоренса <i>Влюбленные женщины</i> . . . . .	47

### Сообщения

<i>Петер Шаркези</i> : Развитие итальянской поэзии XVIII века от Аркадии до преромантизма . . . . .	65
<i>Габор Мисоглад</i> : Датский роман XIX века . . . . .	75
<i>Иштван Мольнар</i> : Польские отклики на поэзию Эндре Ади . . . . .	86
<i>Вильмош Бардоши</i> : Народная этимология в коммуникативной системе французского языка . . . . .	91

### Рецензии

Travaux sur les systèmes de signes ( <i>Вильмош Фокт</i> ) . . . . .	99
Folk Narrative Research ( <i>Вильмош Фокт</i> ) . . . . .	101
Probleme der Textgrammatik ( <i>Вильмош Фокт</i> ) . . . . .	103
Сборник статей к 80-летию академика М. П. Алексева ( <i>Мария Тетени–Жужа Д. Зельдхей</i> ) . . . . .	103
A finnugor népek irodalmának bibliográfiája ( <i>Ференц А. Мольнар</i> ) . . . . .	107
Fogarasi Miklós: Grammatica Italiana del Novecento ( <i>Дезе Сабо</i> ) . . . . .	110

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Salgó István

A kézirat nyomdába érkezett: 1977. VI. 20. Terjedelem: 10,15 (A/5 ív)  
77 4643 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György

SECRET  
U.S. GOVERNMENT PRINTING OFFICE: 1964  
O - 348-084

## TARTALOM

### Tanulmányok

<i>Halász Katalin</i> : Éjszakai szállás és vendéglátás Chrétien de Troyes regényeiben.....	1
<i>Galla Endre</i> : Az európai reneszánsz példája a modern kínai irodalom genezisében.....	24
<i>Pálffy István</i> : Drámai ember — drámai forma (Byron dramaturgiája).....	32
<i>Egri Péter</i> : A lehetőség drámája. W. B. Yeats költői színpadáról .....	40
<i>Kéry László</i> : Felbomlás és megújulás D. H. Lawrence <i>Szerelmes asszonyok</i> című regényében .....	47

### Közlemények

<i>Sárközy Péter</i> : A XVIII. századi olasz költészet alakulása az Árkádiától a preromantikáig	65
<i>Miszoglád Gábor</i> : A dán regény a XIX. században .....	75
<i>Molnár István</i> : Lengyel vélemények Ady Endre költészetéről .....	86
<i>Bárdosi Vilmos</i> : Téves analógiák a francia nyelv kommunikációs rendszerében.....	91

### Szemle

Travaux sur les systèmes de signes ( <i>Voigt Vilmos</i> ) .....	99
Folk Narrative Research ( <i>Voigt Vilmos</i> ) .....	101
Probleme der Textgrammatik ( <i>Voigt Vilmos</i> ) .....	103
Tanulmánykötet M. P. Alekszejev akadémikus 80. születésnapjának tiszteletére ( <i>Tétényi Mária—D. Zöldhelyi Zsuzsa</i> ) .....	103
A finnugor népek irodalmának bibliográfiája ( <i>A. Molnár Ferenc</i> ) .....	107
Fogarasi Miklós: Grammatica Italiana del Novecento ( <i>Szabó Győző</i> ).....	110

**Ára: 14,— Ft**

**Előfizetési ára egy évre 44,— Ft**

INDEX : 25.287
ISSN 0015—1785



Magyar Tudományos  
Közlöny

# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA  
ÉS  
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST  
1977

XXIII. ÉVF.    ÁPRILIS—SZEPTEMBER    2-3. SZÁM

# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA

ÉS  
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSSY LÁSZLÓ, KIRÁLY GYULA, MÁDL ANTAL, SALLAY GÉZA,  
SALYÁMOSY MIKLÓS, SÜPEK OTTÓ, [SZENCZI MIKLÓS], TAMÁS LAJOS

FELELŐS SZERKESZTŐ

HORÁNYI MÁTYÁS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

DOROGMAN GYÖRGY

*A tanulmányok és közlemények szerzői:* D. Zöldhelyi Zsuzsa egyetemi docens, kandidátus; Fenyvesi István főiskolai docens; Hajnády Zoltán főiskolai adjunktus; H. Lukács Borbála tudományos kutató; Jagusztin László egyetemi adjunktus; Király Gyula egyetemi docens, kandidátus; Kovács Árpád egyetemi tanársegéd; Lieber László egyetemi adjunktus; Meszerics István egyetemi docens, kandidátus; Nagy István egyetemi tanársegéd; Pálfi Ágnes szerkesztő; Péter Mihály egyetemi docens, kandidátus; Peterdi Nagy László tudományos kutató; Rév Mária egyetemi docens, kandidátus; Rot Sándor egyetemi tanár, a nyelvtudományok doktora; Szilárd Léna egyetemi adjunktus, kandidátus; Tétényi Mária egyetemi adjunktus; Török Endre egyetemi docens, kandidátus

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST V., PESTI BARNABÁS UTCA 1.

**A Filológiai Közlöny**

évenként négy füzetben kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

**Terjeszti a Magyar Posta**

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 44,— Ft

1 szám ára: 14,— Ft

Indexszám: 25.287

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

## Egy XIX. századi dilemma történetéhez

TÖRÖK ENDRE

*Teremtmény-elv és felvilágosodás*

Az ember mint autentikus lény a felvilágosodásban kezdte tudomásul venni önmagát. A minden emberben közös emberi lényeg autentikusságát látta vagy az értelmi tudás, vagy az erkölcsi tudás hangsúlyával. Az értelmi tudás szerint „a fizikai és matematikai bizonyítéknak meg kell előznie a morális bizonyítékot, ennek pedig a történelmi bizonyítékot. Aki erre nem vigyáz, az teljes bizonytalanságba téved”.<sup>1</sup> Viszont az erkölcsi tudás a morális bizonyítékot fontosabbnak tartotta a tudományos bizonyítéknál, mivel a tudomány nincs hasznára az embernek, ha az ember egyébként nem áll helyt önmagáért a természettől kapott indítékai szerint. Vagy a természet, vagy a társadalmi intézmények ellen vagyunk kénytelenek harcolni, s így választanunk kell, embert akarunk-e formálni vagy polgárt, mert mindkettőt egyszerre nem csináljuk, mondja Rousseau, aki, mivel az embert választja, a természetet választja. „A természetes ember teljesen önmagáé. Ő a számbeli egység, az abszolút egész szám, amely csak önmagával s a hozzá hasonlóval van vonatkozásban. A társadalom embere csak törtegyeség, amely a nevező függvénye, s melynek értékét az egészhez való viszonya szabja meg, azaz a társadalom összessége. Azok a jó társadalmi intézmények, amelyek a legjobban tudják az embert természetes lényéből kiforgatni, amelyek elragadják tőle abszolút létét, s egy viszonylagosat adnak helyette. Az *ént* egy közös egységbe bekelezik olyannyira, hogy egyik egyed se higgye többé magát egynek, hanem az egység részének, és ne legyen többé észrevehető, csak az egészben.”<sup>2</sup>

A felvilágosodás értelmi tudása is, erkölcsi tudása is minden evilági tekintély kétségbevonását jelentette, de nem jelentett olyan radikális szakítást az isteni célszerűség eszméjével, mint ahogyan gondolni szokás. Mind az angol, mind a francia felvilágosodás nagy általánosságban – a teremtmény-tudatot s ezzel az individuum biztonságérzetét erősítette, a természeti rend részének tekintve az embert. Ez a természeti rend azután hol közvetlenül feltételezte Istent, mint a deizmusban, hol nem feltételezte, mint az enciklopédisták többségénél, de szinte minden esetben feltételezte a világ ésszerűségét.

Az ésszerűség mint *kritérium* még Istent a világrendből kirekesztő bölcsletben is számolt valamiképpen egy magasabb szervező értelem működésével, hogyan ezt Voltaire is megjegyzi Holbach műve, *A természet rendszere* kapcsán, megállapítva, hogy már maga a cím is a felsőbb értelem létezésére utal.<sup>3</sup> A francia forradalom is elméletileg abból a

<sup>1</sup> DIDEROT, D., *Bevezetés az alapelvekbe avagy a filozófus avatása. Válogatott filozófiai művei*, Budapest, 1951, 199.

<sup>2</sup> ROUSSEAU, J. J., *Emil vagy a nevelésről*, Budapest, 1965, 14.

<sup>3</sup> VOLTAIRE, *A Systeme de la Nature szerzőjéhez. Filozófiai Abécé*. 1944, 98.

feltevésből táplálkozott, hogy az ember világa ésszerűen berendezhető a természet szándékai szerint, vagyis összhangba hozható ezzel a szervező értelemmel. A forradalom jakobinus periódusa legkivált Rousseau hatását mutatja a természet és a társadalom összetartozásának gondolatában. Saint-Just szerint „a természetben az emberek szeretik egymást, a társadalmi életben felügyelnek egymásra”.<sup>4</sup> Robespierre egységet vél felfedezni egy legfelsőbb lény, a természet és a testvériség eszméje között, nézeteinek ezzel panteisztikus színezetet adva: „A Legfőbb Lény igazi papja a Természet; temploma a világegyetem; kultusza az erény; ünnepe egy nagy nép öröme, mely azért gyűlt össze a Legfőbb Lény színe előtt, hogy szorosabbra fűzze az általános testvériség édes kötelékét, s azért, hogy az érzékeny és tiszta szívek tiszteletével hódoljon neki.”<sup>5</sup>

A felvilágosodás a francia forradalomban mint a felvilágosodás tettében eléri, és a tettben, azáltal hogy elérte, bizonyos fokig megsemmisíti önmagát. Az ész helyébe az érzület lép, a szabadság ugyanis csak akkor szabadság, ha erényes szabadság, ahogyan Robespierre gondolta. A szabadság azonban: szabadság. Az erény: erény. Az egyik kizárja a másikat. Az erény fenntartása: az erőszak fenntartása. A szabadság fenntartása. erőszaknélküliség, vagy legalábbis az erőszak minimuma, korlátozása egy ésszerűség szerint. Az erényes szabadság fenntartása: zsarnokság. „A szubjektív erény, amely csupán az érzület alapján kormányoz, a legfélelmeőbb zsarnokságot hozza magával – mondja Hegel. Ennek a zsarnokságnak tönkre kellett mennie, mer minden hajlam, minden érdek, maga az ésszerűség is ellene volt ennek a szörnyű következetes szabadságnak, amely koncentrációjában oly vakbuzgón lépett fel.”<sup>6</sup>

### *A teremtő-elv kiemelkedése: a második világ*

A francia forradalom romlásában része volt annak is, hogy a 18. század végéig a felvilágosodás még alig sejtette az ember történeti fejlődésében az elszakadás törvényszerűségét a természettől, még kevésbé a *teremtény-tudat* és a *teremtő-tudat* dilemmáját mint az elszakadás következményét. E dilemma bölcséleti rendszerességgel először Kant etikájában jelentkezik. Kant az embert nemcsak a természet egyik természetének látja, hanem a természettől részben független, „mágnaló lénynek” is, aki képes saját magától helyesen cselekedni, vagyis feltenni a kérdést, hogy mi lenne, ha cselekedete „általános természettörvény gyanánt hatna”.<sup>7</sup> Cselekedeteink – Kant szerint – látszatra előírt pályán haladnak, az okok és okozatok rendszerében, de csak azért, mert érzeink mindent ebbe az ész által teremtett rendszerbe helyeznek. Valójában sokkal többek vagyunk ezeknél a törvényeknél. Az egyén: kezdeményező erő és teremtő hatalom, akiben ez a működés és lehetőség a szabadság érzetként jelentkezik.

<sup>4</sup> SAINT-JUST, L. A. L., *A természetről, a polgári állapotokról, a politikai társadalomról avagy a független kormányzat elveiről. A francia felvilágosodás morálfilozófijára*, Budapest, 1976, 633.

<sup>5</sup> ROBESPIERRE, M., *A vallási és erkölcsi eszméknek a köztársasági elvekkel való kapcsolatáról*. I.m. 669–670.

<sup>6</sup> HEGEL, G. F., *Előadások a világtörténet filozófiájáról*, Budapest, 1966, 739.

<sup>7</sup> KANT, I., *A gyakorlati ész kritikája*, Budapest, 1922, 46.

A teremtmény-tudat és a teremtő-tudat dilemmáját *tapasztalattá* a történelem formálta. A francia forradalomban, a napóleoni háborúkban és a nemzeti felszabadító mozgalmakban az ember, bukást bukásra halmozva és a bukásból mindig felemelkedve, fokozatosan mint „teremtő hatalom” kezdte felismerni önmagát. E tapasztalat, Kant folytatásaként, a gondolkodást az akarat felé fordítja, amely Fichténél már „az ész eleven elve”. Rendszerét Fichte a szabadság első rendszerének nevezte, de a szabadság önála voltaképp csak a dolgok világától jelent szabadságot. Az ember ugyanis, Fichte szerint, az ésszerű szabadság felé haladva egy érzékfeletti törvénynek engedelmeskedik, „rendeltetése túlmegy téren és időn, s minden érzéki jelenségen”<sup>8</sup> akarata az örökkévaló akarat tartományával van összekötve.

Mennyiben szabad az ember és mennyiben meghatározott? Magasabb elképzelések részese-e, vagy az ész határain túl minden magasabb elképzelés csak hiedelem? Lehet-e az embernek saját, önmaga által kijelölt célszerűsége? Mennyiben van a természetre bízva, és mennyiben őrá a világ? Erre a kései felvilágosodásban és a romantikában összezsúfolódó kérdéskörre, amely az európai ember kérdésében voltaképp az emberi nem kérdése volt, a válasz keresése a művészetben Goethénél, a filozófiában Hegelnél, felvilágosodás és romantika fölött egyetemes világértelmezéshez vezetett. Hegel rendszerében előírtság és autonómia keresi és tagadja egymást: a történelem a természetből kiszabaduló ember szabadsága, az önmegvalósítás szabadsága, de ez a szabadság alá van rendelve a természetben kibontakozó eszmének, amely megszabja a történelem szükségszerű menetét. Természet és történelem ilyenformán valósággal együttműködik, a világ mindenestre ellentéteiben egységes: összehozható. „Aki ésszerűen néz a világra, arra a *világ* is ésszerűen néz; a kettő kölcsönösen meghatározza egymást.”<sup>9</sup> Történefilozófiája szerint „a világ-történet az ész képe és tette”<sup>10</sup> a világ terve, a gondviselés terveként, tökéletesen racionális.

Hegel végeredményben fenntartja az isteni célszerűség gondolatát. A természetet az „abszolút szellem” és az ember közé iktatja, aki a célszerűség legmagasabb fokozata. Hegel válasza: a dialektikus ész válasza a dilemmákra. A történelem válasza azonban, a nyugati fejlődést tekintve, más: a természeti eszme kihívása volt. A XIX. század közepétől a technika: civilizáció az emberi autonómia teljesítményévé, *második világgá* kezd emelkedni. A polgári társadalom elfordul a természetesség elvétől, aminek a nevében létrejött, a gépek civilizációjával megnyitva a „nagy méretűség, a kolosszalitás korszakát.”<sup>11</sup> Az *első világ*, a természet rendje fölött kialakul a szabadság öntudatával, a szabadság kelepcéjeként a polgári civilizáció végleges formája.

A *második világ* története voltaképp a szabadságban a szabadság látszólagosságának története. A szabadság használatában a használat és a kiüresedés története, a paradox szabadság története, amelyben ember és világa nem felel meg egymásnak. „A technikától előzőnlött világ mindennapi bonyolultsága arra kényszerít bennünket – írja Jaspers a jelenkorról beszélve –, hogy uralkodjunk a világ fölött abban a környezetben, amely megközelíthető számunkra. A dolgokhoz való viszony megváltozott; a dolgok el

<sup>8</sup> FICHTE, J. G., *Az ember rendeltetése*. Budapest, 1976, 203. és 234.

<sup>9</sup> HEGEL, G. F., *Előadások a világtörténet filozófiájáról*. 18.

<sup>10</sup> HEGEL, G. F., *i. m.* 22.

<sup>11</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *A tömegek lázadása*. Budapest, 1943, 19.

távolodnak tőlünk, közömbösekké válnak, miközben megváltoztathatatlan tényezők formáját veszik fel; a technika elszakította az embert a közvetlen jelentől. A feladat, amit végre kell hajtani, az, hogy a technikai alkotások felhasználásával. . . az ember újra találja magában a világ számára való teljes jelenlét lehetőségét: a reflexióban, a (belső) érlelődésben; reális közellétben a környezetét alkotó dolgokhoz. A számunkra megnyíló új lehetőség nemcsak a dolgok külsőleges kezelése, létezésünk anyagi szükségleteinek hatékony megvalósítása, hanem egy szabadság megszerzése magának ennek a technikának a segítségével, amely szabadság túlhaladja az összes anyagi korlátozásokat.”<sup>1 2</sup> Jaspers a szabadság megszerzéséről beszél, teljes joggal. A folyamat ugyanis, aminek a *második világ* kitette az embert, s ami a XIX. században kezdődött, valójában a szabadság fokozatos elvesztése a szabadságban. Korunk gondolkodása ezért elsősorban a szabadságról való gondolkodás, gondolkodás a szabadság megszerzéséről, miközben a polgári eszmerendszerek többsége szerint egyre kevésbé lehet tudni, miként lehetséges, lehetséges-e egyáltalán a megszerzése. A *második világ* olyan öntörvényű világ, amely ebben az értelemben folyvást kérdésessé teszi az ember szabadságát, mivel civilizációját az ember csinálja ugyan, de nem tudja kikerülni, hogy e civilizáció csinálmánya is legyen.

### *Az egyén ironikus helyzete*

E szabadságban legalább annyira látszik a szabadság iróniája, mint a szabadság maga. Az individuum a polgári rend korlátaiba ütközve, a saját maga által és a saját magáért teremtetett valóságba ütközik. Az isteni, majd a természeti célszerűségbe vetett hit után, az öncélúság tételezésével válik az ember az ember függvényévé. Az egyén legtöbbször beleolvad a sűrke masszába, megadja magát a szervezett társadalmi közepszerűség előtt, mivel különben a kirekesztést kockáztatja, amikor pedig fellázad, hogy szabad legyen és ne a „természet szégyene”, jobbára az erkölcs felülmúlásával lázad mindenféle korlátozás ellen, ahogyan ezt Nietzsche „egy jövőző filozófia előjátékaként” megfogalmazta. A *második világban* a társadalom szabadulni igyekszik az egyéntől mint autonóm lénytől, az egyén pedig a társadalomtól mint autonóm szervezettségtől. Mivel egészen egyik sem képes megszabadulni a másiktól, kölcsönösen kikezdi egymást, de ebben mindig az individuum kockázata a nagyobb és a szervezettségé a kisebb. a szervezettség világa a törvény-

<sup>1 2</sup>JASPERS, K., in: *La Nef*, v.3.No.24,1946. Jaspers történeti optimizmusa, nézeteinek végkifejlete a technikai civilizáció és az ember egzisztenciális szabadságának viszonyáról, amelyet már korábban is hasonló dilemmaként, de akkor, a két világháború között még majdhogynem feloldhatatlan dilemmának látott: „Az a mód, ahogyan az emberiséget magában megvalósítjuk, minden egyebet eldönt. A gépezetet, a technikait, a legleleményesebb módon lehet beállítani; ha az emberek, mint emberek mondanak csődöt, akkor még seholse vagyunk. Azért, hogy az embert ne hagyjuk egyszerű élet egzisztenciájának folytonosságába süllyedni, úgy látszik, hogy szinte kényszerű szükség öntudatának a semmi elé való állítása: emlékeztetni kell eredetére. Ha történelme kezdetén a természet erői fizikai létét fenyegették, úgy most a világ, amelyet maga épített fel, lényegében fenyegeti. Jóllehet a kérdés más nívón van, mint fejlődése kezdetének idején – amely kezdet egyébként nagyon homályos – mégis megintcsak egész léte forog kockán.” I.m.: *Die geistige Situation unserer Zeit* (1931). Az idézeteket magyarul ld.: *Korunk szellemi körképe*, 3. kiad. Washington, 1965, 501–504.

szerűség erejével hat, az individuum világa esetlegesnek, szabálytalannak, törvénytelennek. Kiváltja a szervezetségből saját természetét, mechanizmusát, amely az egyén beolvasztásának mechanizmusa, s amely ellenséges minden személyes és minőségi jelenség iránt.

Erről az oldalról nézve, Schopenhauertól Nietzscheig a minőség tiltakozik a beolvasztás ellen az akarat mint központi érték kitüntetésével. Ez a tiltakozás a *második világ* metafizikájaként formálódik ugyan, részben mégis elutasítása a polgári szervezetségnek. A kivételesség, egy önmagát önmagáért meghaladó egyéniség eszményében fogant. Miközben a megszervezett ember azt hiszi, hogy ő az egyedül engedélyezett emberfajta, vagyis „ami neki a hasznára van . . . az a legfőbb értékmérő”,<sup>13</sup> a kivételesség kritériuma éppen a megszervezhetetlenség. Ezt a megszervezhetetlenséget és önmeghaladást Schopenhauer még egy sztoikus énfellettiségre képzelte, ahol a szemlélődés nyugalmában nincs cselekvés, és ezért nincs gyönyör és nincs fájdalom sem. Stirner és Nietzsche már az aktív, sőt agresszív *ént* teszik abszolút mértékké, a hatalomra törekvő akarat eszméjében a *második világ* metafizikáját fogalmazva. Stirner azt mondja, hogy egy maréknyi hatalom többet ér egy zsák igazságnál, Nietzsche szerint pedig „a szabad embernek nincs erkölce, mert ő mindenben önmagától *akar* függni, s nem valamilyen hagyománytól: az emberiség minden eredeti állapotában a rossz annyit jelent, hogy egyéni, szabad, önkényes, szokatlan, előre nem látott kiszámíthatatlan”.<sup>14</sup> Stirner és Nietzsche részben az individualitásban lázadó individuum választát hozzák a társadalom iróniájára, az individuum fölényét, istenségét fordítják szembe a szervezetséggel, de közben maguk is ennek az iróniának a termékei: az embert egy magasabb értelemről független öncélúságban látják. Léteének nincs értelme, csak célja, amelyben nincs választás, és mivel nincs választás, nincs feloldozás sem, amit Nietzsche-nél még külön aláhúz az örök visszatérés gondolata.

A szervezetség módszeres iróniájára hasonlóképpen, módszeres iróniával, Kierkegaard felelt, akinél az ironikus magatartás a valóság megsemmisítésének és az individuum szabadságának a feltétele, bár az irónia szabadsága még csak negatív szabadság. „Az iróniában a szubjektum negatíve szabad; mivel a valóság, amelytől tartalmat kell kapnia, nincs jelen, a szubjektum mentes a kötöttségtől, melyben a valóság a szubjektumot tartja, ez azonban negatíve szabad, s mint ilyen lebeg, mert semmi sincs ott, ami tartaná . . . Mivel azonban az új nincs az irónia hatalmában, azt lehetne kérdezni, hogy mivel semmisíti meg a régit, s erre azt kell válaszolni, hogy . . . *magával az adott valósággal semmisíti meg* . . .”<sup>15</sup> Az egyén mint autonóm lény szabadsága az autonóm szervezetséggel szemben egyedül Kierkegaardnál *humanizált eshetőség* a századközép polgári filozófiáján belül. Szerinte az irónia által e szervezetség nyomásától megszabadított individuum az etikai, majd a vallási szférában megvalósíthatja belső szabadságát, a választás szabadságát jó és rossz között, amelyet „sem a történelem, sem a világtörténelem nem vehet el tőle”.<sup>16</sup> Mindemellett Kierkegaard sem képes kitörni a szabadság kelepcéjéből, amelyet a polgári civilizáció állított az individuumnak: a történelemmel és a társadalommal szemben az egyént ugyanis szükségképpen magáraulat-

<sup>13</sup> NIETZSCHE, FR., *A vidám tudomány. Válogatott írásai*. Budapest, 1972. 186.

<sup>14</sup> NIETZSCHE, FR., *Hajnalpír* (Gondolatok az erkölcsi előítéletekről). I. m. 52.

<sup>15</sup> KIERKEGAARD, S., *Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra*. Írásaiból, Budapest, 1969, 99–100.

<sup>16</sup> KIERKEGAARD, S., *Vagy-vagy*. I. m. 212.

ságában, és ezzel a döntés és a szorongás szabadságában mutatja. Mivel Kierkegaard szerint minden ember általános emberi is, „minden ember számára megvan az út, melyen haladva általános emberré válhat”,<sup>17</sup> az egyén izoláltságában magának az embernek az izoláltságát, a szorongásban a szabadság egyetemes kényszerűségét is kifejezi. A civilizáció embere nem tehet mást, minthogy vállalja a szabadságát, vállalja paradox helyzetét a szabadságban.

### *A természet „viselkedése”*

A szabadság iróniája a polgári civilizációban: átfogó irónia. Nemcsak a szervezethez az egyén fölött, hanem bizonyos fokig a természeté is az emberrel szemben. A *második világ* a természetből kiszabaduló ember szabadsága, de ez a szabadság, mint a természet iróniája, magától ettől a szervezethez, a szervezethez mechanizmusától determinált, részben az ember akaratán kívül működik. Megindul az a technikai fejlődés, amelyben „egy közös célnak való alárendelés minden egyes technikai folyamatra nézve igazolható, mégis az egész fejlődésre jellemző, hogy a technikai folyamatok gyakran annyira csupán közvetve kapcsolódnak a közös célhoz, hogy egy-egy folyamatról már alig lehet megállapítani, hogy az egy közös terv elérésére szolgáló terv része. Ilyen esetekben azután a technika szinte már nem is az anyagi hatalom kiterjesztésére irányuló emberi törekvés termékének hat, hanem inkább egy olyan nagyarányú biológiai folyamatnak, amelynél az emberi organizmust jelentő struktúrák mindig nagyobb mértékben vivődnek át az ember környezetére. A technikából tehát biológiai folyamat lesz, amely mint ilyen már kivonja magát az ember ellenőrzése alól, mert az ember megteheti ugyan, amit akar, de nem akarhatja, amit akar.”<sup>18</sup>

Mivel az ember „megteheti, amit akar, de nem akarhatja, amit akar”, a természet iróniájaként abba a tévedésbe esik, hogy a társadalmak boldogsága a tudomány és technika fejlettségén múlik, jószerével azon, mennyire képes az ember önmagát is, a természetet is a saját tárgyává, eszméjévé változtatni. Mennyire képes meghaladni a felsőbb erő képzetét, amitől Isten, illetve a természet *ötletének* hitte magát. Kiformálódik az anyag pozitív mitológiája, az ipari és tudományos haladás eszményesítése, amely a klasszikus pozitívizmusban egy megszervezhető összhang ábrándjához vezet. A pozitívizmus a felvilágosodás folytatása az ésszerűségben, de már nem a természetesség ésszerűségével, hanem a *második világ* esze szerint. Ez az ész azt látszott igazolni, hogy a tudományos módszerességgel kidolgozott társadalom a legmagasabb a lehetséges társadalmak között. Valójában több már a természetnél azáltal, hogy e társadalom embere az ok és okozat összefüggéseinek belátásával mintegy fölébe kerül az öntudatlan természetnek. Föléje kerül még akkor is, ha ez a belátás a dolgok kikerülhetetlenségének belátása, azé a helyzeté, hogy minden ami van, logikus építménybe tartozik, nem lehet kiszökni belőle,

<sup>17</sup> KIERKEGAARD, S., *Vagy-vagy*, I. m. 30.

<sup>18</sup> HEISENBERG, W., *A mai fizika világképe*. Budapest, 1958. 16. Heisenberg voltaképp arról beszél, amit a *második világ* embere elfelejteni látszik a *praxisban*, a sorrendről, miszerint „a természet előbb van, mint az ember, de az ember előbb van, mint a természettudomány”. A *második világban* az ember épp megfordítva, úgy cselekszik, mintha először volna a tudomány, azután az ember és legvégül a természet. (v. ö.: HEISENBERG, W., *A rész és az egész*, Budapest, 1976).



az ember biológiai képződmény és a szociológiai létezés, tudománya a kikerülhetetlenségek tudománya, amivel úgy rendezi be társadalmát, hogy megfeleljen ennek a meghatározottságnak. A klasszikus pozitivizmus voltaképp megsejtette, de elutasította a természet iróniáját a polgári civilizációval szemben. Érezte, sőt tudományos mitológiaként gyakran valósággal kitalálta, megkonstruálta a kikerülhetetlenségeket, csakhogy minden *belül* legyen és semmi sem *kívül*, mégis azt hitte, hogy az ember „akarhatja, amit akar”. Így hitte Comte, az irányzat megalapozója, majd Spencer, a betetőzője is, aki egyébként a világot a fejlődés és felbomlás végtelen történeteként az anyag mechanizmusának látta. A társadalmi fejlődés „vége” Comte-nál is, Spencernél is, az emberek önkéntes együttműködése egy olyan industrializmusban, ahol nincs kényszer, vagy éppen csak minimális, s ahol mint Spencer gondolta, az állam szerepe kimerül az igazság fenntartásában, mivel ez a feladata, s mivel máskülönben szembekerül az igazsággal.

Míg Comte az autonóm szervezettség teoretikus előjátéka, Spencer e szervezettség filozófusa, a konszolidált nyugati civilizációé, többek között azzal az elképzelésével hogy az ipari fejlettség tisztult szakaszán az egyén harmonikus közérzete a fejlődés természetes velejárója lesz. A pozitivizmus végül is az *autonóm szervezettség önigazolása* abban az értelemben, hogy feltételezése szerint az emberi nem jövője az élet tudományos megszervezésétől, e szervezettség minőségétől függ. Tulajdonképpen az individuális nivellálódás, a beolvasztás jóváhagyása, jobbára az átlagember, egy emberi átlag, a statisztikai érték fokán látja az egyént. Fő irányát tekintve a személytelenség, az uniformizáltság filozófiája, míg az irracionalizmus a személyességé, a megkülönböztetéseké, bár mindkét áramlatban ugyanaz az erő, a *második világ* elve, a teremtő-tudat ereje hat, és mindkét áramlat ugyanattól, az autonómia kényszerétől formálódik, amelyben a szabadság a szabadság tudomány és életfilozófia, kibontakozik a *differenciálódásnak az a folyamata*, amelyben alig találkoznak az ember ismeretei a természetről és az ember ismeretei saját helyzetéről, minőségéről, önmagáról, az ismeretek roppant halmozódásával az ember világa egyre kevésbé hasonlít ettől fogva a természetesség világához, de a halmozódás paradoxonaként az ember is az emberhez, aki nemhogy közeledne, hanem inkább távolodik önmagától, mint „általános emberitől”, miközben éppen ezt az „általános emberit” próbálja megismerni.

### *Az orosz szituáció*

A *második világ* a klasszikus polgári társadalmakban organikus fejlődés következménye. Oroszországban – Ázsia és Európa határán – némiképp egy műviség eredménye: organizáció, vagyis a technikai kibontakozással az európai elem életrendszerre szervezése-szerveződése a patriarkális, ázsiai elem fölött. Ez a műviség a jobbágyreform elkésettéséből is származott (1861), meg a reform kétértelműségéből is, voltaképp magának a reformnak a műviségéből, amennyiben összeegyeztethetetlen érdekeket akart összeegyeztetni. A felszabadítással a politikai hatalom egyszerre gondolta valamelyest nagyobbra nyitni a teret az ipari fejlődés előtt és őrizni a nemzeti provincialitást. Azt is akarta, hogy Oroszország felzárkózzék Európához, és azt is, hogy megmaradjon Ázsiának. Ezzel, miközben az orosz megoldást kereste, újabb megoldatlanságokat termelt. Enyhített

ugyan az erőszakos történelmi visszafogottságon, amelyet a dekabrista mozgalom leverése után I. Miklós kora (1825–1855) a klasszikus orosz egyedulalom periódusa jelentett, de felkeltette a történelmi befejezetlenség közérzetét. A reform következtében Oroszország sem Ázsia nem volt, sem Európa, a legkevésbé pedig önmaga, nem volt saját minősége, holott a politikai és szellemi életet már a század első harmadától elsősorban az orosz minőség keresése jellemezte. Intervallum-helyzetbe került, a legrosszabb helyzetbe: a befejezetlenséggel egy átmenetiségbe, alternatívák közé, de majdhogynem társadalmi benuhátságha, mivel nemigen tudott merre mozdulni. A nemesség szétesett mint történelmi osztály, anélkül, hogy létezett volna egyéb érvényes történelmi erő. Mégis, épp e bomlás folyamánaként, a nemesség egy része, főként az aktív városi nemesség, némileg egzisztenciális okokból is, szinte kénytelen volt polgárosulni, nemesi nosztalgiákkal ugyan, de átvenni a polgárság funkcióját és életformáját. Ez az átvállalás a század utolsó évtizedére végül is beérett, öntörvényű civilizációról Oroszországban voltaképp ettől fogva beszélhetünk. Kialakult a többé-kevésbé nyugati típusú, intenzív, bár a nemzet egész szervezetéhez képest szűk *második világ*, és ebben egy szuverén, jobbára nemesi származású, de már városi intelligencia, amely körülbelül két évtizedre Európa felé fordította az orosz civilizáció eszmevilágát. Elitréteg volt, a provinciális Oroszországtól függetlenül, e provincialitás fölött keletkezett, és szándéka ellenére előkészítette a forradalmakat, amennyiben az orosz civilizáció, mint elkésett civilizáció, saját szerepet kapott a történelemben, Oroszország leválasztását a patriarkális-nemzeti eszményekről.

Míg nyugaton a *második világ* kiemelkedése a polgári forradalmak vége, Oroszországban a forradalom kezdete. Ekkor vetődik a történelmi hangsúly faluról városra, az eszmék hangsúlya a természeti előírásokról az emberi előírásokra. Lényegében eldől, hogy az orosz metamorfózisnak a városból kell kiindulnia. A századvégtől az orosz alternatívák elsősorban a város alternatívái, eltérően megelőző három évtizedtől, amikor a válságba került *első világ* és az alakuló *második világ* ellentéte jelentkezik orosz alternatívaként. A feszültség az „ázsiaiáság” és az „európaiság” között képződik, a klasszikus Oroszország bomlásával voltaképp a *létezés két minősége* kerül szembe egymással anélkül, hogy látszana már, mi következik e megosztottságból. A természet rendje ugyanis – orosz értelemben – *már* nem a természet rendje, és a civilizáció rendje – európai értelemben – még nem a civilizáció rendje. A jobbágyreform után veszélybe kerül a patriarkális életforma, a természetes közösségek viszonylagos egysége, belső érintetlensége, a széthulló vidéki nemességgel szemben feltörekvében van a provinciális kapitalizmus, a felszabadult jobbágyosság egy vagyonosabb, a hiátusba betörő vékony rétege. A természetes közösségektől eltérően a városi véletlen közösségekként, „véletlen családok véletlen tagjaiból”<sup>19</sup> formálódik, nincs igazán szilárd magja, karaktere; ami nemesi vagy plebejus jelenség, az főként orosz tünet, ami polgári; az jobbára német eredetű. Az orosz nagyváros mielőtt szervezett, öntörvényű világgá vált volna, majdhogynem szervezetlen, esetleges,

<sup>19</sup> DOSZTOJEVSZKIJ *A kamasz* epilógusában a klasszikus orosz nemesi osztály szétesésével kapcsolatban használja többek között a *véletlen család* megjelölést, utalva ezzel a „főrangú orosz családok óriási tömegének” gyökértelemné válására és elkeveredésére a városi életformában. Dosztojevskij szerint a véletlen család: az általános káosz és rendetlenség megjelenése az orosz társadalomban (*A kamasz* Budapest, 1971, 638.).

törvénytelen világnak hat. Mindenesetre az, aki a természet embere, tudatosabban ragaszkodik a természet parancsaihoz, mint a veszélyérzet előtt, jórészt ezzel magyarázható az egyházi és világi hatalom iránt engedetlen vallásos paraszti szekták széles elterjedése a század második felében. Tulajdonképpen erkölcsi közösségek voltak, az erőszak nélküli ellenállás gondolata szerint. Minden kötelező szolgálatot megtagadtak az állammal szemben, földművelő munkából és vagyonközösségben éltek, egyházon kívüli vallási nézetekkel. A Kaukázusba menekült *duhoborok* kommunái adták az első mintát többek között az ugyancsak kaukázusi tolsztojánus kolóniák számára. Tolsztoj megírta, hogy két orosz gondolkodó tett rá különös hatást, akiktől elsősorban lelkiismereti felelősséget tanult, s akik nem költők vagy tudósok és nem is prédikátorok voltak, hanem két paraszt, Szutajev és Bondarjov.<sup>20</sup> Egyházellenes irataik nagyban hozzájárultak Tolsztoj keresztény anarchizmusának kialakulásához, ahogyan más esetben, Leszkovnál például, a pravoszláv egyházzal való szakításban komoly szerepet játszott egy másik szekta, az üldözések elől a Volga felső folyásánál és az Urálban letelepedett raszkolnyikok paraszti eretnoksége. Általában e társulások sokban eltértek egymástól, együttesen mégis az elemi, népi érzületet őrizték az orosz vallási gondolkodásban, legfőbb közös vonásként a lelki elkötelezettséget aziránt hogy „az emberek ne kényszerből, hanem saját akaratukból cselekedjenek”, szabadon mindenféle hatalomtól, mivelhogy „nem külső, hanem belső ítélőszék vár az emberre”<sup>21</sup>.

A természeti létbe ágyazódó szektáriánus paraszti világ évszázadokon át láthatatlan társadalom volt a társadalomban, a természet makacssága, amely a történelmi intervallumban egycsapásra vált láthatóvá. Az igazságos élet keresésével hatott még a nemesi intelligencia egy részére is, legújabb formáiban mindinkább elhagyta ugyanis az egyházszakadás a XVII. század dereka óta szinte a végletekig fanatikus karakterét. Szocialisztikus-vallási jelentést vitt a patriarkális közösségekbe, hogy megerősítse, összetartsa ezeket az egységeket, megvédje az idegen befolyástól, még a felvilágosítás szándékával érkező városi intelligenciától is, minden külső erőben merényletet látva a nyilvánvaló igazságokkal, a természet előírásaival szemben. Ezért utasította el az értelmiség lázadását, a narodnyik mozgalmat, amely az erőszak mozgalma volt, az erőszakos felvilágosítása a parasztok között és az erőszaké a hatalommal szemben. Végzetes félreértésektől vezetve úgy képzelte, hogy a történelemnek nincsenek objektív törvényei, minden az egyéniségen

<sup>20</sup> V. K. SZJUTAJEV Sevelino faluból származó paraszt volt, akire TOLSZTOJ a *Napló*jában is többször hivatkozik. Pl.: „Minden tőled függ, ahogy Szutajev mondta. Nézz szeretettel a világra és az emberekre, s ők is ugyanúgy néznek majd rád.” *Napló*, 1907. nov. 29. LEV TOLSZTOJ *Művei* 1–10 Budapest, 1964–1967, 10, 861. – BONDARJOV a Don vidékén működött, iratainak orosz és külföldi publikálásában Tolsztoj is közreműködött. Hatásáról maga Tolsztoj többek között így ír: „A napokban eljuttatták nekem a kéziratát – tanításának rövid összefoglalását; régebben olvastam kivonatot belőle, s nagyon meglepett, hogy milyen igaz és milyen jól mondja el; a kéziratot olvasva azonban még jobban örültem. Az, amit mond, szent igazság, s amit kinyilvánított, nem vész kárba; leleplezi az emberek hazugságát. *Igyekezni fogok, hogy ugyanazt fejtsem ki* (kiemelés tőlem). Azoknak, akik megismerték az igazságot, az a dolguk, hogy elmondják a többieknek, és teljesítsék, de hogy meglátják-e fáradozásuk gyümölcsét, ezt egyedül Isten tudja . . . *Tolsztoj levele T. M. Bondarjovnak*, 1885. júl. 15–2. T. *Művei*. 10, 326.

<sup>21</sup> Tolsztoj levele T. M. Bondarjovnak, 1895. aug. 19. 26. T. *Művei*. 10, 326.

műlik, Oroszországban a civilizálódás és a klasszikus paraszti életforma, ennek az életformának a megőrzése összeegyeztethető. Fokozatosan felmorzsolta részben a politikai hatalom, részben a parasztság ellenállása, miközben teoretikusai, főként Mihajlovszkij, még az 1890-es években is egy erős vezető intelligencia által irányított parasztállam eszméjét propagálták abban a feltételezésben, hogy a patriarkális falu stabil képződmény és Oroszország történelmi pályáját szükségképpen elválasztja a Nyugat-Európaétól. Lényegében kitarottak Herzen nézete mellett, aki Micheletnek írt levele szerint a legnagyobb szerencsének tekintette, hogy Oroszországban a magántulajdon nem törte szét a közösségi tulajdont, s hogy az orosz nép kívül maradt mindenféle politikai mozgalmon, amely ezt a közösségi tulajdont aláasta volna.<sup>2 2</sup>

A narodnyik mozgalom a radikális városi intelligencia mozgalmában voltaképp a katasztrofális individuum mozgalma, aki az orosz befejezetlenség következményeként nem tartozik már a természethez, egészen mégsem képes elszakadni tőle. A *második világ* embere, az ész feltevései szerint. Miközben hatni próbál a természeti világra, erősebbnek gondolja magát a természetnél, ezért a természeti világ ellenállásába ütközik. A kollektív önkívégzés, amelybe kollektív lázadása fordult, a természet hallgatása ezzel az individuummal szemben, aki metafizikus értelemben is szenved a „természet zsarnokságától”. Nem kap választ a kérdéseire, amelyek a halhatatlanság kérdései, s ezért, mivel „nem virág vagy tehén”, képtelen élvezni az életet. A természet hallgatását az élet méltánytalan eljárásaként az emberi lét botrányának tudja be, sérelemnek nemcsak saját személye, hanem saját személyében az ember iránt. Erre a hallgatásra szerinte nincs, nem is lehet más teljes értékű felelet, csak a teremtés megbosszulása, az öngyilkosság, mivel az egyén másként, mint önmaga elpusztításával, nem törhet ki a természet zsarnokságából, a természetet nem pusztíthatja el. „Mivel a boldogságra vonatkozó kérdéseimre – írja ennek az orosz individuumnak az okfejtéseként Dosztojevskij – a természettől egyedül azt a választ kapom értelmem által, hogy nem lehetek boldog másként, csak a nagy egész harmóniájában, amit fel nem érek ésszel, és előreláthatólag nem is fogom soha . . . Mivel a természet nemcsak megtagadja tőlem a jogot, hogy őt kérdőre vonjam, de egyáltalán nem is felel nekem – éspedig nem azért, mert nem akar, hanem azért, mert nincs mit felelnie . . . Mivel megbizonyosodtam arról, hogy a természet (tudtomon kívül) saját magamat jelölte ki, hogy válaszoljak saját kérdéseimre (miután mindezt én mondom önmagamnak) . . . Mivel végezetül a dolgok ilyen elrendezése mellett egy személyben képviselem a fel- és alperes, a vádlott és a bíró szerepét, valamint merő ostobaságnak tartom a természet részéről ezt a komédiát, a magam részéről pedig megalázónak végigjátszani . . . Ezért elvitathatatlanul, fel- és alperesi, bírói és vádlotti minőségemben a természetet, amely egyszerűen és arcátlanul szenvedésre teremtett, ezennel önmagammal együtt halálra ítélem . . . De mivel a természetet nem pusztíthatom el, önmagamat semmisítem meg, pusztán azért, mert *unom* viselni a zsarnokságot, amelyben senki sem

<sup>2 2</sup> HERZEN az 1848-as forradalmak bukása után, e bukások következményeként úgy látta, és már az 1850-es évek elején megírta, hogy Oroszország számára lehetetlenné vált, valójában értékét veszítette az Európához való igazodás. Eszerint Oroszországnak Európa nélkül kell megtalálnia a saját történelmi formációját, méghozzá a faluközösségekre (az obcsinára) épülő társadalmi rend kialakításával (*Russzkij narod i szocializm*, 1851).

bűnös.”<sup>23</sup> Az öngyilkosságnak ez a metafizikája: a boldogtalan öntudat metafizikája. A fellázadt egyéné, aki véletlensége miatt, azáltal, hogy nem tartozik sehová, azt hiszi, hogy önmagán kívül nincs is miért valahová tartoznia. Látszatra az emberi lét abszurditása ellen lázad, de ez az abszurditás nem az emberi lét, hanem saját tudatának abszurditása, amelyből a szabadságba valóban csak a halál által juthat.

A megszervezhetetlen ember orosz változata ez az egyéniség, de a szabadság iróniájától sokkal mélyebben érintve megszervezhetetlen, mint a nyugati típusa. Egy történelmi intervallumban, háttér és bizonyások nélkül törekszik önmagát önmaga mértékévé tenni. Léte ezért elsősorban nem is a társadalomban, hanem a saját tudatában valóságos. Katasztrofális individuum, aki öncélúságában a saját ellentététől, a hiábavalóság érzésétől, a tragikumig korlátozott. Nem azért korlátozott ettől, mint a nyugati öncélú individuum, mert a *második világban* az ember próbálja átvenni Isten szerepét és nincs, aki jutalmazzon és „nincs aki fizessen”<sup>24</sup> az ember önmagát ugyanis nem jutalmazhatja meg; épp ellenkezőleg: a természet zsarnoksága mögött meghúzódó rejtély miatt korlátozott, amelybe az értelemmel nem lehet beelátni. Az orosz intelligencia történetét nézve, folytatása is, tagadása is a kallódó nemesi intellektüelnek, aki a század első felének orosz egyénisége. A hiábavalóság érzésében hasonlítanak leginkább egymásra, és abban, hogy voltaképp egyikük sem tartozik sehová. A kallódó intellektüel szabadulni szeretne már a nemesi életformától, a katasztrofális individuumnak pedig, öntörvényű orosz civilizáció híján, nincs még színtere. De e hasonlóságoknál jóval nagyobb köztük a különbség, az orosz befejezetlenség magas feszültséget teremt: a kallódó intellektüelből hiányzik az értelemnek, és ezzel az öncélúságnak az az ereje, amely a katasztrofális individuumot áthatja, s amely lázadását a boldogtalan öntudat tudatáig fokozza a szabadságban.

Az intelligenciának ez a veszendő vonulata egyre jobban eltávolodik a természettől, anélkül, hogy bárhová is elérkezne. Az orosz elzártságot, majd befejezetlenséget mintegy a saját kivettségében hordja a dekabrista mozgalom leverése és a századvég között. A *semmi* intelligenciája, amint ez az irodalomból kiviláglik. A felesleges ember első formáiban, Puskinnál és Lermontovnál a természeti világ utáni nosztalgia nemcsak nosztalgia a paradicsomi állapot után, hanem a lelki otthontalanság kifejezése is. Anyegin és Pecsorin kóborló hősök, úton levő emberek, vándorlásuk azonban nem vezet sehová, útban lét a semmiben. Még nem fogadják el az orosz ürességet, még keresnek, bár nem tudják mit, ellentétben például Oblomovval, ezzel a városba szakadt provinciális nemesi típussal, akire már nem a mozgás, hanem a bénultság, a mozdíthatatlanságban a semmi elfogadása a jellemző. Az útban levő emberek saját akaratukból hagyják ott jobbára városi életformájukat, míg a mozdíthatatlan hősöknek nincs akaratuk, valamilyen okból kikerültek

<sup>23</sup> DOSZTOJEVSZKIJ, F. M., *Ítélet. Tanulmányok, levelek, vallomások*. Budapest, 1972, 92–95.

<sup>24</sup> „Még fizetséget is akartok, ti érényesek! Jutalmat akartok az érényért, az cget a földért és öröklétet cserébe a máért? És most haragusztok rám, mert azt tanítom, hogy nincs aki fizessen, nincs pénztáros? És való igaz, én még azt hirdetem, hogy az érény önmagát jutalmazza meg” – írja Nietzsche az önző érényel szemben egy másféle érényre gondolva, ahogyan írja: „Valótok legyen benne a tettben, ahogy a gyermekben az anya: *ti* így beszéljétek nekem az érényről!” Csakhogy ez az érény, amiről Nietzsche beszél, nem érény, hanem az erkölcs önlegyőzésének gondolata, vagyis az érény legyőzése, mint érény. NIETZSCHE, F., *Így szólott Zarathustra* (Könyv mindenkinek és senkinek). *Válogatott írásai* 247–250.

természeti létükből, és ebben a kitettségekben mozdíthatatlanok. Ezek is, amazok is kötődnek a természeti világhoz elsősorban vágyódásaikkal, vagy mert soha nem tartoztak ehhez a világhoz és tartozni szeretnének, vagy mert odatartoztak, és már nem tartoznak. Mindenesetre ez az értelmiség nosztalgikus értelmiség, míg a század közepén érkező veszendő intelligencia már az ésszerűség intelligenciája. Az orosz mozdulatlanságba az ész kérdéseit hozva, kihívja a semmit, de közben kihívja a természetet is. A szabadság helyett a korlátozás színterének tartja már, amellyel szemben kell önmagáért helyállnia. Ennek a nemzedéknek az első irodalmi áttűnése Bazarov: a maga által elképzelt igazság szerint gondolkodva felmorzsolódik a természet igazságaitól. Ide tartoznak Turgenyev más hősei, narodnyik értelmiségiek, akik megtörnek a parasztság ellenállásán.<sup>25</sup> A katasztrofális individuum, aki a természet fölé próbál emelkedni, de a természetbe ütközve összeomlik, Dosztojevszkij lázadó hőseivel már bevonul a történelmi gondolatba is, kifejezve, hogy nincs meg az eszmében az, ami ne volna meg a történelemben. Értelmükkel végiggondolják, amit az egyén a szabadságról körülbelül végiggondolhat, de mire végiggondolják, lehetetlenné válnak szabadságukban, mint Raszkolnyikov, Sztavrogin, Dolgorukij vagy Ivan Karamazov. Az elveszettség legvégére jutnak, ahol az elveszettség már nem fokozható, az életet vagy megszüntetni kell, vagy más életnek kell kezdődnie. A természettől való elszakadás ezeknél a hősöknel a legteljesebb. Mennél inkább önmaguk, annál kevesebb a közük a természethez, és mennél kevésbé van közük, annál inkább elveszettek. Súlyos jelentést hordoznak arról a kritikus helyzetről, amelybe Oroszország a jobbágyfelszabadítás után került, s amelyben az orosz jelentés keresése: történelmi kényszerűség.

#### *A történelmi önkeresés alternatívái*

1861 után a kérdés végül is az, merre tartson Oroszország a mélyülő nemzeti megosztottságban, hogyan fejezze be egyáltalán befejezheti-e önmagát. Kitérjen-e a nyugati fejlődés elől vagy afelé törekedjék? Mi fontosabb, az *egység* vagy a *szabadság*? A narodnyik mozgalom, az „orosz szocializmus”<sup>26</sup> abban bukott el, hogy az ésszerű akarattal feloldhatónak vélte ezt az ellentétet. Az *egység szabadságaként* a természetes közösségeket egy felvilágosult parasztszocializmusban az autonóm szervezethez rangjára gondolta emelni; az „erős individuum” révén az öntörvényű civilizáció előtti világba a polgári fejlődés kikerülésével akarta bevinni a kollektív szabadság öntudatát. Bár a pozitívizmus oroszországi lenyomataként teoretikusai elsősorban a szociológiát művelték, a közjó szempontjából a társadalomtudományokat tartották a leghasznosabbaknak, és tudományos társadalomról írtak, Oroszországot valójában a véletlen játéknak tekintették, ahol minden megtörténik, ami megtörténhet. Azt hitték, és ebben is a pozitívizmus híveinek mutatkoztak, hogy egy ésszerű akarat „akarhatja, amit akar”.

<sup>25</sup> Utolsó regényében a *Történelmi földben* (1876) TURGENYEV kétféle öngyilkos típust ábrázol, Markelovot, akit lázító beszédéért a muzsikok adnak át a rendőrségnek, és az álmodozó, majd kiábrándult Nyezsdanovot, aki maga végez magával. „Becsületes, jószándékú fiatalokat választottam szereplőkül, akik hiába becsületesek – ügyük olyannyira hazug és élettelen, hogy csakis teljes fiaskóba torkollhat” – írta ezekről a katasztrofális hőökről (*Levél M. M. Sztaszjulevicsnek, 1877. január 3. Visszaemlékezések, levelek*, Budapest, 1963, 280.).

<sup>26</sup> Ld. 22. jegyzet.

A hasznosság elve méginkább érvényesült a reformerek nemzedékénél, de ez a nemzedék, nyugat felé fordulva, az első világtól függetlenül, az *első világ fölött*, a polgári fejlődést képviselte. Nagyban hozzájárult a tudományos, kivált a természettudományos gondolkodás fellendüléséhez, a kor nyugati kultúrájából kivált a „pozitív kultúrát”, általában a liberális szellemet felszívta, befogadta. Úgy gondolta, hogy „az európai civilizáció magaslatáról még be lehet látni Oroszországot”,<sup>27</sup> egyébként sincs külön orosz és külön nyugati érdek vagy igazság, Oroszország és Nyugat: közös történelmi sors, amelyben megfelelhetnek egymásnak. Egy művelt városi intelligencia „dolgának” tekintette Oroszországot, annak az autonóm gazdasági és kulturális szervezethez a kialakítását, amely a nemzetet kiviheti az ázsiaiságból. A lassú fejlődés, a kompromisszumok nemzedéke volt, abban a feltételezésben, hogy „a társadalmi tevékenységhez most nem kell sem különös tehetség, sem különös ész. . . türelem és szorgalom kell, feltűnés és csinnadratta nélküli önfeláldozás, alázat. . . kötelességtudás, és a szó igazi értelmében felfogott, szép hazafiasság”<sup>28</sup> De a „feltűnés nélküli” haladást is csaknem az a reménytelenség kísérte, mint a narodnyik mozgalomban a feltűnő forradalmiságot. Ebben a reménytelenségben szerepet játszott a közgondolkodás, amelyben mélyebb volt a *saját* Oroszországhoz való ragaszkodás, mint a vágy, hogy Oroszország valami másra hasonlítson, különösen valami olyanra, ami közben lerombolta eszmei alapját, a szabadság, egyenlőség, testvériség gondolatát, ahogyan erről első nyugati útját követőleg Dosztojevszkij is ír, belátva a polgári civilizáció emberének ironikus helyzetébe. Mindenesetre a reformerek nemzedékének is megvolt a maga poézise, a meddőség poézise, amelyet Turgenyev ábrázolt a leghitelesebben. A szabadság szava „hiába száll a levegőben, mint Isten lelke a vizek felett,” a *Füst* hőse, Litvinov, az orosz rezignáció hőseként, a dolgok kivihetlenségét érzi a szétfoszló, tűnékeny valóságban. „Füst, füst, mondotta többször is egymás után, s egyszerre úgy tetszett neki, hogy csak füst, füst minden, minden: a maga élete, az orosz élet, minden, ami emberi, és különösen minden, ami orosz . . . csak pára és füst, gondolta . . . eszébe jutottak a heves viták, eszmecserék, kiabálások . . . eszébe jutottak az államférfiak okoskodásai és szónoklatai . . . füst, füst, és semmi más . . .”<sup>29</sup>

A reformerek szabadság és egység összeférhetlenségében gondolkodtak. A szabadságot fontosabbnak tartották az egységnél, amelyen patriarkális egységet, az elmaradottság egységét értették, de a *második világ* kiépítésében veszélyeztették orosz minőségüket. A tudomány és technika fejlődésétől várták, hogy helyreálljon a kizökkent történelem, a művelődéstől, hogy a közerkölcs, Európa felől szemlélve automatikus feladatnak tekintették Oroszországot. Oroszország felől nézte viszont Európát, a „szabad egység”<sup>30</sup> és az isteni célszerűség középkori eredetű gondolatával, a szlavofil eszme, a 19. század

<sup>27</sup> Turgenyev levele D. I. Piszarevnek, 1867. június 4. I. m. 246.

<sup>28</sup> Turgenyev levele A. P. Filozsofovának, 1874. szeptember 23. I. m. 272.

<sup>29</sup> TURGENYEV. *Összes regényei*, Budapest, 1969, 213.

<sup>30</sup> A szlavofilek első nemzedéke, a klasszikus „eszmealapító” nemzedék, éppen ebből a tételből kiindulva utasította el I. Miklós bürokratikus hierarchiáját. Szerintük ez a bürokrácia, mint nyugati (német) típusú bürokrácia, az önkéntes patriarkális társulásokat egy erőszakosan megszervezett önkényuralmi struktúrában megfosztja eredeti, közösségi jelentésüktől. A szlavofilek romantikus ellenzékiisége a hatalommal szemben a jobbágyreformmal, a reform után teljesen megszűnt mint ellenzékiiség.

konzervatív-nemzeti ideológiája. Az orosz specifikumot egyeduralom, pravoszlávia, patriarkális falu egységében vélte felfedezni, az isteni célszerűséget pedig abban, hogy Oroszország „harmadik Rómaként”<sup>31</sup> mint egyesítő erő működik a civilizáció anyag- elvűségétől kikezdett keresztény világban. Már az 1840-es években mély szakadékok észlelt Oroszország és Európa között: „Nyugat és Oroszország, Oroszország és Nyugat . . . ez a Történelem utolsó szava, a jövő két lehetősége! Oroszország és Európa szemtől szembe állnak egymással! Beolvadunk-e az általános folyamatba, vagy megőrizzük önállóságunkat és saját elveink szerint alkotunk világot, kivonva Európából a föld egy- hatodát, az emberiség jövőjének csiráját?”<sup>32</sup> Európában, a civilizált formák mögött a negatívumokat, a köz- és magánélet szétválását, általában a felaprózódást, az ellentétek harcát tapasztalta elsősorban, míg Oroszországban, az orosz struktúrában megfelelő fel- tételt látott a „belső és külső, a társadalmi és az egyéni, a spekulatív és a mindennapi élet, a praktikum és az erkölcsiség összhangjára.”<sup>33</sup> Ezt a nézetet A. Sz. Homjakov tette széles körben elfogadottá a klasszikus szlavofil nemzet- és egyházfelfogás rendszerezésével. Eszerint nyugaton az élet a szerződések és kölcsönös megegyezések szövevényeként „logikai. . .következésképp anyagi kapcsolatok törvényeinek van alávetve”, míg az orosz élet „szerves és eleven fejlődés eredménye: nem megalkották, hanem kibontakozott”. Az ortodox egyház az egyedül igaz egyház, alapja tagjainak „szabad egysége”. míg a római egyház az egységet csak szabadság nélkül tudta megteremteni, a protestantizmus pedig az egységet feláldozta a szabadságért, általában az egész emberi történelmet áthatja a szabadság és szükségszerűség, „a szabadon teremtő szellem” igazságának és az anyagi léthez kötött racionalizmusnak az ellentéte. Oroszország történelme a szellemi igazságok megvalósulásának története, a nemzeti küldetése, hogy kiemelje Nyugatot az indi- vidualizmus és a materialista szükségszerűség világából.<sup>34</sup>

A szlavofilek a Nagy Péter előtti, a nyugati kultúrától érintetlen Oroszországot eszményítették, pedig maguk is a német filozófiától kapták első indításukat. Schelling és Hegel történelemfilozófiájából tanultak, akárcsak e kor, az 1830-as, 40-es évek teoretikus

<sup>31</sup> Az első szlavofilek történelmi eszményüknek a XV. századot, kivált III. Iván (1462–1505) korát tartották, amikor Bizánc bukása (1453) után Moszkva (Moszkovszkaja Rusz) kiemelkedett a szláv fejedelemségek közül, megkezdődtek a központosító törekvések, és kialakult a „harmadik Róma” gondolata, vagyis Moszkva világmegváltó szerepének eszméje. „A régi Róma egyháza elpusztult az apollináriusi eretnokségek miatt – írta 1456-ban Filoteosz, a pszkovi kolostor vezetője II. Iván cárnak – a második Rómát, vagyis Konstantinápolyt, Hágár fiainak a baltacsapásai romba döntötték, de az új Róma, a harmadik Róma, a Te hatalmas országod apostoli szentegyháza úgy ragyog, mint a nap. Jámbor cár, jelentsd ki hatalmadnál fogva, hogy az igaz hit összes országai a Te birodalomban egyesülnek. Te vagy a világ összes keresztényeinek az egyetlen cárja, hallgassd meg, s szívleld meg ezeket, Te istenfelő cár, hogy az összes keresztény országok a Te egyetlen országodba jöjjenek. Tudd meg, hogy két Róma elesett, de a harmadik áll, s egy negyedik sohasem fog támadni, mert a Te keresztény birodalmaid sohasem fog idegen kezekbe jutni.” Vö.: BONKÁLÓ, S., *Az orosz irodalom története*, Budapest, 1924, 134–135.

<sup>32</sup> Részlet SZ P. SEVIRJOV programadó cikkéből, amely a szlavofil *Moszkvityanyin* folyóirat első számában jelent meg (*Vzgljad russzkogo na obrazovanyije Jevropi*, 1841).

<sup>33</sup> KIREJESZKIJ, I. V. *Polnoje szobranije szocsinyenyij*, I–II., Moszkva, 1911, I., 218.

<sup>34</sup> Ezeket a nézeteket HOMJAKOV legrészletesebben utolsó, már a halála után közzétett *Zapiszki o vszemirnoj isztorii* (1871–1873) című háromkötetes munkájában fejtette ki. Vö.: LOSSKY, N. O. *History of Russian Philosophy*, New York, 1951, 29–41.



forradalmárai, a dekabrizmus elsüllyedése után szerveződő „nyugatos” társaságok, de nem azt tanulták, amit például Belinszkij, hogy közös emberi szempontok szerint ítélkezzenek nemzeti kérdésekben is. Hegelnél másra figyeltek, többek között arra, hogy a szláv néptömeg „nem lépett fel eddigél önálló mozzanatként az ész alakulatainak sorában a világon,”<sup>35</sup> holott minden nép létét indokolja valamilyen eszme. A szlavofil mozgalom ezt az önálló alakulatot kereste Oroszország számára, de nem az ész, hanem egy történelmi hiedelem alapján. Az orosz középkort mint ideált felidézve, voltaképp azt hitte, hogy meg lehet szüntetni a történelmet, eltörölhető mindaz, ami közben Európa felé terelte Oroszországot. Úgy képzelte, hogy a történelem megismétlődik, újra teremtheti önmagát a történelemben valamilyen életrendszer, ha formái egészen még nem veszték el.

A történelem megismételhetősége makacsul élt a konzervatív nemesi értelmiség köreiben, bevonult még a XX. század orosz irracionális filozófiájába is, pedig ezt a gondolatot, már a jobbágyreform aláásta.<sup>36</sup> Jórészt a reform következtében vált többirányúvá maga a szlavofil ideológia is. Az eszme messianizmusa a pánszláv mozgalomban az orosz nagyhatalmi törekvések részeként politikai messianizmusba fordult, a *pocsvennyicsesztvo*, a talajelmélet feltűnésével pedig a föld messianisztikus értelmezéséhez vezetett. A talajelmélet Homjakov nyomán ugyanis azt hirdette, hogy nyugaton a társadalom győzőkre és legyőzöttekre oszlik, minden jog valójában harc és békétlenség eredménye, míg Oroszországban a föld semleges, valamennyi társadalmi réteg egyetértésben él rajta, az ellentétek csupán látszólagosak, ideiglenesek.<sup>37</sup> Mindkét irányzat a szabad egység gondolatában fogant, de a szlavofil ideológia bomlása éppen ezt a gondolatot, az alapeszmét, a hatalom romantikájában és a föld romantikájában a szabad egység eszméjét változtatta elméleti képzelgéssé. Káprázat volt most már nemcsak a valóságban, hanem az elméletben is, Oroszország megfejtettségének káprázata, de ez a káprázat még a nyugati történelemfilozófiát is megérintette. *Oroszország és Európa* (1869) című könyvében N. J. Danyilevszkij – a pozitivismusból is merítve – biológiai tényezők alapján típusokba sorolta Európa népeit és életformájukat. Az orosz, általában a szláv karakter produktumának a patriarkális színezetű politikai abszolutizmust tekintette és egy nyugattól független egységes szláv birodalom víziójában gondolkodott. Nézetei

<sup>35</sup> HEGEL, G. F., *Előadások a világtörténet filozófiájáról*, 615.

<sup>36</sup> Kivált az emigráns BERGYAJEVnél látszik ez, aki az orosz irracionális filozófiát – másokkal, pl. Sesztovval együtt – beemelte a nyugati bölcséleti gondolkodásba. Maga Bergyajev ezt a filozófiát egy keresztény egzisztencializmus felé indította, ennek az egzisztencializmusnak egyik előkészítője volt, de ebben az előkészítésben azzal is orosz, hogy különösen pályája középső szakaszában, az 1920-as években, erősen hitt egy új, olyan középkor eljövételében, amikor az emberiség, a testvériség eszméjében egyesülve, mint „a hívők közössége” megalkotja az emberiség emberi formációját (*Das neue Mittelalter* 1924).

<sup>37</sup> A talajelmélet teoretikusa A. GRIGORJEV volt. Először a *Moszkvityanyin* szerkesztőségében dolgozott, majd a Dosztojevszkij-fivérek folyóirataihoz szegődött. (*Vremja*, 1861–63, *Epoha*, 1864–65). „Modern” szlavofilként elismerte Nagy Péter legtöbb reformjának helyességét, de úgy gondolta, hogy minden társadalmi és gazdasági jelenség, sőt maga a művészet is „a föld produktuma”. Ezzel hatott ebben az időben Dosztojevszkijre is, aki szerint már nem a régi, ösztönös patriarkalizmusra van szükség, hanem műveltségre és tudományra, viszont ezzel a műveltséggel és tudománnyal „a népi alapokhoz kell visszatérni”. Elutasította a nyugati civilizációt, de azzal, hogy a nyugati tudás értékeivel lehet és kell is megerősíteni „az orosz nemzeti civilizációt” (Dosztojevszkij, F. M., *Krityicseszkoje obozrenyje*; *Vremja*, 1861, N° 1.).

nemcsak Leontyevre, az ortodox vallási messianizmus utolsó orosz teoretikusára hatottak,<sup>38</sup> hanem Spenglerre is, aki az első világháború után szláv korszak kezdetét látta kirajzolódni az emberiség kultúrtörténetében.<sup>39</sup>

\*

Az orosz önkeresés ideológiáinak, e három merőben eltérő nemzetfelfogásnak voltak érintkezési pontjai is. A szlavofilek és a narodnyikok például egyképp a faluközösségben látták Oroszország alapját, magában Oroszországban pedig a választ a nyugati

<sup>38</sup> DANYILEVSZKIJ szerint minden történeti nép átmege a fejlődés különböző stádiumain. Egy hosszú etnografikus perióduson, amikor kialakul a nép pszichikai jellege, majd az államiság periódusán, s végül eljut a civilizáció korszakába, amely rövid korszak, az erőket felemésztő korszak, azoké a népi erőké, amelyek azután többé már nem térhetnek vissza. A nyugati civilizációt Danyilevszkij a legmagasabb civilizációnak tekintette, virágzásban levő civilizációnak, de ebben a virágzásban az elvirágzás tüneteit vélte felfedezni. Viszont Oroszország, szerinte, felkészült éppen, hogy a maga vallási és politikai-társadalmi tudásából kiformaljon egy, már a nyugati civilizációhoz képest is jelentékenyebb civilizációt. Tulajdonképpen ez volt Danyilevszkij messianizmusának alapja, egy pravoszláv, patriarkális típusú keresztény civilizáció rögeszméje. Az orosz befejezetlenségből kiindulva, szláv koncepciót dolgozott ki, amelyet világprogramnak gondolt. A szláv koncepció miatt sokan támadták Danyilevszkijt, támadta többek között a keresztény univerzalizmus filozófusa. Sz. V. Szolovjov is, mivelhogy Danyilevszkij tagadja az univerzalizmus elvét, márpedig ez az elv, Szolovjov szerint, keresztény alapelv.

Mindenesetre Danyilevszkijben még volt valami demokratikus elem, mégha agresszív formában is. Viszonyt K. L. LEONTYEV-nél, aki főművét az 1880-as években írta (*Vosztok, Rosszija i szlavjansztvo*, 1885–86), minden gondolat a demokratikus gondolat ellen irányult. Bizánchoz kapcsolódott, a bizánci kereszténység középkori, arisztokratikus öntudatát képviselte, amely különben eléggé idegen volt a szlavofilektől. Sokban követte Danyilevszkijt, pl. a történeti népek virágzásának és elvirágzásának gondolatában, de eszmeköre némely ponton Nietzsche eszmekörével is érintkezik. Leontyev szerint az emberi egyenlőség, a népek boldogságának eszméje értelmetlen eszme, „a társadalomnak a félelem és a szeretet kombinációjában kell működnie, ha élni akar”. Orosz Nietzschének nevezték, mert az erő kultuszát hirdette a demokratizmus gyengeségével szemben, amelyben az ember gyengeségét látta. A gyengeségek megengedését, az ember szeretetét saját gyengeségei iránt. Vö.: *Izstorija filozofii v SZSZSZR*, 1–5, Moszkva, 1968–1973. 3. 334–341.

<sup>39</sup> SPENGLER Danyilevszkijt folytatja pl. a nyugati értékteremtő erő kifulladásáról és a szláv, illetve az ázsiai kultúrák távlatairól vallott nézeteivel, és folytatja, magasabb fokon, a kultúrák „elcivilizálódásának” gondolatával is. Viszont a ciklikusság elmélete, amely Spengler középponti eszméje, miszerint a történelemben nincs fejlődés, csak örök ismétlődés, voltaképp automatikus világkép a Danyilevszkijéhez képest (SPENGLER, O., *Untergang des Abendlandes*, 1919–1922).

Spengler nyugatról látja „nyugat alkonyát”, a tragikus történelmi tapasztalatok ellenére sem képes kilépni a polgári civilizáció vonzási köréből, ezért is pesszimiztikus a kultúrtörténete. Danyilevszkij keletről, a felemelkedő Kelet embereként, már első tüneteiben meglátja ezt az alkonyatot, s az orosz elhivatottság tudatától átfűtve, a maga módján, konzervatív-nemzeti szemlélettel, egy történeti fejlődés gondolatát is elgondolja. E tekintetben az utolsó nagy polgári történetfilozófia Toynbee filozófiája, közelebb áll Danyilevszkijhez, mint Spenglerhez, azzal a különbséggel, hogy Toynbee a civilizációk egész rendszerében (21 civilizációban) egy sejtett, de fel nem tárható történelmi fejlődést képzel. Mindenesetre Spenglerrel ellentétben nem beszél úgy az ázsiai civilizációkról mint az emberiség sajátos távlatáról, és ebben eltér Danyilevszkijtől is, viszont mint alaphelyzetet elfogadja azt a helyzetet, hogy a Nyugat kiemelt történelmi funkciója elveszett vagy legalábbis elveszőben van. A lakott világról beszél, amely szerinte egyetlen társadalommá alakult át, és ennek a lakott világnak az egzisztenciája, a léte vagy nemléte forog kockán a XX. század második felében (TOYNBEE, A. J. *A Study of History*, 1948–1954).

világra, de hogy mi is ez a válasz, pontosabban mi legyen a válasz természete, azt különbözőképpen ítélték meg: a narodnyikok plebejus forradalmisággal, a szlavofilek nemesi messianizmussal. A narodnyikok és a reformerek abban talákoztak, hogy ezek is, amazok is a független individuomot tekintették a haladás feltételének, csak a narodnyikok ezt a haladást a forradalmár-ideálhoz és az *első világhoz*, a reformerek az európai-ideálhoz és a *második világhoz* kapcsolták. A legmélyebb ellentét elméletileg a szlavofilek és a reformerek között feszült, bár a szlavofilek szintén hajlottak bizonyos reformokra, hiszen a materiális elmaradás Európától – a „spirituális fölény” ellenére – kérdéssé tette többek között a pánszláv koncepció kivihetőségét. Mindenesetre a narodnyik mozgalom belülről szétvetette, a szlavofilek és a reformerek eszmekörében pedig nyíltan megtagadta egymást az ázsiai és az európai elem, kiélezve az orosz kettősséget.

### *Az orosz génusz áttörése*

Az eszmei kiélezettséget a nemzeti befejezetlenség provokálta. Előidézt egy olyan közhelyzetet, amelyben történetileg még semmi sem dőlt el, de az intelligenciát más és más értelemben áthatja ugyanaz: a halaszthatatlanság érzése. A választás ideje ez, az ideológiák esetlegességén áttörve, az ideológiák fölött beírta az orosz öntudat. A történelmi kettősség meghaladásával a nemzeti génusz legteljesebben ekkor, a döntés előtt mutatja meg magát. Tolsztoj és Dosztojevskij művében az irodalom felé törekszik, amely ezáltal több mint irodalom. Művészet, vallás, életfilozófia egyszerre. Az orosz gondolkodást elzártágából, a provincialitásból kivezető szellemi forma, amelyben a nemzeti érdek a világérvék fokán jelentkezik. Oroszország megnevezésének színtere, hivatott színtér, ellentétben a politikai színtérrel, amely az orosz viszonyokat tekintve műkedvelő színtér, az ideologikus formákban Oroszország találgatásának színtere. Bármennyire kapcsolódják is a nemzeti önkeresés kérdéseihöz, a kor egyik orosz ideológiája sem felel meg a nemzeti érdekeknek, nem azonos az orosz jelentéssel, e jelentés valamelyik oldala, mozzanata csupán, kinagyítva, eltúlozva, mintha a megfelelés lenne. Eltérő súllyal és szereppel ugyan, de mind a szlavofil, mind a narodnyik eszme a gondolat gondolata Oroszországról. Oroszország félreértése még akkor is, ha a félreértés olykor csak tartalma szerint félreértés, és mögüle áttűnik egy-egy általánosabb, tartós, klasszikus formula, vagy a történelmi küldetés formulája vagy a felvilágosításé. Mindkét eszme, sőt voltaképp a reformnemzedék nyugatiassága is, miközben a saját elképzelései szerint próbálkozik Oroszországgal, kifejezi egy magasabb elképzelés szükségletét. Háttere, kihívása, környezete a szellemi formának, indíték és előkészület a teljes orosz önkifejezéshez, az orosz génusz készülődése arra, hogy betöltse önmagát, kiszabaduljon a korlátozottságból, a közönséges valóságból.

A rendeltetés hite történelmi hit az orosz nép különleges feladatában. A felvilágosítás az ész hite, miszerint lehetetlen, hogy Oroszország olyan amilyen, és tanítással ne lehetne rendbehozni. Ez is, amaz is büjtött ellentéte annak a történelmi közérzetnek, hogy Oroszországról nem lehet valóságos valóságként beszélni. Oroszországot még megteremtteni kell, csak az a kérdés, minek a nevében. Az *első világ*, a teremtmény-elv szerint vagy a *második világ* szerint, teremtmény-elv nélkül, esetleg valahogy másképpen. A

rendeltetés és a felvilágosítás sokban ellentétes, mégis egymásra tartozó, egymást fel-tételező két kényszerérzet, az önkifejezés sürgetése. A megoldást, a történelmi meg-felelést, a befejezést sürgetik az orosz befejezetlenségben. A műkedvelő szintéren félre-magyarázások kíséretében történik ez a sürgetés, viszont a hivatott szintéren már orosz jelentéssel, ami több, mint orosz jelentés, éppen mert a rendeltetés és a felvilágosítás kényszere az emberi érdekig fokozza az orosz felismeréseket. E felismerésekkel avatkozik először igazán Oroszország a világ szellemi ügyeibe, nemcsak azért, mert hogy beavat-kozzék, hanem mert a világ maga is elkívánja a beavatkozást, szüksége van ezekre a felismerésekre.

A hivatott orosz tudás ugyanis, amellet, hogy tudás Oroszországról, tudás a világ helyzetéről is, de másféle mint ugyanekkor a nyugati tudás. Emennek egyik vonása éppen az elszabadulás attól a tételezett erkölcsi középponttól, amihez ez az orosz tudás Dosztojevszkijnél és a kései Tolsztojnál úgy érkezik, hogy bizonyos fokig beolvasztja, meghaladja már az elszabadulást. A történelmi közbeékeltségből, a beszorítottaságból a konkrét történelem, a közönséges valóság fölé növekedő gondolat ez a tudás, emiatt képes más, némely tekintetben többet mondani például a polgári civilizációról, mint aki benne él, a civilizáció embere maga. Nemcsak azt tudja, ami tudható, hanem a tudhatóban az előretudhatót is. A természeti rendtől való elszakadásban a polgári civilizáció katasztró-fáinak előérzetétől formálódik. Mindenesetre ebben, az ember válságainak többé-kevésbé helyes megsejtésében ellentétes legkivált a kor orosz ideológiáival, amelyek kevesebbet tudnak annál, ami van, elmaradnak a történelemtől. Az egyik nem fogja föl, a másik rosszul fogja fel azt, ami végbemegy, jórészt azért, mert képtelen megszabadulni az ázsiaiság vagy európaiság alternatívájától. Bár eredetét tekintve a rendeltetés ázsiai, a felvilágosítás európai származék, a hivatott orosz gondolatban más is meg több is, mint ázsiai vagy európai vonás. A kérdésben, hogy micsoda Oroszország és mivé kellene válnia, végül is az a kérdés, mi a világ és az ember rendeltetése, egyáltalán van-e rendeltetés, illetve, hogy miről kell tulajdonképpen felvilágosítani az embert.

Az „egyetemes emberi egyesítés, az emberi testvériség”<sup>40</sup> jegyében fogant ez a hivatott gondolat, csak Tolsztojnál az egyesítés a társadalmi igazságosságból és egy erkölcsi ésszerűségből kiindulva jelentkezik, míg Dosztojevszkijnél mint orosz feladat, látszatra merőben szlavofil hatásként. Mégsem egyszerűen szlavofil nézetről van szó, amelyet a nyugatos eszmével együtt „nagy, bár történelmileg szükségszerű félre-értésnek”<sup>41</sup> tekintett. Dosztojevszkij az orosz emberben az egyetemes emberhez fordult, miközben a nyugati típusú individuum öncélúságában a katasztrófális elemet észlelte.

<sup>40</sup> *I. m.* 188.

<sup>41</sup> Történelemfelfogásának DOSZTOJEVSZKIJ tisztán gondolati formát utoljára, mintegy összegzésként, a Puskin emlékbeszédben ad, amelyet Dosztojevszkij végrendeletének is szoktak tekin-teni. s amelyben az egyetemes emberi összhang szempontjából fejti ki nézeteit Oroszország és Európa viszonyáról. „Ő, Európa népei nem is tudják, milyen drágák nekünk! S hiszem, hogy később – persze már nem mi, hanem az eljövendő oroszok – valamennyien megértik, igazi oroszoknak lenni egyet jelent majd azzal, hogy igyekezzenek immár végérvényesen békét teremteni Európa ellentmondásai között, hogy megmutassák a vágyódó Európának a továbbvezető utat egyetemes-emberi és mindent egyesítő orosz szellemükben, hogy testvéri szeretettel fogadják be e szellemben valamennyi testvérünket, és végső soron hogy talán kimondják a döntő szót a nagy, közös összhang kérdésében, s kivívják minden nemzet végleges beleegyezését a krisztusi evangélium parancsai szerint.” (DOSZTOJEVSZKIJ, F. M., *Puskin. Tanulmányok, levelek, vallomások*, 188–189.)

„Orosszá, tökéletesen oroszvá válni annyit jelent, mint minden ember testvérvé, egyetemes emberré válni.”<sup>42</sup> A világ megosztottságában az ember elszakadását is látta az általános emberitől, ezért erősebb nála a messianizmus, mint Tolsztojnál, aki szintén az általános emberit kereste az orosz emberben, azt is építette, de a felvilágosítás eszközével. Úgy gondolta, hogy az ember, ha megmondják neki, mi az emberi érdeke, aszerint is cselekszik. Az *emberi* érdek belátásától várta az általános emberi kifejlődését az orosz emberben, míg Dosztojevszkij, a fenyegetés mélységeitől érintve, nem tudott mit kezdeni az ész hitével.

Tolsztoj is, Dosztojevszkij is egy el nem döntött, rendeltetését kereső valóságból emelkedik az emberi rendeltetés kereséséig, szemben egy határozott irányú, kialakult valósággal, a polgári civilizációval, amelynek iránya a rendeltetés eszmeköréből való kilépés, az önrendelkezés, viszont jellege az önrendelkezés iróniája is. A hivatott orosz gondolat többek között általa hivatott, hogy éppen ebben, a civilizáció emberének ironikus helyzetében megtalálja egy későbbi fejlemény, a veszélyes történelem egyik okát. Az ironikus etika korszakának bekövetkezésével számolva e bekövetkezést akarná megelőzni. Az előreláthatóság határáig látva, mi fog történni az emberrel, az orosz létkérdéseket nemcsak bevonja a *közös emberibe*, hanem törekszik a közös emberi átvállalására is. A tételezett erkölcsi középpont felé mutatva, Tolsztoj a természet iróniáját próbálja meghaladni az önrendelkezésnek azzal a tévedésével szemben, hogy a társadalmak boldogsága a tudomány és technika fejlettségén múlik. Dosztojevszkij e középpont szerint a szabadság iróniáját próbálja meghaladni, amely az önrendelkezés szabadságába a szabadság képtelenségeit és hiábalóságát hozza. Az orosz szellemi forma kiemelkedése gondolkodástörténeti esemény: Oroszországban, egy befejezetlen valóságban, éppen e befejezetlenség következményeként összpontosul a 19. század folyamán másodsor a teremtmény-elv és a teremtő-elv mint az ember dilemmája, de már nem az ellentéteiben egyseges, hanem az ellentéteiben szétszakadó világ élményével.

Nyugaton, a század elején, a felvilágosodás összegzése és a szellemi válasz a francia forradalomra Németországban, a nyugati fejlődés szélén keletkezett, ahonnan hirtelen észlelhetővé vált valami, ami hasonló egy egészhez, a lejátszódás, a *történetiség* maga. Oroszországból, az erőszakkal visszafogott fejlődés nyomán, a század második felében a *helyzet*, a meghasadó világban az ember egyensúlyvesztése észlelhető. Az átvilágíthatóságig látszik ez az egyensúlyvesztés Keletről, mert élhető is, sőt tulajdonképpen itt élhető: Oroszország súlyosan érintett az egyensúly hiányától. Magasabb történelmi pályát keresve, mindenhová tartozna és nem tartozik sehová. Legbelül nincs köze, viszont külsőleg egyre jobban kapcsolódik a nyugati fejlődéshez. Látni lehet az alternatívákat, de tudni is, melyik mit ér. A századforduló előtt a hivatott orosz gondolat tudja a legtöbbet az eshetőségek erkölcséről és ezért is több, mint orosz gondolat: az alternatívák fölött szellemi intés, hogy az ember ne szakadjon el a közös emberitől, tekintse kollektív ügynek a világot, és igyekezzék kikerülni a történelem és a haladás csapdáit, amelyeket mintha önmaga állítana önmagának.

Mindenesetre Nyugaton a *második világ*, az evolúció fejleményeként, fokozatosan elhagyja az *első világot*, szabadulni szeretne tőle. Az individuumban a magáraulatltság érzete szerves következménye e folyamatnak, részben az öncélúság ára. Orosz-

<sup>42</sup>I. m. 188.

országban a *második világot* csinálni kell az elemi társadalmi struktúrával, mint az elképzelt nemzeti egyensúly alapjával szemben. Az egyén öncélúsága emiatt szinte mesterseges célnak tetszik, a természettől való különállásban természetellenes, kigondolt gondolatnak. A nyugati életépítkezésben az öntörvényűség tudata az emberben leválik a természeti előírásokról, Oroszországban a döntés előtt szembekerül egymással. Ilyenformán a patriarkális természeti lét és a polgári civilizáció kelet-európai konkrét ellentétében az *első* és a *második világ* általános összeférhetelensége hat. Ütközik egymással teremtmény-tudat és teremtő-tudat, az előírtság és a szabadság eszméi között morzsolva az orosz intelligenciát. Az összeférhetelenség, a nemzeti krízisben egy formálódó világ-krízis felismerése vitte Tolsztojt is, Dosztojevskijt is az ázsiaság és az európaiság fölé, természetesen abban az értelemben, hogy Oroszországnak valamiképpen ezt is amazt is vállalnia kell. „Tökéletesen változzék meg az a mostani nézetünk – írta Dosztojevskij –, hogy európaiak vagyunk, és ismerjük el, hogy ázsiaiak is vagyunk ugyanannyira, amennyire európaiak, sőt jobban, és hogy a mi ázsiai küldetésünk még fontosabb, mint az európai – egyelőre, természetesen egyelőre.”<sup>43</sup> Hasonló megfontolásból mondja Tolsztoj egy helyütt, hogy a „nyugati népek messze előttünk járnak, de tévúton. Hogy az igazi útra lépjenek, ehhez messzire vissza kell menniük. Nekünk pedig csak kissé kell letérnünk arról a tévútról, amelyre az imént léptünk, és amelyen velünk szemben, visszafelé haladnak a nyugati népek.”<sup>44</sup>

Végeredményben az orosz génusz, akárcsak a századközép irracionális polgári filozófiája, az ember minőségét teszi a kor kérdésévé, de merőben ellentétes szempontból. Míg Stirnernél és Nietzschenél a kivételes individuum előjogaiban az autonómia arisztokratikus önkifejezésével találkozunk, a hivatott orosz gondolat az öncélú kivételességet egy kollektív emberi érdek felől és miatt a kockázat víziójában látja. Különbözőképpen, különböző válaszokkal beszélnek ugyanarról az önmeghaladás kérdéseiről, kifejezik a megkettőződést, vagyis, hogy az ember már nem pusztán a tudata szerint, hanem a tudat tudatával, mintegy önmaga fölött létezik. A hangsúly az emberre, mint „teremtő hatalomra” esik, azért válik Nietzschenél az életfilozófia művészetté, az orosz gondolatban a művészet életfilozófiává. Nietzsche programja: az individuum meghaladása az individualitásban, műve az erkölcsfelettség költészete. A hivatott orosz gondolat ellenkező irányba, az individuumban az individualitás meghaladása felé mutat. Áthelyezi a művészetet egy tételezett erkölcsi középpont világába abban az értelemben, hogy efelé törekszik az individuum mint Tolsztojnál, vagy eszerint történik vele, ami történik, mint Dosztojevskijnél. Helyesen mondja Nietzsche a maga nézőpontjából természetesen elítélő árnyalattal, hogy „az evangéliumok pontosan ugyanazokat a fiziológiai típusokat állítják elélni, amelyeket Dosztojevskij regényei ábrázolnak.”<sup>45</sup>

<sup>43</sup> DOSZTOJEVSZKIJNél és TOLSZTOJNál az ázsiai és az európai dilemmák fölé emelkedés: kitérés az orosz ideológiákból abban az értelemben, ahogyan Marx beszél „német ideológiáról”, amelybe mint fogalomba a korlátozott nemzeti, illetve osztályérdekek egész eszmeköre beletartozik. Tolsztojnál és Dosztojevskijnél ez a kitérés: kitérés az orosz provincialitásból, a közös emberi érdek figyelembevételére, gondolkodás a közös emberi szerint, amely nem elvont, hanem konkrét, ázsiai és európai érdek egyaránt (DOSZTOJEVSZKIJ, F. M. Naplójegyzetek I. m. 356.).

<sup>44</sup> TOLSZTOJ, L. N. *Napló. Művei* 10. 845.

<sup>45</sup> NIETZSCHE, FR., *A Wagner-ügy. Válogatott írásai*. Hasonló szellemben nyilatkozik NIETZSCHE még akkor is, amikor Dosztojevskij pszichológiai tudását voltaképp igazi tudásként

Nietzsche is, az orosz gondolat is „hősiességet visz bele a megismerésbe”<sup>46</sup> de az egyik „a mai civilizáció posványával és homokjával”<sup>47</sup> szemben a törvényt előkészítő, a hatalom birtoklására képes emberek hősiességéről beszél, fogékonyságáról a veszélyes élet iránt, a másik a törvényt beteljesítő emberek hősiességéről a veszélyes történelem megsejtésében. Az egyiknél a megismerés: a semmi kockázata. „Isten feláldozása a semmiért”<sup>48</sup> az akarat nevében, amely az eddigi eszményből kinövő semmitől is megválthatja az embert. Az individuum annyival több önmagánál, amennyire tudja és akarja ezt a kockázatot. A másíknál a megismerés: az orosz semmi megsemmisítése, a közbeékeltség betöltése jelentéssel, amely a semmivel mint világgockázattal érintkezve, világjelentéssé fokozódik. Az individuum annál közelebb van a jelentéshez, mennél szabadabb saját személyiségétől a tételezett erkölcsi középpont szerint. Közvetítő individuum, közvetít e középpont és a világ, ember és ember között. Hiányzik belőle az ázsiai elem fanatizmusa s még az európai elem öncélúsága is, ellentétben a katasztrofális individuummal, aki az öncélúság orosz változata, célja voltaképpen az, amit Nietzsche tűz ki célként, a hatalom akarása, ennek az akaratnak a kikísérletezése, vagyis legyőzhető-e a semmi, ha Isten nincsen. A közvetítő individuum a legoroszabb jelenség, amilyenek Dosztojevszkijnél Miskin és Aljosa, Tolsztojnál legutoljára, szellemi arcával Nyehljudov mutatkozik. Mindenkihez tartozik ez az individuum egy közös emberi érdek nevében. Aszerint működik a világban, hogy mire van szüksége az embernek és nem aszerint, hogy mi mindenre képes az ember. Legkivált ebben különbözik a katasztrofális individuumtól, akiben a semmi kockázata, e kockázat hősiessége a teoretikus gyilkosok hősiességébe fordul. A katasztrofális individuum elbukása, ahogyan Dosztojevszkijnél bekövetkezik, a különvált európai elemek a veszélyes gondolat átvilágítása Oroszországban a hivatott gondolattal, amely Tolsztojnál is más, Dosztojevszkijnél is más pozícióból a történelem felülmúlásának gondolata, de nem magáé a történelemé. Tolsztoj szerint „a testvériség, egyenlőség, szabadság – értelmetlenség, ha külső életforma következményeiként fogják fel. Mindhárom állapot emberi tulajdonságok következménye: a testvériség – szeretet. Csak ha szeretjük egymást, akkor lesz testvériség az emberek között. Az egyenlőség – alázatosság. Csak ha nem magasztaljuk fel önmagunkat, hanem másoknál hitványabbnak tartjuk, akkor leszünk valamennyien egyenlők. A szabadság – a valamennyiünkre érvényes isteni törvény teljesítése, ennek révén leszünk valamennyien szabadok.”<sup>49</sup> A

---

fogadja el: „Nem ismerek értékeőbb pszichológiai adatokat azoknál, mint amiket tőle kaptam. Egészen sajátos módon hálás vagyok neki, bár a legbelsőbb ösztöneim ellenszegülnek” (Levél G. Brandesnak, 1888).

<sup>46</sup> NIETZSCHE, FR., *Így szólott Zarathustra. Válogatott írásai.* 192.

<sup>47</sup> NIETZSCHE, FR., *I. m.* 12.

<sup>48</sup> „Nem kell-e egyszer végre feláldoznunk minden vigasztalót, szent, gyógyító dolgot is, minden reményünket, a rejtett harmóniába, jövendő üdvösségbe és igazságokba vetett hitünket? Nem kellene-e magát Istent is feláldoznunk, és önmagunkkal szemben is kegyetlenül, a követ, az ostobaságot imádni, a nehézkedést, a sorsot, a Semmit? – írja. – A Semmiért feláldozni Istent – e végső kegyetlenségnek ez a paradox misztériuma maradt az épp most felnövekvő nemzedékre: erről már mindannyian tudunk valamit.” (NIETZSCHE, Fr., *Túl jön és rosszon. I. m.* 303–304.)

<sup>49</sup> TOLSZTOJ, L. N. *Napló*, 1906, november 9. T. *Művei*, 10. 848. – Az orosz forradalmi helyzet Tolsztojnban ismételten felkeltette az érdeklődést a polgári forradalmak iránt és már 1904-ben párhuzamot próbált vonni a nagy francia forradalom és az előre sejtethető vagy legalábbis általa előre

hivatott orosz gondolat végül is abban az elképzelésben fogant, hogy az élet csak azután változhat, ha először maga az ember megváltozik. Az élet minősége elsősorban nem attól függ, milyen a külső, hanem attól, milyen a belső életforma, milyen az ember minősége. Az ember önmagához való viszonyát, belső viszonyait akarta rendezni mindenekelőtt. E viszonyok fokozódó, olykor a történelemben is örültség mély rendezetlensége miatt helyt is áll önmagáért ez a gondolat, fokozódik erkölcsi érvényessége az időben, mégha éppen ezért nem is mindig találkozik az érvényes történelemmel.

A történelemnek mint konkrét történelemnek megértése másféle megértés: a külső viszonyok rendezésének a gondolata a történelem szerint, vagyis a teremtő-tudat tudatával, mely tudja, hogy mit kell tenni a történelemben. Ez a tudás, akárcsak a szellemi

---

megsejtett oroszországi események között. „A francia forradalom történetét olvasva, kétségtelen világossággal látom, hogy a forradalom alapelvei helyesek és hirdetésre érdemesek voltak . . . hiba csak az volt, hogy a meghirdetett elveket ugyanúgy szándékoztak megvalósítani, akár a korábbi visszaéléseket: erőszakkal. Az alkotmányozó nemzetgyűlésnek teljesen igaza lett volna, ha ugyanazokat az elveket nyilvánítja ki, mégpedig: senki nem uralkodhat másokon, senkinek nem lehet földbirtoka, senki nem szedhet adót, nem büntethet, nem foszthat meg szabadságától másokat; ha bejelenti, hogy ezentúl senki, vagyis a kormány nem támogathatja ezeket a jogokat – és semmi több. Hogy ebből mi következne, ezt nem tudom, és senki sem tudja, mi lenne most is, ha ezt bejelentenénk: egy azonban kétségtelen: nem történhetne meg az, ami a francia forradalomban megtörtént . . .” (Napló, 1904. augusztus 20. *T. Művei*, 10. 821–822.) – Jóval korábban, még 1863-ban, a szabadság, egyenlőség, testvériség eszméjével foglalkozva, és a megvalósítás iróniáját látva a polgári társadalmakban (lásd a tanulmány vonatkozó részét), némileg hasonlóképpen ír Dosztojevszkij is: „Mi a liberté? Szabadság. Milyen szabadság? – Egyenlő szabadság mindenkinek, hogy a törvény határain belül azt tegye, amit jónak lát. Mikor teheti az ember azt, amit jónak lát? Ha van egy milliója. Ad-e a szabadság mindenkinek egy milliót? Nem. Mi az ember egy millió nélkül? Az ember egy millió nélkül nem az, aki mindent tehet, amit akar, hanem az, akivel azt csinálhatnak, amit akarnak. Mi következik ebből? Hát az következik, hogy a szabadságon kívül van még egyenlőség is, nevezetesen a törvény előtti egyenlőség. Erről a törvény előtti egyenlőségről csak azt lehet mondani, hogy abban a formájában, amelyben most alkalmazzák, minden egyes francia személyes sértésnek tekintheti és kell is, hogy annak tekintse. Akkor hát mi marad meg ebből a formulából? A testvériség. Nos, ez a dolog a legfurcsább, és be kell vallani, hogy mindeddig ez a legnagyobb bökkenő Nyugaton. A nyugati ember úgy beszél a testvériségről, mint az emberiség nagy mozgatóerejéről, és nem ébred rá, hogy nincs honnan venni a testvériséget, ha egyszer nincs a valóságban. Mit tegyen? Csinálni kell a testvériséget, bármi áron is. De kiderül, hogy testvériséget csinálni nem lehet, mert az magától jön létre, magától adódik, a természetben található. De a francia és általában a nyugati természetben nem fordul elő, ott csak az egyén, a különálló személyiség, a fokozott önfenntartás, az önrendelkezés elve található; ennek alapján ki-ki érvényesíteni akarja tulajdon énjét, azáltal, hogy az egész természettel és a többi emberrel szembeállítja ezt az ént mint különálló, szuverén alaptényezőt, amely tökéletesen egyenértékű és egyenlő mindazzal, ami rajta kívül van. Nos, az ilyen szembeállításból pedig nem származhatott testvériség. Miért? Mert testvériség, igazi testvériség esetében nem a különálló egyének, nem az ének kell harcolnia ezért a jogért, hogy egyenlő értékű és súlyú legyen a többiekkel, minddel, hanem ezeknek a többieknek kell, mégpedig maguktól odamenniük ehhez a jogokat követelő egyénhez, ehhez a különálló énhöz, és ugyancsak maguktól, minden kérés nélkül egyenlő értékűnek kell elismerniük, egyenjogúnak önmagukkal, vagyis minden egyébbel, ami létezik a világon. Sőt: magának ennek a lázadó és követelőző egyénnek kellene mindenekelőtt feláldoznia egész énjét, egész önmagát a társadalomnak, és nem csak követelnie jogait, sőt ellenkezőleg, minden feltétel nélkül le kell mondania róla a társadalom javára. Csakhogy a nyugati egyéniség nem szokta meg a dolgok ilyen menetét: ő követeli, harccal követeli a jogot. Ő osztozni akar – így aztán ebből nem lesz testvériség.” (DOSZTOJEVSZKIJ, F. M., *Téli feljegyzések nyári élményekről. Tanulmányok, levelek, vallomások.* 294–295.)



válasz a felvilágosodásra és a francia forradalomra, Németországból érkezik, egy nyugati típusú befejezetlenségből, ahol e befejezetlenség miatt a leginkább kifejlődött a történetiség érzéke, némileg hasonlóan Oroszországhoz, amely szintén érezte a kényszert, hogy csinálnia kellene már a történelmét. Csakhogy az orosz gondolat az első világból kiemelkedő valóság terméke, míg ez a tudás a második viláé, amelybe a polgári formák elméleti szétvetésével egy minőségében új társadalmi struktúra programját hozza. Eszerint az ember csak azután lehet szabad, lehet emberi ember, ha először megváltoztatja külső viszonyait, mégpedig abban az értelemben, hogy több ezeknél a viszonyoknál, azaz képes uralkodni a viszonyain és nem a viszonyok uralkodnak rajta. Marx és Engels tudományosságában összpontosul ez a gondolat, de csak a XX. században válik cselekedetté a forradalmi cselekvésben. A XIX. század ebből a szempontból a készülődés ideje. Kivált a század közepétől az, másképpen jelentkeznek az öntörvényűség kérdései, mint a polgári forradalmak évtizedeiben. A természeti jog jogán az ember tudta, hogy minek a nevében teszi amit tesz, nem ismerte még igazán az öntörvényűség veszélyeit. A *második világban* már saját akarata szerint próbál cselekedni, de a polgári viszonyok között mélyen érintve az öntörvényűség iróniájától. Oroszország, részben emiatt, az öntörvényűség kockázatától érintett, kérdése elsősorban az, hogyan lehet kikerülni a kockázatot, amely az elbukás kockázata, mivel az ember a természeti elvek helyett önmaga nevében cselekedve, valójában nem tudja, minek a nevében cselekszik. A kor az eszmék kora, az eszméket erősebbnek tartja a történelemnél, mégha látszatra éppen a meghatározottságokat tartja erősebbnek, mint a pozitívizmusban. A „civilizált öntudat” szerint az ember végül is akarhatja, amit akar, az orosz gondolat pedig egészen más jelentéssel csaknem ugyanezt hiszi, mert azt hiszi, hogy meg lehet előzni a történelmet. Megrendül az egyensúly a természeti világ és a civilizáció világa között, s az ember ettől fogva az egyensúly pozícióját keresi a történelemben, miközben egyre elérhetlenebbnek látszik ez a pozíció a bekövetkező történelmi krízisek tanúságaként. E krízisektől kísérve mindenesetre kirajzolódik a modern társadalmi forradalmak pozíciója, amely a tudomány „alatt” voltaképp abban a hitben született és születik, hogy az ember igazságot szolgáltathat az embernek, és ez az igazságszolgáltatás legalábbis az egyensúly eshetőségét hozza magával.

## Az elbeszélői és drámai formák elhatárolásának kérdéséhez (Költői formák és költői gondolatsorok az epikában)\*

KIRÁLY GYULA

### 1.

A regény sikertelen dramatizálási kísérleteiből kiindulva (alig negyvenhat-negyvenhét esztendővel ezelőtt Grosszman által megtalált és publikált), 1872 januárjában írt levelében Dosztojevszkij elég kategorikusan, de megalapozottan elutasítja az elbeszélői epika drámává történő átdolgozást. Ilyen feladatot a „belső forma” – Dosztojevszkij kifejezésével élve – „a költői gondolatsorok” megőrzése mellett lehetetlen elvégezni. „Más kérdés, ha Ön a lehető legnagyobb mértékben átalakítja a regényt, s csak valamely epizódját, vagy csupán a gondolati kiindulópontot őrzi meg, miközben teljesen megváltoztatja a cselekményt”<sup>1</sup> – írja Dosztojevszkij levelező partnerének.

Ez azt jelenti, hogy egy „objektív” formát – az adott esetben a regényt nem lehet úgy átalakítani, egy másik „objektív” formába átültetni, hogy egyidejűleg megőrizzük az eredeti cselekménysort. A cselekmény kötődik ugyanis a legerősebb szálakkal a költői formához, az elbeszélés művészi struktúrájához. Azt kell tehát elsősorban lebontani, ám maradjon meg a „gondolati kiindulás”; és egyáltalán, „valamilyen epizódból” kell a formát kibontani.

Dosztojevszkij ezt a jelenséget levelében elméletileg magyarázza: „Van egyfajta titka a művészetnek, amely miatt az epikus forma sohasem találja meg a maga megfelelőjét a drámai formában...” Dosztojevszkij gondolatának logikája világosan afelé a következtetés felé vezet, hogy ha a regényi gondolatsor formai oldala az elbeszélői elv, akkor nem lehet megváltoztatni ezt a költői formát anélkül, hogy meg ne változzon a „költői gondolatsor”, az objektív regény költői gondolatsora. Ezért javasolja, hogy a *Bűn és bűnhődés*ből megírandó színdarab alapjául, gondolati kiindulásául az „alapeszme”, formájául pedig valamilyen epizód szolgáljon, és semmi esetre sem az egész regény. Kiindulni a regényből lehet, de ezt „a formát átdolgozni”, „más” formai megfelelést „találni” neki – lehetetlen. A forma nem elvontan „csap át” tartalomba, és a tartalom sem a formába, hanem csak konkrét tartalom, meghatározott gondolatsor „csaphat át” konkrét formába és meghatározott struktúrájú formarendszerbe. Más – drámai – „költői gondolatsort” kell tehát kiépíteni, ami azután maga rendeződik a neki megfelelő drámai formába. Ez Dosztojevszkij fejtegetésének az értelme.

Ezzel Dosztojevszkij egyáltalán nem állítja azt, mintha ugyanazon „alapeszmet” nem lehetne regényi drámában is létrehozni. Csak azt állítja, hogy az a „költői gondolatsor”, amely kifejezésre jut a *Bűn és bűnhődés*ben, ugyanolyan természetesen öltött elbeszélői formát, mint mondjuk az a gondolatsor, amelyet Shakespeare *Romeo és*

\*Ez a dolgozat orosz nyelven 1972-ben jelent meg, vö.: Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae XIII (1971), 123–229.

<sup>1</sup>Vö.: *Nyeopublikovannoje pismo Dosztojevszkovo*, In: *Hudozsnyik i Zritelj*, N° 6–7, Moszkva, 1924, 124–125.

*Juliájában* vagy *Hamletjében* fejezett ki – drámai formát. Műfaji tartalmukat tekintve ez utóbbiak sok vonatkozásban regényi költői gondolat sorok – mégis drámai formába kíváncsok, nem elbeszélőbe, mert maga a költői gondolat sor drámai eredetű.

Át lehet-e alakítani ezeket a drámákat elbeszélői formájú regényekbe? Ebben a formájukban – nyilvánvalóan nem. Kiindulhatunk bizonyos epizódokból, vagy akár az „alapeszemből”, s bár így megmarad a közös alapeszme, de a mondanivaló minden esetben lényegesen megváltozik. Ebben van az „alapeszme” újratemtésének, „új költői gondolat sorba” rendezésének az értelme. Csak a forma átalakításával az alapeszme nem újratemelődik, hanem elsikkad, elszürkül, mert az alapeszmet hordozó költői gondolat sorok az egyik költői formának a másikkal történő felcserélésével fellazulnak, elvesztik jellegüket, képtelenné válnak arra, hogy az írói attitűdöt újra közvetítsék, mert az egyensúly a költői gondolat sor és a költői forma között felborul, a harmónia megbomlik.

Dosztojevszkij is más „költői gondolat sor” és ennek megfelelő más cselekménysor (formamozzanat) kialakítását javasolja levelezőpartnerének a regény egyes epizódjainak megőrzése mellett. S ezt a gondolatot rögtön olyan általánosabb esztétikai törvényszerűség-szférába emeli, ahol a költői gondolat sor formájának megválasztásáról elvi síkon lehet szó. A költői forma „függetlenségéről” illetve „lekötelezettségéről”, a valóságról kialakított költői gondolat sor belső formaigényéről, „szabadságáról”, illetve kötöttségéről van itt szó. A levélnek ez az esztétikai vonatkozása érdekes számunkra is. Nevezetesen az, hogy „egy bizonyos gondolatot sohasem lehet más, nem a neki megfelelő formában kifejezni”.<sup>2</sup> Művészetről van szó, ahol a tágabb értelemben vett „költői forma” (vagyis a művészi tipizáció formájának egy műnem határain belül való) megválasztása nem a művész szeszélyétől függ. Az adott költői gondolat sor természetének kihatása a formaválasztásra még az epikai költői formákon belül is perdöntő: a kifejező eszközeit tekintve alapján véve ábrázoló – elbeszélő és drámai – művészetek formái között is oly nagy a különbség (éppen a megjelenítés és ábrázolás formastruktúrájában), hogy elkülönítésük – ugyanakkor, amikor hangsúlyozzuk azonosságukat műnembeliség síkján – végtelenül fontos esztétikai kérdés. „Sőt, én azt hiszem – írja tovább a levélben Dosztojevszkij, a kérdés eme oldaláról szólva –, hogy a művészet különböző formáinak egyenesen különböző költői gondolat sorok felelnek meg.”<sup>3</sup> Valóban, ha a meghatározott formákat (mint például a drámai vagy elbeszélő formát) mindig a költői gondolat sor jellege hívja életre, ez utóbbit pedig a kor, a társadalmi élet és az író ideológiai viszonya alakítja, akkor teljesen jogos az adott művészeti forma mögött keresnünk a formateremtő „korindokot”, ami magyarázatot adhat arra a kérdésre, hogy a formát miért nem lehetett másként választania a művésznek. Ha létezik koreszme, létezik korforma is – állítja Belinszkij.<sup>4</sup> A „költői gondolat sor” egyben tehát a mű alapgondolatának belső formája, s ugyanakkor a létforma művészi formában való konkretizálásának tartalmi oldala az adott drámai vagy elbeszélő művet illetően. Ez a „művészi gondolat sor”, mint egy *alapeszme konkrét sága*, annak külső megjelenési formája, a valóságból nő ki, de mint a *művészi forma* tartalmi oldala, a művész alkotó munkája árán nyeri el a neki – mint költői gondolat sornak – megfelelő és őt megillető költői, művészi formát. Ahhoz tehát, hogy az

<sup>2</sup> Uo.: 125

<sup>3</sup> Uo.: 125

<sup>4</sup> Uo.: 125

író az őt izgató problémák kifejezésére a drámai formát választhassa, az életben kell megtalálnia ezt az esetleg még csak potenciálisan meglévő formát, mert hisz csak egy létszerű forma szemlélése indukálhat drámai költői gondolatsort amely azután a neki megfelelő *drámái* „költői formába” rendeződik.

A dráma alapja: a „magába tekintő” társadalmi élet, ahogyan Dosztojevszkij kortársa, K. C. Norwid a XIX. század nagy lengyel írója, Juliusz Slowacki romantikus költő műveit elemezve megfogalmazza: „A himnuszok, zsoltárok, sőt a hősi énekek is kialakulhatnak spontán, de a dráma nem jelenhet meg úgy, ahogyan Minerva pattant ki Jupiter fejéből. Ahhoz, hogy az élet magába tekintsen, szükséges, hogy ekkorra már kialakult formákat hagyjon maga mögött — ezért hosszú idő előzi meg azt a fokot, amelyre lépve a társadalom, ha így magába tekint, erkölcsi hasznot merít belőle.”<sup>5</sup> Az „erkölcsi haszon” természetesen a költői gondolatsorból fakad, de egy determinált költői forma létrehozása (a „magába tekintő” társadalom állapotának megsejtése) árán!

Mintegy továbbgondolva Dosztojevszkij tételét a különböző „művészeti formák”-nak megfelelő különböző költői gondolatsorokról, Norwid a továbbiakban az esztétikai gondolat egy másik oldalát világítja meg. „Nemcsak az idő került a mi rabóságunkba, de mi is az idő foglyai vagyunk, ezért nem a ma a miénk, mint ahogy mondani szokták, hanem a tegnap, a múlt; a ma csak nagyon is viszonylagos értelemben birtokunk: s ez az igazság legközvetlenebbül a drámára érvényes . . . A görög dráma talaját a bacchusi „tragos”-ok készítették elő, Calderont és Shakespeare-t pedig a keresztény misztériumok. Ahol viszont a színház nem saját gyökerekből alakult ki, ott esetlen építményként haszontalan és felesleges deszkahalomként az útszélien kell várnia, s közben epigon művekkel traktálni a társadalmat . . .”<sup>6</sup> Miért? Elsősorban bizonyára azért, mert a „tragos” és a „keresztény misztériumok” olyan formái a művészetnek, melyeket nem csak és főleg nem az elbeszélői tipizálás eszközeinek segítségével hoztak létre, mint egy-egy költői gondolatsornak megfelelő költői formát, hanem a tipizálás színpadi elvének szférájába tartozó eszközökkel. Eltérően az elbeszélő-leíró epika szavának ábrázoló funkciójától, a színpadi szó lényege, hogy a „szavak”, a szereplők beszéde elsősorban közlő funkciót tölt be, az alakok külső és belső cselekedeteit pedig az élő játék, az imitáció teremti meg. A mimika, a mozgás mint forma alávetheti magát a szónak mint formának, de lehet vele egyenrangú is vagy nála erősebb. Az „érzésformák”, gondolatok, tettek ábrázolása egészen másképp történik a színpadon, mint az irodalom elbeszélői formáiban.

A tipizálás színpadi elve és a neki megfelelő drámai „költői gondolatsorok” nem jöhetnek létre a népköltészet szintjén — legyen bár tökéletesen kialakult a párbeszéd és a monológ-alkotás, a színpadi szituációk és jelenetek létrehozásának művészete — még akkor sem, ha a szóban forgó irodalomban különben már létrejött a tipizálás lírai és elbeszélő elvének adott nemzeti formája. Ha az élet kész és képes „beletekinteni” saját szerkezetébe, saját állapotába magában a valóságban, ha tehát rendelkezik az önfelfedés, önfeltárlás képességével, akkor megszületik az a típusú „költői gondolatsor” is,

<sup>5</sup> K. C. NORWID: *Pisma wybrane*. Proza. Warszawa, 1968, t. 4., 253–254. Ezzel összefüggésben vö.: NYINA KIRAJ: *Opit tyipologiji polszkoj dramy epohy proszvescsenyija i romantyzma. Studia Slavica Hung.* XIX. 1973. 146.

<sup>6</sup> K. C. NORWID: i. m., uo.

amelynek a dráma lesz a formája. Ilyenkor a valóságtól éppen a drámai formán keresztül vezet a legrövidebb út a valóság mozgásban való feltárásához. Ha viszont a valósággal kapcsolatos legfontosabb gondolat nem fejezhető ki abban, hogy „az élet kész önmagába tekinteni”, de abban igen, hogy a fennálló erkölcsök (erkölcsrajzi korszak), sőt sorsok (regény-korszak) már kialakultak, vagy a kialakulásnak egy olyan fokán vannak, hogy mélyreható művészi analízis segítségével képesek felfedni az élet erkölcsi vagy társadalmi rendjét, struktúráját, abban az esetben az elbeszélő műfajok, tehát az erkölcsrajz és a regény korát éljük. Az elbeszélő formákban az élet csak néhány mozzanatának viszonylagos lezartsága mértékében fedi fel magát – az erkölcsök, a jellemelek, vagy azon sorsok retrospekciója felől, amelyekben a cselekvő ember számára az emberi lét feltárul. Az elbeszélés aktusa – eltérően a színpadi játéktól – itt a költői gondolatsor létrehozásakor formaalakító elv lesz. Ezt az elbeszélési aktust az élet azon formáinak befejezettsége vonja maga után, amelyekben kifejeződhet maga a valóság. Vagyis az elbeszélés egy olyan viszonyítási rendszer megteremtése, mely egy feltételezett időben összeötvözi és egy feltételezett térben kibontja, összegezi mindazt, ami az életben még potenciálisan sincs közvetlen kapcsolatban egymással, sem a térben, sem az időben, sem a korra jellemző eseményekben. A sorsok, jellemelek és erkölcsök lezárulásának tendenciája magában az életben munkál: az élet „rátalál” saját struktúrájára vagy állapotára, és mint ilyen, maga kényszeríti rá magát az elbeszélőre. Ez határozza meg aztán a regény vagy az erkölcsrajz (és a szatíra) uralmát a korban az elbeszélő formák keretein belül.

Nyilvánvaló, hogy itt még az élet csak „biztat” az elbeszélésre, csak inspirálja azt a képességet, hogy az egyének tetteit olyan szituációba hozza össze, ahol „minden csak azért jelenik meg, mert nagyon is kapcsolatos a hős sorsával” – ahogy Gogol mondja a regényről – vagy ahol a szerző „úgy szövi az életét [a hősét – K. Gy.] a kalandok és változások egész során át” hogy „az ábrázolt kor minden jelentős vonása, a kor erkölcsének hű képe elevenedjék meg előttünk” – hogy a fogyatékoságnak, visszaéléseknek, bűnöknek a képe feltáruljon az életben –, vagyis mindaz, amit az író észrevett az adott korban és időben és ami méltó arra, hogy magára vonja minden figyelmes kortárs tekintetét, aki élő tanulságot keres a jelen számára a tegnapi is, meg a múltban is<sup>7</sup> – írja Gogol az erkölcsrajzi műfajokról. Olyan szituációkról van szó tehát, amelyet csak az elbeszélő művész tekintete vehet észre az életben, a drámaíróé nem.

Bár a drámában és az elbeszélésben az életbe való „betekintést” egyaránt a szereplő személyes „szava” erkölcsé, jelleme vagy sorsa valósítja meg, s bár a hősöket egyaránt a körülmények, a valóban megtörtént vagy tipikusan lehetséges események, a „feltételezett hely és idő” vonják be a szituációba, s végül, bár a dráma csakúgy, mint az elbeszélés, az élet rendjét vagy struktúráját fedi föl, mégis az elbeszélői forma ezt más költői gondolatsorban s ezért pl. sokkal szabadabban valósítja meg, térben és időben kevésbé korlátozott lévén, mint a drámai gondolatsor formája, amelyet az idő, a tér, a belső és külső cselekmény a naturalist imitáló, viszonylagos egysége szabályoz. Ez már formailag is áthághatatlan akadályt képez drámai és elbeszélő költői gondolatsorok, mint különböző belső formák között. Hiszen genezisüket tekintve is különbözőek abban az értelemben, hogy a végső okot, a célt tekintve – azaz a valóságot tükröző költői gondolatsorok szempontjából véve a formákat – „más élethelyzet” tükröződik bennük.

<sup>7</sup> N. V. GOGOL: *Polnoje szobranijje szocsinyenyij*. Moszkva, t. VIII, 470–483.

A forma – abban az értelemben, ahogyan Dosztojevszkij, Norwid és Gogol használja a fogalmat, tehát egyáltalán nem „független” a költői gondolatsortól és korántsem közömbös iránta. Ellenkezőleg, egyrészt jelzi, létrehozza a költői gondolatsor és az élet között fennálló ilyen vagy olyan kapcsolatot, miközben feltételesen megismétli, utánozza az élet valamely sajátosságát, másrészt segít feltárni valami fontosabbat ezeknél a sajátosságoknál, és pedig az élet „alapeszmé”-jét, amely még rejtve van magában az életben és csak elbeszélői elemzésnek, rendszerezésnek, összegezésnek adja meg magát, csak azelőtt tárulkozik ki.

Dosztojevszkij idézett levelében levelező partnernőjének azon kísérlete ellen tiltakozik, hogy a *Bűn és bűnhődés* színpadi átdolgozásában a regény cselekményét is megőrizze, átmentse. A költői formáját tekintve elbeszélői műfajok cselekménye a költői forma viszonylatában ugyanis nem kevésbé különbözik a drámai formájú műfajok cselekményétől, mint maga az elbeszélői elv (mint belső forma) a drámaitól. Fokozottan érvényes ez a *Bűn és bűnhődés* költői formájára, s abban is a cselekményre, lévén a mű egyike a világirodalom leginkább „drámai” cselekményű és „párbeszéd” regényeinek. De a dialogikus és monologikus elemeknek az elbeszélőikkel szembeni számbeli fölénye önmagában még nem bizonyítja sem azt, hogy a cselekményépítés szempontjából a dialógusoké vagy a kifejezetten elbeszélői ábrázoló elemeké a főszerep, sem azt, hogy a költői gondolatsor alapvetően elbeszélői vagy drámai természetű. Schelling *Művészet-filozófiájában* joggal jegyzi meg, hogy „a párbeszéd” természete szerint önmagában a lírához vonzódik, mivel elsősorban az öntudatból fakad és az öntudatra irányul.”<sup>8</sup> És valóban a dráma lényege nem a párbeszéd, hanem a „párbeszéd” és a „naturális” szituáció a lét formáinak megfelelő egységének imitálása, arányának helyreállítása, megjelenítése. S ebben van a drámának az epikai és lírai alak- és helyzet-tipizáció jellegétől való eltérése. Ezért valósíthat meg a drámai forma olyan költői gondolatsort, amelyet megvalósít: az ábrázolás és a beszéd együtt jelentkezését, vagyis a szó asszociatív formateremtő képességétől teljesen elütő „epikus tárgyiaságot”, olyan erőteret, ahol a léttudat és éntudat minden megnyilvánulása egyszerre hozza létre a költői forma és a költői gondolatsor elemeit. E formák keretében a művész költői gondolatsora, s így a mű objektív jelentése is másképpen jut kifejezésre, mint az elbeszélői struktúrákban. A monológok és a dialógusok természetükből fakadóan különben egyaránt lehetnek elbeszélői és drámai elvűek is.

Az elbeszélésben a dialógusok és monológok számának végső határig való növelése egymagában még nem feltételezi a tipizáció drámai elvét, csak az elbeszélés drámai lüktetését biztosítja, eszköztárát gazdagítja. A drámaiság lényege ugyanis mélyebben van az általában (nyelvfilozófiailag vagy statisztikailag) vett párbeszédnél. Arról van szó, hogy a költői gondolatsort (vagyis magának a mű alapgondolatának belső formáját) az alapgondolatot kiváltó valóság társadalomontológiai állapota határozza meg. Az egymást feltételező szintek – a költői gondolatsor és a költői forma – mechanikus szétválasztása azt jelentené, hogy kiiktatjuk a lét történelmi állapotától a mű alapeszméjéig vezető közbülső fokokat a művészi megismerés közbülső fázisait. Ez az az eset, amikor az „átdolgozást” néhány elbeszélő mozzanat párbeszédésítésére szűkítik. Az ilyen átdolgozás eredménye azután a *művészi* gondolat elsikkadása, illetve didaktikus célzatú illusztrációja, erkölcsrajzi tendenciáinak torz kiemelése. Ez pedig még a legjobb esetben is az alapeszme

<sup>8</sup> SCHELLING: *Filoszofija iszkussztva*. Moszkva 1966, 359.

egyetlen síkra való redukálását jelenti, ami pedig semmiképpen sem lehet cél, bármilyen fontos is legyen ez a sík. Mégis az epikus elbeszélő művek színpadi, drámai átdolgozása-  
kor gyakorlatilag legtöbbször ez történik.

Arisztotelész az epika szerkezetét a szüzsé és a fabula egymáshoz való viszonyának lényegi volta szempontjából elemezve a fabulát a teljes cselekmény utánzatának, a teljes cselekményt (a szüzsét) pedig annak a tárgynak nevezi, amelynek utánzata a fabula: „mint a többi utánzáson alapuló művészetben is, az egységes utánzás egyetlen tárgy utánzása, úgy a fabula, amely a cselekvést hordozza, maga is egy teljes és egyben egységes cselekvés utánzása kell, hogy legyen”<sup>9</sup> – a cselekményt pedig az esemény irányítja, amelyben – mint valamilyen szüzsében – tükröződik a szituáció. Ahogy a fabula újratemti a szüzsét, a szüzsé kifejezi a szituációt.

A szüzsé formális eredménye annak az epikai tipizációs folyamatnak, amelyet az írói éntől leválasztott, eltávolított alakok cselekvése képez, s ez mind a két epikai költői formára. a drámaira és az elbeszélőire is áll. Lényegi különbség viszont az, hogy mi által és hogyan valósul meg ez a tipizációs folyamat, s annak formai eredményeként a cselekmény, s hogy az alakok és a helyzetek milyen költői formaközegen keresztül kontrollálódnak a szerzői, illetve az appericiáló tudat számára, tehát hogyan, milyen tárgyasulásban rajzolódik ki az az „egységes cselekvés”, „utánzás”, ami végül is a szüzsé, a cselekmény epikai-drámai vagy epikai-elbeszélői princípiumát képezi.

A fabula és a szüzsé is utánoznak, de nem ugyanazt és nem ugyanúgy, hisz más szinteken és különböző síkokon vesznek részt ebben az „utánzás”-ban. Ami az eseményt illeti, amely a fabula és a szüzsé eredménye, vagyis amely nem egyenlő a cselekménnyel, csak eredménye a cselekménynek, pontosabban „az egységes és teljes cselekmény” eredménye, azt Arisztotelész nem egyszerűen a „cselekmény utánzásának” tartja, hanem a teljes, egységes cselekmény utánzásának, ahol a rész változása maga után vonja az egész megváltoztatását. Vagyis a szituációkat, „az események részeit úgy kell összeállítani, hogy valamely rész megváltoztatása vagy kihagyása mozgásba hozza és megváltoztassa az egészet, mert aminek a hiánya vagy jelenléte észrevétlen, az nem szerves része az egésznek”. A szüzsé, mint „az egységes és amellet teljes cselekmény” eredménye mindkét tipizációs elvre jellemző, de az elbeszélői epika teljesen másképp teremti újra, mint a drámai. Erről a törvényszerűségről beszél Dosztojevszkij, amikor a szüzsé változatlanul hagyásának, illetve megváltoztatásának elvi jelentőségére hívja fel a figyelmet, mivel a művészet „titkát” a költői gondolat és a költői forma közötti megfelelésben látja.

Arisztotelész találónan jegyzi meg, hogy „az emberek jellemük szerint lesznek olyanok, amelyenek, de tetteik szerint lesznek szerencsések vagy ellenkezőleg” [ti. szerencsétlenek – K. Gy.]. A tragikai jellem tehát a nem-tragédiáitól éppen cselekedeteinek jellegében tér el. „A jellemek tettek által nyilatkoznak meg” – a tragédiai jellem tettei által az, ami, és nem fordítva. A platóni ismeretelméleti megközelítést Arisztotelész tehát megőrizve szünteti meg, és állítja helyébe dominánsan az ontológiáit.

Ugyanezért tartja jogosnak a tragédia műfaj-elhatároló elvében a cselekmény szerkesztését hangsúlyozni, azaz a cselekedetek összekapcsolását – a történetet. A jellem

<sup>9</sup> ARISZTOTELÉSZ: Poétika Bp. 1964. Arisztotelész nem használja a fabula, illetve szüzsé terminusokat; az orosz elméletben elsőként V. Sklovszkij választja szét a két fogalmat, ami aztán egész fél évszázadra menő vitát vált ki a fogalom használatát illetően, a cselekmény, cselekvés, történet, mítosz azonban Arisztotelésznél is megkülönböztetett fogalmak.

ily módon itt már eredmény: „Az, ami megvilágítja a törekvést, hogy miféle.” A történet Arisztotelész szerint már maga is utánzás – a cselekmény összekapcsolásában kifejezett cselekedet utánzása. A cselekedet maga tragikus vagy nem tragikus – mondja. A cselekedetek ugyanakkor a jellem és gondolkodásmód természetéből adódóan aszerint kapcsolódnak így vagy úgy össze, hogy jellegük minemű: rút, fenséges vagy köznapi.

Így tehát Arisztotelész a jellem és a cselekmény viszonyát illetően ontológiai álláspontot képvisel: „a tragédia nem az ember, hanem a tettek és az élet utánzása”. Nem a párbeszéd, hanem az élet, tehát a cselekvés (tett) párja. A tragédia tárgyalásakor Arisztotelész a „cselekményt”, a „történet” hangsúlyozza a Platon által tételezett „jellemmel” szemben – ám nem azért, mintha a klasszikusabb, az antik eszményt képviselné Platon modernebb eszményével szemben. Sokkal inkább arról van szó, hogy Arisztotelész a platoni szubjektív felfogással szemben az objektív felfogást, az ismeretelméleti megközelítéssel szemben az ontológiai képviseli, és jellemző, hogy mindkettőt a műnemek elvével kapcsolja össze.

A tragédia – mint minden más típusú műfaji gondolkodásforma is – a lét objektívításában és nem a jellemelek szubjektívításában gyökerezik. Arisztotelész lényegét tekintve helytállóan nem a jellemből vezeti le a tragédiát, hanem fordítva: a jellemet a törekvés, a tragédia kimeneteléből, a helyzetnek megfelelő vagy nem megfelelő gondolkodásból, a tettek összekapcsolásának jellegéből, mert – mint írja – „a szerencse és a szerencsétlenség a cselekvésben van”.

Továbbá Arisztotelész nagyon világosan a tárgy ábrázolásmódja alapján, tehát utánzása és tipizálása különbségei szerint osztja fel a szó művészetét elbeszélői és drámai fajokra. Az általános érvénnyel alkalmazott párbeszédet és cselekményt együttesen nevezi drámának (tragédiának vagy komédiának); a dráma lényege a gúnyolódó vagy együttérző személyes hangvételnek, tehát azon elbeszélésnek, elbeszélői attitűdnek a kiiktatása, amely az eposzban a cselekménnyel egyenértékűen általános érvényű, epikai jellegű. A dráma (tragédia vagy komédia) „cselekmény utánzása . . . szereplők cselekedetivel, nem pedig elbeszélés útján”.

A drámában az utánzást az arisztotelészi koncepció szerint cselekvő személyek végzik. A cselekvés lehet 1. fájdalmat és így kárt nem okozó csúfság – nevelés, vagy 2. olyan, amelyet „komoly emberek komoly tettként hajtanak végre”, és amely szerencsétlenséggel, károkkal végződik. Ezáltal – mert az emberek jellemük és gondolkodásuk szerint teszik azt, amit tesznek és tetteik által lesznek szerencsések vagy szerencsétlenek – a cselekvés utánzása, a részvét és félelem felkeltése (a nevelés és ellentéte – K. Gy.) által éri el az ilyenfajta szenvedélyektől való megtisztulást, a katarzist. Arisztotelész megkülönböztet 1. nálunk rosszabbakat, 2. nálunk jobbakat és 3. hozzánk hasonlókat; aszerint osztja fel tehát a művészet tárgyait, műfajait, hogy mit utánoz e három lehetséges ontológiai állapot közül. A komikus tehát a csúf, a nem ártalmasan hitvány, az átlagosnál hitványabb, míg a tragikus a kortársaknál jobb, jelleme szerint kiválóbb. A csak látványosan tragikus Arisztotelész ugyanilyen megfontolások alapján kizárja a tragédia köréből: „A költőnek a szánalomból és félelemből származó gyönyörűséget kell felidéznie utánzás által . . . s ezt az eseményekbe kell beleköltötenie.” Olyanba tehát, amely félelem- vagy szánalomkeltőnek tűnik.

A részvét és a félelem Arisztotelész szerint szenvedély, amelytől meg kell szabadítani az embert, s az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadítás a tragédia



művészi célja, funkciója. A komédia központi kategóriája, a nevetséges meghatározásakor Arisztotelész a tragédiával szemben a veszteség és fájdalom nélküli cselekvést emeli ki. A komédia jogosultságát éppen abban látja, hogy a „fájdalmat” („kárt”) nem okozó csúfságot nevetjük ki, azt tehát, ami természete és társadalmi funkciója szerint nem elutasítást, csak kinevetést érdemel.

Ugyancsak a drámai és az elbeszélői tipizálás különbségeit feszegeti, és jellemzően megint csak ontológiai megközelítést ad akkor is, amikor az eposz és a tragédia eltérő specifikumait vizsgálja. Ezt írja: „Epikus alkotást nem szabad tragédiának feldolgozni, epikusnak itt a többszörös cselekményt nevezem, mintha például valaki az egész Iliászból egy dráma cselekményét írná meg. Az eposzban ugyanis az egész terjedelme által kapják meg az egyes részek a megfelelő nagyságot, a drámában viszont épp ez távolítana el a céltől” (XVIII. fejezet). A XXIV. fejezetben így folytatja gondolatát: a tragédia (dráma) jellemzője az „egy előadásra szabott terjedelem”. „A tragédia keretében ugyanis nem fér el több egyszerre történő cselekmény utánzása, csak az az egy, amelyet a színpadon a színészek előadnak, az eposzban viszont – mivel elbeszélés – sok dolgot lehet egyszerre végigvinni, s ezek által, mint szerves részei által, növekszik a költemény terjedelme.” Tehát egy cselekményt kell – írja – „drámaian megszerkeszteni . . . az eseményso-rozatot – akárcsak a tragédiákban – . . . egy egységes és teljes cselekmény köré, szem-ben a történeti művekkel, amelyekben szükségszerűen nem egy cselekményt, hanem egy korszakot mutatnak be, s azt, ami csak abban történt egy vagy több emberrel, de az egyes történetek csak esetlegesen kapcsolódnak egymáshoz”. Arisztotelész ugyanilyen kiindulásból állítja példaként szembe az *Iliászt* és az *Odüsszeiát* a kis *Iliással* és a *Küpriával*, ahol „egy személyről, egy időszakról [azaz az események belső logikájáról – K. Gy.] és egy sokrészes cselekményről” írnak a költők.

Dosztojevszkij kategorikus elutasító magatartása regényének – a *Bűn és bűn-hődésnek* – drámává való átdolgozását illetően olyan alapon, hogy az „epikus”, pontosabban az elbeszélői epikus forma szemben áll a „drámai” formával, még mindig túl merevnek és jogosulatlanoknak tűnhet két nagyon fontos körülmény figyelembevételé nélkül. Az egyik az elbeszélő formáknak a drámai, színpadi formákhoz való nagyobb vagy kisebb mértékű közelségére, a két költői forma különbségére vonatkozik, a másik pedig az objektív vagy szubjektív epikai forma uralmi helyzetére. A regény objektív formájának előnyben részesítése közvetlenül összefügg a regény sajátos elbeszélői for-májának azzal a felfogásával, amelyet Dosztojevszkij már első műveiben megvalósított. Ráadásul a kor (a 40-es évek) Dosztojevszkij fellépésének pillanatában már maga is sugal-mazta ezt az objektivitást, mint a létformák egy sajátos önkifejezését.

A drámai formák belső műfaji különbségei lényegileg ugyanazok, mint az elbeszélő formákéi. A regényi drámában az „élet” ugyanúgy a sorson – a hősök sorsán – keresztül „tekint magába”, mint ahogy az elbeszélői regényben. Vagyis mindkét formában az élet struktúrája jut érvényre, míg az erkölcsrajzi, szatirikus drámában, – a jellem-drámában egyfelől, s az erkölcsrajzban, a szatirikus elbeszélésben és szatirikus regényben másfelől – egyaránt az élet állapota. Ez a különbség az „erkölcsrajz” és a „regény” között tulajdon-képpen egyformán elvi jelentőségű a költői gondolat-sor és a neki megfelelő költői forma szempontjából is. Ennek a körülménynek – hogy ti. műfaji szempontból nem a dráma és elbeszélés, hanem az erkölcsrajzi, regényi, tragédiai vagy eposzi attitűdök között van a különbség – tulajdonítható például az is, hogy némely elbeszélői forma egészen közel

kerül a drámai formához. Ilyen esetet figyel meg Borisz Eichenbaum Gogol *A köpönyeg* című művével kapcsolatban. Ez az eset annál is tanulságosabb a mi gondolatunk szempontjából, mivel Eichenbaum példájában az elbeszélő forma közeledése a drámához éppen az elbeszélés aktusának dramatizálásán alapszik.

Az elbeszélés folyamata az alakok és a szituációk viszonyának olyan ismétlődő, az elbeszélőtől kiinduló megszakításán alapszik, amelyben az alakok és szituációk epikus viszonyát állandóan modifikálja, megváltoztatja, kiélezi, vagy elhalványítja az elbeszélő-szerző – intonációval, vagy akár a szöveg szemantikájával kifejezett, a mese súlyával vetekedő – én-viszonya. Eichenbaum szerint a gogoli elbeszélés-típusban az alakok és körülmények önmozgásosan kibomló kapcsolatsora kevésbé fontos a mű költői formasorának kialakítása szempontjából, mint maga az *előadott* cselekmény. A cselekmény síkján analizálható valóság és kifejezhető írói attitűd ugyanis a gogoli műkonceptióban (az eichenbaumi megfigyelés szerint is) kevésbé differenciált, kevésbé gazdag és változatos, mint a szkáz, a szerzői szólalás dramatizált elbeszélői aktusán keresztül közelített.

Vagyis az elbeszélői és drámai forma potenciális „közeledése” – s ennek tüneteként az elbeszélés aktusának dramatizálása – mint folyamat a forma-elv síkján valósul meg, ahol azok a „költői gondolatsort” reprodukáló valóság modellek rendeződnek el, amelyek kompozíciós rendjét és epikai rímelését, ismétlődését a költői forma-adta lehetőségek sugallják, mint egy előzetesen meghatározzák.

„A novella kompozíciója – írja Eichenbaum – jelentős mértékben függ attól, milyen szerepet játszik benne a szerző *személyes hangneme*, az, hogy a költői gondolatsort szervező elve a szerzői hangneme – amely ilyen vagy olyan mértékben a *szkáz* illúzióját kelti – vagy csupán azon események közti formális kapcsolat megteremtésére szolgál amelyek teremtik a gondolatsort, azaz az elbeszélés aktusa – s az elbeszélő is – alárendelt szerepet játszik.”<sup>10</sup>

Az objektív kibontást, cselekményt, a szituációra koncentrázó epikai építkezést váltja itt fel a szubjektív szerzői elbeszélői forma, szervező-elv, attitűd. A gogoli novella azért is marad novella és nem válik kisregénnyé, mert ez a szkáz által történő gondolatsort-építés a valóság olyan szintjeit szólaltatja meg – nem annyira az elbeszélésben, mint inkább annak kapcsán –, amelyeket az írói gondolat belső immanens logikája, erkölcsrajzi szándéka diktál elsősorban és nem az ábrázolt hős regényi sorsának valóságos logikája.

Állítását Eichenbaum a novellára, vagyis egy jellegzetesen kis-epikai műfajra alapozza, ami ugyan nem jogcím arra, hogy feltétel nélkül kiterjesszük a nagyepikai elbeszélő formákra is, a nagyepikai műfajok elbeszélés technikájára, formájára és elbeszélő-élvére, de *A köpönyeg*, melynek novella-kompozíciós anyagán mindezt Eichenbaum illusztrálja, bizonyos értelemben maga is átmenetet képvisel a kisepikai formáktól a nagyepikához, és ráadásul – mint ahogy az világossá válik a *Korunk hőse* elemzéséből – Eichenbaum általában nem tulajdonít elvi jelentőséget a kis- és nagyepikai formák közötti különbségeknek akkor sem, amikor az írói hangnem kompozícióban betöltött szerepét elemzi. Gondolatmenetéből viszont feltételezhető, hogy az elbeszélő formák két alapvető műfaji csoportját – a regényt és az erkölcsrajzit – ő is szétválasztja, s az is, hogy az elbeszélés

<sup>10</sup> B. EICHENBAUM: *Kak szgyelana „Sinyel” Gogolja*. in: *Szkvozij lityeraturu*. Leningrád, 1924, 171.

objektív és szubjektív formáinak megkülönböztetésében a szerzői én holrejtőzését s a személyes írói hangnem elbeszélői kompozíciós szerepének súlyát ítéli döntőnek. Eichenbaum a szubjektív epika dráma felé történő elhajlását – ami az elbeszélői aktus immanens tárgyként kezelésében nyilvánul meg azáltal, hogy az elbeszélő a cselekményt kiegészíti, kiteljesíti – végső soron az objektív epika felé tett lépésének látja.

Ugyanis Eichenbaum megkülönböztet „primitív” és bonyolultabb elbeszélésformákat, komikus és idillikus novellákat. A „primitív” novella, akárcsak a kaland-regény (az elbeszélő nagyepikai formájaként) – mondja Eichenbaum – nem ismeri a szkázt és nincs is rá szüksége”. Miért? „Ugyanazért – fejtegeti tovább Eichenbaum – amiért minden objektív elbeszélésnek: mert az elbeszéltek érdekességét és mozgását az események és helyzetek gyors és színes váltakozása adja.” Folytatni lehetne Eichenbaum gondolatait ott, ahol arról beszél, hogy mindez igaz a komikus novellára is, melynek alapját a szerzői elmondástól független „komikus helyzetekben bővelkedő anekdota képezi” – ám itt a szüzsének már egyoldalú meghatározását adja: „a motívumok és a motivációk összefonódása – ez a primitív novella szervező elve” – írja.

Valójában az utóbbi esetben objektív elbeszélői, vagyis elsősorban cselekményes objektíválásról van szó: arról, hogy konkrétan milyen motívumok és motivációk képezik a cselekmény alapját, olyanok-e, amelyek újra meg újra létrehozzák a regényi költői gondolatsort, vagy pedig olyanok, amelyek erkölcsrajzi költői érdeklődést mutatnak a motívumok és motiváció segítségével ábrázoltak iránt. A regény, az erkölcsrajz, vagy a novella szempontjából a dolog lényege nem is az események és helyzetek változásának tempójában és színiskálájában rejlik, hanem az alakok és helyzetek motivációs kötéseinek jellegében, vagyis maguknak az eseményeknek belső indokai iránt mutatkozó ilyen vagy olyan írói érdeklődésben. Ahol – mint elv – a motívumok „összefonódása” áll az egyik oldalon, s a „szkáz” kisebb-nagyobb mértékben kikristályosodott elve a másikon, ott bizonyos műfaji kettősséggel van dolgunk. A szkáz kompozícióját ezért inkább narratívának nevezhetnénk, mivel a figyelmet nem a motívumok és a motiváció együttese, hanem a szüzsé motivációja maga, a motívumok expresszivitása, a történés és az elbeszélői motiválás kelti fel és köti le. Ezért sikerültebbek rendszerint az erkölcsrajzi vagy szkázra épített elbeszélő művek drámai átdolgozásai, mint az objektív szüzséjű művekéi, beleértve a szubjektív és objektív regényi elbeszélő műveket egyaránt.

Eichenbaum olyan esetről beszél, amikor az elbeszélés legfőbb érdekessége nem a szüzsében, hanem az elbeszélés imitálásában, utánzásában, vagyis a szkáz elbeszélést dramatizáló mozzanatában van. Dosztojevszkij viszont levelében olyan regényről ír, amely bonyolult külső és belső cselekménnyel rendelkezik, tehát az emberi sors és az emberi tudat szintjén is költői gondolatsort kibontóan tagolt. Ez a lehető legjobb apropó volt Dosztojevszkij számára, hogy a költői gondolatsort és költői forma viszonya kapcsán a művészetben általában is fontos esztétikai elvekről szót ejtsen.

Összegezve tehát Dosztojevszkij levelének tanulságát; az élet úgy juttatja kifejezésre önformáját, hogy hol a művész (szubjektívebb vagy objektívebb) *elbeszélői* tehetségére apellál – s ebben az esetben a forma az élet struktúrájának és állapotának mozgását tárja fel az elbeszélés által – hol pedig *drámai* tehetségére hagyatkozik, s ekkor a forma az élet szerkezetének, állapotának alapeszméjét az előadás (vagyis játék) aktusában hordozza, s így szintjei áttetszőekké válnak.

De ha az élet a róla szóló elbeszélésben, mint ugyanennek az életnek a törvénye által mozgásba hozott, nem magától értetődő módon mozgó, nem érzékelhető formán keresztül tárja fel magát, akkor az élet az elbeszélés segítségével élőnek tűnhet és „élőnek tűnik, nemrég lezajlott, természetes esetnek, miközben belülről a rendező értelem mélyrehatóan logikus következtetései mozgatják” – ahogy Gogol írja.

Az elbeszélői formában az élet a valóság egymástól (térben és időben) „távoleső formáit” összegezni tudó művészi „értelem” elemző erőfeszítése révén szólal meg. De Gogol műveinek témái, például *A köpönyeg-é*, az életnek már olyan oldalait érintették, melyeket az mint formákat már maga mögött hagyott. Valószínűleg ebben kell keresnünk egyik okát annak, hogy Gogol „nem tudott” szüzsét teremteni, ugyanakkor nagyszerűen tudta „dramatizálni” magát az elbeszélést, vagyis megsejtette az első személyű szerzői cselekményvezetés, előadásmódnak azt a formáját, amely később széles körben elterjedt az orosz irodalomban és a „szkáz” elnevezést kapta.<sup>11</sup> Dosztojevszkij pl. már művészetének abban a korszakában is, amikor témáit ugyanabból a valóságból merítette, mint Gogol, egészen más formákat választ, olyanokat, amelyeket még nem hagyott maga mögött az élet. Ezért vált már munkásságának korai szakaszában az eredeti szüzséalkotás egyik legnagyobb mesterévé. Dosztojevszkij regényeiben az elbeszélés lényege az eredeti elbeszélői szüzsé megteremtésében van. Ugyanakkor – bármilyen élesek és drámaiak is ezek a szüzsék – a képek vagy lelkiállapotok váltakozását, az ideológiai és pszichológiai összeütközések feszültségét, a művészi ábrázolás elveit tekintve mégis par excellence *elbeszélőiek*. Dosztojevszkij első irodalmi vállalkozásai – melyek, mint ismeretes, nem maradtak fenn – sikertelen drámaírói próbálkozások voltak. A továbbiakban is élesen drámai cselekményeket szerkesztett, de ezek a cselekmények az életet végül is elbeszélői gondolatsorokban tipizálták, s ezért dramatizálásuk mindig kivételes nehézségeket fog jelenteni. A dosztojevszkiji regények elbeszélői formája azonban külön kérdéskör, amelyre a továbbiakban, fejtegetéseink második részében külön kitérünk.

<sup>11</sup> A XIX. században Leszkov, a XX.-ban Remizov voltak a stilizált szecessziós elbeszélő forma kiteljesítői.

# A KÖLTŐI SZABADSÁGESZME DEKABRISTA ÉS MAGYAR KORAI ROMANTIKUS TENDENCIÁKBAN<sup>1</sup>

H. LUKÁCS BORBÁLA

## I.

„Что почта, то революция”<sup>2</sup> – jegyzi naplójába 1821-ben a forradalmi mozgalmak tanulságait fontolgató N. Turgenyev. Küchelbecker az 1820-ban Nyugat-Európán végighullámzó forradalmi mozgalmaktól a költészeti „ihletek aratását” várja („Какая жатва вдохновений”, – „Прощание” 1820). Spanyolország szabadságharca „nagy, tanulságos példa” számára. („великий, назидательный пример”), s a görög felkelés „a szabadság víg órája” („веселый час свободы” – „Греческая песнь” 1821). A szabadság a fiatal Puskin költészetében 1826-ig az egyik leggyakoribb s esztétikailag leginkább telített szókép. 1826-ban egy magyar naplójegyzet – Széchenyi Istváné – arról tanúskodik, hogy már a dekabristák mozgalma is a megfontolandó leckék sorába lépett. Az értékek fokozatos, de mélyreható romantikus átértékelésekor a társadalmi-nemzeti szabadság mind az 1825. dec. 14. előtti dekabrista,<sup>3</sup> mind a korai magyar romantikus irodalom hierarchiájának csúcsára kerül: „égi Szabadság” Kölchseynél, „szép, égi lény” Bajzánál, „szent szabadság, Tiszta istennő” Puskinnál („священная свобода, Богиня чистая” – „Андрей Шенье” 1826). A szabadságharc sorsa Bajzánál, Kölchseynél, de főleg Vörösmartynál a lét értelmének mércéje: „Hallgassatok, ne szóljon a dal, most a világ beszél” – írja Vörösmarty a lengyel szabadságharcról, s a vereség következtetése is kozmikus: „Az emberfaj sárkányfogvetemény”.

Közhely, hogy a politika elháríthatatlanul jelen van a XIX. század első felének romantikus tendenciáiban, még a leginkább a „végtelenség felé” törő szándékok mélyén is, legalább mint negatív pólus, mint „rossz végesség”. Az a feszült figyelem azonban, amellyel mind a dekabrizmus, mind a magyar reformmozgalom költészete a forradalmi mozgalmak, nemzeti szabadságharcok, felkelések menetét kíséri, nemcsak a politikai nemzeti izolációnak a francia forradalom utáni általános oldódásából következik, hanem e mozgalmak különös társadalom-történeti analógiájának érzékeléséből is. A dekabrista, illetve a magyar reformkor vidékén eredő korai romantikus tendenciák között nem mutatkozik olyasféle párhuzamosság, amilyen a cseh és a magyar irodalmi fejlődés

<sup>1</sup> Ez a tanulmány egy nagyobb munka részét képezi s a címben jelzett széles tárgykörnek csak néhány vonatkozásával foglalkozik.

<sup>2</sup> „Аháны поста, анныи forradalom”. ЦГАОР СССР Ф. 48, д. 321 (К. П. Торсона), л. 22. об. Кézirat. Idézi: М. В. НЕЧКИНА: *Декабристы во всемирно-историческом процессе, Вопросы истории*, 1975, № 12, с. 13.

<sup>3</sup> В. К. КЮХЕЛЬБЕКЕР: *Европейские письма. Декабристы*, сост. В. Орлов, т. 2. Л. 1975, с. 153.

rokonítja a XIX. század első évtizedeiben, de a költői szabadságfelfogás domináló jellege általánosabb kelet-európai jelenség,<sup>4</sup> s nem is kizárólagosan kelet-európai. A kutatásnak aránylag kevésbé feltárt területe a XIX. században a francia forradalom után, az egyes nemzeti polgári forradalmak, vagy fordulatok előtt antifeudális szemléletet kifejező romantizálódó költészet mint nemzetközi jelenség, noha az egyes nemzeti irodalomtörténetekben természetesen rendkívül nagy helyet foglal el. Minden eltérés mellett is új következtetésekkel gazdagodhatnak a költői látásmód természetének és fejlődésének vizsgálata, ha egyszerre terjedne ki a XIX. század első évtizedeinek olasz és norvég, spanyol és svéd, 1831 előtti lengyel stb. romantikus irányzataira, formálódásuk általánosabb jegyeire, költői szabadságértelmezésükre.<sup>5</sup> Két irányzat jellemzése szükségképpen csak a szintézis korlátozott kezdete, de az orosz irodalmi fejlődés tipológiai vizsgálatának különös jelentőséget ad, hogy pályája az 1820-as években erőteljesebben kanyarodik el a kelet-európai utaktól.

Mind az orosz dekabrista, mind a reformkori romantika eszmeiségével telített irodalomnak a társadalmi-nemzeti szabadság az uralkodó eszmeköre, célja, konfliktusainak egyik legfőbb hordozója. A költészet és a szabadság viszonya azonban át is lépi a politikai szándékok tudatosan megvont vagy érzékelt határait, behatol az irodalom teoretikus elgondolásainak és látásmódjának távoli zugaiba. A szabadságnak a szabadverseny, a nemzeti szabadság, a polgári individualizmus, a szabadság és a szükségszerűség különféle koncepcióival érintkező költői kultusza rendkívül széles, eltérő irányzatok témájává és dilemmájává válik. A szabadságészme feltűnése az irodalomban és az irodalomelméleti elgondolásokban ezért önmagában még nem feltétlenül vall romantikus tendenciák tipológiai rokonságára. A korai német romantika sok nemzeti-irodalomtörténeti és elméleti gondolata hatott a korai magyar romantika és bizonyos mértékben a dekabrista irodalomfelfogás alakulására is,<sup>6</sup> az érintkező mozzanatok azonban nem rokonították a tendenciák egészének mozgási irányát. A költészeti szabadság A. W. Schlegelnél felbukkanó irodalomelméleti kategóriája a racionalitással szembeszegezett fantázia-elv szolgálatában állott, amelynek rokon szemléletű mozzanatai felvillantak ugyan a magyar romantikában is (a többi között a *Tündérvölgyben*, a *Délszigetben*), amely azonban itt nem került a szabadságértelmezés tengelyébe. F. Schlegel *Lucindéje* az individuális szabadság szenvedélyes, egyáltalán nem feudális apoteózisa volt, de a *Lucinde* nem lett a schlegeli hatás jellemző tényezője egyik irányzatban sem.

<sup>4</sup> A továbbiakban főként az 1825. dec. 14. előtti dekabrista irodalomról lesz szó, mivel ez alkot minden ellentmondásossága, belső divergenciája mellett is olyan relatív egységet, mely a korai magyar romantikus irodalom egyes tendenciáival rokon.

<sup>5</sup> A kelet-európai történelmi és irodalmi fejlődés sajátosságait elemző magyar szakirodalomból I. TÓTH ZOLTÁN: *A soknemzetiségű állam néhány kérdéséről az 1848 előtti Magyarországon*, II. O. Közl. 1956. 4. sz. 259–279. ARATÓ ENDRE: *Kelet-Európa története a 19. század első felében*, Bp. 1971; NIEDERHAUSER EMIL: *A nemzetek születése Kelet-Európában* Bp. 1976; SÖTÉR ISTVÁN: *Párhuzamos jelenségek a XIX. század magyar és orosz irodalmában*, Vil. Figy. 1962. 1. sz.; SZIKLAY LÁSZLÓ: *A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetírás néhány elvi kérdéséről (Szomszédainkról)*, Bp. 1974.); FRIED ISTVÁN: *A nemzeti eposz keletközép-európai sajátosságaihoz*, *A Hungarológiai Int. Tud. Közl.* VI. évf. 1974 március. A kérdésfeltevéshez Nyecskina idézett tanulmányán kívül I.: *Неизученные страны романтизма*, Ред. колл. Ю. А. Кожевников, И. Г. Неупокоева, А. П. Саруханян, М. 1975.

<sup>6</sup> A schlegeli hatásról részletesen I. FENYŐ ISTVÁN: *Az irodalom republikájáért* Bp. 1976.

A december előtti dekabrista irodalomban és a korai magyar romantikus tendenciákban (főleg 1830 után) a polgárosodó nemzet társadalmi szabadságának fokozatosan kibontakozó antifeudális felfogása dominált. A költői szabadság gondolata – úgy is, mint a költő szabadsága és úgy is, mint a költészet romantikus felszabadulása – ennek a beállítottságnak a medrében haladt, ennek a feszültségeivel vívódott. A romantikus költőeszmény itt közvetlen politikai funkciójában a szabadság társadalmi-nemzeti programjának hirdetője („восстань, певец, пророк свободы”<sup>7</sup> Кюхельбекер: *Пророчество*, 1821), s mint tágabb társadalmi koncepció, a polgári íróeszmény alakulásának is kifejezője. Az elvágyódás romantikus alapmotívumát a személyes függetlenség kultusza tölti meg. „Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир, И улетел в страну свободы, наслаждений, В страну, где смерти нет, где нет предрассуждений, Где мысль одна плывет в небесной чистоте.”<sup>8</sup> Puskin: *Надеждой сладостной*, 1823.) „Sejdtíve zeng az énekes Jobb sorsot és hazát” – írja a fiatal Kölcsey (*Küzdés*, 1814). A menekülés vágya itt nem csak testetlen sóhaj az utópikus múlt s a bizonytalan távol után, nem a kék virág és nem is a Zsukovszkij-féle messzeség misztikusan lebegő varázsa, hanem a társtalan elzárttság, a feudális társadalmiszellemi provincializmus költői ellenszéménye. A magyar költő „számkiűzöttén” járkáló „árva fiú”; más társadalmi kontextusban Vörösmarty verse a feudális múlt tiszta nosztalgiaját sugallhatná („a haza szebb idejét – Elmúlt az örökre – ne zengied”); a reformországgyűlés kudarca nyomán azonban a költő „koszorútlan” magánya a feudális jelent vádolja, s a jellegzetesen romantikus motívum – részben – saját eredeti értelmének ellentétébe csap át. Beáramlik az írói szabadságeszmény struktúrájába a polgári írói egzisztencia tudatos követelése is. Puskin még büszke 500 éves nemességére, de arra is, hogy kész művét eladja, mint a csizmadia az új pár csizmát; és Csongort úgy rángatják le Balga prózai megjegyzései a költészet egéből, mint magát Vörösmartyt saját korgó gyomrának ismeretes kérdése – „mit eszünk esztendőre, Marty?” A látóhatáron már megjelenik a polgári szabadság ellentmondása: „В наш век железный без денег и свободы нет”<sup>9</sup> – válaszolja a Könyvárus a szabadságot eszményítő költének (Puskin: „Разговор книгопродавца с поэтом”, 1824).

A december előtti, részben romantikus – vagy romantikába hajló – dekabrista szellemiségű irodalom és a magyar korai reformkori romantika (a magyar irodalomtörténetben főként a negyvenes évek előtt érvényesülő) analógiája azonban inkább egyes tendenciák rokonságában tükröződik, mintsem teljes párhuzamosságban. A két irányzat majdnem egyszerre indul, az 1810-es évek második felében, a húszas évek elején. A dekabrista irodalomszemlélet 1825 előtt sem egyetlen típusa az orosz romantika genezisének. Részben előzményként, részben vele polemikus viszonyban fejlődik Zsukovszkij költészete; a romantikus látásmód elemei betörnek Karamzin történetírói módszerébe; 1823-tól formálódik csoporttá az orosz schellingizáló romantikusok, a ljubomudrok köre; maga Puskin egyszerre építi, kifejti, de bontja is, túl is haladja a dekabrista irodalomfelfogást. A korai magyar romantikában vannak tipológiai elágazások, de egészé-

<sup>7</sup> „Kelj, énekes, a szabadság profétája”.

<sup>8</sup> „Szétzúznám az életet, a nyomorult bálványt, s elrepülnék a szabadság, a gyönyörök országába, Abba az országba, ahol nincs halál, nincsenek előítéletek. Ahol csak a gondolat úszik égi tisztaságban.”

<sup>9</sup> „Ebben a vaskorszakban pénz nélkül szabadság sincs.”

ben a negyvenes évek előtt mégis uralkodik a nemzeti irodalomban, differenciált, változó, de nagyjából egységes irányba mozgó jelleggel hatja át a világlátást és az irodalomszemléletet, a kritikai elveket és a műfajok rendszerét, a jellemek felfogását és a stílus mozgását. A magyar reformkori romantika lassabban – aránylag lassabban – bontakozik ki és szélesebben terül szét. Az orosz társadalom – az irodalmi társadalom is – fejlettebb, differenciáltabb, az irodalom fejlődési tempója sűrítettebb. Puskin már 1815-ben mesterkéltnek érzi a szentimentális epekedés világát, amelynek költészete „természetesen patakokcskákat, természetesen búzavirágocskát, Erdőcskét, szellőcskét, báránycskákat és virágocskákat” ábrázol („Конечно, ручейки, Конечно, василечек, Лесочек, ветерочек, Барашков и цветки . . .”; *К Дельвигу*) – és „Pityergő, hős szerelmet, Szerencsés, bús szerelmet, Anakreon-szerelmet, Ujmódi, ó szerelmet, Szerelmet mindörökké És mindig únodalmast” – ahogy Vörösmarty 1833-ban írja (*A hivatlan dalosok*).

A dekabrista irodalom pályája különösen gyors a magyar liberális-romantikus tendenciák kibontakozásához képest. Puskin dekabrista beállítottságú verseinek többsége 1817–1822 között keletkezik, s noha eszményeihez később sokszor visszatér, mégis 1823-ban, az európai szabadságharcok hanyatlásakor s a sándori reakció erősödésekor költészetében már a dekabrizmus válsághelyzete tükröződik („Свободы сеятель нустьныйнй . . .”). Kölcsey is korai magvetőnek érzi magát (bár nála e kép talán nemcsak a bibliából, hanem a gazdálkodó tapasztalatából is származik), de evolúciós hitét még az idők végtelenségébe vetíti. „A magot elvetjük, s ki nem kél; újra vetünk s kikél, de fejet hány, s már-már érik, már-már sarló alá dől, midőn felleg támad s a jég elveri. A kislelkű ember összeharapja ajkait, kezeit egymásba ölti, kétségbeesik, többet nem vet s nem is arat soha. De a lankadatlan férfiú kezdeni s százszor újra kezdeni nem fárad el. . . Ha az emberiség egészéért kell munkálni: ez az egész nem halandó.”<sup>10</sup> A költő meggyőződését még a reformmozgalom lassú emelkedése hitelesíti. A dekabrista szellemű irodalom útját azonban 1825. dec. 14. korán és radikálisan vágja ketté. Puskin az *Арион*-ban úgy látja vihar előtti távoli békés idillnek a közös munka, a közös erőfeszítés képeiben felidézett december előtti kort, mint Vörösmarty 1850-ben az *Előszó*ban a reformkort.

A szemléleti divergenciák mögött nemcsak a korán elvetélt dekabrista polgári forradalom kísérletének tapasztalata húzódik meg, hanem a részben már 1825 előtt is eltérő fejlődés. A nemesség polgárosodó törekvései mindkét országban a feudális abszolutizmussal konfrontálódtak, de a magyar reformmozgalom a Habsburg-uralommal állt szemben, a dekabrizmus saját nemzetének abszolutizmusával. A szabadság mint nemzeti függetlenség mindkét irányzat középpontjában állt (az illúzió lehetőségei is éltették e témát). Az idegen elnyomó és elnyomás elleni küzdelem a tárgya Küchelbecker „Адо” Glinka „Богдан хмельницкий” c. regényének, Rilejev „Наливайко” c. elbeszélő költeményének. A Besztuzsev 1825 december előtti történelmi regényeinek főhőse a nemzeti szabadságharcos, olyan mozzanat ez, mely a scotti történelmi regényekre kevésbé jellemző. Mindamelllett a dekabrizmus szellemi tájain kibontakozott irodalomnak nem a nemzeti függetlenség volt a központi dilemmája, létkérdése; csúcsteljesítményei ott bontakoztak ki, ahol az orosz társadalom belső kollízióihoz értek. A szabadság konfliktusa jelen van Puskinnak szinte minden romantikus nagyepikai költeményében 1825 előtt, de az

<sup>10</sup> KÖLCSEY: *Országgyűlési Napló, Összes munkái*. Franklin, Bp., é. n., 1355.



összeütközés nem a nemzeti szabadság és elnyomás szférájában robban. A „Бахчисарайский фонтан” a nemzeti elnyomás tárgykörére épül, de konfliktusának magva a viszonzatlan szerelem, ezért tragikus az elnyomó alakja, ami egyébként a szorosán vett dekabrista típusú konfliktusban legfeljebb a történelmi morális igazságtevés értelmében fordul olykor elő. A „Цыганы” és a „Кавказский пленник” a szabadság társadalmi értékét és jellegét méri a „civilizáción kívüli” nép valóságos vagy vélt erkölcsén, a „Братья-разбойники” szabadságkultusza a társadalmi osztályellentétek síkjára vetül. A nemzeti szabadság hagyományos hőse volt a dekabrista irodalom- és történelem-szemléletben a novgorodi Vagyim, akiről Puskin 1820-ban elbeszélő költeményt akart írni, s akit „a szláv szabadság utolsó fiának” nevezett. Ha magyar költő tervezett volna eposzt a „magyar szabadság utolsó fiáról”, bizonyos, hogy az a külső túlerővel szemben a nemzeti létért küzdő hős lett volna, mint – jelképesen és áttételesen – *A rom* álmodó hőse. A magyar költészet lírában és epikában a nemzethalál látomásával viaskodik, az orosz szabadsághős a centralizáló feudális despotizmus áldozata. A magyar romantika szabadságeszménye is társadalmi interpretációvá válik, a dekabrista költészet szabadság-fogalmának romantizálódása már korábban főként a társadalmi értelmezésben megy végbe; s mindkét felfogás a felvilágosodott klasszicizmus különféle koncepcióitól halad a romantika felé.

## II.

Rilejev történelmi epikáját a nemzeti szabadságkultusz, a zsarnokellenes hazafiság felemelő erkölcsi mintájának szánta, így fogta fel az egykorú közvélemény is. Ha ennek az epikának, a „dúmának” s a nagy elbeszélő költeményeknek a hatása túlcsapott a dicséretes szándék medrén, s azon a vonalon is, melyet e művek (különösen a koraiak) többségének esztétikai színvonala indokolt, abban jelentős része volt a szabadsághős és a szabadságharc differenciálódó felfogásának, mely a klasszicista elvontságtól a korai romantikához közeledett. Igaz, Puskin joggal bírálta a dúmák történelmi és stilisztikai felületességét, Ogarjov az erőltetett aktualizálást. A múltkonstrukciók azonban Rilejev költészetében mégis távolodóban voltak a tiszta didaktikától; kispikája nem csupán azért haladt a romantika felé, mert a nemzeti múltat idézte fel. A romantizálódás behatolt a szabadság és a despotizmus tárgykörébe.

Elvi megfogalmazásait tekintve ez az értelmezés még 1824-ben is tisztán felvilágosodott lehetett. „Невежество народов – мать и дочь деспотизма – есть истинная и главная причина всех неистовств и злодеяний, которые когда-либо совершены в мире.”<sup>11</sup> A dúmákban rendszerint hagyományos szentencia vonja le a felvilágosodott klasszicista morált: „Вот, Святослав, к чему ведет несправедливость власти; И князь несчастлив, и народ, Где на престоле страсти”<sup>12</sup> (*Ольга при могиле Игоря*) stb. stb.

Ezek a szentenciák nemcsak arról vallanak, amit a fiatal Puskin, de Rilejev érett lírája is igazol, hogy a francia felvilágosodás – elsősorban Montesquieu – eszmerend-

<sup>11</sup> „A népek tudatlansága – a despotizmus anyja és leánya – az igazi és fő oka mindazon örültségeknek és gáztetteknek, amelyeket valaha is elkövettek a világban.”

<sup>12</sup> „Lám, Szwjatoszlav, mire vezet a hatalom igazságtalansága: a fejedelem is boldogtalan s a nép is, Ahol a szenvedélyek ülnek a trónon.”

szerének kategóriái Oroszországban is különböző irányok szerint differenciálódnak, s a dekabrista költészetben antiabszolutista tartalommal telítődnek. A rilejevi szentenciák gyakran már nemcsak didaktizmusuk következtében tűnnek erőltetetteknek, hanem azért is, mert ellentétbe kerülnek a dúmák cselekményének tendenciájával, mély konfliktusokról vallanak, amelyek a mérsékelt felvilágosodás langyos morális igazságtévésében már nem oldhatók fel. A szenvedélyek szokványos, szinte iskolás ízű elítélésénél maradandóbb benyomást kelt a kijevi Vlagyimir feleségének alakja, akinek bosszúvágyó felkiáltása – „С какою б жадностию я На брызжущую кровь глядела” (*Рогнеда*, 1821 v. 1822) – megbotránkoztatja a klasszicista ízlésű kritikust.

A dúmák és a nagyobb elbeszélő költemények (*Войнаровский*, 1824/25, *Наливайко*, 1825) szereplői szabadsághősök vagy legalább a zsarnokság áldozatai (*Наталья Долгорукова*, 1823). A *Вольнский* (1823) hőse, aki még Rilejevnek a költeményt bevezető történeti jegyzete szerint is a valóságban a cári udvaronc jellegzetes pályáját futotta be, a versben, igazságtalan kivégzése előtt, a zsarnokellenes polgárerény mintájaként jelenik meg. A felvilágosodott-klasszicista eszmény elvontsága azonban fokozatosan oldódik. A romantizálódás lehetőségeit a tárgy is szolgáltatja (a XVIII. századi Oroszország történelme kielégíthette a legvadabb romantika minden tárgyi igényét és kedvét), részben a rekvizitumok (Anna cárnő nem tud szabadulni a halott Volinszkij véres fejének kísértő emléktől, a kísértet elkéült ajkai vádló szavakat suttognak, amelyeknek erejétől a cárnőt megöli a lelekiismeret-furdalás stb. *Голова Вольнского*, 1822). A tárgy és a rekvizitumok azonban csak következményei a szabadságszemlélet általános romantizálódásának.

A romantikus látásmód itt kezdetben nem a szabadság fogalmába hatol be, hanem a szabadsághős helyzetének, sorsának ábrázolásába. A cselekmény gyakran post festum játszódik le; a *Войнаровский* hősenek életleírása a szibériai száműzetés visszaemlékezéseibe illeszkedik, mintegy a dekabrista sors előérzeteként. Volinszkij a kivégzés előtt, a börtönben méri fel életét, sorsa már eldőlt. A hangsúly a szabadságért vívott (illetve szabadságharcként interpretált) küzdelemről a vereséget szenvedett hős magatartására tolódik, a szabadsághős cselekvésének értelme nem a cselekvés eredményében realizálódik, hanem a zsarnokellenes helytállás erkölcsi érdemében. Az antidespotizmus elvont képletébe a dekabrizmus és a dekabristák helyzete, céljai, akarata és kételyei, indulatai és perspektívái áramlanak, s szétfeszítik az allegorikus szemlélet kereteit.

A *Царевич Алексей Петрович в Рождестве* (1823) c. dúma kezdetén Alekszej nem a dekabrista szabadságharcos eszmény hordozója, hanem az egyházi törekvések akaratgyenge eszköze. A fiú apja ellen támad, olyan szavakkal azonban – s ezek a költemény végszavai –, amelyek inkább jellemezhetnék a harcba induló dekabrista költőt: „Так и быть! Сберу перуны! На отца и на царя!”<sup>13</sup> A pravoszláv ortodoxia védelmére kelő Alekszej cárevis aligha hívta segítségül a pogány isteneket, annál jellemzőbb volt a „перуны” szó használata „istenek” értelemben a XVIII. századi orosz költészet fennkölt-archaizáló hangulatára s a romantika korai kezdeményeire is, Lomonoszov, Gyerzsavin, Batyuskov, Küchelbecker költészetére.

E vers zárósora (még kéttagú szerkezetében is, ami a költői gondolkodás öntudatlan folytonosságáról árulkodik) Rilejevnek egyik, Besztuzseffel 1824-ben vagy 25-ben

<sup>13</sup> „Legyen hát! Összegyűjtöm a perunokat Az apa ellen s a cár ellen!”

közösen írt, a katonák közötti terjesztésre szánt agitációs énekének zárósrát előlegezi: „А молитву сотворя – третий нож на царя!” (*Как идет кузнец...*)<sup>14</sup> A zárókép emelkedettséget sugárzó vallási árnyalata az új versben is megmaradt, de a mesterkéltebb és erőtlenebb, inkább a „fentebb stílusban” fogant „сберу перуны” helyébe a tömörebb, közérthetőbb, egyszerre archaikus és népies hangulatú „А молитву сотворя” került. A családi konfliktusra utaló és ezért kevésbé általános érdekű „на отца и на царя” felkiáltást a parasztháborúk erejét idéző fenyegetés váltotta fel. „третий нож на царя!” Az első változat öncélúan pattogó, túlságosan elaprózó és kevésbé összefogott kezdetét az új változatban a mondat első felének, zökkenőmentes nekifutásának széles készülődése váltja fel, melyet a belső rím s a felsőron belül a mássalhangzótorlódás gyors elvágódása különít el a mondat második felének (a cselekvést a főnév objektivitásába sűrítő) tömör energiájától. A transzformáció (ha valóban az volt) nemigen lehetett sem szándékolt, sem tudatos, sem Rilejev gyors politikai radikalizálódásának automatikus terméke. Mégis bizonyos, hogy a költői kifejezésmód izmosodása ebben az esetben összefüggött Rilejev általános világnézeti-költői érlelődésével. A dekabrista költészet nem volt népies költészet, a népiesség a dekabrizmusban végig inkább elvi program maradt, amely megőrizte a herderi indítás nyomait, bár politikailag jóval radikálisabb következtetéseket hordozott. Sohasem ért azonban a dekabrista költészet viszonylag annyira népközelbe, mint ezekben az agitációs énekekben, melyeket Rilejev és Besztuzsev az újví jöslások népszokását kísérő énekek dallamaira írtak, s melyekben a szabadság a reális politikai cselekvés, az antiabszolutizmus és a jobbágyfelszabadítás programja lett. „Слава богу на небе, а свободе на сей земле! Чтобы правде ее не измениваться, Ее первым друзьям не состареться, Их саблям, кинжалам не ржаветься, Их добрым коням не изъезживаться. Слава богу на небе, а свободе на сей земле!”<sup>15</sup> – mondja egy másik agitációs ének 1824-ben vagy 25-ben.

### III.

A szabadság dekabrista eszméje s az eszme művészi funkcióváltásai legfőképpen Puskin költői szemantikájában bontakoznak ki. A puskini szabadságfelfogás társadalmi-történeti struktúrájába belejátszik a feudális abszolutizmustól elzárkózó, sőt menekülő vidéki nemesi magatartás reminiszcenciája. A szabadságvágy itt még az orosz irodalomban is igen jelentős „Beatus ille” attitűddel érintkezik. „От суеты столицы празднои, От хладных прелестей Невы, От вредной сплетницы молвы, От скуки, столь разно-образной Меня зовут холмы, луга, тенисты клёны огорода, Пустынной речки берега И деревенская свобода”<sup>16</sup> („В. В. Энгельгардту”, 1819); „Я променял порочный двор Цирцей, Роскошные пиры, Забавы, заблужденья, На мирный шум

<sup>14</sup> „S elvégezvén az imát – a harmadik kést a cárra!”

<sup>15</sup> „Dicsőség istennek az égben, s a szabadságnak ezen a földön! Hogy igazsága meg ne változzék, Első barátai meg ne vénüljenek, Kardjaik, tőreik ne rozsdásodjanak, Jó lovaik agyon ne hajszolódjanak. Dicsőség istennek az égben s a szabadságnak ezen a földön!”

<sup>16</sup> „A tétlen főváros nyüzsgésétől, A Néva hideg bájaitól, A kártékony pletykás hírtől, Az annyira változatos unalomtól Hívnak engem a dombok, a rétek, A kertek árnyas jávorfái, A kopár patak partjai, S a falusi szabadság.”

дубров, На тишину полей, На праздность вольную, подругу размышленья”<sup>17</sup> (*Дережня*, 1819). Az abszolutizmus hivatalos értéksíkjával szemben a néha még idillinek s mindenképpen magasabbrendűnek vélt privatizálás értékeit és erényeit magasztalja a költő, a szűk baráti kör, a „baráti szabadság” („дружеская свобода”, „Простите, верные дубравы”, 1817) örömeit: az ellazulást, a lelki felengedést, a „lustaságot” párosítja a szabadsággal, kihívó szinonimaként.

A horatiusi hangulatokkal vegyült anakreoni elemek megférnek a nemesi privatizálás körében, de át is emeli ezen a szabadságfelfogást a barátság, a személyes függetlenségnek a batyuskovinál erőteljesebb kultusza, amely mögött már a politikailag hasonlóképpen gondolkodók együttérzése húzódik meg (*Юрьеву*, 1820), s áttemeli a másik értelmezés, mely a szabadságot társadalmi jelenségként fogja fel, s amelybe az első interpretáció állandóan átjátszik. Ha Puskin „bálványát, a szabadságot” „törvényhozónak” nevezi a mulatozók asztalánál („а свобода, мой кумир, за столом законодатель”<sup>18</sup> *Веселый пир*, 1819), abból aligha szükséges rejtett allegóriát kiolvasni vagy beleolvasni, de a metafora mindenképpen a felvilágosodott társadalmi teórián nevelkedett gondolkodásmódra vall.

Az antiabszolutisztikus nemesi privatizálást az orosz horatiusi eszményben a feltételesen földműves-életként értelmezett birtokoslet biztosítaná, de Puskinnál éppen ez robbantja szét (s ennek hiányában a falusi idill rajza már közelebb áll a rousseau-i természetkultuszhoz, mint Horatiushoz): „Здесь рабство тощее влачится по браздам неумолимого владельца.”<sup>19</sup> A szabadságeszmények pontos tartalma körvonalazódik; a jobbágyfelszabadítás és az önkényuralom megszüntetése. A *Вольность* és a *Дережня* e fogalmakat a felvilágosodott politikai program tudatosságával érzékeli.<sup>20</sup>

A szabadságeszme különböző jelentései és hangulatai Puskinnak ebben a korai, klasszicista, de a klasszicizmus egyes elemeivel olykor belülről polemizáló szakaszában egymásra épülnek és egymásba csapnak át, de még külön sikokat képeznek. 1820–25 között a puskini szabadságfelfogás romantizálódik<sup>21</sup>, megőrzi centrális helyét, antidespotikus pátozát, de át is alakul, konkrétabbá válik, feszültséggel telítődik; korábban (elméletileg, potenciálisan) szükségszerű jelenléte nosztalgikus vágyképpé távolodik. Még felvillannak a személyes szabadság anakreoni rezdülései, a szabadság még asszociálódhatik a gyönyörökkel („страна свободы, наслаждений”), de a menekülés már nem a gyönyörök szabadságában jelenik meg, hanem a szabadság gyönyörűségében, nem a realitásban, hanem a vágyban. „Где ты, гроза, символ свободы? Помчись поверх невольных вод”<sup>22</sup> (*Кто, волны, вас остановил ...* 1823). A költőben a

<sup>17</sup> „Circe bűnös udvarát, A pompás lakomákat, A mulatságokat, a tévelygéseket Tölgyesek békés zúgásával, Mezők csendjével, Szabad tétlenséggel, az elmélkedés társával cseréltem fel.”

<sup>18</sup> „S bálványom, a szabadság, a törvényhozó az asztalnál.”

<sup>19</sup> „Az aszott rabság vonszolja itt magát A könyörtelen birtokos barázdáin.”

<sup>20</sup> A *Вольность* politikai felfogásáról l.: főleg: ТОМАШЕВСКИЙ: *Пушкин*, М.-Л. 1956, c. 144–172; В. В. ПУГАЧЕВ: *Эволюция общественнополитических взглядов Пушкина*, Горький, 1967, c. 56–78.

<sup>21</sup> A puskini szabadságeszmény dekabrista jellegét Gukovszkij mélyreható tanulmánya bizonyítja: Г. А. ГУКОВСКИЙ: *Пушкин и русские романтики*, М. 1965. Itt csak a puskini szabadságeszmény változásainak néhány tendenciájáról van szó.

<sup>22</sup> „Hol vagy, vihar, szabadság szimbóluma? Rohanj végi a rab vizek fölött.”

szabadság szenvedélyét a közvetlenül ránehezedő nyomás a végletekig fokozta. Amikor a tenger ábrázolásánál kedves jelzője lett a „szabad” nem pusztán a civilizációval szembeállított természet romantikus kontrasztjának áldozott, tudatában a Fekete-tenger a szabadulás lehetséges útjaként jelent meg, nemcsak képletesen, de valóságosan is. A szenvedélyesen vágyott szabadság egyetlen képében összegződtek a korábban ugyan szintén összefüggő, de viszonylag külön sikot alkotó aspektusok. A szabadság szubjektív–személyes egzisztenciális vágy lett, és ugyanakkor társadalmi követelés és program, több mint követelés: a méltó lét egyetlen, legfőbb lehetősége, amely lehetetlennek bizonyult.

A társadalmi s abból fakadó személyes vereség, az elszigeteltség önmagában nem szükségképpen teremt romantikus látásmódot. Ha lehet romantikus életmódot elképzelni, úgy Ragyiscsevé bizonyíték az volt; társadalomfelfogása pedig a dekabrista ideológia kimagasló nemzeti előzménye. Ragyiscsev mégis végig ragaszkodott a szentimentalizmus-sal ötvözött archaizáló stiliztikai és műfaji klasszicizmushoz. Költészetétől nem azért maradtak idegenek a korai romantikus árnyalatok, mert az időben még közel esett a francia forradalomhoz (Németországban éppen ezekben az években virágozott a romantika), hanem azért, mert a társadalmi viszonyok éretlensége folytán Ragyiscsev pozitív eszményeiben az oroszországi polgárosodás lehetőségei és feszültségei még kevésbé halmózottak fel társadalmi tapasztalatként. A korai puskinsi szabadságeszmény a tízes évek közepén szintén felvilágosodott-klasszicista ideál volt, amely a szabadság és a törvény a ragyiscsevinél kevésbé radikális, sőt Rousseau-val és nyomában Ragyiscseffel polemizáló egységén és egyensúlyán nyugodott, ahol a törvény a jog törvénye volt, de az emberi ésszerűsége is. Ez a szabadságkép nemcsak azért romantizálódott, mert a költő tudatába beszűrődött a francia forradalom élménye, hiszen a francia forradalom, a napóleoni háborúk s a napóleoni egyéniség társadalmi rejtélye Puskin költői eszmélése kezdetétől foglalkoztatta. A jakobinus diktatúra liberálisan felfogott történelmi tapasztalatát fogalmazta meg már az 1817-18 tájkán keletkezett *Вольность* is; a jakobinizmus ott is mint a zsarnokság, az önkényuralom másik (ti. az orosz realitáshoz képest másik) fajtája és véglete szerepelt, de tanulmányai mégis a felvilágosodott klasszicizmus határain belül maradtak. A húszas évek kezdődő forradalmi apálya kétségessé tette a szabadságeszme társadalmi lehetőségeit akkor, amikor az orosz polgárosodási-felzabarádítási mozgalom még emelkedőben volt. Azok a kételyek, amelyek a költőt eltöltötték, az egész dekabrista költészetet megérintették, összefonódtak a dekabristák magányosságának érzésével, visszatükrözödték Rilejev lírájában is. „Всюду встречи безотрадные! Ищешь, суетный, людей, И встречаешь трупы хладные Иль бессмысленных детей...”<sup>23</sup> Ám ami Rülejevnél átfutó hangulat maradt, az a puskinsi szabadságeszményt belülről formálta át. A jogi törvény és a szabadság szükségzerű egységének felvilágosult elve szinte matematikai szigorú képlete, az egyensúly felbomlott, a politikai illúziók széthullottak. A szabadság legfőbb biztosítékának már nem a törvény látszott, hanem a bosszúálló tőr. „Свободы тайный страж, карающий кинжал, последний судия позора и обиды”, „Где Зевса гром молчит, где дремлет меч закона, Свершитель ты проклятий и надежд.”<sup>24</sup> (*Кинжал*, 1821.) A végső kicsengés forradalmibb, mint a

<sup>23</sup> „Mindenütt örömtelen találkozások! Hívásos embereket keresel, S hideg tetemekre vagy értelmetlen gyermekekre lész...”

<sup>24</sup> „Szabadság titkos őre, büntető tőr, a gyalázat s a sérelem utolsó bírója.” „Hol Zeusz mennydörgése hallgat, hol alszik a törvény kardja, Te vagy az átkok és remények beváltója”.

*Szabadság*-ódában a politikailag mérsékelt törvény kultusza, a jogi törvény racionalista abszolutizálása, de szubjektívebb; a magányos tör romantikus fényben ragyog.

A francia forradalom szemléletformáló hatása az orosz belső társadalmi tapasztalat érlelődése során realizálódik. A korszak egyik záróversében, az 1825-ben írott *Андрей Шенье*-ben a kollízió ismét a francia forradalom, illetve Oroszország sorsa köré összpontosul, ismét látható a korai puskini társadalomszemlélet két tartópillére, a „szabadság” és a „törvény”. Pusztán a pillanatnyi helyzetképet tekintve úgy tűnhetik, a költő ugyanazt rögzíti 1825-ben, mint annak idején a *Szabadság*-ódában: a rabság jelenlétét, a szabadság hiányát: „куда ни брошу взор – везде бичи, везде железы, Законов гибельный позор, Неволы немощные слезы” (*Вольность*) „Сокрылась ты от нас; целебный твой сосуд завешен плененой кровавой!” (*Андрей Шенье*)<sup>25</sup> – írja a szabadságról. Mindkét versre a szabadságot kioltó vérpad vet árnyékot, a „кровавая плаха” és a hóhérbárd („преступная секира” – bűnös pallos – a *Вольность*-ban és „усталая секира:” – fáradt pallos – az *Андрей Шенье*-ben). Az *Андрей Шенье* szabadságfogalma azonban a *Szabadság*-ódáétól idegen feszültséggel terhes.

A forradalom nem oltotta ki a felvilágosodás antifeudális eszményeit, a szabadság mindkét versben „szent Szabadság” maradt („вольность святая”, „священная свобода”), de a montesquieu-i törvény és a társadalmi szabadság abszolútnak vélt egysége felbomlott. A kivégzés, amely a *Szabadság*-ódában ennek az egységnek az igazolása, tanulsága, beteljesedése volt, itt veresége lett, a szabadság szilárd, de szubjektív meggyőződés, hit tárgya, távoli eszmény, amelynél hatalmasabb realitás a hóhérbárd önkénye. „О горе! О безумный сон! Где вольность и закон? Над нами Единый властвует топор.”<sup>26</sup>

A cár nem értette félre a verset, amikor felelősségre vonta érte a költőt. Az *Андрей Шенье* Chénier története is, a jakobinus diktatúra liberális bírálata is, de a szabadság költőjének s a szabadságeszménynek a tragédiája is, nem allegorikusan, de állandó romantikus kétértelműséggel. A távoli programból társadalmi tapasztalattá fejlődött szabadságeszmény a romantikus látásmód elemeit erősítette, de a romantikus látásmód a szabadságeszményt fejezte ki.

<sup>25</sup> „Bárhová vetem pillantásomat – mindenütt korbácsok, mindenütt vasak, Törvények halálos szégyene, Rabság tehetetlen könnyei.” – „Elrejtőtél előlünk; gyógyító edényedet véres lepel takarja!”

<sup>26</sup> „Ó bánat! Ó esztelen álom! Hol a szabadság és a törvény? Fölöttünk Egyetlen bárd uralkodik.”

## Még egyszer „a költészet grammatikájáról”

(Egy Puskin-vers ürügyén)

PÉTER MIHÁLY

I. Napjainkban a költői nyelv egyik legtekintélyesebb kutatója Roman Jakobson. Nézetei, amelyek kétségtelenül az orosz formális iskola szemléletében gyökereznek, az utóbbi évtizedekben jelentős mértékben gazdagodtak a nyelvtudomány és kommunikáció-elmélet újabb eredményeivel, s így ma már nem azonosíthatók fenntartás nélkül az orosz formalisták felfogásával. E rövid dolgozatban nem tekintem céloznak Jakobson nézeteinek részletes taglalását, csupán egyik nevezetes elemzését – Puskin *Я вас любил* . . . kezdetű versét – kívánom kritikailag értékelni, illetve a magam szempontjai szerint „folytatni”.<sup>1</sup>

Ismert téziseiből kiindulva – „A KÖZLEMÉNYre mint olyanra való »beállás«, a koncentráció a közleményre magáért a közleményért, a nyelv POÉTIKAI funkciója”<sup>2</sup> és „A poétikai funkció az egyenértékűség elvét a selekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti”<sup>3</sup> – Jakobson a grammatikailag releváns nyelvi elemek óriási szerepét hangsúlyozza a költői szöveg felépítésében. Véleménye szerint a különféle morfológiai osztályok és szintaktikai szerkezetek párhuzamos, szimmetrikus vagy kontrasztív elhelyezkedése a szövegben ugyanolyan költői kifejezőeszközzé válhat, mint a metafora, a hasonlat vagy egyéb trópusok. A költői szöveg grammatikai szervezettségének e lényeges, bár gyakran rejtett esztétikai értékében látja Jakobson többek között annak a „kép nélküli költészetnek” titkát, amelynek egyik nagyszerű példája Puskin nyolcsorosos:

Я вас любил: любовь еще, быть может,  
В душе моей угасла не совсем;  
Но пусть она вас больше не тревожит;  
Я не хочу печалить вас ничем.

<sup>1</sup> E vers elemzése JAKOBSON *A grammatika poétikája és a poétika grammatikája* című tanulmányában található. L. a szerző tanulmányainak magyar nyelvű válogatását: *Hang – jel – vers*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1969, 258–277. A tanulmány eredetileg orosz nyelven *Поэзия грамматики и грамматика поэзии* címmel jelent meg a *Poetics, Poetyka, Поэтика* c. kötetben (Varsó, 1961, 397–417.). Német nyelvű rövidített változatát (a Puskin-vers elemzése nélkül) l. a *Mathematik und Dichtung* c. kötetben (München, 1965, 21–32.). Angol változata: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*: *Lingua* 21 (1968), 597–609. Az orosz, német és angol nyelvű változat egybehangzó tanúsága szerint a tanulmány magyar fordításának címe hibás; helyesen így kellene hangoznia: „A grammatika költészete és a költészet grammatikája”.

<sup>2</sup> ROMAN JAKOBSON: *Nyelvészet és poétika. Hang – jel – vers*, 221.

<sup>3</sup> ROMAN JAKOBSON: *Nyelvészet és poétika*, 224.

Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
То робостью, то ревностью томим;  
Я вас любил так искренно, так нежно,  
Как дай вам бог любимой быть другим.

Szerettem Önt: talán e mély szerelmem  
A lelkemben nem húnyt egészen el;  
De békéjét ne dülja már fel ez sem;  
Nem is búsítom önt már semmivel.  
Szerettem önt, némán, reményvesztetten,  
Voltam szelíd, majd féltékeny s irigy –  
Mély áhítattal, gyöngéden szerettem,  
Ég adja, hogy szeresse más is így.

(Franyó Zoltán fordítása<sup>4</sup>)

Jakobson az elemzést annak megállapításával kezdi, hogy a versből teljességgel hiányoznak az élő költői trópusok (a любовь угасла – 'a szerelem kihúnyt' elköp-  
tatott metaforája természetesen nem számít). Ezután a költemény szóállományát veszi  
szemügyre: a vers 47 szavából mindössze 29 ragozott szóalak, ezeknek is csaknem a fele  
(14) névmás. A versben egyetlen melléknév sincs, viszont a határozószók száma eléri a  
tízet. Túlsúlyban vannak tehát a viszonyjelölő, „relációs” szavak, amelyeknek nincs  
önálló lexikai jelentésük; még a vers három „szereplőjét” is csupán névmások jelölik  
(я, вы, другой – 'én', 'ön', 'más'). A továbbiakban Jakobson részletesen vizsgálja  
a névmások alakját és helyét a szövegben, majd pedig a háromszor ismétlődő  
я вас любил kijelentés alapján a vers három részre való tagolódását (4 + 2 + 2)  
állapítja meg olyképpen, hogy az első rész a kijelentés állítmányának, a máso-  
dik az alanynak, a harmadik a tárgynak témáját fejt ki. A любил igealak kapcsán  
megjegyzik, hogy „a múlt idő ellenére a költemény lírai témájának kifejlődésében semmi  
sem látszik lezártnak”. Az egyetlen befejezett szemléletű igealapot (угасла) a еще,  
быть может, не совсем 'még', 'talán', 'nem egészen' határozó-, illetve módosító szók  
veszik körül és érvénytelenítik „a befejezés fiktív témáját”. A vers záró sorát Jakobson  
alternatív módon értelmezi: „Érthető úgy is, mint a költemény könyörgéssé való kibonta-  
kozása, de másrészt a megkövesedett дай вам бог szókapcsolat... a felszólító mód  
ellenére úgy is értelmezhető, mint valami »irreális igemód« annak a jelzésére, hogy  
természetfeletti beavatkozás nélkül egy másik ilyen szerelemmel a hősnőnek nemigen lesz  
módja találkozni.”<sup>5</sup>

2. Nézetem szerint Jakobson elemzése számos találó és finom megfigyelése ellenére  
sem hatol eléggé a vers „mélyére”, s így egészében a befejezetlenség benyomását kelti.  
Ami, például, a „relációs” szavak túlsúlyát illeti, az korántsem a szóban forgó vers egyedi  
sajátossága, hanem fellelhető az olyan lírai versek többségében, amelyek a leg-  
bonyolultabb emberi „relációról”, a szerelemlről szólnak. A melléktelnek hiánya pedig

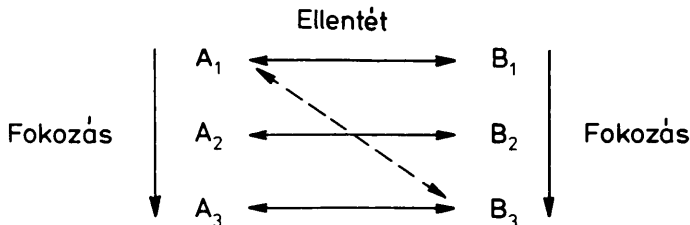
<sup>4</sup> A versnek több magyar fordítása van, közülük Franyó Zoltáné közelíti meg legjobban az eredetét.

<sup>5</sup> ROMAN JAKOBSON: *A grammatika poétikája és a poétika grammatikája* 271.



egyfelől arra vezethető vissza, hogy Puskin általában mértéktartó a jelzők használatában, másfelől arra, hogy e versben a jelzők minősítő funkcióját – mint látni fogjuk – maga a kompozíció látja el.

Miben rejlik hát e nyolc sor „titka”? A vers a szerelemnek arról a korántsem bárki számára hozzáférhető csúcspontjáról szól, amelyen ennek az érzelmenek par excellence szubjektív lényege mintegy objektiválódik, s ezáltal lemond önmagáról. Azonban bármennyire is rendkívüli és megrendítő az önmagát megtagadó szerelem élménye, a vers költőisége nem csupán ennek a kivételességében is mélyen emberi érzelmi állapotnak „eszméjében” keresendő, hanem ennek a bonyolult ellentmondásosságában „kimondhatatlan” állapotnak harmonikusan megszerkesztett, pontos és tömör kimondásában. A vers témája ellentétek arányosan felépített hierarchiájaként bontakozik ki. Hármastagolódásához, amelyet Jakobson a я вас любил hármastagolódásából vezet le, nem férhet kétség.<sup>6</sup> Mesterkéltnek tűnik azonban az az értelmezés, amely a három szakaszban az ismétlődő kijelentés állítmányának, alanyának és tárgyának egymást követő kifejtését látja. Valójában az alany és az állítmány témáját mind a három rész magában foglalja, a tárgy témáját pedig a vers egyáltalán nem fejti ki. Nézetem szerint a vers három része három ellentétet (antitezist) alkot: a vers lírai hőse három ízben állítja és három ízben tagadja szerelmét. Az első négy sor csupán az érzelem „megléttét” állítja, azt is gyengített fokon (еще, бить может, утасла не совсем 'még', 'talán', 'nem hunyt egészen ki'), de még e gyengített állítással is szembehelyezi (но 'de') szerelmének passzív, nem beteljesülésre törekvő jellegét (пусть она вас больше не тревожит, я не хочу печалить вас ничем „De békéjét ne dülje már fel az sem; Nem is búsítom önt már semmivel”). A következő két sorban erősödik az állítás, hangsúlyt kap az érzés szenvedélyes, kínzó volta (то робостью, то ревностью томим 'hol a féltékenység, hol a féltékenység gyötört'), de erősödik a tagadás is: kifejezést kap a vonzalom eredendő reménytelenségének tudata (безмолвно, безнадежно „némán, reményvesztetten”). A záró két sorban az állítás és a tagadás is tetőfokát éri el, s e ponton mintegy egymásba olvad: a szerelem érzése objektiválódik (Как дай вам бог любимой быть другим „Ég adja, hogy szeresse más is így”). Az önmegtagadó szerelem témája tehát egy olyan három lépcsős fokozás alakzatában bontakozik ki, amelynek minden fokát ellentét alkotja. A vers így mintegy két dimenzióban épül fel, s ezt az egész harmonikusan megszerkesztett építményt egységbe fogja a kezdő és záró szó, két névmás ellentéte (я, другим 'én', 'más'):<sup>7</sup>



<sup>6</sup> VINOGRADOV ezzel szemben a verset két részre tagolja. L. B. В. ВИНОГРАДОВ: *Стиль Пушкина*. Москва, 1941, 324.

<sup>7</sup> Értelmezésem csak annyiban egyezik Vinogradovével, hogy a vers szerkezetét ő is fokozások és ellentétek rendszereként fogja fel. Ő azonban csak kétlépcsős fokozást lát a versben, s az ellentétek

3. Mint látható, ez az értelmezés a vers záró sorát fohászként (Jakobsonnál: *заклинательная развязка*) fogja fel és kiiktatja a „beleértetődő tagadásként” (*подразумеваемое отрицание*) való értelmezést.<sup>8</sup> Minthogy azonban a szöveg felszíni olvasata mindkét értelmezést lehetővé teszi, választásunkat szövegen (azaz nyelven) kívüli megfontolásokkal kell alátámasztanunk. Ehhez értékes segítséget nyújtanak Blagoj megállapításai, aki az – 1829 novemberénél valószínűleg nem később keletkezett – verset Puskin más, ebben az időszakban írt lírai költeményeivel vetette egybe. Ennek során Blagoj belső összefüggést fedez fel a *Я вас любил* . . . és az ugyancsak nyolcsoros, 1829 májusával keltezett *На холмах Грузии* . . . kezdetű vers végső változata között:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;  
Шумит Арагва предо мною.  
Мне грустно и легко; печаль моя светла;  
Печаль моя полна тобою,  
Тобой, одной тобой . . . Унынья моего  
Ничто не мучит, не тревожит,  
И сердце вновь горит и любит – оттого,  
Что не любить оно не может.

A dombos Grúzián köd, éj terpszkedik,  
Itt lent a gyors Arágya csobban.  
Vidám és bús vagyok, mert lelkem megtelik  
Veled, te Fény a fájdalomban.  
Veled, csupán Veled! . . . Kedélyem megpihen,  
Nem gyötri, nem zavarja semmi;  
Szívem megint kígyúl, megint szeret, – hiszen  
Most már nem is tud nem-szeretni.

(Franyó Zoltán fordítása)

Blagoj megállapítása szerint a két vers még külsőleg is hasonlít egymásra: „Ugyanaz a terjedelem, a rímelés egyszerűsége, helyenként éppenséggel azonos rímek (*может – тревожит*), és általában a felépítés egységes elve – a kifejezés végletes egyszerűsége s emellett ismétlődő vezérmotívumokkal való telítettsége (ott: *тобою, Тобой, одной тобой, itt: a háromszoros я вас любил . . .*)”.<sup>9</sup> Ami pedig a *Как дай вам бог любимой*

jellegét „a lírai elbeszélés és a lírai vágyak kontrasztjában” határozza meg. L. V. V. VINOGRADOV: i. m. 324–325. Említésre méltó, hogy a kép nélküli költészet egy másik világirodalmi gyöngyszemének, GOETHE *Wanderers Nachtlied*jának kompozíciós elvét JOHANNES BECHER szintúgy a háromlépcsős fokozásban látja L. JOHANNES R. BECHER: *Poetische Konfession*. Aufbau Verlag, Berlin, 1959, 41–42.

<sup>8</sup> L. ROMAN JAKOBSON: *A grammatika poétikája* . . . 271. Dolgozatom további részében voltaképpen ezt az értelmezést igyekszem alátámasztani. Ez azonban természetesen nem jelenti a záró sor potenciálisan ambivalens jellegének tagadását. Sőt, az olvasó befogadásában éppen ezen ambivalencia által előidézett feszültség a vers hatásának egyik ki nem apadó forrása

<sup>9</sup> Д. Д. БЛАГОЙ: *Творческий путь Пушкина (1826–1830)*. Москва, 1967, 413–414.

быть другим sort illeti, ebben Blagoj annak az „átszellemült önzetlenségnek” (просветленная альтруистичность) kifejeződését látja, amely a körülbelül ugyanebben az időben keletkezett *Брожу ли я вдоль улиц шумных . . .* (1829. december) kezdetű stanzákban, majd pedig a három évvel később írt *Нет, нет, не должен я . . .* kezdetű versben is megnyilatkozik. Abban is egyetérthetünk a kiváló szovjet irodalomtörténéssel, hogy itt nem valamiféle egyszeri, vissza nem térő motívumról van szó: „Ez egy végsőkig emelkedett, átszellemült lelkiállapot (в высшей степени просветленное состояние души), amely a költőt időnként ismételten eltölti.”<sup>10</sup> Blagoj vélekedését megerősíti az „átszellemült önzetlenség” motívumának tartalmi gazdagsága és az évek során megfigyelhető evolúciója is. A *Я вас любил . . .* kezdetű versben ez a motívum a költőnek egy asszonyhoz fűződő érzelmeiben jelentkezik; a *Нет, нет, не должен я . . .* kezdetű versben – már általánosítottabb tartalommal, az öregség témáját is érintve:

. . . Ужель не можно мне,  
Любуясь девою в печальном сладострастье,  
Глазами следовать за ней и в тишине  
Благословлять ее на радость и не счастье,  
И сердцем ей желать все блага жизни сей,  
Веселый мир души, беспечные досуги,  
Все – даже счастье того, кто избран ей,  
Кто милой деве даст название супруги.

. . . Тán nem tilos nekem  
A fájdalmas gyönyör, hogy bámuljak a szűzre,  
Hogy az élő csodát kísérje a szemem,  
S hevüljek még az ő vígságán felüdülve,  
S kívánom, hogy legyen övé az élet üdve,  
Lélek derűje sok nyugalmas, szép napon,  
S az is boldog legyen, kire felgyúl a kedve,  
És aki néki majd mondhatja: „Asszonyom!”

(Weöres Sándor fordítása)

A *Брожу ли я вдоль улиц шумных . . .* kezdetű elégiában a motívum még szélesebb és elvontabb értelmet nyer: élet és halál örökös körforgásának filozofikus és egyszersmind mélyen érzelmi felfogását-átélését:

. . . И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть,  
И равнодушная природа  
Красою вечною сиять.

Síromnál ifjú élet árja  
Csapongjon és örökre friss  
Varázsszal ragyogjon reája  
Az egykedvű természet is.

(Franyó Zoltán fordítása)

<sup>10</sup> Д. Д. БЛАГОЙ: i. m. 415.

E sorok mintegy előre vetítik a téma későbbi nevezetes megfogalmazását Lermontovnál:

... Но не тем холодным сном могилы ...  
Я б желал навеки так заснуть,  
Чтоб в груди дремали жизни силы,  
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,  
Про любовь мне сладкий голос пел,  
Надо мной чтоб, вечно зеленея,  
Темный дуб склонялся и шумел.

(*Выхожу один я на дорогу...*)

... Úgy aludni – mégsem sírveremben –  
hogy ne kelljen ébrednem soha,  
s kebelemben élet szenderegjen,  
melegítsen lassú árama.

S míg egy édes hang fülembé lágyan  
éj-nap szerelemről énekel,  
boruljon rám zúgó morajával  
egy örökzöld, sűrű lombú cser.

(Lator László fordítása)

4. A Puskin-kutatókat régtől fogva foglalkoztatja a kérdés: ki lehetett a *Я вас любил...* címzettje? Egyesek (köztük Jakobson, Gorogyeckij, Cjavlovskaja) szerint a lengyel Karolina Sobańska, az egyesszai nagyvilági társaság ünnepelt szépasszonya (mellesleg Balzac sógornője), akivel a költő déli száműzetése alatt ismerkedett meg, majd hosszabb idő elteltével Péterváron találkozott ismét. Blagoj szerint viszont a vers címzettje Natalija Goncsarova, Puskin leendő felesége volt. Érdekes, hogy Gorogyeckij és Blagoj egyaránt a költő leveleire alapozza feltevését. Forogyeckij arra a levél-fogalmazványra hivatkozik, amelyet a költő 1830. február 2-án írt Sobańskának: „C'est aujourd'hui le 9 anniversaire du jour où je vous ai vu pour la première fois. Ce jour a décidé de ma vie. Plus j'y pense, plus je vois que mon existence est inséparable de la vôtre: je suis né pour vous aimer et vous suivre – tout autre soin de ma part est erreur ou folie; loin de vous je n'ai que les remords d'un bonheur dont je n'ai pas m'assouvir.”<sup>11</sup> Ugyanazon a napon a költő egy másik levelet is fogalmazott Sobańskához, amelyben többek között ezt írta. „Le bonheur est si peu fait pour moi, que je ne l'ai pas reconnu quand il était devant moi... C'est à vous que je dois d'avoir connu tout ce que l'ivresse de l'amour a de plus convulsif et de plus douloureux comme tout ce qu'elle a de plus stupide. De tout cela il ne m'est resté qu'une faiblesse de convalescent, un attachement bien doux, bien vrai, et

<sup>11</sup> А. С. ПУШКИН: *Полное собрание сочинений в десяти томах*, т. X. Moskva, 1958<sup>2</sup>, 270.

qu'un peu de crainte qu'il m'est impossible de surmonter."<sup>12</sup> Blagoj viszont egy 1830. április 5-én kelt levélre hivatkozik, amelyet a költő leendő anyósának, Natalija Ivanovna Goncsarovnáknak írt; levelében azokról a gyötrelmes benyomásokról ír, amelyeket a Goncsarovék részéről tanúsított hívös fogadtatás keltett benne, midőn kaukázusi útjáról hazatérve felkereste házukat: „Que de tourment m'attendainet à mon retour! Vôtre silence, vôtre air froid, l'accueil de Mademoiselle Natalie si léger, si inattentif . . . j n'eus pas le courage de m'expliquer, j'allais à Pétersbourg la mort dans l'âme. Je sentais que j'avais joué un rôle bien ridicule, j'avais été timide pour la première fois de ma vie . . .”<sup>13</sup> Mindezek a levelek kétségtelenül olyan lelkiállapotot tükröznek, amely közel áll a *Я вас любил* . . . érzelmi tartalmához. Bizonyító erejüket azonban gyöngíti az a körülmény, hogy nem egy személyhez szólnak, s a megírásuk közt eltelt idő mindössze két hónap. Emellett a N. I. Goncsarovához írt levélben olyan sorokat is találunk, amelyek nehezen egyeztethetők össze az „önmegtagadó szerelem” motívumával: „Dieu m'est témoin que je suis prêt à mourir pour elle [ti. az ifjabb Natalia Goncsarováért], mais devoir mourir pour la laisser veuve brillante et libre de choisir demain un nouveau mari – cette idée – c'est l'enfer.”<sup>14</sup>

De vajon egyáltalán feladata-e a poétikának, hogy szerelmes versek címzettjeit felderítse? Egyfelől bizonyos, hogy előfordulhatnak olyan esetek, amikor a költői „üzenet” teljesebb megértését elősegíti a címzett személyének meghatározása. Másfelől az is nyilvánvaló, hogy a címzett nem mindig valóságos személy, mint ahogy a „lírai hős” sem azonosítható fenntartás nélkül a költő személyével. A szóban forgó verset, úgy vélem, a költő régtől fogva és többször ismétlődő, úgyszólván tipikus szerelmi-érzelmi élményeinek művészi szintéziseként, összefoglalásként foghatjuk fel.<sup>15</sup> Ennek kapcsán azonban aligha kerülhető meg a költő ún. „titkolt” vagy „északi” szerelmének kérdése.

Puskin életének és műveinek kutatói már több mint száz évvel ezelőtt hangot adtak annak a feltételezésnek, hogy a költőnek volt egy rendkívül erős és hosszantartó szerelmi vonzalma, amelynek hatása egész életében végigkísérte, de amelyet gondosan titkolt és sohasem nevezett meg.<sup>16</sup> E „titkolt” szerelem körül egész irodalom szövődött, amelynek szerzői több-kevesebb meggyőző erővel igyekeztek bizonyítani, illetve cáfolni e rendkívüli vonzalom tárgyára vonatkozó különféle feltevéseket. Az egyik legérdekesebb hipotézis a kitűnő irodalomtudóstól és írótól, Tinyanovtól származik, aki a költő titkolt nagy szerelmének Jekatyerina Andrejevna Karamzinát, a neves író és történész feleségét tartotta.<sup>17</sup> E feltevésnek a többivel szemben az az erőssége, hogy kielégítő magyarázatot nyújt a vonzalom oly következetes és szigorú titokban tartására. Puskinnak valóban alapos oka lehetett, hogy eltitkolja Karamzin felesége iránt érzett szerelmét, hiszen

<sup>12</sup> Уо. 271. Gorogyeckij a leveleket orosz fordításban idézi. L.: В. П. ГОРОДЕЦКИЙ: *Лирика Пушкина*. Moszkva–Leningrád, 1962, 373–374.

<sup>13</sup> А. С. ПУШКИН: i. m. 279. Orosz fordításban idézi Д. Д. БЛАГОЙ: i. m. 413.

<sup>14</sup> А. С. ПУШКИН: i. m. 279.

<sup>15</sup> Felfogásom alátámasztására hadd idézzek én is az idősebb Goncsarovához írt levélből: „Les torts de ma première jeunesse se présentèrent à mon imagination . . .” А. С. ПУШКИН: i. m. 278.

<sup>16</sup> Л. Ю. Н. ТЫНЯНОВ: *Пушкин и его современники*. Moszkva, 1969, 209.

<sup>17</sup> ТИНЫАНОВ *Безымянная любовь* c. tanulmánya, amelyben először fejtette ki e hipotézisét eredetileg a *Литературный современник* c. folyóiratban jelent meg (1939, 5–6), majd helyet kapott az előző jegyzetben szereplő tanulmánykötetben is A. L. Grisunyin kommentárjaival és a kérdés bibliográfiájával kiegészítve.

Karamzin a Puskin család közeli barátja volt, aki nem egy esetben használta fel tekintélyét és közéleti befolyását a költő érdekében. Tinyanov mellett szól az is, hogy feltevéseit nemcsak a költő életrajzi anyagaira, hanem műveinek gondos tanulmányozására is alapozta, kezdve az 1816-ban írt *Счастлив, кто в страсти сам себе . . .* kezdetű elégiától egészen az 1829-ben keletkezett *На холмах Грузии . . .* kezdetű versig.<sup>18</sup> Azonban nyilván elkerülte a figyelmét a *Князю А. М. Горчакову* s. vers (1817), amelyben az alábbi sorok olvashatók:

Я знал любовь, но я не знал надежды,  
Страдал один, в безмолвии любил.

[Ismertem a szerelmet, de nem ismertem a reményt,  
Szenvedtem egyedül, némán szerettem]<sup>19</sup>

Ez alighanem az első változata a я вас любил безмолвно, безнадежно megfogalmazásának; ugyanennek a versnek utolsó sorait az „átszellemült önzetlenség” lelkiállapota talán legkorábbi költői jelentkezésének tekinthetjük:

. . . Нет, ропот – униженье.  
Нет, праведно богов определенье!  
Ужель лишь мне не ведать ясных дней?  
Нет! и в слезах сокрыто наслажденье,  
И в жизни сей мне будет утешенье  
Мой скромный дар и счастье друзей.

[. . . Nem, zúgolódni – megalázó.  
Nem, igazságos az istenek döntése!  
Valóban csak én nem részesülhetek derűs napokban?  
Nem! a könnyekben is rejlik gyönyörűség,  
S ez életben vígaszomra lesz  
Szerény tehetségem és barátaim boldogsága.]

Másutt olyan sorokat találhatunk, amelyek а то робостью, то ревностью томим „formulát” vetítik előre csaknem szó szerinti megközelítésben. Pl. egy 1818-ból származó töredékes fogalmazványban:

Счастлив, кто близ тебя, любовник упоенный  
Без томной робости твой ловит светлый взор  
(K\*\*\*)

[Boldog a mámoros szerelmes, aki közeledben  
Gyötrelmes féltékenység nélkül keresi ragyogó tekinteted]

<sup>18</sup> Puskin 1816 májusában ismerkedett meg Karamzinával Carszkoje Szelóban. L. TINYANOV: i. m. 212.

<sup>19</sup> A versszövegekben a kiemelés mindenütt tőlem származik. A magyarra le nem fordított versek nyersfordítását szögletes zárójelekben közlöm.

Vagy a *Jevgenyij Anyegin* 1829-ben íródott 8. fejezetében:

... И ныне музу я впервые	Rout-zajba, fényes úriházba
На светский раут привожу;	Először most vezethetem –
На прелести ее степные	Pusztai bájait vigyázva
С ревливой робостью гляжу.	Féltő gonddal figyelgetem.
(8, VI)	(Áprily Lajos fordítása) <sup>20</sup>

Különösen figyelemre méltó ebben a vonatkozásban a *На холмах Грузии*... kezdetű elégia első változata, illetve a vers címzettjének kérdése. E változat záró strófáját, amelyet a költő a végső megfogalmazásból kihagyott, Bondi, a neves Puskin-kutató rekonstruálta:

Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь  
И без надежд, и без желаний,  
Как пламень жертвенный чиста моя любовь  
И нежность девственных мечтаний.

[Tiéd vagyok, mint azelőtt, ismét téged szeretlek  
Remények és vágyak nélkül,  
Szerelmem oly tiszta, mint az áldozati láng  
S mint szűzi álmok gyengédsége.]

Az okokról, amelyek a költőt e strófa elhagyására készítették, Bondi ezt írja: „A vőlegény Puskin, aki csak az imént nyerte el Natalia Nyikolajevna kezét, valószínűleg nem akart olyan verssorokat megjelentetni, amelyeket – a leánykérés idején egy – m á s i k asszony iránti szerelméről írt (я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь). A megjelentetett első két strófában ez a motívum – a korábbi vonzalom visszatérése – annyira észrevétlen, hogy a kommentátorok, nem ismervén a »töredék folytatását«, gyakran magát Goncsarovát tekintették a vers címzettjének.”<sup>21</sup> Bondi véleménye megerősítette Tinyanovot abban a feltevésében, hogy a *На холмах Грузии*... címzettje is Karamzina volt. Tinyanov figyelmét azonban ismét csak elkerülhette a kihagyott strófa és a *Я вас любил*... feltűnő hasonlatossága (lemondás vágyokról és reményekről, áldozat, gyengédség). Lehet-e ebből a hasonlatosságból arra következtetnünk, hogy a *Я вас любил*... címzettje is Karamzina volt? Korántsem ragaszkodom ehhez a feltevéshez, de lehetségesnek tartom, jöllehet Karamzina ebben az időben már 49 éves volt.<sup>22</sup> A lé-

<sup>20</sup> Az utolsó sor szó szerinti fordítása: féltékeny félnékséggel nézem.

<sup>21</sup> Sz. M. BONDИ szavait TINYANOV tanulmánya nyomán idézem: i. m. 231–232. A „На холмах Грузии...” kezdetű elégia keletkezésének részletes történetét l. M. П. СУЛТАН-ШАХ: *М. Н. Волконская о Пушкине в ее письмах 1830–1832 годов*. In: Пушкин. Исследования и материалы, т. 1. Москва–Ленинград, 1956, 264–265.

<sup>22</sup> Ebben az összefüggésben említésre méltó, hogy Puskinit élénken foglalkoztatta Karamzina véleménye házasságáról (ti. a költőéről). Amint TINYANOV írja, a költő „mintegy tanácsot, támogatást kér, tudni akarja a véleményét”. 1830. május 2-án kelt levelében Puskin ezt írta Vjazemszkijnek: „Beszéltél-e Katyerina Andrejevna-val az eljegyzésemről? Biztos vagyok együttérzése felől, de közöld velem a szavait – szívemnek, amely most sem egészen boldog, szüksége van rájuk.”

nyeg azonban nem ez. A vers címzettje lehetett más, akár fiktív személy is. A költemény művészi erejét abban látom, hogy benne szólal meg végsőkéig letisztult formában a költő szerelmi életének egész pályáján átívelő fő „dallama”. Cjavlovszkaja igen találó szavai szerint: „A vers mögött valamilyen hosszantartóság, az érzés régtől valósága, az idő hívős fuvalma érződik.” Cjavlovszkaja azt is közli, hogy Puskin, aki 1829-ben A. A. Olenyina emlékkönyvébe írta be a verset, négy évvel később egy rövid megjegyzést fűzött hozzá: „plusqueparfait – régmúlt, 1833.”<sup>23</sup> Aligha derült ki valaha is, hogy ez a „plusqueparfait” – milyen hosszú időszakot foglalt magában, ám a vers szempontjából ez nem is lényeges.

5. Egyetlen vers elemzése nem nyújt elegendő alapot elméleti általánosításokhoz. Ezért befejezésül mindössze néhány, tanulságul kínálkozó megjegyzésre szorítkozom.

Mint hogy a műalkotás mindig a valóság koncentrált (sűrített, rövidített) újratemetése, ezért a művészi koncentráció különböző módjai (a nyelvi kifejezés tömörsége, pontossága, a kompozíció fokozott funkcionális terhelése stb.) a képalkotás különféle fajtáival esztétikailag egyenrangú eszközöknek tekinthetők. Lehetséges, hogy az ún. kép nélküli költészetben a trópusok hiányát éppen a szöveg magas fokú koncentrációja „kárpotholja”.

Az irodalmi műalkotások nyelvi megközelítésének kétségtelen érdeme az ún. szövegcentrikusság. A műalkotások bonyolult természete azonban nem engedi meg valamely értelmezési eljárás abszolutizálását. A nyelvi megközelítés a költői szöveg értelmezésének elengedhetetlen, de nem kizárólagos módja. A szöveg mélyebb megértése egyaránt megkövetelheti „irodalmi környezetének” (példánkban: az önmegtágadó szerelem motívumának evolúciója Puskin költészetében), valamint „irodalmon kívüli környezetének” (a költő életrajzának tényei, „titkolt” szerelmének problémája stb.) vizsgálatát is. A műalkotásnak a valóság sajátos modelljeként és egyben sajátos szemiotikai tényként való felfogása nem mond ellent a hagyományos filológiai eljárások alkalmazásának a mű értelmezésének folyamatában.

---

Nem kevésbé jellemző Karamzina Puskin által közvetített üzenete a költő feleségéhez: „... olyan szívre talál bennem, amely kész őt örökre szeretni, kivált ha kezeskedik férje boldogságáról.” L. TINYANOV. i. m. 216–217. TINYANOV tanulmányához fűzött kommentárjában GRISUNYIN közli, hogy Eisenstein filmrendező, akit Tinyanov feltételezése egy Puskin életéről készülő film elgondolására ihletett, „az elérhetetlen szerelmes pótlásának keresésével” („поиски Ersatz'a для недоступной возлюбленной”) magyarázta a költő érthetetlennek látszó vonzalmát Natalija Goncsarova iránt.

<sup>23</sup> Т. Г. ЦЯВЛОВСКАЯ: *Дневник А. А. Олениной*. In: *Пушкин. Исследования и материалы*, т. II. Moskva–Leningrad, 1958, 289–290.



## Herzen újraolvasása közben

MESZERICS ISTVÁN

Herzen legkedvesebb könyvének 1855-ös londoni, orosz nyelvű kiadását fiának, szimbolikusan tehát az ifjú örökösöknek ajánlotta.

Ennek az ajánlásnak van egy mondata, amely találóan jelöli azt a helyet és szerepet, amely neki adatott a múlt századi orosz történelemben: „A mai ember sajnálatra méltó pontifex maximus – *hidat emel csupán*, s más ismeretlen, jövőbeni ember meggy át rajta.”

\*

Híd lett mindenekelőtt filozófiatörténeti hagyatéka. *A tudomány dilettánsairól és buddhistáiról* szóló négy cikkében a korabeli európai gondolkodás szellemi útvesztőire figyelmeztette orosz kortársait, a természet tanulmányozásáról írott nyolc levelében pedig az európai filozófiai örökség egyetemes értékeit közvetítette az utána jövő orosz gondolkodóknak. A kettő együtt – az újkori gondolkodástípusok kritikája és az emberi gondolkodás történetének első orosz áttekintése volt: Hegel alapján, de a hegeli filozófia radikális antropologizálásával.<sup>1</sup> Benne Herzen – Feuerbachtól eltérően – „a forradalom algebrájának tekinti, és az „empíria és az idealizmus” európai filozófiatörténeti eredményeinek szintetizálását célzó kísérlete alapjául teszi meg a dialektikát.

Ez a szükségképpen lezáratlan kísérlet olyan gondokodóké, aki „megértvén Én-je zárt önállóságát”, gondolatilag eljutott az „emberi nem és önmaga legmagasabb egységének megértéséig”, ám mégsem juthatott el a vágyott „szintézisig”,<sup>2</sup> mert „a még nem, és a már nem megfelelő világ” valósága újra és újra aláásta „a lét és a gondolkodás egységének tudatát”.

\*

Herzen a századközepén kialakuló „szellemi drámájának” a tíz évvel korábbi lermontovi tapasztalat volt közvetlen orosz előzménye.

Lermontovban Herzen a maga nemzedéki sorstársát, „a nagy nap”, 1825. december 14. által öntudatra ébresztett s a miklósi reakció által megbéklyózott, naponként meg-

<sup>1</sup> Mindazt, amit Hegel elvont-örök „világszellemnek” tekintett, Herzen koronként változóan s az adott kor szellemi-gondolati maximumának minősítette át.

<sup>2</sup> Mindezzel együtt a herzeni szintéziskísérlet hatása alól egyetlen későbbi orosz gondolkodó sem vonhatta ki magát, s – éppen lezáratlansága miatt – kiindulópontul szolgált Dosztojevszkij és Szolovjov, Ivan-Razumnyik és Sesztov számára éppúgy, miként Csernisevszkij és Dobroljubov, Lavrov és Mihajlovszkij majd az orosz marxisták számára.

alázott büszke, „engedetlen” ifjak kiemelkedő képviselőjét, egyben az önkényuralom áldozatát látta. Lermontov műveit pedig a nemzedéki sors megszabta tragikus életérzés, töprengés és székszezs, a „kínzó kételyek”, a „szeretettől fakadó gyűlölet” s a „humanizmusból eredő megvetés” bevallásaként és nagy hatású kifejezéseként fogta fel.

Az „engedetlen” nemesi-értelmiség lázadó dilemmáiból az egyedül lehetséges kiút 1848 előtt a demokrata forradalmiság volt. Erre az útra lépett, ezt járta végig Herzen, az orosz nemesi értelmiség másik „fehér hollója”.

Szellemi evolúciója a tragikusan félbeszakadt lermontovi út bejárása volt.

Ez az orosz nemességtől mint osztálytól való morális elszakadáson át vezetett, és az 1840-es évek utolsó harmadában a forradalmi demokrácia európai táborához való megérkezéssel, egy szükségszerűnek tartott európai és orosz „szociális” (valójában polgári demokratikus) „forradalom” programjának megfogalmazásával jutott első magaslatára.

A beköszöntő európai forradalom lehetségesnek ítélte és várt közeli győzelmétől Herzen – számos kortársához hasonlóan – egy egész világtörténeti korszak (az elnyomásra épülő társadalmi formációk korának) végét és egy új korszak (az egész emberiség felszabadulását hozó, minden létszférát átható gyökeres változás) nyitányát remélte.

Am az európai fejlődés, az 1848–49-es forradalmak menete s főleg végkimenetele rácafolta e reményre, bizonyítván, hogy az európai világtörténeti változáshoz s a forradalom vezetőjéhez, az európai polgári demokrata értelmiséghez fűzött remény – illúzió: a forradalom, a burzsoázia végérvényes győzelmével, „végleges” berendezkedésével, III. Napóleon császárságával ért véget.

Az 1840-es években a kilátástalannak érzett orosz valóság elől Herzen is „a könyvekbe, a nyugati történelem tanulmányozásába” menekült: „beleélte magát a 18. század nagy legendáiba”, „legfőbb vallása” „a francia forradalom tisztelete, katekizmus pedig a szabad német gondolkodás” lett.

Rá magára nem kevésbé vonatkozott, amit a századközépen az Európába utazó társak nagy „megrázkódtatásairól” írt: „A történelem, a ’tisza ész’ világából Európába menekültek, azaz ’hazat értek’ . . . s azt találták, amit a 4–5. században valamelyik keleti gót talált volna: üres bölcsőt s a kínokkal teli szülésben elgyengült anyát . . .”

„Megcsalt bennünket az élet, megcsalt a történelem, megcsalt a maga javára . . .” – vonta le a fájdalmas következtetést.

Új korszak kezdődött Herzen életében. Kínnal teli gyötrődés időszaka, amelynek során „a kétely a lélek legszentebb kincséig hatolt”.

Míg a herzeni életút 1849-ig terjedő szakaszára a hitet is implikáló *cogito, ergo sum*, állapota volt a jellemző, az 1852-ig terjedő időszakot egyszerre a *kétkedem, tehát vagyok* és a *szenvedek, tehát vagyok* jelölhetné.

Fájdalmas leszámolás volt ez „a régi”, illúzióknak bizonyuló „hittel” („a szóba, a zászlókba, a kanonizált emberiségbe és a nyugati civilizáció egységes és üdvözítő egyházába vetett hittel”), végül – kényszerűen „az önmagába s néhány társba vetett hittel” is, melynek során „iróniával állt bosszút a megcsalattatásért és a kínokért”.

„Egyedül, magamra maradtam – olvashatjuk az emlékezések legliraibb oldalain, a *Nyugati arabeszk* című fejezetben. – Koporsók és bölcsők mellett, magányos örként, védelmezőként és bosszúállóként, és semmit nem tudtam tenni, mert többet akartam tenni a szokványos-lehetségesnél.

És most itt vagyok Londonban, ahová véletlenül vetődtem – és itt maradok, mert nem tudom, mitévő legyek önmagammal. Idegen emberek tömege nyüzsög, tolong körülöttem, akiket az óceán nehéz levegője vesz körül. S olyan világ, amely káoszra foszlik, eltűnik a ködben, amelyben elmosódnak az emberek sziluetttjei, s halvány fényfoltokká gyengül a tűz . . .”

Ám a londoni remete-magányban az új számvetés során számára is meglepetésként hatott, hogy míg a „régii hitet” tépdeste, szaggatta magában, „új hit” sarjadt benne. A Nyugat-Európába vetett, szertefoszlott remény utáni úrt az Oroszország iránt ébredő hit és remény kezdte betölteni, amely – az ő szavai szerint – „visszahozta az erkölcsi pusztulás széléről.”

„Utazásaimat az öröm kiáltásával kezdtem – midőn átléptem az orosz határt –, odüsszeusi bolyongásaim szellemi hazatéréssel értek véget” – vonta meg az 1847–52 közötti időszak mérlegét.

Az „új hit” – minden problematikusága ellenére is – ahhoz elégséges alpnak bizonyult, hogy a „betegség” időszakát, a *dubito, doleo, ergo sum* állapotát a *pugno, ergo sum* a harcoló ember férfias magatartása váltsa fel egészen haláláig.<sup>3</sup>

Az önkényuralom állig fegyverzett orosz Góliátja legnagyobb s legveszedelmesebb ellenségét látta benne. Mert a férfikor delén túljutott parittyás Dávid sebektől vérezve sem adta fel a harcot ellenfelével. Újra és újra támadott, s védte övét, az orosz forradalmárokat. Közben pedig fáradhatatlanul nevelte őket a harcra: mind a kívülről támadó ellenség, mind a bennük lakozó önpusztító veszély – az illúziók és a lázongó türelmetlenség – ellen, a „kíméletlen értelem” acélozó erejére támaszkodva.

Ennek az új periódusnak a kezdetét a „londoni szabad orosz nyomda” létrehozása (1845) jelezte,<sup>4</sup> és az egykori elvbaráthoz, Bakunyinhoz írt nyílt levél zárta (Herzen

<sup>3</sup> Augustinus, Descartes, Illyés Gyula önmeghatározásait volt Eötvös kollégiumi tanárom, Süpek Ottó használta egy 20. századi magyar szellemi minőségről írva (a mögötte különböző időszakokban meghúzódo kor megszabta állapot- és magatartás-típusokat jelölve vele). Ezúttal is köszönetemet fejezem ki neki, hogy szép gondolatát – engedélyével – a herzeni életút egyes etapjainak jellemzésére alkalmazhattam.

<sup>4</sup> A „gyógyuló” tudat fellélegzését és az életút e sorsdöntő állomásának jelentőségét egyszerre érzékelteti Herzen emlékidézése:

„Feltámadt végre reggele annak a napnak, amely felé tizenhárom éves korom óta törekedtem: a 'régii ház' kis szobájában, aztán az egyetemi tanteremben, lelkes barátaim körében; a börtönben és a száműzetés alatt, külföldön, ahol végignézttem a forradalom pusztulását és a reakció pusztítását, a családi boldogságom és összeomlását, és az angol partra vetetten . . .

A lenyugvó nap, amely a Veréb-hegy fölött egykor megvilágította Moszkvát és elvitte magával hazafias eskümet, most feljött, hús esztendei éjjel után.

Nem volt pihenés, nem volt nyugodt álom . . . Kettőzött erővel fogtam munkához. A munka pedig már nem vezett kárba, nem enyészett bele a feneketlen mélységbe. Oroszthonból hangos tapsok, meleg rokonszenv hangjai áradtak felém . . . A szabad szóval megbékültek a tőle elsokott orosz fülek, mohón szívták magukba férfias keménységét, bátor szókimondását . . .

A beduinnak megvan a maga sátra, életformája, amelyhez visszatér, s megpihen. A zsidónak – ennek az ősi száműzöttnek örökös emigránsnak – megvan a maga frigyládája, ahol megpihen hite, melynek segítségével megbékél életformájával. Az orosz ember szegényebb a beduinnál, s szegényebb a zsidónál: nincs mivel megbékélnie, s nincs ami vigaszt nyújtana neki . . . Furcsa-különös sorsa – messzebbre látni szomszédainál s komorabban: bátran kimondva saját véleményét. Lehet, hogy éppen ebben rejlik forradalmi elhivatottságának csírája . . .”

„politikai végrendelete” lett ez, a halál előtti számadása a kiküzdött csúcsról egy új „vihar”, a Párizsi Kommün előestéjén).

A „londoni szabad orosz nyomda” az orosz forradalmárok bevehetetlen erődjé volt.

Herzen és hűséges elvarátja Ogarjov, innen szórtak szellemi fénycsóvát *Észak orosz csillagaira*, a feledett, de nem elfelejtett dekabristákra. Nem csupán az európai „gondolkodó”, „tiltakozó kisebbség”, forradalmár tagjaként, hanem a honfitársak európai küldötteként s az orosz forradalmár elődök hű utódjaként szólaltatták meg az orosz forradalmárok harcba hívó érc-*Harang*-ját.

Innen emelték fel szavukat mindenfajta reakció ellen. Az 1850-es évek közepétől már nem csupán az „Európa haldoklását” hírül adó, hanem egyre inkább az orosz haladás dermedt erőit ébresztő szózatot. A némaságra kárhóztatott, elnyomott orosz forradalmi gondolatot kimondó, újrafogalmazó „szabad orosz szót” – „az emberi értelem, a személyi szabadság és a testvéri szeretet nevében” – az eljövendő „orosz szocializmusról” s feltételeként a nyugat-európaiaktól eltérő orosz „szociális forradalomról”.

Herzen méltán vívta ki igazi örökösei, az orosz marxisták becsülését, akik Lenin nyomán két forradalmár-nemzedék, a dekabristák és a forradalmi demokraták közötti közvetítőt értékelték személyében, s az első orosz forradalomig ívelő hidat láttak elméleti kísérleteiben és forradalmi-felvilágosító gyakorlatában.<sup>5</sup>

\*

Publicistaként, szépíróként is közvetítő lett, hagyatéka pedig híd a XIX. századi irodalom történetében.

Az 1840-es években Lermontovhoz kapcsolódva élte ki a korszak orosz epikájának alapkérdését (*Ki a bűnös?*) és a korabeli orosz értelmiség fő magatartás- és sors típusainak elbeszélő-epikai analízisével világított rá a tragikum okaira.<sup>6</sup> Úgy tette ezt, hogy Beltov alakjának megformálása és sorsívének elbeszélése új szemléleti aspektust előlegezett Turgenyev *Rugyin*jának megalkotásához.

Ő volt az az író, aki a XIX. századi orosz irodalomban – új szintre, minőségre transzformálva – közvetítette az európai intellektuális prózaműfajok (mindenekelőtt a filozófiai dialógusok, disputák, meditációk, elbeszélések, intellektuális monológok) műfaj-történeti hagyományát mind intellektuális-erkölcsrajzi elbeszélő művében (*Кто виноват?*), mind egyedi-sajátos intellektuális vallomásában (*С того берега*), mind pedig filozófiai elbeszélés-ciklusában (*Доктор Крупов, Aphorismata, Доктор, умирающий и мертвые*). Ezek a művek óriási fermentáló hatású értéknek bizonyultak az orosz

<sup>5</sup> L. LENIN *Herzen emlékére* című cikkét.

<sup>6</sup> Míg intellektuális-analitikus kalandregényében Lermontov a hős-lehetőséget hordozó személyiség tragikus sorsának miértjére kérdezett s világított rá (bővebben erről I. И. МЕСЕРИЧ, „Герой нашего времени” М. Ю. Лермонтова как художественное целое, *Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös nominatae, Sectio Philologica Moderna* [a továbbiakban *Annales* . . . SPHM, . . .] tomus I, 1970. tomus II, 1971. továbbá: *Filológiai Közlöny*, 1975. 1. sz.), nyomdokain haladva Herzen az 1840-es évek közepén a potenciális szociális reformátor kudarcának okait elemezte karakterisztikus biográfiák láncolatából mű-egésszé komponált elbeszélő művében.

intellektuális prózaműfajok<sup>7</sup> egész történetében. (Impulzusa ahhoz a hatáshoz mérhető, amelyet a herzeni publicisztika gyakorolt az egész orosz publicisztikára.)

Az életút mérlegét megvonó vallomások, lírai-elbeszélő memoárokat a kor nagy szellemi áramlatainak, legkülönbözőbb intellektustípusainak jellemzésével, a szubjektív szellemi evolúció rajzával bővítve alakította új minőségűvé. Ha másutt nem, Ap. Grigorjev emlékidézésében és Tolsztoj *Gyónásában* meditatáló vallomásában (Mit tegyünk tehát?) feltétlen tetten érhető az *Emlékezések és elmélkedések* líra-intellektuális számvetésének példaadása.<sup>8</sup>

A „londoni szabad orosz nyomda” első kiadványai a *Franciaországból és Itáliából* írt nyílt levelek, *A forradalmi eszmék fejlődése Oroszországban* és *A túlsó partról* új orosz nyelvű változata. Ezek az értő kortársak és utódok számára kiindulópont jellegű szellemi ösztönzővé váltak.

Az elsőkben az európai fordulat tragikumának nagy hatású megfogalmazását kapták.

E másodikban – az orosz történelem újfajta áttekintését: a forradalmi lehetőségek felmérésével s az egyik legfontosabb összetevő, a történelmi ösztön és tudat, az értelmiség és a nép közötti viszony oroszországi alakulásának felvázolásával.

A harmadik, *A túlsó partról* új változata, a számvetés élete legdrámaibb küzdelméről, egyszerre lett az orosz forradalmár vallomása és „a harc emlékműve”, amelyben a gyógyult tudat tanulságképpen megidézi „betegsége történetét”, kalandos „logikai regényét” az elzúgó és jégverésbe torkolló 1848-as európai „vihár” után.<sup>9</sup>

Vallomás arról, hogy szellemi küzdelmében a megrendült tudat – „odüsszeuszi bolyongásai” során – hogyan küzdött és állt helyt a romantikus illúziók és a szkeptikus tagadás Szküllájának és Kharübdiszének vonzásában-taszításában.

Annak kivallása, hogy „a kíméletlen értelem” csillagsugara után tájékozódva e tudat hogy került ki épségben a halál-veszélyes küzdelemből, s meddig jutott, mielőtt – kényszerpihenő után – az Ithaka-Oroszhon felé forduló szellő irányába bontott vitorlát.

A küzdelem eredménye, az európai tragédia okainak orosz szempontú tisztázása a független gondolkodó helyzetének, kötelességének újrafogalmazása a megváltozott világállapotban.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Az intellektuális prózaműfajok – mint a szépprózán belüli sajátos műfajcsoport – kérdését 1971-ben kandidátusi értekezésemben vetettem fel. (Tézisszerű összefoglalása a *Dosztojevszkij szellemi drámája* – Budapest, 1974 – című könyvemben jelent meg: 160–161. o.) E rendkívül szerteágazó műfajcsoport specifikumának elméleti általánosítását, történeti tipologizálását az irodalomtudomány egyik fontos feladatának tartom jelenleg is, amikor a magam részéről a XIX. századi orosz intellektuális próza tipológiájának kidolgozásán munkálkodom. (Eredményeim egy részének tézisszerű összefoglalását l. *Studia Slavica* XXI, 1975. évi köt.-ben.)

<sup>8</sup> Az *Emlékezések és elmélkedések* (*Былое и думы*) egész minősége legutóbb Ehrenburg számára a maga memoárjának megírásakor lett példaadó, integrált műfaj történeti hagyománnyá.

<sup>9</sup> E mű keletkezéstörténetéről és poétikájáról bővebben l. И. МЕСЕРИЧ, „С того берега” А. И. Герцена (*Художественная объективация „логического романа”*), *Annales...*, SPhM, tomus VII. (1976).

<sup>10</sup> Dosztojevszkijt kivéve a XIX. században Herzenéhez hasonló szenvedélyű, valóságghú minősített és értékelést az 1848–49 utáni európai világalapotról, a korábbi jelszavait félredobó, berendezkedő burzsoáziáról nem találunk senkinél (igazabban, pontosabban is csak Marxnál). Íme, egy tömör jellemzés Herzen egyik leveléből (1849):

„Párizs ma – Jeruzsálem Krisztus után. Dicsőség múltjának, nagy forradalmának, de befejezte életútját.”

Férfias szembenézés a „tiltakozó kisebbség” helyzetével „a már és még nem megfelelő” világban. Szembenézés azzal, hogy 1849 után „az önmagát mind az orosz, mind a nyugat-európai” „haladó világtól” függetlenítő személyiségnek az „egyik leg-szomorúbb korszak”, az „önmagát túlélő társadalmi formák lassú elhalásának” kora, következésképpen állandó belső küzdelem jut osztályrészük.<sup>11</sup>

Herzen itt új mozzanattal bővíti a független gondolkodó személyiség kötelességének lermontovi megfogalmazását:

„Az élő halottakra kell hagyni az elaggott világ elhantolását – hirdette. – Ma nekünk a temetés utáni nap eljövetelét kell jósolnunk, s az örökséggel és az örökösökkel kell törődnünk.”

\*

1864-ben az orosz irodalomban egy extrém hős adott hírt magáról. Furcsa-idegesítő feljegyzésekkel, amelyekben arról is tudósíthatta képzelte hallgatóit, olvasóit, hogy ő tudatosan „elbújt az egész emberiség elől”, a szó teljes értelmében „elvadult az emberektől való elidegenedtségben”. Ez a névtelen hős (aki magát demonstratív „ellenhősnek” nevezi, s a kisregény lapjain a „paradoxalista” nevet kapja) a maga vallomásaiban szinte pontról pontra megismétli mindazt, amit a *túlso partról* írt herzeni vallomás dialógusainak-disputáinak résztvevői elmondtak.

Herzen tanúsága szerint a „romantikus idealista” és a „szkeptikus naturalista” közötti egyik disputa Párizsban, 1848 telén zajlott le, olyan napon, amikor szakadatlanul „hullt a nedves hó”.

Az említett, 1864-es „paradoxalistának (akiben egyébként, egyszerre ott lakozik mind a herzeni „szkeptikus”, mind pedig opponense, a „romantikus”) gyónás-vallomását a „nedves hó” látványa váltja ki. A „nedves hó” hatására tör fel benne az elodázhatatlan vágy, hogy kiválja a maga sorsmeghatározó „katasztrófáját”, amely éppen 1848 telén történt vele (amikor másodszor találkoztak és összevitattak egymással a herzeni barátok–ellenfelek), amikor Párizs is, Pétervár is („a világnak ez a legelvontabb és

---

A liberális civilizált ellenzéki burzsoázia uralmának kora a múlté. Mindent eladott, hogy megmentse pénzét, az árulásért megérdemli, hogy úgy bánjanak vele, mint a négerekkel, mint az oroszokkal.

Megijedt a határtalan szabadságtól – korlátlan despotizmus a jutalma.

Kiagyalta a vörös kísértetet, megrémült az alulról jövő barbárságtól; ím: felülről jött barbárság a sorsa. Van-e a földön nyomorúságosabb eszme a rend eszméjénél?! Az absztrakt rend – a mozgás, a kezdeményezés tagadása. Trón és egyház helyett – rend és pénzsomj, rendőrség és bank!”

<sup>11</sup> „Ilyen korokban – olvashatjuk *A túlso partról* lapjain – a mesterséges-talmi civilizáció nemcsak végső határáig jut, még az adott történelmi létformák megszabta lehetőségek körét is túlhaladja. Olyannyira, hogy a jövő tartozékának tűnik, holott lényegét tekintve semmi köze sem a múlthoz, amelyet megvet, sem a jövőhöz, amely más törvények szerint fejlődik.

Ilyen korokban a múlt esztelen ellenállásként jelentkezik. A többség általános elvévé az önkény, a hazugság, az egoista szolgálalkúság, mindenfajta emberi méltóságérzet hiánya lesz. Az elaggott világ vadállattá válva üldözi, kínozza ellenfeleit, mivel az erő az ő kezében maradt... De nemcsak gyávaságból engedelmessé válik neki, hanem azért is, mert a másik oldalon még minden ingatag, megoldatlan, nem kész, s ami a legfőbb – az emberek nem készek...

Ilyen korokban a szabad ember számára könnyebb az emberektől való elidegenedésben elvadulni, semmint egy úton haladni velük. Könnyebb megfosztani önmagát az élettől, semmint önmagát feláldozni.”

legkiagyaltabb városa”) egyaránt beleveszett „a sűrűn hulló nedves hó szürke homályába”.

(1850-ben Herzen természetesen még csak nem is sejtette, hogy tizennégy év múlva meg fog jelenni ez az irodalmi „ellenhős”, még kevésbé, hogy ki fogja életre hívni. Pedig az utóbbi nevét még ugyanabban az évben egyedül ő írta le nem-degradáló minősítéssel: „a hős ifjak új falanxának egyik tagja – Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, az ismert író.”)

Ez a furcsa egybeesés-kapcsolódás *A túlsó partról* és a *Feljegyzések az odúból* (*Записки из подполья*) között korántsem véletlen.<sup>12</sup>

A XIX. században nem volt egyetlen író sem, aki a herzeni művek serkentő sugara akkora és olyan intenzív érzékenységgel reagált volna, mint Dosztojevszkij.

A természet tanulmányozásáról szóló levelekről az 1860-as évek közepén azt írta, hogy „a legjobb filozófia nemcsak Oroszországban, hanem Európában is”. E minősítésben feltétlen szerepe volt annak, hogy a természettudomány és az elvont-spekulatív gondolkodás „kibékítésén” alapuló új gondolati szintézis igényét Dosztojevszkij is osztotta. Logikus, hogy elsősorban Herzen művéből merítette filozófiai ismereteit: abból a műből, amelyben Herzen a filozófiatörténet korszakait és fő rendszereit (Hegelét is beleértve) az említett szintézis irányába mutató fejlődés különböző lépcsőfokaiként jellemezte, s az emberi tudat- és öntudat- fejlődés egyre magasabbra ívelő pályája felől minősítette.

Dosztojevszkij Herzenben egyszerre kortársat és „történelmi típust” látott. Herzen szellemi drámáját pedig „az orosz ember” századközepi történelmi jelentőségű világnézeti megrendülésének koncentrált kifejezőjeként, olyan szellemi minőségként fogta fel, amely tíz és több évvel később is feloldatlan dilemma-sorként él tovább az orosz szellemi életben. (Ezért is követte oly nagy figyelemmel rendkívüli kortársa pszichikumának és intellektusának megnyilvánulásait, sőt rejtett mozgulásait is.)

Így aztán egyáltalán nem meglepő, hogy 1862-es londoni találkozásukkor Dosztojevszkij a herzeni szellemi drámát legintenzívebben tükröző *A túlsó partról* ciklusának párbeszédeivel, disputáival kapcsolatban kérdezte-faggatta partnerét.

Azt is magától értetődőnek kell tartanunk, hogy Dosztojevszkij az 1860-as években minden külföldi útja alkalmából lázas szenvedéllyel kutatott Herzen folyóiratának, a *Kolokol*nak minden elérhető száma után. Nyilván nem volt számára közömbös, hogy milyen irányban indul tovább ez a „történelmi típus” az 1860-as évek közepén, az után, hogy szertefoszlottak a közeli orosz „szociális forradalom” lehetősége iránt táplált remények.

Közömbös lehetett-e Dosztojevszkij mindezek iránt 1863 után, azt érzékelve, hogy az új számvetés során Herzenben újraélednek a századközépen kialakult dilemmák: a *Végek és kezdetek* lapjain 1862–63-ban újrafoglalazza a tizenkét évvel azelőtt kimondott kérésselmentes ítéletét az európai „elburzsoalizálódott” világ törvényszerű, elkerülhetetlen pusztulásáról, s új kételyekkel küszködve próbálja megőrizni – önmagának és másoknak – a jövendő orosz „kezdetekbe” vetett hitét.

<sup>12</sup> Dosztojevszkij e centrális jelentőségű kisregényének keletkezéstörténetét, strukturáját, poétikáját a *Dosztojevszkij szellemi drámája* című könyvemben elemeztem részletesen. (Megjegyzendő, hogy az orosz irodalomban a pétervári „nedves hó” először Puskinnál jelent meg, a *Pikk dáma* Hermanjának kétségbeesett kitérési kísérletét kísérő-minősítő motívumként.)

De Herzen intellektusa Dosztojevskij számára nem csupán a maga szociális és intellektuális útkeresései szempontjából, nem is csupán a maga jelenkor- és történelemfelfogása kikristályosításában jelentett kiindulópontként integrálandó előzményt.<sup>13</sup>

Herzen művei legalább ekkora jelentőségűek számára a művészi alkotás vonatkozásában is.

Herzen filozófiai tárgyú és publicisztikai írásaiiban éppúgy, mint memoárjában a megelőző korok és a jelenkor gondolkodás-típusainak, az európai és orosz intellektustípusoknak hallatlan gazdag tárházára lett. A dosztojevskij hősök intellektuális arculatának kialakításában ezen túl felbecsülhetetlen jelentőségű volt a megközelítés módja is: az, hogy korok és személyek szellemi megnyilatkozásait Herzen mindig a korvalóságához, az élet teljességének, a tudatos cselekvésnek, a gyakorlatnak az igényéhez és követelményéhez mérte. Éppen ebből a szempontból bírálta a kor egyes – pszichológiai síkon minősített – intellektuális típusait is.

A *túlso partról* disputái nemcsak a *Feljegyzések az odúból* hőisének intellektuális drámájában, nemcsak az 1876-ban írt *Paradoxalista* polémikus tirádáiban<sup>14</sup> és a *Halálraítélt (Приговор)* kétségbeesett monológiájában adnak hírt magukról mint szellemi-művészi fermentumról. A *Karamazov testvérek* nagy vallomásaiban és párbeszédeiben is visszhangzanak, ha – az 1864-es intellektuális krízis-regényhez viszonyítva – kevésbé hallhatóan, új regényi koncepció részmozzanataként is.

<sup>13</sup> Dosztojevskij és Herzen egész gondolkodása, útkeresései egymáshoz való viszonyának kérdését először A. Sz. Dolinyin, a híres szovjet Dosztojevskij-kutató vetette fel az 1920-as évek első felében (tanulmányának átdolgozott változata in: A. С. ДОЛИНИН, *Последние романы Достоевского*, М.–Л., 1963, 215–213.). A szovjet irodalomtudományban legutóbb Sz. D. Licsinyer és J. Ny. Drizsakova korrigálta Dolinyin bizonyos tételeit, új szempontokkal, mozzanatokkal bővítve a kérdés korábbi tudományos megvilágítását (l.: С. Д. ЛИШИНЕР, *Герцен и Достоевский. Диалектика духовный исканий*, „Русская литература”, 1972, № 2; Е. Н. ДРЫЖАКОВА, *Достоевский и Герцен*. In: *Достоевский. Материалы и исследования*, Л., 1974). Dolinyin a *Téli jegyzetek nyári élményekről* és a *Levelek Franciaországból és Itáliából*, továbbá a *Végek és kezdetek* közötti textuális egyezésekkal-párhuzamokkal bizonyította a herzeni „impulzus” munkálást Dosztojevskijnél az 1860-as évek első felében, a Nyugat-Európa adott állapotáról kikristályosodó koncepcióban. Ugyanez (nem a hatás, hanem a herzeni impulzus jelenléte) Dosztojevskijnek Oroszország történelmi útjáról kialakuló koncepciójára is érvényes (filológiai bizonyítása – a *Vremja* programcikkei, továbbá *A teoretikusok két táhora* című publicisztikai írásk anyagán – említett könyvemben található: 158–160. o., 56–61., 98. lapalji jegyzet).

Ezúttal egy új mozzanattal egészítem ki a korábban leírtakat: A Herwegh-hez írott herzeni levél (amely 1849-ben *La Russie* címmel jelent meg először francia nyelven), majd e levél alaptételeit kibontó híres cikksorozat (*A forradalmi eszmék fejlődése Oroszországban* – francia nyelvű kiadása 1853 és 1858-ban jelent meg, orosz fordítását *Историческое развитие реп. идей в России* A. Герцена címmel először 1861-ben Moszkvában illegálisan készítette el és jelentette meg egy diákcsoport) Dosztojevskij számára az 1860-as évek elejére azért is lett rendkívüli jelentős, mert bennük Herzen a puszkini művészi gondolkodás és útkeresés szemléleti iránytűjének poláris jelzéseit minősítési szempontként használva általánosította az orosz történelemre (pontosabban az orosz forradalmi gondolat 1849 előtti evolúciójára vonatkoztatva). Dosztojevskij említett (és későbbi) íásaiban a herzeni koncepciót abban az irányban alakította át, amit Puskin művészi és emberi hagyatékában példaadónak, „útmutató fénynek” tartott (nevezetesen, annak „felmutatását”, hogy „a sötétből kivezető út a nép felé fordulásban”, „az orosz nép igazsága előtti meghajlásban” rejlik).

<sup>14</sup> L.: *Литературное наследство*, т. 83, 113.



A *kamasz* Verszilovjának intellektusában is ott bújkál a „herzeni” mozzanat<sup>15</sup> éppúgy, mint ahogy más Dosztojevszkij-hősök önelemzésében a herzeni önkritika és illúziórombolás elkeseredett szenvedélye is felfedezhető.

A „véletlen családok” drámáinak regényi kibontását a Herzen család drámájának dosztojevszkiji megítélése is árnyalta. Herzen szellemi útkereséseinek 1860-as évekbeli vitáinak dosztojevszkiji megítélése közvetve az *Ördögök* Sztavroginja szellemi átváltozásába és a Verhovenszkijok portréjába is belejátszott.<sup>16</sup>

A herzeni örökség regénykoncepcióba transzformálásának két alapfeltétele volt: a herzeni intellektus mozgásának belülről látása s a regényi felhasználáshoz nélkülözhetetlen epikai távolságtartás.

Dosztojevszkij esetében az elsőt kettejük szellemi útkeresésének kor megszabta párhuzama (s benne az aufklárista racionalizmus meghaladása, gondolkodásuknak a történetiség irányába mozdulása), a másodikat a herzenitől eltérő szociális sorstapasztalat tudata biztosította. Végző soron az, hogy Dosztojevszkij – Herzen belső gyengéit érzékelve, leküzdvé – konkrét szociális kötődés (a plebejus tömegek és a történelmi nép iránti szociális-szellemi elköteleződés) alapján integrálta a maga gondolkodásába és művészi gyakorlatába nagy kortársa szellemi-művészi hagyatékát.<sup>17</sup>

Így és ezért mehetett végig a Herzen emelte hídon az elsők között, íróként ezért kristályosíthatta ki a XIX. századi orosz intellektuális prózaműfajok regényi csúcsteljesítményeit, amelyek egyben korszakos jelentőségű új minőségnek bizonyultak az egész emberiség művészi gondolkodásának egyetemes fejlődésében is.

<sup>15</sup> L.: А. С. ДОЛИНИН, *op. cit.*, 106–107. *Литературное наследство*, т. 77, 18, 456, 470–474.

<sup>16</sup> L.: *Литературное наследство*, т. 83, 59, 86; Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 12, 176–178, Е. Н. ДРЫЖАКОВА, *op. cit.*

<sup>17</sup> Az orosz formációváltás sajátos világtörténelmi helyzete az orosz értelmiség legjobbjait szociális és szellemi orientációjuk radikalizálására kényszeríti. Egyszersmind lehetőséget ad a mindkét formáción túlmutató ideológiai útkeresésre. Arra, hogy az oroszországi formációváltás, az orosz 1789 ideológiai előkészítésében a nyugat-európai 1848-at előkészítő ideológiákat is felhasználja, s az európai forradalmak bukása után is eljuthasson az európai eszmei örökség kritikai meghaladásáig.

Ilyen körülmények között alakulhatott ki Herzennél az említett filozófiai szintéziskíséretlet (az 1840-es években), a gondolkodó személyiség tragikus helyzetének sajátos interpretációja, valamint az orosz „szociális forradalom” és az „orosz szocializmus” koncepciójának megalapozási kísérlete a századközepén, majd e herzeni örökség kritikai elsajátítása során az 1860-as évek elejére a plebejus-demokratizmus szociális programjának megfogalmazása egyrészt Csernisevszkijnél, másrészt Dosztojevszkijnél. Így jött létre az „értelmes önzés” elmélete és e teória szerint gondolkodó és cselekvő értelmiségi-forradalmár apológiája Csernisevszkijnél, az újkori eszmék radikális kontrollja, a megelőző orosz szintéziskíséretlek plebejus újraértelmezése és a szellemében-erkölcsében a néppel azonosuló plebejus felvilágosító-humanista apológiája Dosztojevszkijnél.

## Turgenyev: „Az álom” (a „sejtelmes elbeszélések” poétikájáról)

D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

Turgenyev életének utolsó évtizedeiben gyakran s nem is alaptalanul panaszkolta, hogy az orosz kritika önnön korábbi műveinek börtönébe zárja, elutasítva minden olyan törekvését, amely nem illik bele a róla kialakított, lezártnak vélt képbe. „Az újságok úgy találják, hogy már kiöregedtem, s saját régi műveimmel ütnek, mint Önt a *Bovarynéval* – írja 1877-ben Flaubert-nek.<sup>1</sup> Ugyanebben az évben a következő nyílt levél kíséretében küldi el az *Irgalmas Szent Julián legendája* és a *Heródiás* fordítását a *Vesztnyik Jevropi* szerkesztőjének: „Lehet, hogy e legendák bizonyos mértékig meglepik majd az orosz olvasókat, akik nem ilyesmit várnak a francia realisták vezető írójának és Balzac örökösének kikiáltott Flaubert-től, de feltételezem, hogy sugárzó . . . harmonikus költőiségük végül is győzedelmeskedik, s leküzdí az olvasók előítéleteit. Kérem, tekintsek mindkettőt prózai poémának, mert azok . . . A magam részéről minden igyekezettel és tudással fordítottam le őket.”<sup>2</sup> Ebben az idézetben kimondatlanul büjki meg Turgenyev saját irodalmi „sorsa” feletti keserősége, hiszen, mint ahogyan Flaubert a *Bovaryné* után írt műveit, Turgenyev késői kisprózáját is meg nem értés fogadta, gúnyos vagy sajnálkozó megjegyzések kísérték, amelyeknek lényege az volt, hogy az író megöregedett, nem ismeri az orosz valóságot, elfordult a kor aktuális problémáitól, „kiírta magát”.

Kétségtelen, hogy az *Apák és fiúk* után Turgenyev jó néhány meglepetéssel szolgált azok számára, akik addigi művei alapján kialakított „mércevel” próbálták írásainak értékét megállapítani. Az új korszak egyik jellegzetes vonása, hogy megváltozik a regény és kispróza aránya: míg 1856 és 1862 között, az *Apák és fiúkkal* bezárólag gyors egymásutánban négy regény követte egymást, a *Füst* megalkotásáig már öt évnek kellett elteltnie, majd szokatlanul hosszú szünet, tíz év után jelent meg a *Törtetlen föld*. A késői Turgenyev-oeuvre-ben ily módon a kispróza dominál. Ez mintegy előrevetíti azt a tendenciát, amely az 1880-as évektől az egész orosz irodalmat jellemzi majd. De nem egyszerűen mennyiségi kérdéssről van szó. Az elbeszélések most mintha „önállóbb életet élnének”. Az előző korszakban általában egy-egy regény köré csoportosultak, olykor szinte „etűdsort” alkotva (így veszik körül pl. a „felesleges emberről” szóló elbeszélések a *Rugyint* és a *Nemesi fészket*). Az 1860-as évek második felétől az író kisprózai művei

<sup>1</sup> И. С. ТУРГЕНЕВ, *Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах*. Főszerkesztő M. P. Alekszejev, Moszkva–Leningrád, 1960–1968, XII/1. k. 66. (A továbbiakban e kiadványra „Szocs.” ill. „Pizma” rövidítéssel utalok.)

<sup>2</sup> TURGENYEV, *Szocs.* XV., 112.

jobban elkülönülnek, problémafelvetés és ábrázolásmód tekintetében egyaránt elütnek a *Füsts*től és a *Töretlen földt*ől.<sup>3</sup>

A Turgenyev-regények szerkezete is változik az évek folyamán, mégis kisprózájában érvényesülnek erősebben a már idős író kísérletező kedvéről tanúskodó új vonások. Ez nem utolsósorban azokra a novellákra vonatkozik, amelyeket „sejtelmes elbeszélések-ként” szoktak emlegetni, és amelyek annak idején heves támadásokat provokáltak. A „sejtelmes elbeszélések” elnevezés nem az írótól származik, s vitatható, mely művek tartoznak ebbe a csoportba, de az kétségtelen, hogy 1856-ban jelenik meg Turgenyevnél először „sejtelmes” elem: a *Faust* c. elbeszélés hősnője élete fordulópontján halott anyját véli látni. Bár *ebben* az elbeszélésben nyilvánvalóan hallucinációról van szó, amelynek oka is világos (a belénevelt normákat megszegő lány lelkiismeret-furdalása hívja elő az erős akaratú anya „szellemét”), többen – így pl. Herzen és Ogarjov is – kifogásolják e részletet.<sup>4</sup> Ily módon nemcsak a *Faust* előfutára a további elbeszéléseknek, Herzenék vélekedése is előrevetíti a további „sejtelmes novellák” elleni fenntartásokat. Turgenyevet érzékenyen érintették a helytelenítő bírálatok. „A *Faust*ot is rosszul választottam, fantasztikus elemet is kár volt alkalmaznom. Úgy látszik, a sors azt akarta, hogy egyszer én is lerójam ebbeli kötelezettségemet. Most kvittek vagyunk” – írta egy ismerősének.<sup>5</sup> További pályája azonban rácafoltt erre a deklarációra. A mostoha kritikai fogadtatás csak annyit eredményezett, hogy aggályosabbá vált, tettetetten lekicsinylő módon nyilatkozott egy-egy ilyen novellájáról, ám eközben újabb és újabb „sejtelmes elbeszéléseket” írt. Ezek közül az első (*Kísértetek*, 1864) sok tekintetben elüt a többitől. Turgenyev életének egyik mélypontján alkotta meg ezt az érdekes művet, akkor, amikor az *Apák és fiúk* miatt a fiatalság elfordult tőle, egykori barátaival meglazult a kapcsolata, és regényét heves, sokszor igen igazságtalan támadások érték. Turgenyevnél talán csak a *Kísértetek*ben szerepel a szó igazi értelmében vett fantasztikum. Hősét egy vámpír repíti éjszakánként a múlt és jelen különböző – ám egyformán lehangoló – színhelyeire. Minden különállása mellett is több szál fűzi ezt a novellát a többi „sejtelmes elbeszéléshöz”, különösen a jóval később íródott *Az álomhoz* (1877) és *A diadalmas szerelem dalához* (1881): a szerző mindhárom írásában, különböző eszközökkel, nem annyira a szereplők egyénítésére, mint az emberi lét általánosabb törvényszerűségeinek érzékelésére törekszik.

Más funkciót töltenek be a „sejtelmes” elemek olyan elbeszélésekben, mint az *Alekszej atya története* (1877). A már említett *Faust*hoz hasonlóan itt is a beteg lelkű hős tudatában fonódnak össze a valóság jelenségei képzelt, fantasztikus motívumokkal. Másutt (*A kutya*, 1866, *Klara Milics*, 1883) a szerző az olvasóra bizza annak megítélését, valóban titokzatos dolog történt-e vagy csak a hős érzéki csalódásáról van szó. Általában a „sejtelmes elbeszélésekhez” szokták sorolni azokat is, amelyekben a „rejtélyek” sorra megoldódnak, s természetes magyarázatot kapnak. Ilyen pl. a *Zörög* . . . (1870) vagy a *Jergunov hadnagy története* (1867), amelyben Turgenyev, mint írja, „az ébrenlétből az álomba való észrevétlen átmenet”<sup>6</sup> próbálta ábrázolni.

<sup>3</sup>Erről I. A. N. DUBOVIKOV bevezetője a *Szocs.* XI. kötetének kommentárjaihoz, 447–453.

<sup>4</sup>*Szocs.* VII. 405.

<sup>5</sup>*Piszmá* III.36.

<sup>6</sup>Mindamellettt ezekben az elbeszélésekben is több olyan vonás fedezhető fel, amely Turgenyev korábbi elbeszéléseire és regényeire korántsem jellemző – így pl. a véletlenek nagy szerepet játszanak,

Az 1850–70-es évek oroszországi társadalmi, irodalmi vitái alapján világossá válik, miért minősítették többen – főként radikális folyóiratok kritikusai – egyértelműen „hanyatlástünetnek”, értéktelen, ostoba, elfogadhatatlan írásoknak a „sejtelmes elbeszéléseket”: az állandó feszültség, az egymást váltó forradalmi helyzetek időszakában a radikális kritika kifejezetten aktuális, rögtönös „hasznot” hozó műveket, társadalmi kérdések egyenes ábrázolását várta az íróktól, s az akkori körülmények közepette érthető, de ma már semmiképpen sem osztható módon haszontalan, a valóságtól idegen „tisza művészetnek” vélt minden olyan írást, amely ennek az elvárásnak nem felelt meg. Ez magyarázza a „Puskin–Gogol-vita” Puskin kerek elutasító szélsőségeit, Tyutsev, Fet kizárását az orosz irodalom értékes képviselőinek sorából s Turgenyev késői novelláinak megbélyegzését is. Utóbbi megértéséhez hozzá kell tennünk, hogy az orosz kritikusok egy része eleve viszolygott a fantasztikumtól, a sejtelmességtől, az irracionálisnak akárcsak a patológikus tudat prizmjában átszűrte megnyilvánulásától is. Ennek az „allergiának” éppen úgy előtörténete van, mint az irodalmi fantasztikumnak. A XIX. század első évtizedeiben, különösen a dekabristák bukását követő reménytelen, perspektívátlan korszakban az orosz romantikus prózában, eleinte főként E. T. A. Hoffmann, L. Tieck hatására, majd egyre önállóbb, az orosz irodalmi folyamathoz szervesen kapcsolódó művekben nagy szerephez jutnak az értelmén túli, sejtelmes, fantasztikus elemek. Az orosz fantasztikus elbeszélés úttörőit ma már teljesen elfelejtették, ám őket követően az irodalom csúcsein is tért hódítottak a fantasztikum, a sejtelmesség, a rejtélyesség különböző válfajai. Erről tanúskodik Puskin *A pikk Dáma*, Gogol *Vij*, *Az arckép*, *Az orr* c. elbeszélése, V. Odojevskij számos írása, Lermontov *Stossz* c. töredéke.<sup>7</sup> Belinszkij az 1830–40-es években, a kritikai realizmus kibontakoztatásáért, a romantika detronizálásáért folytatott harc közepette irracionálisnak, misztikusnak, elfogadhatatlannak minősítette az irodalmi fantasztikumot, s csak a groteszk fantasztikummal tett kivételt. Ilyen álláspontonról támadta *Az arcképet* Odojevskij fantasztikus elbeszéléseit, nevezte üres anekdotának *A pikk Dámát*, s utasította el azokat az írásokat is, amelyekben a fantasztikus elemek a megbomlott agyú hős képzetének termékei. „Ma a tömeg figyelmét csak tudatosan ésszerű dolgok képesek lekötni – a varázslatok és a megrendült idegzetű hősök látomásai az orvostudomány, s nem a művészet hatáskörébe tartoznak” – írja, s ebből az elvből kiindulva rója meg Dosztojevskij *A hasonmás* c. művét is.<sup>8</sup> A kitűnő kritikus ebben a kérdésben nyilvánvalóan tévedett; egyoldalú ítélete a későbbi korszak radikális kritikájában talált követőkre, s nem utolsósorban ez a hagyomány játszott közre Turgenyev késői elbeszéléseinek zord fogadtatásában. Általában két vádat hoztak fel az író ellen: hogy „sejtelmes elbeszélései” misztikus világnézetet tükröznek, s hogy elfordul a valóságtól, az aktuális társadalmi problémáktól. Turgenyev mindkét vádra ingerülten reagált, s különösen a „miszticizmust” tartotta igazságtalannak, ami érthető, hiszen – levelei tanúsága szerint – racionalista volt,

---

ami általában sokkal inkább mondható el Dosztojevskij, mint Turgenyev műveiről. A *Jergunov hadnagy történetéről* I. TURGENYEV, *Visszaemlékezések, levelek*, Bp. 1963, 255. Szöllősy Klára fordítása. (A továbbiakban: TURGENYEV, *Visszaemlékezések*.) Minden ilyen utalás egyben azt jelenti, hogy Szöllősy Klára fordítását idézem.

<sup>7</sup> Н. В. ИЗМАЙЛОВ, *Фантастическая повесть*, In: *Русская повесть XIX-го века*, Л. 1973, 134–169.

<sup>8</sup> В. Г. БЕЛИНСКИЙ, *Полное собрание сочинений*, Т. 8 М. 1955, 314.

gúnyosan vélekedett az akkoriban divatos spiritizmusról, a jósokról, babonákról, nem volt vallásos, és nem hitt a túlvilágban. 1876-ban pl. így ír egy jeles szlavofil kritikus haláláról Annyenkovnak. „Szamarin is elhagyott bennünket . . . Sajnálom, okos, tehetséges ember . . . volt . . . Most meggyőződhetett róla, igaz-e az, amiben oly rendíthetetlenül hitt: bizony csodálkozhatott, hogy nem találkozott a [túlvilágon – Z. ZS.] sem Homjakovval, sem Akszakovval, sem a többiekkel, sőt: még saját magával sem.”<sup>9</sup> Amikor egy ismerősének középiskolás fia arra kérte Turgenyevet, határozza meg röviden világnézetét (a fiúnak dolgozatot kellett írnia erről), így válaszolt: „. . . röviden közlöm, hogy elsősorban realista vagyok, leginkább az emberi jellem eleven igazsága érdekel; közönyösen állok szemben minden természetfölöttivel, nem hiszek semmiféle abszolútumban és rendszerben . . .”<sup>10</sup>

Nyilvánvaló, hogy Turgenyevnek és kritikusainak vitájában sokkal többről van szó, mint a sejtelmes elemek létjogosultságának elismeréséről vagy elvetéséről: ez csak része egy átfogóbb, sokrétűbb problémának, az 1860–80-as években oly sokat emlegetett „valóság”, „élet”, „realitás” értelmezésének. Mint a fent idézett sorok is bizonyítják, Turgenyev realistának vallotta magát, szüntelenül hangsúlyozta, hogy a valóság hiteles, objektív ábrázolására törekszik, de Dosztojevszkijhez, Tolsztojhoz, Csehovhoz hasonlóan nem azonosította a „valóság” fogalmát a napi társadalmi eseményekkel, valóságnak tekintette mindazt, amit az ember átél vagy esetleg képzél, álmodik is. Turgenyev nem volt az „öszönös” a „tisztá” művészet híve – éveken át vitakozott pl. Fettel, aki eleve kizártnak tartotta, és hogy bármely „tendenciózus” alkotás művészi legyen. Turgenyev szemléletének sokoldalúságát bizonyítja, hogy „sejtelmes” és „múltidéző” késői elbeszéléseivel párhuzamosan dolgozik két, a legaktuálisabb társadalmi problémákat középpontba állító regényén. Mindemellett vitába száll a radikális tábor fiatal képviselőivel is, akik szerint „ami nem politika . . . az mind *badarság*, vagy éppen *szamárság*”. Sokszor kifejti leveleiben, hogy „jogos és indokolt a tisztán pszichikai (tehát nem politikai és társadalmi) problémák írói feldolgozása is”.<sup>11</sup> Éppen ezt az összetettséget nem értették meg azok, akik tendenciózusan, önkényesen műveinek csak egy csoportját emelték ki a másik rovására. Merezkovszkij pl. úgy vélte, hogy Turgenyev társadalmi ihletésű regényei elavultak, hogy az író egyébként is csak a „divatnak” hódolt, olvasói kegyét kereste, amikor megalkotta őket, s hogy kizárólag Turgenyev novellái (nem utolsósorban „sejtelmes” elbeszélései) maradandó értékűek.<sup>12</sup> A narodnyik kritika, pl. Mihajlovskij ezzel szemben csak az aktuális vitákra reagáló Turgenyev-regényeket ismeri el, és sommásan elveti a késői novellákat.<sup>13</sup> E két példa egyben két, a Turgenyev-irodalomban gyakran megnyilvánuló jellegzetes tendenciát képvisel, amely – e különböző előjelű „szelektálással” – egyaránt eltorzítja a gazdag, különböző elemeket ötvöző Turgenyev-életmű lényegét.

<sup>9</sup> TURGENYEV. *Piszma* XI. 240.

<sup>10</sup> TURGENYEV, *Visszaemlékezések* . . . 275.

<sup>11</sup> *uo.* 270.

<sup>12</sup> Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ, *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*. Полное собрание сочинений и писем Д. С. Мережковского, т. 15. М.–Спб. 1912, 250–252.

<sup>13</sup> Н. К. МИХАЙЛОВСКИЙ, *Русское отражение французского символизма*, Полное собрание сочинений, VII. Спб, 1909, 519–547.

A „sejtelmes elbeszélésekben”, amelyek hitelesen érzékeltetik a kor emberének életérzését, szorongásait, kiúttalanságát, a „titokzatosság” fontos esztétikai funkciót tölt be. E ködös, inkább az érzelmekre, mint az értelemre ható, pillanatnyi benyomásokat költői, „zenei” eszközökkel rögzítő elbeszélésekben a sejtelmesség a hangulatteremtés fontos eszköze. Turgenyev orosz kortársai közül kevesen értették ezt meg – igazán talán csak Dosztojevszkij. Amikor Turgenyev – aki a Dosztojevszkij testvérek folyóirata számára írta a *Kísérteteket* – aggodalmát fejezte ki afelett, hogy műve túlságosan fantasztikus, Dosztojevszkij azt válaszolta: inkább nem eléggé fantasztikus. Ő volt talán az egyetlen, aki rátapintott a *Kísértetek* lényegére: „A *Kísértetek* a zenéhez hasonló – írta – . . . is olyan, mint a nyelv, de azt fejezi ki, amit a tudat még nem vett birtokába; nem az értelem [rasszudocsnoszty], hanem az egész tudat. . .”. Ellentétben azokkal, akik képtelen fantazmagóriának tartották az elbeszélést, Dosztojevszkij egy magasabb értelemben vett valóság-fogalom jegyében mutatott rá, hogy itt a realitás egy „fejlett tudattal rendelkező, a mi korunkban élő ember szorongása.”<sup>13a</sup>

Több más példát is felsorakoztathatnánk annak bizonyítására, hogy Turgenyev „sejtelmes elbeszélései” az orosz irodalomban sem voltak teljesen elszigeteltek,<sup>14</sup> mégis sok tekintetben elütnek a kortárs orosz irodalom alkotásaitól, s így érthető, ha megjelenésük sokakat váratlanul ért.

Merőben más képet kapunk, ha ezeket az elbeszéléseket a nyugat-európai irodalom összefüggésében vizsgáljuk.<sup>15</sup> Nyilvánvalóan nemcsak Turgenyev egyéni adottságai, alkata magyarázza, hogy éppen ő a szerzője ilyen, az orosz századforduló felé mutató elbeszéléseknek. Nagy szerepet játszik ebben „kettős élete”: mindvégig oroszul ír, többségükben hazájában játszódó, orosz hősöket bemutató műveket alkot, figyelemmel kíséri a moszkvai, pétervári irodalmi élet minden rezdülését, de ugyanakkor nemcsak szemlélője, hanem cselekvő részese a francia irodalmi életnek is. Párizsban tartózkodik, amikor (1856-ban) Baudelaire Poe-fordításaival megkezdődik a később a szimbolisták által olyannyira kedvelt amerikai író reneszánsza,<sup>16</sup> s amikor, ugyancsak Baudelaire közvetítésével óriási népszerűsége tesz szert Thomas de Quincey *The Confessions of an English Opium-Eater* c. könyve, amelyben a szerző szinte tudományos hitelességgel ábrázolja a kábítószer okozta hallucinációkat, víziókat. Turgenyev elragadtatva nyilatkozik e műről, amelyet, mint Herzennek írja, egymás után kétszer olvasott el.<sup>17</sup>

<sup>13a</sup> Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ, *Письма*, Szerk. А. С. Долинин, I. М.–Л. 343.

<sup>14</sup> A „sejtelmes elbeszélések” összefüggéséről a XIX. sz. orosz irodalmával l. pl.: М. П. АЛЕКСЕЕВ, *Тургенев и Марлинский*. In: *Творческий путь Тургенева*, szerk. N. L. Brodzkij, Петроград, 1923, 166–201; М. ГАБЕЛЬ; *Песнь торжествующей любви* uo. 202–225, Г. А. БЯЛЫЙ, *Тургенев и русский реализм*, М.–Л. 1962, 198–222. Ж. ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, *Таинственные повести Тургенева и русская литература XIX века*, *Studia Slavica*, 1973, XIX. 347–364.

<sup>15</sup> A „sejtelmes elbeszélések világirodalmi összefüggéseiről l. pl. С. РОДЗЕВИЧ, *Тургенев и символизм*, In: *И. Тургенев. К 100-летию со дня рождения*, Kiev, 1918, 117–137; D. LERNER, *The Influence of Turgenyev on Henry James*, *Slavonic Year-Book*, American Series, 1, (1941) 28–54. J. DELANEY GROSSMAN, *Edgar Allan Poe in Russia, A Study in Legend and Literary Influence*, Würzburg, 1973, А. МУРАТОВ, *Повесть И. С. Тургенева „Песнь торжествующей любви”*, *Studia Slavica*, 1975, XXI., 123–137.

<sup>16</sup> J. DELANEY GROSSMAN i. m.: М. ТУРЬЯН, *Тургенев и Эдгар По (К постановке проблемы)* *Studia Slavica*, 1973, XIX 407–415.

<sup>17</sup> TURGENYEV, *Piszma*, III. 45.

Később, Flaubert barátjaként, az „ötök” körében – amelyhez egy idő múlva Maupassant is csatlakozik – gyakran esik szó Poe-ról, az „egzotikus” lelki jelenségekről, álmokról, hallucinációkról. E. Goncourt bejegyzi naplójába beszélgetéseiket, egyebek közt Turgenyev színes elbeszéléseit saját hallucinációiról.<sup>18</sup> Az orosz író Franciaországban olyan áramlatokat, tendenciákat érzékel, amelyek – mint láthattuk – az 1860–80-as évek orosz irodalmától még távol álltak (a romantikus sejtelmesség már, az „újromantikus”, impresszionisztikus kódosság még nem talált megértésre), s csak később, az orosz századfordulón váltak jellemzővé. A nyugat-európai országokban más volt a helyzet: amikor pl. Párizsban megjelentek Turgenyev „sejtelmes novellákat” is tartalmazó kötetei,<sup>19</sup> senki sem érezte írásait idegennek, nevetségesnek, hiszen a nyugat-európai országokban korábban is, ez idő tájt is sok olyan mű jelent meg, amely tipológiailag Turgenyev „sejtelmes elbeszéléseivel” rokonítható. Ilyen pl. – ötletszerűen kiragadva néhányat – P. Merimée, Th. Gautier, Villiers de L'Isle – Adam, Maupassant, Henry James, Th. Storm, G. Eliot számos írása.<sup>20</sup> (Nincs jelentősége, csak az érdekesség kedvéért említem meg, hogy talán Villiers kivételével a felsoroltak mind személyes ismerősei voltak Turgenyevnek). Szembeötlő a különbség a „sejtelmes elbeszélések” orosz és francia értékelése között. Flaubert pl. így vélekedik a *Zörög* . . . és *A boldogtalan lány* c. novellákról: „Nem hiszem, hogy valaha is költőibb, pszichológiailag mélyebb művet írt volna. Ez csodás, ezek remekművek . . . Lássuk, mi ragadott meg legjobban: a *Zörög*ben Teglev, aki egyszerre fatalista, pozőr és naiv! És a köd leírása, amikor keresik! . . . Mennyire maga előtt látja az ember! Vagy talán inkább, mennyire átérzi! A titok szüntelenül jelen van, olyannyira, hogy az ember szinte félni kezd. Később egészen természetes, feloldó [a titkot megfejtő – Z. Zs.] magyarázatot kapunk.”<sup>21</sup> Hasonlóan elismerő Maupassant véleménye is: „Senki sem tudta úgy fölkelteni a lélekben a fátyol fedte ismeretlenség borzongását, mint a nagy orosz regényíró, aki egy-egy különös elbeszélés félhomályával bepillantást enged a nyugtalanító, bizonytalan, fenyegető dolgok világába. Vele átértéztük kósza félelmét a Láthatatlantól, félelmét az Ismeretlentől, amely . . . a látható világ mögött settenkedik. Vele váratlanul kétes fények járnak át bennünket, melyek csak annyira világítanak, hogy szorongásunkat növeljék. Néha szinte megmagyaráz furcsa egybeeséseket, s olyan körülmények váratlan találkozását, amelyek látszólag véletlenek, de amelyeket talán valami rejtett és alattomos akarat vezérel . . . Ő nem megy bele vakmerően a természetfölöttibe, mint E. Poe vagy Hoffman: egyszerű történeteket mesél el, csak éppen elegyít beléjük valami kissé homályosat, kissé zavarba ejtőt . . .”<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Э. и Ж. ГОНКУР, *Дневник*, т. 2. М. 1964., 203.

<sup>19</sup> *Nouvelles moscovites*, Paris, 1869, *Étranges histoires*, Párizs, első és második kiadás: 1873. harmadik kiadás: 1874.

<sup>20</sup> H. MATTHEY, *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, Paris, 1915, A. RICHTER, *Guy de Maupassant ou le fantastique involontaire*, In: GUY DE MAUPASSANT *Contes fantastiques complets*, Verviers, 1973.

<sup>21</sup> G. FLAUBERT, *Lettres inédites, à Tourgueneff*, Monaco, 1946. 57.

<sup>22</sup> G. MAUPASSANT, *Összes elbeszélései*, Magyar Helikon, 1966, II. 143. („A félelem”. Fordította Pap Gábor.)

## II.

Maupassant szavai több tekintetben *Az álomra* is vonatkoztathatók – ebben az elbeszélésben valósul meg talán a legeggyértelműbben, legkövetkezetesebben mindaz, ami a többi késői Turgenyev-írásban kisebb-nagyobb mértékben vagy csak elemeiben lelhető fel.

A novellának már a címe is jelzi az *Apák és fiúk* utáni korszak kisprózájának egy jellegzetes sajátosságát, az álmok fokozott szerepét. Az apró fejezetekre tördelt novella egyszerű kijelentő mondatokkal kezdődik: „Я жил тогда с моей матушкой в небольшом приморском городе.”<sup>23</sup> E rövid mondat több tekintetben is meghatározza az elbeszélés jellegét. A hős maga meséli el a történetet. Ez sok Turgenyev-novellára, különösképpen a későiekre jellemző, ám korántsem jelenti, hogy az elbeszélő azonos a szerzővel. Turgenyev maga utal erre később: „... az első személyben történő elbeszélésformát a nagyobb kényelem kedvéért választottam, s ezért kérem olvasóimat, ne tekintsek az elbeszélő »énjét« szüntelenül személyes »énemnek«.”<sup>24</sup>

A bevezető mondat után az olvasó, különösen ha már otthonos Turgenyev világában, arra vár, hogy az író pontosabban meghatározza, mit jelent az „*abban* az időben” és „*egy* tengerparti városban”, hiszen közismert, hogy legtöbbször egyenesen és közvetett utalásokkal konkrét helyhez, időhöz köti műveinek cselekményét. Így történik ez a közvetlenül *Az álom* előtt és után íródott elbeszélésekben. *A zsebóra* alcíme *Egy öregember elbeszélése 1850-ben*, amelyet rövidesen a cselekmény időpontjának (1801) és helyének („Rjazanyban, ... nem messze az Oka partjától”) meghatározása követ.<sup>25</sup> *Alekszej atya elbeszélése* a kerettörténet időpontjának hozzávetőleges rögzítésével kezdődik, a színhely egy orosz falu, T. város (feltehetőleg Tula) közelében.<sup>26</sup>

*Az álomban* ezek a körülmények mindvégig homályosak maradnak, az író szokatlan módon még azt sem árulja el, milyen országba helyezte hősét, sőt, szereplőinek nevét sem említi, így még közvetve sem következtethetünk nemzetiségükre. Történetek kísérletek a színhely azonosítására, de úgy tűnik, az ilyen irányú vizsgálódás nem visz közelebb a novella megértéséhez, hiszen tudatos hangulatteremtő eszköznek tekinthető, hogy az író nem határozza meg az események színterét. Ennek a ködös háttérnek a jelentősége csak az egész mű összefüggésében válik nyilvánvalóvá: egyik összetevője annak a sejtelmes, titokzatos légkörnek, amely az ifjú hőst körülveszi.

A lakonikus bevezetést ugyancsak rendkívül egyszerű, a fiú életkorát (17 év), családi körülményeit jelző mondatok követik: apja meghalt, anyja „szép, de mindig szomorú”. Ennek a még megmagyarázatlan szomorúságnak említésével kezdődik a „rejtély”, amely csak a későbbiek során – akkor is csak részben – fog feltárulni. Az anya portréjának első két mondatát hirtelen stílusváltás követi: megjelenik a „titokmotívum”, s ezzel egyidejűleg az addig tárgyilagos, tényközlő szöveg váratlanul emocionálissá, költőivé válik, ritmizálódik: „Я не видывал более глубоких, более нежных и грустных глаз,

<sup>23</sup> „Abban az időben egy tengerparti kisvárosban éltem anyámmal.” TURGENYEV, *Elbeszélések* Ford.: Áprily Lajos, Bp. 1963. 1027. A továbbiakban is ebből a kiadásból idézem az elbeszélés magyar szövegét, „Áprily” utalással.

<sup>24</sup> TURGENYEV, *Piszmá XIII/1.13.*

<sup>25</sup> ÁPRILY, 987

<sup>26</sup> ÁPRILY, 1049



более тонких и мягких волос; не видывал рук более изящных. Я ее обожал, и она любила меня . . . Но жизнь наша проходила невесело: казалось, тайное, неизлечимое и незаслуженное горе постоянно подтачивало самый корень ее существования. Это горе не объяснялось одной печалью об отце, как велика она ни была, как страстно моя мать его ни любила, как свято ни сохраняла память о нем . . . Нет! тут еще что-то таилось, чего я не понимал, но что я чувствовал, чувствовал смутно и сильно, как только, бывало, взглядывал на эти тихие, неподвижные глаза, на эти прекрасные, тоже неподвижные, не горько сжатые, но словно навек застывшие губы.”<sup>2 7</sup>

Ezen a kiszakított, összefüggő szövegrészen megfigyelhető az egész elbeszélésen végigvonuló, a „titokmotívumot” hordozó stílusréteg több jellegzetessége. Az elégikus, lírai hangvételt, a sorok lüktetését, zeneiségét sokszorosán összefonódó ismétlésrendszer biztosítja.<sup>2 8</sup> a szimmetrikusan felépített, azonos esetű jelzős főneveket felsoroló mondat szerkezet, a sorozatos szóismétlés célja egyrészt az, hogy a szöveg ritmusát érzékeltesse, másrészt, hogy felhívja a figyelmet azokra a szavakra, amelyek a továbbiakban az elbeszélés „elégikus” rétegének kulcsszavaivá válnak. A „szomorú” és a „rejtélyes”, „titkos” különböző alakjai („грустный”, „горе”, „невеселый”, „печальный”; „таилось”, „тайный” „смутно”) az egész elbeszélésen végigvonulnak, s később felsorakoznak melléjük a „furcsa”, „szörnyű” („странный”, „ужасный”) szavak. Az idézett sorok variánsai is arról tanúskodnak, hogy Turgenyev igen gondosan és tudatosan alakította ki ezt a végleges szöveget: egyes esetekben nyilvánvalóan a ritmikus lejtés érdekében cserélt ki szavakat, pl. a „на эти тихие, неподвижные глаза, на эти прекрасные губы” eredetileg így hanzott: „на *ее* тихие, неподвижные глаза, на эти . . . прекрасные губы.”<sup>2 9</sup> A „*ее*” „*эти*”-re cserélésével létrejött szóismétlés mintegy lezárja a szövegrész elején kezdődő ismétléssort. Hasonló a célja annak a változtatásnak is, amelynek eredménye: „как страстно моя мать *эго ни* любила, как свято *ни* сохраняла память о нем” (az előző szövegváltozatban: „как страстно моя мать *ни* была к нему привязана”).<sup>3 0</sup>

Bár Turgenyev elbeszélésének egésze nem tekinthető ritmikus prózának, tudatosan ritmizált részleteire vonatkoztatható, amit V. Zsimunszkij a ritmikus prózáról ír: „. . . a próza ritmikái felépítésének alapját sosem a hangismétlések képezik, hanem a hol kötetlenebb, hol kötöttebb nyelvtani-mondattani paralelizmusok különböző formái, amelyeket szóismétlések . . . támasztanak alá.”<sup>3 1</sup>

<sup>2 7</sup> TURGENYEV, *Szocs.* XI, 269, Nem láttam mélyebb, gyöngédebb és bánatosabb szemeket, finomabb és puhább hajat, nemesebb vonású kezeket. Imádtam őt, s ő szeretett . . . de az életünk nem volt vidám; úgy éreztem, hogy valami titkos, gyógyíthatatlan, ártatlant gyötrő bánat pusztítja szakadatlanul a lelke gyökerét. Ez a bánat nemcsak az apám halála miatt érzett szomorúságában jutott kifejezésre, bármily nagy is volt ez a gyász, bármily szenvedélyesen szerettem is apámat s bármily szentül őrizte is az emlékezetét . . . Nem! Lappangott itt valami még, amit nem értettem, de éreztem, megéreztem homályosan, de erősen, valahányszor azokba a szelíd, mozdulatlan szemekbe, azokra az éppen olyan mozdulatlan, szép, nem keserűen összeszorított, de szinte örökre megfagyott ajkakra néztem.” (*APRILY, 1029*)

<sup>2 8</sup> A magyar és orosz nyelv különbözősége folytán az egyébként kitűnő fordítás nem mindig érzékeltetheti az eredeti ritmusát.

<sup>2 9</sup> TURGENYEV, *Szocs.* XI, 420.

<sup>3 0</sup> Уо.

<sup>3 1</sup> В. ЖИРМУНСКИЙ, *О ритмической прозе, Русская литература, 1966/4, 107–108.*

Az elbeszélés fent idézett részletében (s több későbbi esetben is) Turgenyev számos, nem a ritmus kialakítását célzó változtatást is végrehajtott. Így pl. minthogy a ritmikus sorok egyben mindig „emelkedettebbek” is, a köznyelvhez közelálló „воспоминание о нем” helyére a költői szövegbe jobban illő, kissé archaikus „память о нем”, az eredeti „было еще что-то” helyére a „что-то таилось” kerül. A „таилось” („rejtőzött”) utólagos betoldása azt eredményezi, hogy ez a hangulati hatás szempontjából oly fontos szó e rövid szövegrészen belül kétszer, s a továbbiakban is – utólagos betoldás következtében – többször ismétlődik, az elbeszélés egyik kulcsszavává válik. A „rejtély” egyelőre magyarázatra vár, s érthetetlen az egymást szenvedélyesen szerető anya és fiú lelkéből időnként elháríthatatlanul feltörő ellenséges érzés is.<sup>3 2</sup>

A már említett, a lakonikus „tájékoztató” mondatokat követő átmenet nélküli „váltás”, lírai hangvétel nemcsak az első kis fejezetre, az elbeszélés egészére, így a második fejezetre is vonatkozik: itt a fiú rendkívül tömören összefoglalja addigi élete eseményeit, tájékoztat neveltetéséről, jellemének alakulásáról, majd álmódzásairól, s ennek kapcsán ezúttal egy hasonlóan képeben megint megjelenik a „titokmotívum”: „Я пуше всего любил читать, гулять наедине и – мечтать, мечтать! О чем были мои мечты—сказать трудно: мне, право, иногда чудилось, будто я стою перед полузакрытой дверью, за которой скрываются неведомые тайны, стою и жду, и млею, и не переступаю порога—и все размышляю о том, что там такое находится впереди, — и все жду и замираю . . . или засыпаю.”<sup>3 3</sup>

Az álmódzás leírását az álmoké követi, amelyek jelentős szerepet játszanak a fiú életében. A legjobban egy visszatérő álom foglalkoztatja: apját keresi, akiről álmában tudja, hogy nem halt meg, csak elbújt családja elől. A fiú egy régi város keskeny, rosszul kövezett utcáján halad, „hegyes tetjű, sokemeletes kőházak között”. Végül egy házban megtalálja apját, aki egyáltalán nem hasonlít jog szerinti apjához. „. . . magas termetű, sovány, fekete hajú, horgos orrú, a szeme átható nézésű, komor . . . Neheztel rám, amiért megkerestem őt; én sem örülök egyáltalában találkozásunknak – s tanácstalanul állok. Egy kicsit elfordul tőlem, elkezd dörmögni valamit, s fel s alá kezd járni apró lépésekkel . . . A szoba kitágul, s eltűnik a homályban . . . Hirtelen megrémülök a gondolatra, hogy megint elveszíttem az apámat, utána rohanok – de már nem látom – csak hallom haragos, medvehangra emlékeztető dörmögését . . . A szívem elszorul – felocsúdok az álomból, s utána sokáig nem tudok ismét elaludni . . . másnap szüntelenül erre az álomra gondolok, de természetesen nem tudok belőle semmi következtetést levonni.”<sup>3 4</sup> Az „álmváros” képét a kikötőváros életét, nyüzsgését érzékeltető sorok követik. Nem meglepő az a látszólag ellentmondásos tény sem, hogy a sejtelmes, titkokra utaló, szinte teljesen a hős hangulataira, homályos érzéseire koncentráló első fejezetek után, amelyek-

<sup>3 2</sup> E néhány sorhoz csak több próbálkozás után találta meg a megfelelő szavakat – a feltűnően sok szövegvariáns általában akkor figyelhető meg a kéziratban, amikor az adott soroknak a szerző különösen nagy jelentőséget tulajdonít.

<sup>3 3</sup> Szocs. XI. 270. „Mindennél jobban szerettem olvasni, egyedül sétálni – és álmódzni, álmódzni! Hogy miről álmództam, nehéz megmondani; néha igazán úgy rémlett, mintha egy félig bezárt ajtó előtt állnék, amely mögött ismeretlen titkok rejtőznek, bágyadozom – és nem lépem át a küszöböt, s mind csak azon gondolkozom, mi lehet ott elől – csak várok és megdermedek . . . vagy álomba szenderedem.” (ÁPRILY, 1030.)

<sup>3 4</sup> Uo. 1031. Ott, ahol a szöveg csak a cselekmény megértéséhez szükséges, magyarul idézem.

ben a „dolgok” (ajtó, küszöb) csak jelképes értelemben szerepelnek, a *tárgyi világ* először az álomban jelenik meg, mégpedig nagyon is prózai részletezéssel: a fiú „alacsony, sötét kapun” megy be, áthalad egy „gerendákkal és deszkákkal telerakott” udvaron, majd behatol egy kis szobába, melynek „két kerek ablaka van”. Ezt az álombeli „prózát” a kikötőváros hétköznapijának lakonikus, reális, konkrét érzékeltetése követi, olyan egyszerű, a fiú merengéseitől elütő képek jelennek meg, mint a kávéházak előtti kis fehér asztalkák, a sörrel teletöltött cinkkorsók.

Érdekes, hogy álom és valóság először ilyen közvetett módon, a tárgyi világ egyenértékű ábrázolása folytán „ér össze”: Turgenyev egyaránt aprólékos változtatásokkal igyekszik konkretizálni, pontosá tenni a tárgyi környezetnek az álomban és a valóságban felvillantott részleteit. Ezt bizonyítják a kéziratban látható javítások: az író keresi a minél plasztikusabb, kifejezőbb szavakat, amikor két variánson keresztül jut el a végleges „между многоэтажными домами” megfogalmazáshoz. (Először „вдоль высоких домов”, majd „между высокими домами” szerepelt.) S a kikötő leírásakor is, miközben az időtlenségben mégis időre utal („Megjött július hónapja”), a nyáron megélték a kikötő pezsgését néhány jellegzetes részlet felsorakoztatásával érzékelteti, a kávéházak és vendéglők során kószáló fiú „különböző faji vonásokat” mutató arcokat lát, tengerészek ülnek a vászonedelek alatt, a kis fehér asztalkák előtt. Itt is olyan jellegű szövegvariánsok vezetnek a végső megoldáshoz, mint az „álmóváros” leírásakor: a „vendéglők helyett” először „sörözők” („пивные лавки”) szerepelnek, a „söröskorsók” („кружки пива”) egy jelző: „cink-” („оловянный”) betoldásával pontosabb lesz („sörrel teletöltött cinkkorsók mögött”).<sup>35</sup> És az álom és valóság közötti rejtett szimmetria egyszerre csak kézzel foghatóvá válik: az álomból belép a valóságba az apa alakja. A hős egyik kávéházi teraszon pillantja meg a „szüros fekete szemű” embert. „Csak nem alszom?” – járta meg az eszem – . . . Nem . . . Most nappal van, körülöttem zajong a tömeg, a nap ragyogóan süt le a kék égről, s magam előtt nem kísértet, hanem eleven embert látok.” S valóban, nem vízió, eleven ember jelenik meg, aki magával hozta az álomból mosolyát, mozdulatait, még homályos belső dörmögését is.<sup>36</sup> Amikor beszélgetni kezdenek, a „déja vu” érzéséhez valami álmában nem észlelt viszolygás keveredik. Nem tetszik az idegen mosolya, szemének kifejezése, „fonnyadt, fáradt és mégis fiatalos . . . kellemetlenül fiatalos” arca. (Turgenyev utólag toldja be a „kellemetlenül fiatalos” szavakat, amelyekhez később az apa állítólagos halálának, ill. titokzatos fellevenedésének kétszer ismételt motívuma csatlakozik. Talán ez lehetett az oka, hogy egyes kritikusok a „bolygó zsidó” téma újabb változatának tekintették az elbeszélést.<sup>37</sup>) A titokzatosság érzését csak fokozza annak a magas termetű, szemöldökéig köpenybe burkolt arabnak a megjelenése is, aki a „bárót” (így nevezi magát az apa) kíséri. A kéziratban eredetileg „néger” szerepel, s tekintettel arra, hogy a báró, mint a fiúval közli, Amerikából jött, ez logikus is lett volna. Annál érdekesebb, hogy Turgenyev a „néger” szót mindenütt „arabra” javítja, vagyis elveti a racionálisabb variánst, s helyette a sejtelmes hangulathoz jobban illő megoldást választja.

<sup>35</sup> Szocs. XI. 422. A szövegvariánsban a jelzők, határozók utólagos betoldása gyakran a szöveg konkrétábbá tételét eredményezi.

<sup>36</sup> APRILY, 1032.

<sup>37</sup> Szocs. 528.

A báró megjelenése kapcsán olyan, az előtörténetbe helyezett romantikus cselekménymotívum tárul fel, amely jól beleilleszkedik *Az álom* szerkezetébe, s nem hatna idegenül a többi „sejtelmes” elbeszélésben sem, de nehezen képzelhető el Turgenyev korábbi kisprózájában és teljességgel elképzelhetetlen regényeiben. Világossá válik az anya rejtett szomorúságának oka. Szaggatottan, mintha álmában beszélne, „mintha nem is ő volna, hanem valaki más beszélne az ő szájával, vagy kényszerítené őt beszélni”, végre elmondja titkát: férjét szerető fiatalasszony volt, amikor egy tolakodó katonatiszt fortélyosan behatolt hálószobájába, elkábította, magáévá tette, majd eltűnt, magával vive áldozata jegygyűrűjét. Ez az előtörténet csak egy rejtélyt tár fel, a valóságnak bizonyuló visszatérő álmokra nem ad racionális magyarázatot, a fiú logikája szerint azonban mégis érthetővé tesz mindent, hiszen valójában ő a báró fia, tehát apja szava szólította, homályosan jelezve a kettejük közötti köteleket. A hős nem akad fel azon sem, hogy anyja a számára végzetes, szörnyű megrázkódtatás után egy hordágyon holtan látta a bárót. A fiú erre rögtön magyarázatot talál (a báró nem halt meg, csak megsebesült), s elindul, hogy bármi áron megkeresse apját. Ez a keresés, amely szintén az álom folytatásaként kerül át a valóságba (az álomban: „... keresem apámat, aki ... valami okból bujkál előlünk”<sup>38</sup>), az elbeszélés további vezérmotívumává válik. S mint előbb az anya esetében, most is mintha idegen akarat irányítaná az eseményeket, az éjszakai vihar hangjai közé mintha emberi hang vegyülne, nem hangosan, de határozottan nevéen szólítaná a fiút. És ő elindul, mégpedig – eredeti szándékától eltérően valami rejtélyes parancsnak engedelmeskedve – nem a kikötő, hanem egy ismeretlen városrész felé. Az író nem hagy kétséget afelől, hogy megint a báró titokzatos akaratáról van szó: az arab hirtelen felbukkanó s éppoly hirtelen eltűnő alakja jelzi, hogyan juthat el a fiú álmai színhelyére, abba az utcába, ahhoz a házhoz, ahol visszatérő álmában apjával találkozott. A bárót azonban nem sikerül itt megtalálnia. Szinte félálomban folytatja útját, „gondolat és ... érzés nélkül”, amikor egyszer csak „egyenletes, tompa és haragos moraj” rázza fel dermedtségéből: a tengerparton találja magát. A tengerpart képe részben ahhoz a réteghez kapcsolódik, amely az álomváros, a kikötő, majd a vihar utáni utca „tárgyainak” felsorolásával végigkíséri a titokmotívumot („a víz teleszórta a homokot elnyúló tengeri növények foszlányaival, rákok hulladékaival, kígyóyszerű sásslalagokkal. . .” stb.). Most is megszaporodó szövegváltozatok jelzik, hogy a cselekmény lényeges fordulóponthoz ért. Az egész elbeszélés legdrámaibb pillanatai következnek, az író nagyon gondosan, számos változat mérlegelése után emeli ki a végleges szavakat: ennek a válogatásnak érdekes példája a „равномерный, глухой и сердитый шум” (egyenletes, tompa és haragos moraj). Először „тяжелый, равномерный, глухой и сильный шум”, majd a „сильный” helyére „грозный”, végül „сердитый” kerül. A változtatás iránya világos: a „сильный шум” személytelen és megszokott szóösszetétel; a „грозный” jelző már természeti jelenséggel és személlyel kapcsolatban is használható, a „сердитый” emberi érzelemmel ruházza fel a tengert, megszemélyesítő jellegű.<sup>39</sup> A „среди однообразной скатерти песчаных берегов” (a homokos part egyforma terítőjének a közepén) változatai ugyancsak a szöveg szempontjából olyannyira fontos jelzők gondos mérlegelésére utalnak: „среди [грязной] [темной] [длинной] однообразной скатерти [плоских] песчаных [бугров] берегов”.<sup>40</sup> Az „однообраз-

<sup>38</sup> АРРИЛЫ, 1030.

<sup>39</sup> *Szocs.* XI. 431.

<sup>40</sup> Уо. 432.

ный”-ra (inkább „egyhangú”, mint „egyforma”) feltehetőleg azért volt szükség, mert ily módon érzékelhetőbbé válik, milyen váratlan s a továbbiak szempontjából milyen sorsdöntő a homokból „magányosan” kiemelkedő kő látványa, amelyet a hős a sirályok röptét követve vesz észre. De más is indokolja ezt a változtatást: az ismét költőivé váló sorokban a „снег . . . сером” „крупным камнем” és a „спутанные стебли” alliterációja mellett az oroszban már-már szóismétlés hatását keltő „одиного” („magányosan”) és „однообразный” („egyhangú”) is a zenei hatás összetevője.

A jelzők, mégpedig a színjelzők dominálnak a tengerpart és a sirályok leírásában is: „Я . . . пошел вдоль самой черты, оставляемой . . . отливом и приливом на желтом рубчатом песке . . . Острокрылые чайки, с жалким криком налетая по ветру из далекой воздушной бездны, вздымались белые, как снег, на сером облачном небе, падали круто и, словно перескакивая с волны на волну, уходили вновь и пропадали серебряными искрами в полосах клубившейся пены.”<sup>41</sup>

A fent idézett részben utólagos betoldás a „белые, как снег” („fehéren, mint a hó”), a „серый” („szürke”) s a „серебряными искрами” (ezüst szikrákként), a később szereplő „солончак” („szikes”) mellé utólag toldja be a „желтый” („sárga”) jelzőt. Ennek a színbenyomásnak az erősítését célozhatta a „плоский” („lapos”) megváltoztatása a „sárga” asszociációját kiváltó „лесчаный” („homokos”)-ra.<sup>42</sup>

„Грубая морская осока росла неровными кучками с одной стороны камня; а там, где ее спутанные стебли выходили из желтого солончака, что-то чернело, что-то длинноватое, округленное, не слишком большое . . . Я стал присматриваться . . . Какой-то темный предмет лежал там, лежал неподвижно возле камня . . . Предмет этот становился все яснее, все определеннее, чем ближе я подходил . . .”<sup>43</sup> Az orosz szövegben egymás után kétszer szerepel, mindkét esetben utólagos betoldásként a „предмет” („tárgy”) szó. Áprily fordításában ez a szó hiányzik, pedig többféle funkciója is van, mindenekelőtt az, hogy a „tárgy” – „emberi test” ellentétességét minél hangsúlyosabbá tegye. A felismerési folyamat fokozatossága szóismétlésekkel ritmusossá rendeződő szövegrészekben fejeződik ki: „Да это очертание человеческого тела! Это труп; это утопленник, выброшенный морем! . . . Это труп барона, моего отца!”<sup>44</sup>

A báró holttestének leírásában a kellemetlenül prózai, visszataszító részletek a színek, árnyalatok kiemelésével párosulnak. „Вязкая тина всосала концы ног, обутых в высокие, матросские сапоги; короткая синяя куртка, вся пропитанная морской солью, не растегнулась; красный шарф обхватывал тугим узлом его шею. Смуглое

<sup>41</sup> Uo. 285. „. . . elmentem egészen a nyomokig, melyeket az apály és dagály hagyott a sárga, bordázott homokon. . . Hegyes szárnyú sirályok suhantak elő a szélben panaszos kiáltással a messzeség levegős mélységéből, felemelkedtek, fehéren mint a hó, a szürke felleget égen, le-lecsaptak hirtelen, s szinte hullámról hullámrá átugorva, felcsaptak megint, s ezüst szikrákként eltűntek az örvénylő tajték sávjában.” (ÁPRILY, 1041.)

<sup>42</sup> Szocs. XI. 431–432.

<sup>43</sup> Uo. 285. „Érdes tengeri sás nőtt egyetlenlen csoportokban a kő egyik oldala felől; s ott, ahol a rendetlenül álló száraz kiütköztek a sárga szikesből, valami feketéllett, valami hosszúkak, törzsszerű, nem túlságosan nagy . . . Vizsgálódni kezdtem. Valami sötét feküdt ott, mozdulatlanul feküdt a kő mellett. Minél közelebb mentem, annál világosabban és határozottabban látszott . . .” (ÁPRILY, 1041.)

<sup>44</sup> Szocs. XI. uo. „De hiszen ezek egy emberi testnek a körvonalai! Hullá; vízbefűlt ember, akit partra dobott a hullám! . . . Ez a bárónak, az én apámnak, a teste!” (ÁPRILY, 1041.)

лицо, обращенное к небу, как будто посмеивалось; из-под вздернутой верхней губы виднелись частые, мелкие зубы; тусклые зрачки полузакрытых глаз едва отличались от потемневших белков; покрытые пузырьками пены, засоренные волосы рассыпались по земле и обнажили гладкий лоб с лиловатою чертою шрама; узкий нос вздымался резкой беловатой чертой между впалыми щеками.”<sup>4 5</sup>

A leírás festményszerű, a harsányabb színek mellett (pl. „красный”) az elmosódottabb árnyalatokat is jelzi („лиловатый” „беловатый”) („lilás” „fehéres”). A színjelzők funkciója azonban most merőben más, mint néhány bekezdéssel előbb a táj, a sírályok leírásakor. Ott a lírai szépség hordozói, itt a „предмет” a „труп” („tárgy”, „hulla”) visszataszító, ijesztő voltát sugalmazzák, azt az iszonyt, amelyet e látvány kivált a fiú lelkében. Most érti csak meg, milyen „ismeretlen erő” parancsát követte. Egy ezzel kapcsolatos és az egész elbeszélés értelmezése szempontjából igen fontos mondat utólagos betoldásként került a szövegbe: „Ага! – думалось мне, – вот отчего я такой . . . вот когда сказывается кровь!”<sup>4 6</sup>

Ijesztő a hulla és az egész táj mozdulatlansága, félelmetes a fiút elfogó sejtelmes érzés: ez a holt ember – véli – tudja, hogy odajött hozzá, sőt ő maga rendezte meg ezt az utolsó találkozást; úgy rémlik, ismerős, tompa dörmögését is hallja. Undorodva letépi a báró hideg, tapadós ujjáról anyja elveszettnek hitt jegygyűrűjét, s fut hanyatt-homlok, mert úgy érzi, valami követi, eléri, megragadja.

Turgenyev – mint annyi más esetben – most sem ad a továbbiakra egyértelmű magyarázatot: a fiú anyjával együtt visszatér, a hulla már nincs sehol, s csak lábnyomok, egy ember lábának nyomai jelzik, hogy valaki elment onnan. Nem derül ki, az arab jött-e el uráért, vagy a báró maga kelt ismét valamilyen rejtélyes módon életre. E végső titkot az elbeszélés zárófejezete sem oldja meg. Ez a néhány bekezdésből álló, rövid rész és az első fejezet ölelkező rímként fogja keretbe a novellát. Akár csak az elbeszélés elején, itt is tényközlő, rövid mondatokat olvashatunk az anya betegségéről, a fiú próbálkozásairól, hogy megtalálja apját, akiről végül is, nem tudja, él-e. A romantikus fantasztikus elbeszélés már rég kialakult „játékszabályai” szerint csak ellenőrizhetetlen szóbeszédre támaszkodhat.<sup>4 7</sup> Egyesek azt mondják, hogy a báró visszaindul Amerikába, mások szerint a hajó, amelyen utazott, elsüllyedt, megint mások állítólag látták a New York-i kikötőben. Az elbeszélés zárósorai jellegükben szinte pontos másai a bevezető rész ritmikus, lírai mondatainak: „Я уже никогда не видывал того сна, который, бывало, так меня тревожил; я уже не «отыскиваю» своего отца; но иногда мне чудилось – и чудится до сих пор – во сне, что я слышу какие-то далекие вопли, какие-то несмолкаемые, заунывные

<sup>4 5</sup> Szocs. XI. 286. „Nyúlós iszap borította matrőzcizmás lába végét; rövid kék kabátja, melyet átítatott a tenger sója, nem gomboldódott ki; szorosan bogozott piros sál volt a nyakán. Ég felé néző barna arca mintha nevetett volna; felhúzott felsőajka alól kilátszottak sűrű apró fogai: félig csukott szemének homályos pupilláját alig lehetett elsőtétült szemfehérétől megkülönböztetni; tajték-buborékokkal borított, bepiszkolt hajfűrtjei széthulltak a földön, s fedetlenül hagyták sima homlokát s rajta a lila vonalú (szó szerint lilás Z. ZS.) torradást, keskeny orra éles, fehéres vonallal emelkedett ki két beesett orcája között.” (ÁPRILY, 1042.)

<sup>4 6</sup> Szocs. XI. 286. („Ага! подумал: ezért vagyok hát ilyen . . . most szólalt meg a vérem!”) (ÁPRILY, 1042.)

<sup>4 7</sup> Ерғол 1. Ю. МАНН, Эволюция гоголевской фантастики, In: *Истории русского романа тизма*, М. 1973., 219–258.

жалобы; звучат они где-то за высокой стеною, через которую перелезть невозможно, надрыдают они мне сердце — и плачу я с закрытыми глазами, и никак не в состоянии понять, что это: живой ли человек стонет, или это мне слышится протяжный и дикий вой взволнованного моря? И вот он снова переходит в то звериное бормотание — и я просыпаюсь с тоской и с ужасом на душе.”<sup>4 8</sup>

Ebben a rendkívül tömör s ugyanakkor dallamos zárórészben Turgenyev felidézi a kiinduló motívumokat: a „félíg nyitott ajtó”-nak itt a „magas fal” felel meg, ismerős az apa dörmögése, az egész lezárás sejtelmes, lírai hangulata. Erre a befejezésre is vonatkozik az, amit *A zseborával* kapcsolatban írt, megmagyarázva, miért változtatta meg a novella utolsó sorait: „A zenében is emlékeztetni kell a kiinduló motívumra.”<sup>4 9</sup> Ez a zenei szerkesztési elv érvényes *Az álmra* is, nemcsak a kezdet és vég összecsengése, de a párhuzamosan kibontakozó, olykor összefonódó vezérmotívumok, „dallamok” következtében is. Ezt emeli ki a nagyon csekély számú pozitív értékelések egyikének szerzője, amikor megállapítja, hogy *Az álm* „mélyen átértzett zenei mű benyomását kelti.”<sup>5 0</sup>

### III.

Turgenyev egyik levelében „félíg fantasztikus, félíg fiziológiai elbeszélésnek” nevezte művét.<sup>5 1</sup> Ez a meghatározás nagyon pontos: *Az álm* szereplőit valami a valóság „mögött rejló”, ismeretlen, logikai úton megmagyarázhatatlan erő mozgatja. Ez az erő „félíg fantasztikus” formában jelentkezik, lényege mégis „fiziológiai” — a vér szava, az öröklés törvényszerűségei, amelyek az 1870-es években éppoly titokzatosnak tűntek, mint pl. a hipnózis, a hallucináció vagy éppenséggel a spiritizmus. Úgy is fogalmazhattam volna, hogy a spiritizmus éppoly megmagyarázhatatlan, de tudományosan idővel megmagyarázható problémának tűnt sokak számára, mint a fent felsorolt többi, még „titokzatos” jelenség. (Érdekes tény, hogy Oroszországban több tudós komoly kísérleteket folytatott a spiritizmus természettudományos hátterének feltárására, a Pétervári Egyetem 1875-ben D. I. Mengyelejev vezetésével bizottságot nevezett ki e jelenségek tanulmányozására.)<sup>5 2</sup> Kortársaihoz hasonlóan Turgenyevet is élénken foglalkoztatták ezek a kérdések, s ez tükröződik *Az álm*ban is, amelyről így írt egyik levelében: „... nem az az ellenállhatatlan vágy hajtott, hogy egy meglehetősen botrányos kérdést érintsek; fiziológiai feladatot próbáltam megoldani, amelyet bizonyos mértékig saját tapasztalatom alapján ismerek.”<sup>5 3</sup> Ez egyben összeköti *Az álm*ot és a többi „sejtelmes novellát” Turge-

<sup>4 8</sup> *Szocs.* XI. 289–290. „Nem láttam többé azt az álmot, mely annak idején úgy megriasztott; nem is „kutatom” már az apámat; de néha álmomban úgy rémlett — s még ma is úgy rémlik nekem, hogy távoli hullámmorajlást hallok, meg nem szűnő mélabús panaszokat; valahol egy magas fal mögül hangzanak, amelyeken átjutni lehetetlen, hasogatják a szívem — s olyankor behunyt szemmel sírok — és sehogy sem tudom megérteni, mi panaszol: élő ember sóhajt — vagy csak a viharos tenger elnyújtott vad üvöltése hallik? Azután megint átmegegy a hang abba az állati dörmögésbe — s lelkemben bú és rémület van, mikor felébredek.” (ÁPRILYI, 1044.)

<sup>4 9</sup> *Szocs.* XI. 513.

<sup>5 0</sup> A cikk szerzője feltehetőleg N. USZPENSZKIJ, aki itt a V. Pecsikin álnevet használja. *Szocs.* XI, 528–529.

<sup>5 1</sup> TURGENYEV, *Piszma* XII/1, 75.

<sup>5 2</sup> Г. БЯЛЫЙ, *Тургенев и русский реализм*, М.-Л. 1962. 209–210.

<sup>5 3</sup> TURGENYEV, *Piszma* XII/1, 62–63.

nyev korábbi elbeszéléseinek néhány visszatérő motívumával: egész írói pályáján végigvonul az ember tehetetlenségének, a közömbös természet kiszámíthatatlan erői előtti kiszolgáltatottságának gondolata. Ezek az ismeretlen, félelmetes erők különböző alakokat öltenek: ilyen a vallástalan Turgenyev számára semmiféle földöntúli örömmel nem kecsegtető, iszonyú halál, ilyen kiszámíthatatlan az „elemi csapás” erejével ható, elháríthatatlan, legtöbbször tragikus érzés, a szerelem, s ilyen *Az álomban* titokzatos „parancsként” jelentkező vérségi kötelék is. (Nagyon jellemző, hogy az elbeszélésben az apa „dörögése” hol a vihar, hol a tenger, vagyis az elháríthatatlan természeti erők hangjai közé vegyül.)

De a „fiziológiai” jelző nemcsak a „vér szavának” érzékeltetésére vonatkozhat. Közvetlenebbül „fiziológiai” elemek is megfigyelhetők az elbeszélésben: feltűnő az a nyers naturalizmus, amellyel Turgenyev a tetemet ábrázolja; nyoma sincs itt a halott iránti kegyeletnek, a hős és az olvasó inkább undort érez. Az emberi test ilyen „fiziológiai” megközelítése Turgenyev leveleiben is megnyilvánul: a korabeli szokások és ízlés határait gyakran túllépve, részletezően ír betegségeiről, saját testén végzett megfigyeléseiről. Ez bizonyára sokakat elképeztett, annál inkább megnyerte a természettudományok, nem utolsósorban a fiziológia iránt érdeklődő francia íróbarátainak tetszését. Amikor az 1880-as évek elején megoperálták, mivel nem altatták el, mindent pontosan megfigyelhetett. E. Goncourt jegyzi be naplójába: „Az öreg Turgenyev aztán vérbeli író. Nemrég kioperálták egy cisztáját. . . s Daudet-nak így nyilatkozott: „az operáció közben kerestem a szavakat, amelyekkel pontosan kifejezhetem, milyen érzés volt, amikor az acél felvágta bőrömet, s úgy hatolt be testembe, ahogyan a kés vágja el a banánt”.<sup>54</sup> Turgenyev – több orosz író társához hasonlóan – figyelemmel kísérte a természettudományok, külföldi és hazai fejlődését.<sup>55</sup> (Érdeklődésének egyik megnyilvánulása, hogy 1868-ban részt vett a kitűnő fiziológus, I. M. Szecsenov nyilvános előadásán, sőt néhány percig asszisztált is egy kísérletnél.)<sup>56</sup>

*Az álom* naturalisztikus, „fiziológiai” részletei annál kirívóbbak, mert impresszionisztikus szövegbe épülnek be. Turgenyev viszonya az impresszionizmushoz még meglehetősen kidolgozatlan kérdés. Bár az impresszionisták első kiállítása idején Párizsban tartózkodott, a heves vitákban, legalábbis levelei tanúsága szerint, nem vett részt. Közvetett forrásokból (pl. Repintől) azonban tudjuk, hogy az 1870-es évek második felében, részben Zola hatására, megkedvelte az impresszionista festőket.<sup>57</sup> Már jóval előbb, az 1850-es évektől a „barbizoni” iskola képviselőit, kiváltképpen az impresszionizmust bizonyos mértékig előkészítő Corot és Th. Rousseau tájképeit szerette legjobban. „. . . annak kapcsán, amit a tájképekről, Corot-ról és egybekről írsz – fejtegeti barátjának, a költő és festőművész J. Polonszkijnak –, csak egyet mondhatok: te is, mint a közönség nagy része, azt a hibát követed el, hogy a festmény sugallta benyomást *nem azzal a benyomással veted össze*, amelyet a természetből merítesz, hanem minden egyes tárgyat külön-külön annak a természetben látható eredetijével.”<sup>58</sup> Ugyancsak Polonszkijnak írja Th. Rousseau „Erdő” c. képéről. „Ami Rousseau-t illeti, vélekedésed

<sup>54</sup> В. и Ж. ГОНКУР, *Дневник*, т. 2., 1964., 314.

<sup>55</sup> Л. Д. УСМАНОВ, *Художественные искания в русской прозе XIX в.*, Ташкент, 1975.

<sup>56</sup> И. СЕЧЕНОВ, *Автобиографические записки*, 1945., 80–90.

<sup>57</sup> И. ЗИЛЬБЕРШТЕЙН, *Репин и Тургенев*, М.–Л., 1945., 80–90.

<sup>58</sup> *Pisma*, XII/2, 24.



lényege abban rejlik, hogy *befejezett* képnek akarod látni; ez azonban skicc, etűd . . . de zseniális etűd, különösen értékes a festők számára, mert megőrizte az első benyomás minden költői üdeségét és erejét.”<sup>59</sup> Turgenyev fenti nyilatkozataiban nagyon közel kerül az impresszionizmus sarkalatos tételéhez, amelyet Mallarmé így fogalmaz meg: „Nem a dolgot kell festeni, hanem a hatást, amit a dolog kelt.”<sup>60</sup> Turgenyev a festészetből indul ki, de mindezt az irodalomra is vonatkoztatja, amikor így folytatja: „A festészetre is áll az, ami érvényes az irodalomra és a művészetnek bármely más válfajára: aki az összes részleteket vissza akarja adni, elveszett; képeseknek kell lennünk arra, hogy csak a jellegzetes részleteket ragadjuk meg, *egyedül* ebben áll a tehetség, sőt az is, amit alkotásnak szoktunk nevezni.”<sup>61</sup>

*Az álomban* a fenti elvekből sok minden megvalósul – egyebek között nagy szerepet játszik a novellában a hős szubjektív benyomásainak érzékeltetése, aminek egyik eszköze a már említett „Icherzählung”. Ez a forma itt nem a „szkaz-hatás” létrehozását – egy, a szerzőtől idegen stílus közbeiktatását – célozza, hanem azt, hogy a gyenge idegzetű, befeléforduló, érzékeny, álmodozó, álmokat látó hős tudatán átszűrve, az ő sokszor kódos benyomásain keresztül érzékeltesse az eseményeket. A századforduló orosz íróinak impresszionista prózájában válik ez a hőstípus elterjedté, pl. Brjusov, Zajcev ábrázol gyakran olyan szereplőket, akiknek tetteit nem intellektuális, akaratlagos tényezők, hanem érzések, sejtések szabályozzák.<sup>62</sup> Az első személy „funkciójáról” így nyilatkozik Brjusov: „. . . kétféle elbeszélőmód létezik. Az elbeszélés lehet objektív, történhet az író szemszögéből, vagy ellenkezőleg, át lehet szűrni az eseményeket egy másik lélek prizmáján. Novelláimban csaknem minden esetben ez utóbbi módszert alkalmazom . . . Magától értetődik, hogy a lehető legigazságtalanabb dolog lenne, ha ezeket a különböző »éneket« a szerző személyével azonosítanák.”<sup>63</sup> Feltűnő, mennyire egybehangzanak e szavak Turgenyevnek fent idézett nyilatkozatával az első személy használatáról. Több, az orosz impresszionista próza előzményeivel foglalkozó kutató Csehovot tekint az impresszionisták előfutárának, s figyelmen kívül hagyja Turgenyev késői elbeszéléseit, pedig az említettekén kívül is sok tekintetben a századvég előfutárai. Különösen szembeötlő az a rokonság, amely Turgenyev és Brjusov között megfigyelhető, Turgenyevre is vonatkozik a legkorszerűbb Brjusov-monográfia szerzőjének, D. Makszimovnak megállapítása a sejtelmességről, amely Brjusov prózájában az „impresszionisztikus kódosság, a zenei szerkesztési elv” kifejezőeszköze, s látszólag ellentmondásos módon empirizmussal, a tudományok iránti érdeklődéssel, a még titokzatos jelenségek természettudományos magyarázatába vetett hittel párosul.<sup>64</sup>

Érdekes következtetések vonhatók le Turgenyev „álomtechnikájából” is, amely *Az álom* c. elbeszélésében teljesezik ki, s tulajdonképpen meglehetősen egyedülálló az 1870-es évek orosz irodalmában, de különbözik a többi késői Turgenyev-elbeszéléstől is.

<sup>59</sup> Уо. 26.

<sup>60</sup> *A szimbolizmus*, Вр, 1965. 33.

<sup>61</sup> *Piszma*, XIII/2, 26.

<sup>62</sup> Б. МИХАЙЛОВСКИЙ, *Импрессионизм*, Ип: *Литературная энциклопедия*, т. 4., М. 1930., 490.

<sup>63</sup> В. БРЮСОВ, *Земная ось*, М., 1907. IX.

<sup>64</sup> Д. МАКСИМОВ, *Брюсов. Поэзия и позиция*, Л., 1969. 50–55.

Az álom pszichológiai háttere Turgenyevet régen foglalkoztatta; az író minden biznnyal – mint ezt *A diadalmas szerelem dalának* kapcsán A. Muratov is feltételezi – ismert több, akkoriban népszerű tudományos értekezést is.<sup>65</sup> Leveleiben többször említi saját álmait; 1860 végén például így ír egy barátjának: „... ne gondold, hogy csak te álmodz a fegyverről, amely sehogy sem akar elsülni, magam is gyakran látok ilyen álmot; ez is az álmainkban oly gyakori furcsa irónia, öngúny egyik megnyilvánulása.”<sup>66</sup> Különböző utalásokból tudjuk, hogy olykor saját álmait is felhasználta műveiben. A *Kötemények prózában* ciklus kéziratának margójára feljegyzi egy feltűnően E. Poe elbeszéléseire emlékeztető álmát: „NB. Egyszer fantasztikus elbeszélést írhatnék arról az emberről, aki megölte feleségét, s akit később egy asszony árnya üldözött . . . ő maga sosem látta, de mások látták . . . Ennek a kétségbeesésbe, az önvádba, az öngyilkosságba kell őt kergetnie. Én láttam ilyen álmot, lehetne valamit csinálni belőle . . .”<sup>67</sup>

Az álmok Turgenyev különböző műveiben különböző szerepet játszanak – több elbeszéléseben az álom pszichológiai, a lélek mélyebb rétegeit feltáró jellege foglalkoztatja. Ez derül ki a *Jergunov hadnagy történetével* kapcsolatos, már idézett nyilatkozatából,<sup>68</sup> de hasonlóan pszichológiai jellegű, irracionálisnak semmiképpen nem nevezhető a *Klara Milics* hősenek álma, amely szorongását, rossz sejtelméit tükrözi. A *puszta Lear királyában* az álom a hőst közelgő halálára figyelmezteti. *A diadalmas szerelem dalában* főként a sejtelmesség fokozása a célja: Valeria és egykori kéréje, Muzio, egy és ugyanazt az álmot látják, s minthogy Muzio mágikus, titokzatos eszközökkel kényszeríti akarát az asszonyra, végül is nem derül ki, álomról, hipnózisról vagy valamiféle „varázslatról” van-e szó.<sup>69</sup>

Turgenyev orosz kortársainak – elsősorban Dosztojevszkijnek és Tolsztojnak – műveiben az álmok ugyancsak sokoldalú szerepet játszanak.<sup>70</sup> Anna Karenina visszatérő álma a furcsa kis parasztról nyilvánvalóan a hősnő életének legválságosabb pillanatait jelzi, Raszkolnyikov álma a halálra kínzott lóról közvetve töprengését, a gyilkossággal kapcsolatos kételyeit tükrözi, vagyis ezek az álmok – akár csak az említett Turgenyev-művek hőseinek álmai – nem utolsósorban pszichológiai funkciót töltenek be. Anna és Vronszkij közös álma sok tekintetben hasonlít Valeria és Muzio álmához, bár ugyanakkor – a merőben más összefüggés s főleg két mű műfaji különbözősége következtében – sokkal kevésbé hangsúlyos, mint *A diadalmas szerelem dalában*, ahol ez az álom az elbeszélés lényegének hordozója.

Mindettől különbözik *Az álom* c. elbeszélés, amelyben – Turgenyev életművében egyedülállóan – az álomalak belép a valóságba. Ez kétségtelenül újszerű az 1870-es évek orosz irodalmában, annál elterjedtebb, szinte „tömegjelenség” a századforduló impresszionista prózájában. Erről meggyőződhetünk, ha csak átlapozzuk a századforduló vezető folyóiratait. A sok példa közül említek meg kettőt. F. Szolobub. *Рождественский*

<sup>65</sup> А. МУРАТОВ, i. m., 126–128.

<sup>66</sup> *Piszma*, XII, 267.

<sup>67</sup> Уо. XIII. 601.

<sup>68</sup> „Az ébrenlétből az álomba való észrevétlen átmenetet” akarta ábrázolni.

<sup>69</sup> A két elbeszélés egyébként is több hasonlóságot mutat, ilyen pl. az erőszakos akarátátvitel kérdése. Л. ПУМПЯНСКИЙ, *Тургенев и Флобер; И. С. ТУРГЕНЕВ, Сочинения т. X. Повести и рассказы*, М.–Л., 1930, 5–19.

<sup>70</sup> EGRI PÉTER, *Álom, látomás, valóság*, Bp. 1969, 43–76.

мальчик с. elbeszélésének hőse, akárcsak az apját kereső fiú Turgenyev írásában, egy titokzatos, álmaiban megjelenő kisfiú hívására elindul, s valóban megtalálja azt a városrészt s azt a gyermeket is, akit csak álmából ismert. Ilyen, az ébrenlétbe átnyúló álmot ír le Sz. Auszlander is egy, a dekabristák felkelését ábrázoló elbeszélésében.<sup>71)</sup> Turgenyevnél – és az említett két műben is – az álom átkerül a valóságba, de mindig tudjuk, mikor álmodik a hős és mikor van ébren. (Ez az álomábrázolás Tolsztojéhoz áll közelebb, akinél álom és ébrenlét ugyancsak elválik egymástól, míg Dosztojevszkij hősei, pl. Raszkolnyikov, Ippolit Tyerentyev sokszor maguk sem tudják – s az olvasók előtt sem világos –, álomról, hallucinációról vagy valóságos élményről van-e szó.)

Az impresszionista prózában nem ritka, hogy a hős két életet él, s nem derül ki, melyik a „valódi” s melyik a képzelt, álombeli. (Ilyen M. Kuzmin: *Флор и разбойник* с. elbeszélése,<sup>72</sup> bizonytalan a határ a „két valóság” között Brjuszov: *В башне* с. írásában,<sup>73</sup> hasonló e tekintetben Babits *Gólyakalifája* is.) Ilyen jellegű művet Turgenyev nem alkotott, álom és ébrenlét ilyen egyenértékű váltogatása még *Az álomra* sem jellemző, pedig ebben az írásában kerül talán legközelebb a századforduló orosz prózájához.

Ez a „közelítés” *Az álom* más – szűkebb értelemben vett – stilisztikai sajátosságaira is vonatkozik. A századforduló kutatói sokszor nemcsak, hogy nem tekintik „elődnek” Turgenyevet, de kifejezetten a Csehov előtti stílus jellegzetes képviselőjének tartják. Ez csak részben igaz. A Gyerman szerint pl. Turgenyev stílusának jellemzője: „a hömpölygő, lassú elbeszélőmód, nagy kitérők a hősök előtörténetében, a választékosan szép jelzők és határozók gondos kiválogatása, az ábrázolt személy vagy táj jellemző vonásainak részletes, szigorúan következetes meghatározása, a hasonlatok ’irodalmiaságára’ való törekvés, a pszichológiai tényezőknek (még a legjelentéktelenebbeknek is) megmagyarázása stb.”<sup>74</sup> Teljesen egyértelmű, hogy ez a jellemzés Turgenyev regényeire és az *Apák és fiúk* előtti kispróza egy részére vonatkozatható csak, s egyáltalán nem alkalmazható *Az álomra* és több más „sejtelmes elbeszélésre”. A próza ritmizálásra való törekvés, a rejtélyesség, bizonytalanság benyomását keltő határozatlan névmások (что-то, кто-то), a személytelen konstrukciók (сказалось, чудилось) számszerűen kimutatható szaporodása nem Csehovval, hanem már Turgenyev késői elbeszéléseivel, főleg *Az álommal* kezdődik. Ugyanez vonatkozik a Turgenyev elbeszélése kapcsán már említett színjelzőkre is. B. Mihajlovszkij statisztikája szerint a festői hatásokra törekvő impresszionistáknál lényegesen több a színjelző, mint elődeiknél, s ezen belül mérhetően több az elmosódó árnyalatok említése (mint Turgenyevnél a „lilás, „fehéres”).<sup>75</sup> Ez, ha nem is olyan mértékben, mint A. Belijnél, Balmontnál, Bunyinnál, csírájában megtalálható *Az álomban* is. Az impresszionistáknál gyakran alkalmazott lezáratlanság, a megoldás hiánya ugyancsak szembeötlő Turgenyev elbeszélésében. Az elégikus, a hős hangulatát,

<sup>71</sup> Ф. СОЛОГУБ, *Собрание сочинений*, IV СПб., 1913., 201–218.; С. АУСПЕНДЕР, *Филимонов день*. Весы, 1909, № 8., 17–24.

<sup>72</sup> М. КУЗМИН, *Первая книга рассказов*, М. 1910, 99–112.

<sup>73</sup> В. БРЮСОВ, *В башне*; В. БРЮСОВ, *Рассказы и повести*, Slavische Propyläen, Texte in Neu- und Nachdrucken, Bd. 49, München, 1970, 697–701.

<sup>74</sup> А. ДЕРМАН, *Творческий портрет Чехова*, Л. 1929. Szövegét L. USZMANOV említett könyve alapján idézem (19. l). L. Uszmanov lényegében osztja A. Gyerman Turgenyev stílusával kapcsolatos szemléletét.

<sup>75</sup> Б. МИХАЙЛОВСКИЙ i.m., 486.

sejtéseit kivetítő utolsó rész nyitottságát csak fokozza az előző kis fejezetek nagyon határozott, rendszerint mozgást jelentő igével történő lezárása. Turgenyev stílusának vizsgálatakor ugyanarra a következtetésre jutunk, mint álomtechnikájával kapcsolatban: több tekintetben megközelíti a századforduló impresszionista prózájának ábrázolásmódját, de „nem lépi át a Rubikont”. Stílusára, annak minden sejtelmessége, szándékolt homályossága ellenére sem jellemző az a szaggatottság, a hagyományos mondat-szerkezeteknek az a felbomlása, a nyelvtani normáktól való tudatos eltérés, amely később oly gyakori lesz az impresszionistáknál (pl. O. Dimovnál, B. Zajcevnél). Turgenyev mindvégig jellegzetesen XIX. századi író marad, mégis figyelemre méltó, hogy az orosz irodalom fejlődésének viszonylag igen korai korszakában alkotja meg *Az álmot* és más „sejtelmes” elbeszéléseit. Mindez arra figyelmeztet, hogy a késői Turgenyev-írások (az említetteken kívül a „múltidéző elbeszélések” és a *Költemények prózában* ciklus) alapos vizsgálata és a Turgenyev-oeuvre-ön belül elfoglalt helyének meghatározása nemcsak az író életművéről, hanem az orosz századforduló előzményeiről alkotott elképzeléseinket is hitelesebbé teheti.

## A halál ábrázolása Lev Tolsztoj műveiben

HAJNÁDY ZOLTÁN

„A filozófia a halállal való foglalkozás.  
Aligha is filozofálna az ember, ha a halál  
nem volna.”

(Szókratész)

1.

Ha a filozófia történetét lapoznánk is végig, nem találnánk olyan gondolkodót, aki időben többet, gondolatilag mélyebben és sokoldalúbban foglalkozott volna a halállal, mint Tolsztoj. Bármit írjon is, szépirodalmat, naplót vagy tanulmányt, az élet-halál problémája mindvégig szenvedélyesen izgatja. Mint írja, a legegyszerűbb kérdés gyötri, ami a „buta kisgyermektől kezdve a bölcs aggastyánig ott szunnyad minden ember lelkében. Ez az a kérdés, amely nélkül lehetetlen az élet, miként azt én a gyakorlatban tapasztaltam is. Ez a kérdés így hangzik: 'Mi származik abból, amit ma csinálók, amit holnap fogok csinálni – mi származik az egész életemből?' Másképpen megfogalmazva így szól a kérdés: 'Minek éljek én, minek kívánjak, minek csináljak bármit is?' De még így is meg lehet fogalmazni a kérdést: 'Van-e az én életemnek olyan értelme, amely ne válna semmivé, elkerülhetetlenül bekövetkező halállal?'”<sup>1</sup>

Tolsztoj a halálproblémát főként két aspektusból vizsgálja. Egyrészt a halálfélelem jogossága, illetve a szorongás legyőzésének lehetősége szemszögéből, másrészt arra a kérdésre igyekszik választ adni, hogy a halál megkérdőjelezheti-e az élet minden értékét, sőt magát az életet.

Miért foglalkozik Tolsztoj a halál problémájával?

Nem pesszimista életuntásból, hanem mert úgy véli, hogy a halállal való foglalkozás az erkölcsös életre nevelés és az öntökéletesedés felé vezető leghatásosabb módszer. Hiszen a halál valamennyi cselekedetünket igazi jelentőségük foka szerint osztályozza, így „semmi sem előnyösebb az erkölcsi életre nézve, mint a halál gondolatával való foglalkozás”<sup>2</sup>

Tolsztoj a halál-kérdéssel sohasem önmagában, hanem mindig az élettel való összefüggésében találkozik. Elolvass mindent, amit a filozófusok az életről és a halálról írtak. Miután végigtanulmányozta mind a keleti, mind a nyugati bölcseket, akik közül Buddha, Lao Ce, Konfuciusz, Szókratész, Marcus Aurelius, Plotinosz, Pascal, Spinoza, Rousseau, Kant, Schopenhauer, Nietzsche stb. hatottak többé-kevésbé rá; úgy találja, hogy a „filozófiai rendszerek rosszul összetákolt boltozatok, amelyeket azért mázoltak be mésszel, hogy ingatagságukat leplezzék. A faragatlan kőből való boltozat, ha tart, bizonyára szilárd. De az a legszilárdabb boltozat, amely nem tudatosan épült, akár a természetes barlangok.”<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Lev Tolsztoj művei. 9. k. Magyar Helikon, Bp., 1967, 52.

<sup>2</sup> TOLSZTOJ: *Mindennapra* III. Gutenberg Könyvkiadó Vállalat, Bp., é. n. 23.

<sup>3</sup> Lev Tolsztoj művei 10. k. Magyar Helikon. Bp., 1967, 839.

Az élet-halál titkainak megfejtését Tolsztoj az elvont filozófiai bölcselettel egyidejűleg (amelynek eredményét *Az életről és a halálról* című esszéjében összegzi) a művészet eszközeivel is megkísérli. Kövessük nyomon Tolsztoj művészi gondolkodásában e „legfőbb kérdés” megválaszolásának egyes állomásait. Vizsgáljuk meg műveiben a halál ábrázolásának művészetfilozófiai funkcióját.

## 2.

Már első publikált szépirodalmi alkotásában, a huszonnégy éves korában írt *Gyermekkorban* gondosan ügyel az élet és halál strukturális arányaira, pontosabban az örömteli és tragikus események kompozicionális egyensúlyára. Először két boldog nap történetét meséli el, a felnőtt, majd a gyermek szemével láttatva az eseményeket, melyekre két kedves személy halálának leírása veti az árnyékát.

Maman halálát az első fejezetben baljóslatú előjel – Nyikolenyka rossz álma – vetíti előre. Ez a rossz-álmotívum az exoziccióban, funkcionálisan a bekövetkező valóságos halált sugallja, „készíti elő” A halál a kisfiúnak anyja ravatalánál először szörnyűséges képét mutatja meg, melyet Tolsztoj a végtelékig fokoz annak a rémületnek a leírásával, melyet a halott asszony látványa a főhőssel egykorú kislányból kivált. Tolsztoj számára a halálnak azonban nem egy, hanem két arca van, éppúgy, mint a hinduk Yama halál-istenének: az egyik szörnyűséges és rettenetes, a másik örvendetes és jószágos. A borzalmas halálkép ellensúlyozására Tolsztoj a „szép halált” állítja szembe: Natalja Szavisnáét, „aki a legjobb és legnagyobb dolgot vitte véghez ebben az életben: sajnálkozás és félelem nélkül halt meg”.<sup>4</sup> Natalja Szavisna halála azért szép, Tolsztoj szerint, mert „egész élete tiszta, önzetlen szeretet és önmegtagadás volt”. Az egyszerű, tanulatlan orosz jobbágy-asszony „fenséges halálával” szünteti meg Tolsztoj azt a tragikus halál-sokkot, amit a maman halála okozott Nyikolenyka lelkében. Natalja Szavisna békés halálát nemcsak a maman halálkatasztrófájának kontraszthatásaként írja le, hanem annak magasan fölébe is helyezi. Szavisna prototípusává válik azoknak a Tolsztoj hősöknek, akik a halálban az élet természetes, elkerülhetetlen aktusát látják, ezért ellenkezés nélkül fogadják, úgy, mint később a *Három halál* öreg postakocsisa, Platon Karatajev stb. Az arisztokrata maman, aki a halálban a legszörnyűbb tragédiát látja, az ellenpólus első típusa a tolsztoji életműben. A maman halála két szempontból „nem természetes”. Egyrészt, mert *csak látszólagos* keresztényi belenyugvással fogadja közelgő halálát, melyet romantikusan kétségbeesett, a halállal perlekedő jalkiáltásai törnek meg. Másrészt, mert környezete is jóvátehetetlen tragédiát lát halálában, s ezt szüntelenül érezteti is a „kis árvákkal”.

A halálportrék sorában és Tolsztoj művészi fejlődésében fontos állomás Praszkuhin elestének ábrázolása. Ezt a néhány fényes oldalt a romantikus halálkép antitezisének is tekinthetjük. Tolsztoj Praszkuhin halála előtti gondolatainak gyors vibrálását sztenografikus sebességgel jegyezte le. A bomba becsapódásának pillanatától az alatt a néhány másodperc alatt, amíg a szikrázó gyutacs föl nem robbantja a töltetet, Praszkuhin életének jelentős és jelentéktelen eseményei, emlékképei kaleidoszkópszerű gyorsasággal sisteregnek át emlékezetén. Tolsztoj szembetűnő részletezéssel, szinte láncreakciószerűen bontja ki „hőse” lelki életének gazdagságát. Ugyanakkor kihívás számba menő lakonikus

<sup>4</sup> *Lev Tolsztoj művei* 1. k. Magyar Helikon, Bp., 1964, 103. l.

tömörséggel, mindössze egyetlen, részvétlen mondatba sűríti halálát: „Ott a helyszínen megölte a bombaszilánk, amely a melle közepébe fűródott.”<sup>5</sup>

Ábrázolásmódja hidegen objektív marad, hangja egy csöppet sem emelkedik patetikussá, nem hullat könnyeket a „hősi halott” katona teteme fölött. Tolsztoj könyörtelenül megfosztja a halált romantikus, melodramatikus effektusaitól. Az egész leírásban a halált közlő mondat a legsemlegesebb töltésű. Tolsztoj véleménye szerint a halál ténye önmagában is nagyon súlyos, nem szükséges motiválni a jelentőségét, mert különben az élet–halál arányainak művészi egyensúlya felborul.

Tolsztoj azonban nem éri be ennyivel. Praszkuhin parancsörtsízt bomba általi megölésének leírásakor még egy személyt, Mihajlov zászlóst tesz az események átélő és *túlélő* részesévé, s egyben szemtanújává. A kettős láttatás módszerével élve Tolsztoj hangsúlyozza, hogy most ugyanazokat az eseményeket írja le, csak „más szemszögből”. Ezáltal az olvasó fokozott mértékben éli át az eseményeket. Az azonos esemény kétféle ábrázolásában a két katona életre-halálra vonatkozó gondolatai mozgásának iránya különböző: a halálosan sérült Praszkuhin azt hiszi, hogy „csak egy kis zúzódás,” míg Mihajlov, akinek pedig csak egy kő ejtett könnyű sebet a fején, azt gondolja, hogy „most távozik belőle a lélek” és „Vajon mi lesz *ott?*” Tolsztoj itt az ironia kettős fegyverét szegezi szembe a romantikus halálinterpretációval, így kívánja megsemmisíteni, illetve túlhaladni azt.

Tolsztoj az 1858-ban írt *Három halálban* az életről és a halálról vallott nézeteinek művészi szintézisét, összegezését szerette volna megalkotni. A parányi trilógia kompozíciója a klasszicista hagyományokat követő hármas tagolás, az úgynevezett triptikhon elvére épül. Az elbeszélés zárt, tömör formája, amelyben a halál elfogadásának három különböző variációja bontakozik ki, jó lehetőséget biztosít a párhuzamok és ellentétek megvonására. A kompozíció látszólagos tökéletessége ellenére a cselekményszálak csak lazán szövődnek egymásba. Bár a beteg úrnő hintója ugyanannál a postaállomásnál áll meg, ahol az öreg postakocsis haldoklik, mégis a közös helyszínen kívül nincs semmi cselekmény-kapcsolat az egymás mellé rendelt két rész szereplői között. A harmadik darab „főhősének”, a fának pedig a kontraszthatáson kívül nincs semmi kapcsolata az első rész úrnőjével. Csak a 2. és 3. rész között szerves a kapcsolatot: a fiatal postakocsis, hálából a kapott csizmákért, a kivágott fa törzséből készít keresztet az öreg sírjára. Ennek ellenére a fa halála túlzottan elvont, stilizált marad. A fa halálának a leírásával Tolsztoj is elégedetlen volt, maga is érezte, hogy a kompozícióba való beépítése kissé erőltetett. Végül is, sok fejtörés után, Nyikolenyka bátyjának tanácsára, a novellát a fa halálának idealisztikusan himnikus felmagasztosításával koronázta meg. A paraszt „jó halála” sokban hasonlít Natalja Szavisna, még halálakor is mások hasznára levő önmegtagadásához. „A jó szépség nélkül kínzó” – vallja Tolsztoj. „Csak a kettő egyesülése, és nem is egyesülése, hanem a szépség mint a jó koronája. Úgy vélem, ez közel jár az igazsághoz.”<sup>6</sup> Mintha ennek az esztétikai alapelvnek az érvényre juttatását példázná a paraszt „jó” és a fa „szép” halálának párhuzamba állítása. Az úrnő halálában pedig Tolsztoj a mamán halálának a parafrázisát rajzolta meg.

<sup>5</sup> Lev Tolsztoj művei 1.k. Magyar Helikon, Bp., 1964, 462. l.

<sup>6</sup> Lev Tolsztoj művei 10.k. Magyar Helikon. Bp., 1967, 725. l.

A három halál triptikhonjának egyes darabjait csak a szerző eszméje tartja össze, az ugyanis, hogy párhuzamba és ellentétbe állítsa az úrnő hamis, hazug keresztényi valláson alapuló „szánalmas és utálatos halálát” a természethez közel álló paraszt „jó” és a fa „fenségesen szép” halálával. Tolsztoj egy Alekszandra Andrejevna Tolsztajához írt levelében, tőle szokatlan módon hosszú műmagyarázatot fűz a *Három halál*hoz, melyben megrója a „drága nagyanyót” hogy írását túlságosan „keresztény szemszögből nézi”, ezért nem tetszik neki, noha egyetért vele abban, hogy „gondolatát rosszul fejezte ki”.<sup>7</sup> Talán nem is a nagymamának szól elsősorban ez a műelemzés, Tolsztoj rendszerező elméje összegzi a megtett gondolati és művészeti út eredményeit és hibáit. Elutasítja a romantika tragikum- és halál-felfogását, ugyanakkor még nincs kidolgozva, csak körvonalaiiban rajzolódik ki művészi gyakorlatában az élet-halál ábrázolásának újfajta tragikum- és katarziskoncepciója. A szintézisteremtés, eddigi művészi eredményeinek magasabb szintű újateremtése a *Három halál*ban még nem sikerül. Valószínű, hogy a *Három halál* sikertelen harmóniateremtésének tapasztalatából szűri le a jövő nagyregényei számára azt a tanulságot, hogy a tökélyszerű ideált, mint, amilyennek a „fa-halál” leírását szánta, szükségtelen megkísérelni, mivel az eszményt elérni lehetetlen. Nem a tökéletest kell statikusan ábrázolni, hanem azt a tökéletesedési folyamatot, ahogy valaki az ideál elérése felé törekszik. Persze ebből nem következik az, hogy az ember, megismerve az eszményhez vezető utat, el is tudja azt érni. Mint, ahogy Tolsztoj idős korában írja: „Ha az eszmény elérhető volna, akkor nem volna eszmény, és ha az emberek elérnék, akkor az élet is véget érne. Az eszmény elérhetetlen, ám ebből nem következik az, hogy legyinteni kell rá, és nem kell feléje igyekezni, hanem az, hogy minden erőnkkel törekedni kell a megközelítésére. Ez a közeledés az élet és a boldogság.”<sup>8</sup> Ezért a későbbi Tolsztoj-hősök figyelmük fő hangsúlyát nem az élet értelmének *végcéljára* (mivégre? és miért?-jeire), hanem a *hogyanjára* fordítják.

A *Három halál*ban Tolsztojnak a természethez fűződő viszonyát panteisztikus elemek színezik. Úgy véli, hogy az ember a természet ölelő karjaiban megszabadulhat individuuma béklyóitól és feloldódhat az univerzumban. Számára a természet olyan barát – írja Fetnek –, „akit holtáig megőriz az ember, és ha meghal, belé temetik”. Úgy véli, a természet legfőbb gyönyörűsége abban van, hogy az ember úgy érezheti, hogy „része az egésznek”. Tolsztoj a halált úgy fogja fel, mint visszatérést a természet anyáölebe, amelyből rövid időre fölmerültünk, s ahová a halál kapuján keresztül nyitva áll az ajtó, hogy visszatérhessünk, s visszatérni kényszerülünk. Ezáltal az univerzumból kiszakadt

<sup>7</sup>Tolsztoj élet-halál koncepciója szoros összefüggésben van a valláshoz fűződő bonyolult kapcsolatával is, melyet itt nem célunk elemezni, csupán megemlítjük, hogy Tolsztoj egyaránt elutasítja valamennyi vallás, így nemcsak a kereszténység, hanem a buddhizmus, a brahmanizmus tanítását is, mert ezek a földi élet céljaként a nélkülözést, a nyomort és a szenvedést tekintik (a halállal betetőzve) és az élethez vezető akarat tagadására vezérelnek. Közel kerül ugyan a lélekvándorlás, az úgynevezett *szanszare* tanához, melyet már a védák és India minden szent könyve hirdetett, mely a brahmanizmus és a buddhizmus magva, s melynek lényege az erkölcsi alapon nyugvó újjászületés. Tolsztoj is ezt fogadja el, nem pedig a buddhista tömegek számára könnyebben felfogható, pótlék gyanánt prédikált lélekvándorlást. Tolsztoj szerint az élet új tudat születése, a halál pedig az előző megszűnése és az újnak a kezdete. A halálra úgy tekint, mint átalakulásra, átváltozásra, tehát nem mint a „feladat végére”, hanem „mint magára a feladatra”.

<sup>8</sup> *Lev Tolsztoj művei 10.* Magyar Helikon, Bp., 1967, 512.



egyéniségünk visszatérhet ősforrásához. Ezért fogadja ellenkezés nélkül az öreg postakocsis a halált, s a természet e törvényét nem értve szegül vele szembe az úrnő. De nemcsak az úrnő! Mintha a természetnek egy darabja, maga a fa is vonakodna betölteni e törvényt: „A fa egész testében *megremegett, megingott* és újra kiegyenesedett, *ijedten* himbálózva a tövén.”<sup>9</sup> A triptikhon utolsó darabja jól tükrözi Tolsztoznak a halálhoz fűződő rendkívül bonyolult és ellentmondásos viszonyát: a fa idilli halálának harmóniáját fejszecsapások „idegen zaja”, „recsegése”, „ropogása” töri meg.

Tolsztoj 1858. június 12-én elégedetlenül jegyzi be *Naplójába*: „Elolvastam a *Három halált*, gyenge. Dolgozni akarok, főként pedig rendet.”<sup>10</sup>

A *Három halált* Tolsztoj művészetfilozófiai, esztétikai fejlődése szempontjából fordulópontnak tekinthetjük. Az 1858-tól 1863-ig, a *Háború és béke* írásának kezdetéig alkotott valamennyi művével elégedetlen. Nem tetszik neki a családi boldogság kérdésének megválaszolása az azonos című kisregényben sem. Félbemarad a dekabristákról tervezett nagyregényének vázlata éppúgy, mint az e periódusban írt egyéb, még kis terjedelmű elbeszélései is. Három évig dolgozik a *Holsztomeren*, végül 20 évvel később fejezi be. Többször is nekifog a *Polikuskának*, mire tető alá hozza; végleg letett az *Idill*, a *Tyihon* és *Malanya* című novellák befejezési tervéről is. Tolsztoj ezekben az években olyan eszmei-művészi vajúdon ment keresztül, mely a *Háború és béke*ben magasabb szintű harmónia-teremtő szintézist eredményezett.

Tolsztoj a romantika három legerősebb bástyája – a szerelem, a család és a halál ábrázolása – ellen indít stratégiai támadást. A szerelmi jelenetek Tolsztojnál „zárt ajtók mögött” zajlanak. A romantikusok dicsfényvel övezett szexuális aktusainak nimbuszát száraz, szűkszavú leírással oltja ki. A szerelmi történetek boldog házassággal végződő jelenetét a fináléból kompozicionálisan az exoziccióba helyezi át. „A regények azzal érnek véget, hogy a hős és a hősnő összeházasodtak. Pedig emezzel kell kezdeni és azzal befejezni, hogy elváltak, azaz szabadok lettek. Különbösen ha úgy írjuk le az emberek életét, hogy megszakítjuk a leírást a házassággal, ez ahhoz hasonló, mintha leírva egy ember utazását, az elbeszélést azon a ponton szakítanánk félbe, ahol az utazó rablók kezére került.”<sup>11</sup> A regények hagyományos fináléival, melyekben a történetek vagy házassággal, vagy halállal végződnek, Tolsztoj elégedetlen volt. Tolsztoj elutasítja az élet romantikus szemléletmódját, mely szerinte abból ered, hogy „nem merünk a szemébe nézni az igazságnak”.<sup>12</sup> Őt is mélyen foglalkoztatja a romantikus irodalom magvát képező probléma, nevezetesen: az individuális „én” számára a társadalomhoz való viszonyának a meghatározása. Tolsztoj realista művészete az individuum és közösség, az egoizmus és altruizmus antagonisztikusnak tűnő konfliktusát kívánja a dialektika megszüntetve megőrző módszerével harmóniába simítani.

Száma a családi boldogság és az élet-halál kérdéseinek helyes megválaszolása nemcsak esztétikai, hanem a legfontosabb művészeti és filozófiai problémák egyike.

<sup>9</sup> *Lev Tolsztoj művei* 1. k. Magyar Helikon, Bp., 1964, 769.

<sup>10</sup> *Lev Tolsztoj művei* 10. Magyar Helikon, Bp., 1967, 609.

<sup>11</sup> БУРОВ, Б. И.: *Л. Н. Толстой семинарий*. Ленинград, 1963, стр. 158. (Л. Толстой. Полное собр. сочинений. 52 т. 136 стр. 29 августа 1894 г.)

<sup>12</sup> *Gorkij művei. Visszaemlékezések, elbeszélések 1913–1926*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1962, 151.

Naplójában erről ezt írja: „Fontosság tekintetében a halál után és időben a halál előtt nincs fontosabb és véglegesebb dolog, mint a házasság.”<sup>13</sup> Ezért tartja „minden idők leggyötrőbb tragédiájának a hálósoba tragédiáját”, s ezért áll e két „legfőbb kérdés” továbbra is művészeti érdeklődésének középpontjában.

A tolsztoji realizmus szakít a romantika halálkoncepciójával, ugyanakkor kötődik a szimbolizmus allegória- és motívumrendszeréhez, anélkül, hogy beleesne a szimbolizmus transzcendensvilág-keresésébe. Tolsztoj képzeletében a halál általában nem ölt konkrét alakot. A halál hagyományos csontvázas-kaszás alakjában egyszer sem kísérti hőseit, többnyire valamilyen bonyolult szimbólum képében jelenik meg előttük. A halál ábrázolására is jellemző az a tolsztoji módszer, hogy nem magának a tárgynak a képét festi meg, hanem annak a szereplőkre gyakorolt hatását és az általa kiváltott érzelmeket írja le.

Régi keletű művészi módszer, hogy az írók a halált nem váratlan, végzetzerű véletlenek ábrázolják, hanem a cselekmény szálaiba gondosan beleszótt „rossz előjelekkel”, „balsejtelmekkel” és allegorikus értelmű álommotívumokkal készítik elő a tragikus véget, megszüntetve ezzel a katasztrófa véletlenszerűségét. Tolsztoj megőrzi és továbbfejleszti ezt a hagyományt, a halál ábrázolásába azonban az eddigi művészeti gyakorlattól döntően elütő, új láncszemet iktat be. Míg a korábbi művészeknél, különösen a romantikusoknál, a halál ábrázolása a biológiai halál bekövetkeztével kulminál, addig Tolsztoj ezt a tetőpontot a biológiai halálról egy „szimbolikus halálra” helyezi át.

A *Háború és békében* mind eszmei, mind művészi értelemben kulcsfontosságú a szereplőknek a halálhoz való viszonya s magának a halálnak az ábrázolása, különösen Andrej hercegé. Tolsztoj gondosan előkészíti, majd oly aprólékos részletezéssel ábrázolja e véget, hogy mint Merezszkovszkij megjegyzi „Andrej hercegnek nem az élete, hanem a halála rögződik meg örökre emlékezetünkben, nem az élő, az egyéni lélek, hanem ez a megfoghatatlan, nem emberi, másvilági, második arca.”<sup>14</sup> Ha nem vesszük is teljes igazságnak Merezszkovszkij e megállapítását, kitűnik belőle, hogy Tolsztoj e halál ábrázolásának a mű kompozicionális arányait tekintve is rendkívüli jelentőséget tulajdonított.

Andrej herceg valóságos halála előtt többször szembetalálkozik a halál megrendítő élményével, melyek közül különös jelentőségű az austerlitz csatamezőn átélt szimbolikus, költői halála. Tolsztoj még ezt a szimbolikus halált is előkészíti: Andrej herceg a csata előtt *álmot lát*, melyben úgy rémlik neki, „mintha elesett volna”, majd ébren fűzi tovább álombéli gondolatait: „Igen, nagyon meglehet, hogy holnap elesem» – gondolta.” Az austerlitz csatamezőn átélt halál-élmény Andrej herceg valamennyi életelvét és eszményét valódi jelentőségük foka szerint osztályozza. Ekkor kezdődik meg lelkében az a katartikus folyamat, amely csak valóságos halálával fejeződik be, melyre az egyre sűrűsödő vészterhes motívumok utalnak előre. Sőt, Tolsztoj kegyes csalásnak nem nevezhető módon „becsapva” az olvasót, Andrej hercegnek többször is halálhírét kelti. Így Andrej Bolkonszkij vélt és valóságos halálát szakaszosan, többször is átéljük a más szereplőkre gyakorolt hatásán keresztül. Az a körülmény, hogy Andrej herceg többször is átéli, s végül

<sup>13</sup> *Lev Tolsztoj művei 10.* Magyar Helikon, Bp., 1967, 769.

<sup>14</sup> MEREZSKOVSZKIJ: *Tolsztoj és Dosztojevszkij.* Dante kiadás, é. n., 185.

hosszan tartó haldoklása során legyőzi halálfélelmét, megsemmisíti halál-sokkját. A túlélő szereplőkben azonban túl nagy a halála miatt érzett pótolhatatlan veszteség tragikus érzése. S hogy ez a görcsös feszültség oldódjon, az író arra készíti Pierre-t, Natasát és Marja hercegnőt, hogy a herceg s szívükhöz más közelálló személyek halálát (az öreg herceg, Petya, Karatajev stb.) újra meg újra felidézzék és átéljék. A pótolhatatlan veszteségek ellenére mindhármukban tudatosul, hogy e katasztrófák áldozata nélkül nem jöhetett volna létre új, harmonikus családi boldogságuk. Ha Andrej herceg életben marad, a közeli rokoni kapcsolatok miatt Nyikolaj soha sem vehette volna el Marja hercegnőt, arról nem is szólván – bármily könyörtelenül hangzik is –, hogy Andrej herceg halálával hárul el az utolsó akadály Pierre és Natasa házasságának útjából. Így a regényben a halálnak nemcsak megsemmisítő, hanem az életet magasabb szinten reprodukáló funkciója is van. Tolsztojnál a halál-élmények, e tudatosan előkészített megrázkódtatások a hősök érzelmi életének megtisztításához, az élethez fűződő viszonyuk tisztázásához vezetnek. A megrázó halál-élmények után hősei korábbi életelveiket megszüntetve megőrizve, magasabb szinten próbálják a világhoz fűződő diszharmonikus viszonyukat harmóniába simítani.

A *Háború és béke* másik központi hőse, Pierre Bezuhov is többször átéli a halál megtisztító élményét. A halálba való kultikus beavatást számára a halálköves gyűrűt viselő szabadkőművesek páholyába való felvétel szertartása jelenti, amely sokban hasonlít a görögöknek a halálba való beavatási misztériumához.<sup>15</sup> A szertartás egy feketével leterített asztal körül folyik, ahol tizenkét beavatott ül, és Pierre-t különféle próbáknek vetik alá. Természetesen a halálba való kultikus beavatásnak ez a szertartása nem hozhatja meg Pierre gyökeres újjászületését, bár ő úgy érzi, megújodott, és nagy lelkesedéssel fog birtoka életének megreformálásába. Még sokszor kell átélnie a valóságos halál megrázó élményét, hogy a fináléban bekövetkező gyökeres újjászületéshez eljusson. Az igazi halál-élményt a borogyinói csatamezőn, a moszkvai gyűjtogatók kivégzésekor, Karatajev agyonlövésekor, Petya Rosztov halálakor és barátja, Andrej herceg halálhírére éli át. Összehasonlítja és újra végiggondolja annak a két embernek a halálát, akiket a legjobban szeretett, és akik a legnagyobb hatást tették rá az életben, Andrej herceget és Karatajevét. Szemtanúja lesz Karatajev pusztulásának, és az ő halála szabadítja meg Pierre-t végleg a karatajevi „passzív ellent-nem-állás” hamis eszméjétől, s így e halál fontos láncszemévé válik Bezuhov eszmei fejlődése szempontjából. Pierre-t a katasztrófák után mégis az öröm és az élni akarás vágya fogja el. Lelkiállapota a kiégett Moszkva üszkös romjaihoz hasonlít, mely újra éledni kezd, és még csodálatosabbá épül romjaiból, még elevebb élet pezsdül fel a hamu alatt. Mind Pierre, mind Natasa súlyos fizikai szenvedé-

<sup>15</sup> A görögök szertartásán a beavatottak számára a halál titkait mutatta meg a hierophantész, a „szent dolgokat megmutató” pap. A beavatás a halálon keresztül vitte új életre a lelkeket. A szertartáson az új mystes mellett a halotti fákllyát is meggyújtották, és fejét betakarták, hogy láthatatlanná tegyék, mint amilyen maga Hadész és az alvilág többi lakója volt. Hogy a halálnak ehhez az átéléséhez milyen szertartások segítettek, azt éppen oly kevésbé tudjuk, mint ahogyan nem ismerjük azt a vigasztaló tanítást sem, mely a beavatottak számára a halál gondolatát megnyugtatóvá tette. Csak azt tudjuk, hogy Eleusziban a beavatottnak a halál után a beavatatlanokétól eltérő sorsot ígértek; aki keresztülment a misztikus halálon, az ismerte a halál értelmét, és nyugodt lélekkel nézett elébe, tudva, hogy a halálban új élet kezdődik számára. TRENCSENYI-WALDAPFEL IMRE: *Mitológia*. Gondolat, Budapest, 1963, 172.

seken, betegségeken mennek keresztül, Pierre-t a fogságban, Natasát pedig az öngyilkossági kísérlete utáni hosszan tartó betegségében súlyos testi-lelki megpróbáltatások érik. Lefogynak, sápadtak lesznek, de testi szenvedésük lelki újjászületésük záloga. A Natasa „lelkét elborító, áthatolhatatlannak látszó iszapréteg alatt már ütköztek azok a vékony, tú alakú zsenge fűszálak, amelyek előbb-utóbb bizonyosan gyökeret vernek, és élettől duzzadó hajtásaikkal úgy elborítják a lelket nyomasztó bánatot, hogy nemsokára eltűnik, észre se lehet venni. A seb belülről behegedt.”<sup>16</sup>

Tolsztojnál az élet ethosza mindig legyőzi a halál pátoszát. A mű fináléjában a katasztrófa által előidézett sokkhatást azzal gyengíti, hogy jó előre előkészíti, így az olvasó a halál megrázó élményét kisebb mértékben többször is átéli. Ezzel a halál tragikus súlyosságát nem egy helyre, a fináléba koncentrálna, hanem a cselekmény epikus folyásába több helyen, drámai csomópontként építi be a kompozícióba. A halál ábrázolásának ezt az „erőegyensúlyi átvitelét” Tolsztoj tovább fokozza azzal, hogy a cselekmény fonalát nem a végzetes halál vagy súlyos kudarc képével szakítja meg, hanem az életnek a halál fölött győzedelmeskedő akkordjával. Ezért nevezetes a *Háború és béke* fináléja.

Tolsztoj a halál többszöri átélésének ábrázolását az *Anna Kareninában* tökéletesítette tovább. Míg a *Háború és béke*ben Andrej herceg költőien szimbolikus halála (az austerlitz-i csatamezőn) megelőzi kínosan hosszan tartó haldoklását és valóságos halálát, addig az *Anna Kareninában* a kétféle halál leírása felcserélődik. Anna szülése utáni gyötrelmes lázalmában éljük át a fizikai elmúlás minden borzalmát, míg a fináléban bekövetkező katasztrófát Tolsztoj a kompozícióban fontos szerepet játszó, Anna életét szimbolizáló „gyertya-motívummal” cseréli föl. Anna Karenina halálának leírását Tolsztoj mindössze egyetlen szimbólum-motívumba sűríti: „S a gyertya, amelynél az izgalommal, ámitással, bánattal és gonoszsággal teli könyvet olvasta, ragyogóbb fényre lobbant, mint valaha, ami idáig homályban volt, megvilágította; sercegett egyet, aztán homályosodni kezdett, s örökre kialudt.”<sup>17</sup>

A halál, Anna öngyilkosságának leírása mind a kritikusok, mind az olvasók körében elégedetlenséget váltott ki. Mivel elmaradt a szerzői „halottsíratás”, Tolsztojt szívtelen embernek nevezték. Sztrahov, az író barátja a „halál leírását olyan száraznak találja, hogy szörnyű”. „Nekem úgy tűnik – írja levelében –, kihúzta azokat a sorokat is, amelyek iránta szánalmat és elérzékenyülést kelthettek volna. Így én nem sírtam el magam, hanem mélyen elgondolkodtam.”<sup>18</sup> A kritikusok és olvasók nem vették észre, hogy már korábban, amikor Anna gyermekágyi lázban hánykolódott élet-halál között, átértékelt azt a szánalmat és részvétet, melyet a hősnő halála az olvasó lelkéből kiválthat, s melyet ezúttal ismét reklamáltak. A nevezetes jelenetben, Anna halálos ágya mellett mind Karenin, mind Vronszkij, s maga Anna is olyan mély katartikus folyamaton mennek keresztül, hogy az későbbi életvitelüket döntő mértékben meghatározza. Mindhárman úgy érzik ezután, hogy képtelenek korábbi életformájukhoz visszatérni. Vronszkij öngyilkosságot kísérel meg, s a halálélmény új értékrend szerint osztályozza Karenin cselekedeteit is. Ez indokolja, hogy Tolsztoj az Anna halála miatt átértékelt katarzist a fináléból jóval előbbre, e jelenetbe „viszi át”. Anna azonban nem hal bele a szülésbe, sőt halálos betegsége új

<sup>16</sup> LEV TOLSZTOJ: *Háború és béke*. Európa Könyvkiadó, Bp.–Uzsgorod, 1962, IV. köt. 194.

<sup>17</sup> LEV TOLSZTOJ: *Anna Karenina*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1959, II. köt., 382.

<sup>18</sup> ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.: *Лев Толстой и семидесятые годы*. Сов. пис. 1960, стр. 173.

konfliktus, új élet forrása: kislánya születik. Tolsztoj a cselekmény egész menete során gondosan ügyel az élet-halál megbonthatatlan egyensúlyának ábrázolására.

Figyelemre méltó, hogy a *megettisztító* halálélményt nemcsak az olyan tragikus Tolsztoj-hősök, mint Andrej Bolkonszkij és Anna Karenina élik át, akik jellemükben őriznek bizonyos romantikus „démoni” vagy „sátáni” vonásokat, hanem a tolsztoji eszménynek szánt Levin és Pierre Bezuhov is. Konsztantyin Levin feleségével, Kittyvel együtt Nyikolaj Levin halálos ágya mellett éli át a halálba való „beavatás misztériumát”. Hogy Tolsztoj milyen nagy jelentőséget tulajdonított e fejezetnek, azt azzal is kiemeli, hogy a regény névtelen fejezetei között csupán ennek az egyetlen egynek ad nevet: „A halál.” Bátyjának halála Levin és Kitty sorsának további alakulása, konfliktusainak megoldása szempontjából fontos láncszem. Nyikolaj Levin szomorú végével a regényben az élet-halál egyensúlya nem bomlik meg, mivel Kitty sógora halálának pillanatában érzi meg terhességét, azt, hogy új életet hordoz magában. Az *Anna Karenina* a *Háború és béké*hez hasonlóan nem katasztrófával zárul: Anna kompromisszumokat nem elfogadó, fenséges halálának leírását Kitty és Levin boldognak szánt családi életének „záróképe” követi.

Ennek ellenére sem a *Háború és béke*, sem az *Anna Karenina* cselekményének szála nem egy nyugvó holtpontra szakad meg, mint amilyen egy idilli házasság tablójának a rajza lenne, hanem a feszültség, a mozgás állapotában. Mind Pierre és Natasa, mind Kitty és Levin „boldog családi házasságának” egét tornyosuló, új konfliktusok felhői sötétítik el. S így nem állja meg helyét az az aggály, melynek több kritikus is hangot ad, hogy a tragédiák lekerekítése, belső zártsága, ahol is a lényeges hangsúly az „erkölcsök enyhítésén” van, a finálé ellágyításával elpuhultsággá is fajulhat, s ezzel a tragédiát mint műfajt létben veszélyezteti. A vizsgált két tolsztoji mű fináléjának végső kicsengése éppen nem a lecsillapodás, az idillikus családi nyugalom állapota, hanem a születő új konfliktusok keletkezésének felvillantása. Tolsztoj e regény-tragédiát egy olyan bonyolult harmóniával koronázza meg, melyek a diszharmonia csíráit hordozzák magukban. Így válnak e művek fináléi perspektivikusan nyitottakká.

A tolsztoji tragikum- és katarziszszemlélet sok rokonságot mutat Goethéével, aki azt írja, hogy „a tragédiák és a tragikus regények semmiképp nem csendesítik el a szellemet, hanem a kedélyt és azt, amit szívnek nevezünk, nyugtalanságba hozzák, és ingatag, bizonytalan állapot felé vezetik; az ifjúság szereti ezt, és ezért szenvedélyesen pártját fogja az ilyen alkotásoknak.”<sup>19</sup> Ugyanakkor a tolsztoji tragikum- és katarziskoncepció el is tér ettől a romantikus tragédiákra érvényes goethei állásfoglalástól.

Tolsztoj a romantikus hős halálkultuszának *deheroizálásával* egyidejűleg *decentralizációját* is végrehajtotta. A halálélmény átélésének drámai csomópontját nem finálécentrikusan oldja meg, hanem az események epikus folyamába, a kompozícióba több helyen is beépíti, így az élet-halál jelenetek hullámszerű váltakozásával a fináléban az előkészített katasztrófa nem sokkhatást vált ki a szereplőkben, és áttételesen az olvasókban, hanem mélyen átélt katarzist. Így az olvasók lelkiállapotát megnyugvásba hozza, ellentétben a romantikus tragédiák labilis pszichikai hatást kiváltó fináléival. Megszünteti a romantikus tragédiák katarzisének véletlenszerűségét. Műalkotásainak ezzel a sajátosságuk belső „nyitott-zártságával” erősíti az esztétikum és az etikum szükségszerű kapcsolatát.

<sup>19</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *Az esztétikum sajátossága* Bp., Akadémiai Kiadó, 1969, I. köt., 763.

Tolsztoj rendszerint a halált szárazon és lakonikus tömörséggel írja le, majd újra és újra visszatér hősének halálához úgy, hogy a túlélőkből kiváltott utóhatást részletesen ábrázolja. Ezzel az időbeli késleltetéssel és többszöri visszatéréssel lehetőség nyílik egy olyan mélyebb és átgondoltabb élet-halál szemlélet kialakítására, mely a katasztrófa pillanatában lehetetlennek bizonyulna. Tolsztoj, azáltal, hogy a halál-katasztrófákat a túlélő szereplőkön keresztül megszüri, nem bízta a véletlenre az olvasókban kialakítandó katartikus hatást, illetve az ebből eredő morális-etikai állásfoglalást.

A *Háború és béke* fináléjában Pierre, Natasa és Marja hercegnő egymás előtt mint erkölcsi ítélőforumok előtt újra és újra felidéznek, átélnek az őket ért súlyos csapásokat. Tolsztoj azáltal, hogy szereplőit egyszer az események szemlélőivé, másszor aktív részeseivé teszi, egyszerre kívülről és belülről ábrázolja a bonyolult lelki folyamatokat. Végül is e gyötrelmes beszélgetések megtisztító katarlánából mindhárman „olyan tisztán, simán és üdén, mintha fürdőből jöttek volna ki” – kerülnek ki, és a regény a szenvedélyek megtisztításával és harmóniába hozásával zárul. Így bennük is, az olvasókban is feloldódik az a tragikus görcs és sokkhatás, melyet a katasztrófák előidéztek. Csak ezután, a régi életformával való leszámolás után lehetséges, mint Natasa Pierre-nek megjegyzi, „ouvrir une carrière” (új utat nyitni). Goethe is minden tragikus, sőt költői műtől ezt a meg-békéltető harmóniát követelte meg. Az *Anna Karenina* egész VIII. fejezete ezt a meg-békéltető harmóniát igyekszik megvalósítani, megszüntetve azt a tragikus sokkhatást és veszteségérzetet, melyet Anna öngyilkossága a VII. fejezet végén okozott. Ugyanakkor az *Anna Karenina* fináléja is nemcsak a konfliktusok feloldásának, hanem új konfliktusok keletkezésének is színtere: Levin, a „boldog családapa” öngyilkossági gondolatokkal foglalkozik. Tolsztoj a tragikus és örömtelibb események egymást követő, hullámszerű mozgatásával, vagyis az életanyagának a kompozícióban való ilyen művészi elrendezésével a finálé „nyitva hagyását” készíti elő. A művészi komponálásnak ebben a kifejezési formájában a tolsztoji élet-halál-élet dialektikus felfogása tükröződik, és a harmóniát magasabb szinten reprodukáló élet folytonossága és folyamatosága nyilvánul meg.

Tolsztoj költői képzeletének hullámszerű, ciklikus jellegére Romain Rolland hívta fel a figyelmet, észrevéve, hogy „nagy regényei csak egyes szemei valami hosszú, történeti láncnak, soha meg nem alkotott óriási egészek töredékei.”<sup>20</sup> Új regényei hőseinek, ha más fizikai külsőt kölcsönöz is, gyakran azonos nevet viselnek, ezzel is utalva arra, hogy a korábbi hősök szellemi inkarnációjának tekinthetjük őket. Ez a folyamatszerűség (tyeukceszty) kifejezésre jut a Tolsztoj-regények műfaji sajátosságaiban éppúgy, mint tragikum és katarzis koncepciójában, de fellelhető a „lélek dialektikáját” feltáró jellemkutató módszerében, sőt még körmondatépítésének konstrukciójában is.

A tolsztoji hős azonban nem eszköze sorsa vak játéknak, maga alakítja azt, ezért léte számára több mint hullámhegy, amely hullámvölgybe száll, hogy ismét hullámhegyre emelkedjék és folytassa ezt a játékot, melyet életnek nevezünk az örök végtelenségig. A szabadság és szükségszerűség e hullámjátékában a tolsztoji hősök az öntökéletesedési akarat erejével irányítják sorsukat céljuk – az ideális családi boldogság elérése felé.

<sup>20</sup> ROMAIN ROLLAND: *Tolsztoj élete*. Bp., Kultúra Könyvkiadó, é. n., 31.

Sok kritikus értetlenül áll Tolsztojnak a halál ábrázolásával szorosan összefüggő új tragikum- és katarziskoncepciójával szemben. Renato Poggioli Tolsztoj zsenijét a *tragédia kikerülésében*<sup>21</sup> (avoidance of tragedy) látja, Burszov pedig a tolsztoji ábrázolásmód fő jellegzetességét a *tragédia leküzdésében* határozza meg. De „ha a 'tolsztoji hős' ismertető jegye az elpusztíthatatlan, életmentő illúzió, ha alakja a tragédiából való kibontakozás lehetőségét példázza, akkor Andrej és Anna figurája nem tekinthető tolsztojinak? Kérdés, természetesen, elfogadható-e egy olyan meghatározás, amely csupán a nagyregények egyik főhősére illik?”<sup>22</sup>

Poggioli, illetve Burszov koncepciója csak az irtyenyevi, bezuhovi és levini típusokat tartja szem előtt, tehát szimplifikálja és eltorzítja az író tragikum- és katarziskoncepcióját, s így helytelenül értelmezi Tolsztoj művészetének esztétikai-etikai sajátosságait is. A fenti álláspontok rendkívül vitathatók, mivel csak az egyik tolsztoji típust tartják meghatározónak, s a másiktól nem óhajtának tudomást venni. Számunkra meggyőzőbbnek tűnik, ha e bonyolult problémakör tárgyalásakor elemzésünket mindkét tolsztoji hőstípusra egyaránt kiterjesztjük. Témánkat ilyen aspektusból vizsgáltuk.

<sup>21</sup> RENATO POGGIOLI: *Tolstoy as Man and Artist*. In: R. Matlaw (ed.): *Tolstoy: a Collection of Critical Essays*. New Jersey, 1967, 25.

<sup>22</sup> FEJÉR ÁDÁM: *Lev Tolsztoj és a lélekábrázoló regény problémája*. (Kandidátusi értekezés.) Szeged, 1974, 269–270.

## Világképváltozás és szerkezeti összefüggés a századforduló orosz és francia novellájában

(Csehov és Maupassant)

RÉV MÁRIA

A kortársak visszaemlékezése szerint Csehov kijelentette egyszer, hogy „az új irányzat az irodalomban azzal kezdődött, hogy Franciaországban – Maupassant, itt meg én rövid elbeszéléseket kezdtünk írni.”<sup>1</sup> Valóban, Csehov és Maupassant között sok a rokonvonal. Hasonló a két író tárgyilagossága, figyelmük a részletek iránt, az a meghatározó szerep, amit a kis dolgoknak tulajdonítanak, amelyek sok egészséges törekvést fojtanak el. Felvillantják, amint az apró-cseprő dolgok meghatározzák hőseik jellemvonásait, azoknak kialakulását.

Mindkét író a valóság megfigyelése alapján rendkívül tömören, sűrítve írja le a jelenségeket. Ám felvetődik a kérdés, nem jelent-e az írásmód objektivitása érzéketlenséget, hidegséget az igaz és mély emberi érzelmekkel szemben. A kor atmoszférája diktálja-e csupán az élet megnyilvánulásának nyersebb, kegyetlenebb bemutatását, vagy maguk az írók fokozzák mindezt a kíméletlenségig sajátos világlátásuk, világnézetük következtében?

Érdekes figyelemmel kísérni a nők helyzetének, az asszonyi sorsnak, a szerelemnek ábrázolását Csehov és Maupassant oeuvre-jében ebből a szempontból.

Maupassant, ha erről a témáról beszél, legtöbbször eljut a prostitúció kérdéséhez. *A Tellier ház*, *A Rondoli nővérek* is ezt példázzák. Felépítésük is rendkívül meglepő, az önmagába visszatérő kör a kiúttalanságra, a megváltoztathatatlanra utal. *A Tellier ház* rövid szünet után újrakezdi működését, a lányok a megízlelt szabadság, a rövid kiruccanás után újra folytatják tevékenységüket, amelybe ők maguk is beleszoktak, s amelyről a fécamp-i polgárok sem tudnak lemondani. A Rondoli nővérek is egymás után lépnek ugyanarra az útra. Az elbeszélő nosztalgiaival gondol a vonzó Francesca Rondolira, akivel két kellemes hetet töltött el Genovában. Majd visszatérve oda egy év után Francesca keresésére indul, de az már Párizsban él egy festővel. Rondoli mama partnernek Francesca hűgát javasolja. Carlotta elfoglalja nővére helyét. Gúnyos és kíméletlen a befejezés, amely megemlíti, hogy Rondoli mamának még két lánya van. Az események körforgása is igazolja, hogy Maupassant-nál mindez természetes, elfogadott, sőt az utalás a két kisebb lányra szinte sugallja annak megállapítását: nincs kitörési lehetőség – ez az élet rendje.

*A Tellier ház*ról Maupassant először 1881 januárjában tesz említést egy levélben, amelyet édesanyjához címzett. *A Rondoli nővéreket* 1884-ben írta. Szembetűnő a két

<sup>1</sup> А. СЕРЕБРОВ (Тихонов): *О Чехове*. А. П. Чехов в воспоминаниях современников. Москва, 1960, 650. – И. А. БУНИН: *Из незаконченной книги о Чехове*. ЧЕХОВ: Литературное наследство. Издание Академии Наук СССР, Москва, 1960, 661.



novella hasonlósága nemcsak tematikailag, de a felépítés szempontjából is Csehov *Az ismerős férfi* c. miniatúrájával. A négyoldalas novella nem tartozik Csehov ismert művei közé, sokszor a gyűjteményes kiadások is mellőzik. Ez a kis darab valóban nem remekmű, de nélküle nehezen lehetne áttekinteni a Csehov által megtett utat. Mindenesetre, hogy Csehov számára ez az 1886-ban készült írás fontos volt, bizonyítja, hogy helyet kapott műveinek első gyűjteményes kiadásában, amelyet pedig elég nagy szigorral válogatott össze. Csupán az érdekesség kedvéért említem meg, hogy magyarul először *A Hét* c. hetilapban jelent meg 1900-ban (XI. évf. 21/543/ sz/ május 27-én) *Pillangó* címmel, ez a folyóirat közölte annak idején Magyarországon a legtöbb Csehov- és Maupassant-novella első fordítását.

*Az ismerős férfi* a bájos Vanda kalandjáról szól. Miután elhagyta a kórházat, nem volt pénze, ismerős férfit keresett. Eszébe jutott egy fogorvos, akit gyakran mulattatott. Felment hozzá, de a szobalány jelenlétében nem mert beszélni, a fogorvos meg egyszerű ruhájában nem ismerte fel. Kihúzta a fogát, sőt fizetség fejében kénytelen volt odaadni egyetlen rubeljét, amelyet elzalogosított gyűrűjéért kapott. Sajátos csehovi vonás mutatkozik meg már ebben a novellában is, amelynek felépítése szintén egy önmagába visszaterő kör. Ugyanis a végső mondat ugyanolyan összegezést ad, mint Maupassant elbeszélései. feltűnő ruhában, nagy kalapban egy kazanyi fiatal kereskedőt szórakoztatott már másnap. Ennek végzetszerűségét még tetézi, s ez kimondottan csehovi fogás, hogy mindezt azután teszi, hogy a fogorvostól távozóban ráébredt arra, milyen csúnya és nehéz az élete. „Amikor az utcára lépett, még jobban szégyellte magát, de most már nem a szegénységét szégyellte. Nem is gondolt rá, hogy nincs tornyos kalapja, divatos kabátkája. Ment az utcán, köpködte a vért, s minden piros köpés az életére emlékeztette, a csúnya és nehéz életre, az elviselt sérelmekre meg azokra, amiket holnap, egy hét múlva, egy év múlva kell eltűrnie – egész életében, halála órájáig . . .”

„Milyen rettenetes ez! – suttopta. – Milyen szörnyű, uram-isten.« Másnap különben már ott táncolt a »Renaissance«-ban . . .”<sup>2</sup> A két idősíki jelzése már az érett Csehov írásmódját villantja fel, mintha ezzel még tetézné mondanivalójának súlyát, az élet folyamatából kinagyítva kiemel egy eseményt. Ám az esemény nem az eset szintjén marad, hanem a két idősíki következtében ez az eset a sors alakulásának meghatározójává válik. Ezután érthető a szokványos befejezés, amely visszazökkenve az elbeszélés hangnemébe, könnyedségével, az ellentét kihegyezésével Maupassant-nal szemben a szociális következtetéseken kívül már erkölcsi megfontolásokat is ébresztget.

Körülbelül ebben az időben Maupassant is visszatér e témára, s megformálja Yvette alakját, amelyet Regis Antoine egyik nemrég, a Maupassant-kutatás eredményeit összegző tanulmányában – *État présent des études sur Maupassant* – tragikusnak nevez.<sup>3</sup> Ez az állítás kissé elhamarkodottnak tetszik, ugyanis a novella a hősnő súlyos meg-rázkódtatása ellenére is az előbb idézett Maupassant-novellák modelljét mintázza. Két párizsi fiatalember meglátogatja Obárdiné szalonját. Az egyiknek, Jean de Servigny-nak – akit kedvel a nagyvilági társaság, mert szeretetre méltó és gáláns – nagyon tetszik

<sup>2</sup> CSEHOV: *Elbeszélések* 1886–1888. Európa Könyvkiadó, Bp., 1959. *Az ismerős férfi*, Rab Zsuzsa fordítása 214.

<sup>3</sup> REGIS ANTOINE: *État présent des études sur Maupassant*. Revue des Sciences Humaines. 1971 Octobre–Décembre, Paris, N° 144, 649–655.

Obardiné leánya, Yvette. Már majdnem szerelmet érez iránta, de egy kurtizán lányát soha nem venné el feleségül, kegyeiért viszont harcol. Ez a novella exozicciója, az első fejezet már az önmagába visszatérő körvonalra épül. A további fejezetek a beteljesüléshez vezetnek, amelyet az elején csak megemlít az író.

Persze ez a novella kiemelkedik az itt felsoroltak közül árnyaltságával, eszközeinek gazdagságával. Míg az előbbieken jóformán nincs természeti kép, lélektani motívum, itt Maupassant mindezt felhasználja, s már-már kélip a tárgyilagos ábrázolás általa megszokott attitűdjéből, rokonszenvet ébresztve Yvette iránt. A Szajna ragyogó sima felszíne, a nyári este illata a hős érzelmeit jelzi. A Maupassant-ra annyira jellemző víz mozgásának, színeinek festése – amelyről már olyan sokszor és sokan tettek említést – az *Yvette*-ben is helyet kap, bár Maupassant nagyszerű természeti képei kevésbé részesei a cselekménynek, leíróbbak, inkább az előkészítés, talán bevezetés szerepe hárul rájuk: „Leszállt az este, olyan nyugodt, színes, szelíd vízparti este, amelynek csöndessége a boldogság érzését ébreszti fel. Egy lehetet sem mozgatta az ágakat, a szélnek egy rezdülése sem zavarta fel a Szajna sima, ragyogó felszínét. Mindamellet nem volt túlságosan meleg, langyos idő volt – jó volt élni. A Szajna partjainak kellemes frissesége felszállott a derűs ég felé.

A nap eltűnt a fák mögött, más vidékek felé haladva, s úgy tetszett, mintha az ember magába szívna az elszenderült föld kellemes érzését, magába szívna a végtelenség nyugalmaiban a világnak semmivel sem törődő életét.”<sup>4</sup> Éppen úgy, mint ahogy Maupassant a belső konfliktus külső megnyilvánulásait és jeleit mutatja be, s nem a belső rezdülésekre koncentrál. Ennek egyik pregnáns példája az Yvette által kitervelt öngyilkosság, annak kissé színházias beállítása: „Lassan lélegzett, és nézte a holdat, szemközt a fák felett. Valami megváltozott elméjében. Nem úgy gondolkodott, mint az imént. A kloroform, amint testét-lelkét ellágyította, enyhítette szenvedését és elaltatta halni akarását.

Miért is ne élhetne? Miért ne szerethetnék őt? Miért ne lehetne boldog élete? Most minden lehetőségre, könnyűre, bizonyosnak tűnt fel előtte. Minden édes, minden jó, minden bűbajos volt az életben. De mert tovább akart álmodozni, újra öntött az álom vízéből a vattára és ismét lehelte, néha távolabbra tartva orrlyukaitól a mérget, hogy ne szívjon be túlságosan sokat – hogy ne haljon meg.”<sup>5</sup> Az élet vágya legyőzött benne minden korábbi ellenkezést, sérelmet, kitörni akarást. S odaadón megnyugszik Servigny karjaiban. A negyedik fejezet végén beteljesül az elsőben előrevetített megoldás, a körforgás megismétlődik.

Az elbeszélés lezárul az egyéni történések síkján, nem lép ki a hagyományos keretek közül. Közvetve is, nyíltan is utal társadalmi, különösen szociális ellentmondásokra, de beilleszkedik a fejlődés racionalista felfogásába, a determinizmus elveinek megfelelően. Maupassant nem tudott elszakadni a naturalista szemlélettől, amelyen még Zola, a naturalizmus elméleti megalapozója is felül tudott emelkedni legjobb regényeinek legjobb részeiben, így pl. a *Germinál* Étienne Lantier és Catherina szerelmét ábrázoló jeleneteiben. Itt szó sincs arról, hogy az író az élet gyengéd vagy megrázó momentumait hidegen

<sup>4</sup> GUY DE MAUPASSANT: *Összes elbeszélései* II. kötet. Magyar Helikon, Bpest, 1966. *Yvette*, Benedek Marcell fordítása 191.

<sup>5</sup> Uo. 232–233.

szemlélné, ilyenkor nála háttérbe szorul a temperamentum, a fiziológia diktátuma az esztétikai pozitívizmus elmélete.

Guy de Maupassant nagyszerű megfigyelő volt, éles szeme mindent meglátott, mindent regisztrált. Nem véletlen, hogy műveiben a tömörség ellenére is majdnem kimerítő portrét fest, utánozhatatlan környezetrajzot ad. Az előbbinek köszönhetik hősei élő megformálásukat, az utóbbi vezet a társadalombírálatához, ahhoz a következtetéshez, hogy a kényelem, komfort, érvényesülés határozza meg az emberi kapcsolatok alakulását (ha egyáltalán még feltételelesen is szétválasztható e két összetevő).

Mindezt bizonyítja Maupassant utolsó novelláinak egyike, az 1889-ben írott *Allouma* is. Ebben a két emberi dúvad, a hím és nőstény közötti örök harc áll a központban. „Nem volt ez szerelem – nem –, szerelmet nem érzünk ennek az elmaradott földrésznek a leányai iránt. Köztünk és köztük, de még köztük és természetes párjaik, az arabok közt is, sose nyílik ki Észak kis kék virágja. Túl sok az állatóság bennük, szívük túl pallérozatlan, érzelmviláguk túl fejletlen ahhoz, hogy felkeltsék lelkünkben azt az érzelmi elragadottságot, amely költőiséget ad a szerelemnek. Semmi gondolati vonás, semmi szellemi mámor sem vegyül abba az érzéki mámorba, amit e kedves, de semmitmondó nők gerjesztenek bennünk.”<sup>6</sup> Ezt ábrázolja Maupassant nyers szókimondással, minden érzelmi elragadtatás nélkül. Nem úgy, mint a nagy orosz lírikus Tyutsev, aki állandó szellemi és érzelmi párbajt fedez fel a férfi és nő szerelmében, s ez a párbaj költőiséget kölcsönöz ennek az érzésnek. Nem véletlen, hogy Tyutsev első helyen áll a Tolsztoj által nagyra becsült költők között. Ösztönösen felvetődik a kérdés: talál-e Maupassant igazi nagy szerelmet az életben, tud-e erről az érzésről ihletett sorokat írni? Van egy novellája, amelyiknek *Szerelem* a címe (1886). Éles sikoly hangzik benne, amelyet egy madár hallat leölt társa felett: „Ekkor az űrben – fölöttem – egy madárhang sikoltott. Rövid, ismétlődő, szívet tépő panaszhang; és a madár, a kis megmenekült madár, körözni kezdett, felettünk a kék magasságban, és nézte halott társát; . . . közeledett, nem törődve a veszéllyel, elbódulva a szerelemtől, mely a másikkhoz fűzte, akit megöltem.”<sup>7</sup> Ilyen ihletett sorokat Maupassant az emberről talán nem is írt.

A neves orosz irodalomtörténész, Ovszjanyiko-Kulikovszkij – az orosz pszichológiai iskola képviselője –, aki a XIX. század végén, a századfordulón írta emlékezetes tanulmányait, az irodalomban az alkotás attitűdje szempontjából két típust különböztetett meg. Az egyik a „megfigyelő művész”, aki az élet jelenségeinek változatos és teljes képét reprodukálja. Közéjük sorolja Puskin és Turgenyevet. A másik típus a „kísérletező művész”, aki viszont az élet meghatározott, részben kissé egyoldalú megnyilvánulásaira összpontosítja figyelmét. Ilyeneknek tekinti Gogolt, Dosztojevszkijt, Szaltikov-Scsedrint és Csehovot. Ha az európai irodalommal kapcsolatos megfigyeléseit is összegezte volna, akkor biztosan Maupassant helyét a Turgenyev típusú írók között határozta volna meg. Ez érthető is lenne, hiszen Maupassant nagy tisztelettel nyilatkozott Turgenyevről, kicsit mesterének is tekintette, és műveinek második kötetét neki dedikálta.<sup>8</sup> Ez a felosztás nem mentes bizonyos egyoldalúságtól, ám kutatásainkban termékeny kiinduláshoz vezet,

<sup>6</sup> Uo. *Allouma*, Somogyi Pál László fordítása. 888–889.

<sup>7</sup> Uo. *Szerelem*, Illés Endre fordítása. 676–677.

<sup>8</sup> Lásd részletesebben RÉV MÁRIA: *Dialéctique de la valeur et de l'influence*. Studia Slavica XX (1974), Bpest, 34–35.

amely a felsorolt hasonlóságok mellett a Maupassant és Csehov alkotó módszere közötti különbségek vizsgálatára inspirál.

1886-ban Csehov is írt egy novellát *Szerелеm* címmel. Két fiatal emelkedett hangulatát, vonzódását mutatja be, amely házassághoz is vezet. Már jegyességük alatt a kelengyekészítés gondjai több időt és energiát emésztenek fel, mint egymás kölcsönös megértése, s életük a házasságban teljesen elszürkül. Csehov ezt az írását teljesen kihagyta műveinek első gyűjteményes kiadásából, de hogy a téma mennyire foglalkoztatta, bizonyítják további elbeszélései. Mélyebb pszichológiai indokolással visszatér annak kutatásához, miképpen keríti hatalmába az embereket a megszokás, a sivárság. Felejthetetlen ennek a témának a kibontása a *Jonicsban*, *Az Irodalomtanárban* is. Ez utóbbiban új momentum is feltűnik: van-e lehetőség a kitörésre a posványból, képes-e szakítani az ember a megszokásokkal, s új életet kezdeni?

Csehov egyik legszebb novellájának elemzése ilyen szempontból is érdekes következtetésekhez vezet. *A kutyás hölgy* első két fejezete tulajdonképpen lehetne Maupassant írása is, mert az indítás teljesen hasonló. Ezt támasztja alá az elbeszélés első magyar fordításának a címe is: „*Fürdői ismeretség*”, amely maupassant-i hangulatot teremt. *A kutyás hölgy* még Csehov életében, 1902 szeptemberében két folytatásban jelent meg *A Hét* című folyóiratban (IX. 7. 14).

Gurov Jaltában, a sétányon látja meg először a kutyás hölgyet, Anna Szergejevát. Felkelti érdeklődését, s mint tapasztalt férfi, könnyű kalandot keres. Gurov egész lényében volt valami megnyerő, vonzó. Kissé emlékeztet az *Yvette* hősére, de Servigny-re, Anna Szergejevna tartózkodása és tapasztalatlansága pedig *Yvette*-ére. A cselekménykibontás hasonlósága ellenére mindjárt szembetűnik a különbség. Csehovnál sokkal több a gondolati, intellektuális elem. A novella hőseiről nem fest portrét, mint Maupassant, hanem magatartásuk és külsejük néhány lényeges vonását villantja fel. Nyilvánvalóbb az érzelmi töltés még az első fejezetben is, amelyik tulajdonképpen éppen olyan expozíció, mint az *Yvette* első része. Gurovot melegség tölti el, amikor Annára gondol, sőt megállapítja: van benne valami megható. Ez talán már valamilyen visszafogott utalás a lehetséges, komoly és mély szenvedély kialakulására, s ezért szerkezetileg sem tekinthető a felépítés önmagába visszatérő körnek. A második fejezetben először minden visszazökken a közelség kialakulásának ismert kerékvágásába, ám ez is kiegészül új momentumokkal. Az egymásra találás után Gurov a szerelem anatómiáját latolgatva rájön arra, hogy Anna különbözik eddigi összes ismeretségétől. Anna Szergejevna pedig saját életének alakulását mérlegeli. Nem szerelemből ment férjhez, a szebb élet vágya hajtotta férje karjaiba. Önkéntelenül is emlékezteti az olvasót ez a kijelentés *A honi fészek* Vera Kargyinájának vívódására, majd arra, miként adja meg magát a körülmények hatalmának és megy férjhez Nyescsapov doktorhoz. Ez az elbeszélés szinte Anna előtörténetének tekinthető. Ám Anna Jaltában a futó ismeretségben megtalálta a szerelmet. Talán ezt támasztja alá a természeti kép, amelyben ismét, mint ahogy ez Csehovnál nemegyszer előfordul, s már utaltunk rá, két idősíkből keresztezi egymást: a jelen, amit benne a hős lát és érzékel, s a természet állandósága. Csehov természetábrázolása tartózkodóbb, mint Maupassant-é, ugyanakkor személyesebb is. Itt különösen kísért a Szajna csillogásának s a Fekete-tenger morajlásának összehasonlítása. Ám Csehovnál mélyebb az ember és a természet közötti egység, mert a természet nagyságának, állandóságának s az emberek iránti közönyösségének megnyilvánulása is elvezet egy gondolatsorhoz: az élet folytonos

mozgásáról, folytonos tökéletesedéséről az élet szépségének tudatosodásához. A fokozás tetőpontja a bekezdés végén van: az élet szépségét, a lét magasabb célját csak az teheti tönkre, ha az ember megfélelkezik emberi mivoltáról. „Oreandában egy padra telepedtek, nem messze a templomtól, nézték az alant zúgó tengert és hallgattak. Jalta a reggeli ködön át alig látszott, a hegycsúcsokat mozdulatlan, fehér felhők vették körül. A fákon levél se rezdült, tücskök cirpeltek, s a tenger egyhangú, tompa morajlása, amely letről hallatszott fel hozzájuk, nyugalomról, a ránk váró örök álomról beszélt. A tenger ugyanúgy morajlott, mikor Jaltának, Oreandának itt még híre sem volt, és ugyanilyen közönyösen és tompán fog morajlani, amikor mi már nem leszünk. És talán ebben az állandóságban, a valamennyiünk élete és halála iránt megnyilvánuló teljes közönyösségben rejlik örök üdvösségünk, az élet folytonos mozgásának, a folytonos tökéletesedésnek záloga. E fiatalasszony mellett ülve, aki a hajnali világításban olyan szépnek látszott, Gurov – megnyugodva és elbűvölten a tündéri táj: a tenger, a hegyek, a felhők, a határtalan égbolt nyújtotta látványtól – arra gondolt, hogy tulajdonképpen minden gyönyörű ezen a világon, minden, kivéve azt, amit mi magunk gondolunk és cselekszünk, mikor megfélelkezünk a lét magasabb céljairól, emberi méltóságunkról.”<sup>9</sup> Ez egyben a két idősíki egybekapcsolása, amikor sajátos módon a természeti kép a cselekmény részesevé válik.

Az emocionális töltésű rész után a cselekmény ismét szokványosan folytatódik. Bekövetkezik az elválás, amint feltételezték, örökre. Anna hazautazott, Gurov visszatért Moszkvába, folytatta régi életét, de itt rájön arra, hogy erre képtelen. Bekövetkezik a tipikus csehovi váltás. Ami az első két fejezetben csupán részlet, előrejelzés volt, dominánssá válik, a cselekményesség egészen háttérbe szorul. Különböző jellemző Csehov írásaira, hogy a korai fordulat, gyors cselekményszövés után az érett író a cselekményességet szinte kirekeszti kelléktárából. Ez különösen akkor figyelemre méltó, ha azt konstatáljuk, hogy a belső konfliktus tudatosodása Maupassant-nal ellentétben csökkenti az elbeszélés fordulatosságát, tempóját. Viszont elvezet a pszichológiai kitérüléshöz, az elmélkedésen keresztül a vívódáshoz, amely mindinkább érzékelteti a hős belső ellenkezésének születését, annak érlelődését a megszokottal, a konvenciókkal szemben. Csehov műveinek talán a legvonzóbb részei éppen azok, ahol a hős gondolatai formálódnak, alakulnak. A novella ilyen módon átalakul emocionálisan intellektuális eszmésláncolattá, amelynek csomópontjait ábrázolja az író.

A gondolatsort mindig a hős egyéni helyzete, sorsa feletti elmélkedés indítja el. Gurov is rájött, hogy ostobán egyhangúan és értelmetlenül tölti napjait. Ekkor csupán belső rezdülései foglalkoztatják. Mindenki terhére van, s még beszélni is nehezebbé esik. Minduntalan Anna jelenlétét érzi. Képzeteiben összeolvadnak a múlt emlékei a jövő ábrándjaival, s úgy tűnik, hogy Anna mindenüvé követi, s ilyenkor önmagát is jobbnak, különbnek tekinti. Majd elutazik abba a kisvárosba, ahol Anna lakik – keresésére. Maga is megdöbben, mi lett a szerelmi kalandból. Visszaemlékezett a búcsúzásra, arra, hogy többé nem találkoznak, de rájött, hogy mégsem kaland volt, az eset nem érhet így véget, mert nem a véletlen játéka, hanem sorsa alakulásának meghatározója.

<sup>9</sup> ANTON PAVLOVICS CSEHOV: *A tokba bűjt ember*. Elbeszélések és kisregények, 1895–1903. Bpest, Magyar Helikon, 1975. *A kutyás hölgy*, Devecseriné Guthi Erzsébet fordítása. 450.

Teltek-múltak évei, ismeretségeket kötött, viszonyokat kezdett, majd szakított, de igazi szerelem még sohasem volt életében. „És csak most, amikor haja már őszülni kezdett, ismerte meg az igazi szerelmet, csak most szeretett szívből, őszintén – életében először.

Anna Szergejevna és ő úgy szerették egymást, mint olyanok, akiket a megértésnek, az összetartozás érzésének szoros köteléke fűz össze: mint férj és feleség: mint ragaszkodó barátok. Úgy érezték, hogy a sors is egymásnak rendelte őket, úgy érezték, értelmetlenség, képtelenség, hogy más férfi, más nő mellett kell házasságban élniük; olyan volt ez, mint mikor két vándormadarat – egy hímeket meg a nőtényét – elfognak, és arra kényszerítik őket, hogy külön-külön kalitkában éljenek. Megbocsátották egymásnak mindazt, amit múltjukban szégyellni valónak találtak, megbocsátottak egymásnak mindent a jelenben is, és érezték, hogy ez a szerelem mindkettőjüket átalakította.”<sup>10</sup> Ez a töprengés, majd felismerés elvezeti a hőst az élet értelméről és minőségéről való gondolatokhoz. Elítéli önmagát, környezetét, a magatartás és erkölcsi normákat. Új szemléletmód alakul ki benne: a külső, látható életvitel a hamis, a mások szeme elől rejtett viszont a valódi, tényleges és teljes élet. Ilyen módon két sík létezését a történelembe maga Csehov kapcsolja be.<sup>11</sup> Pontosabban ezt úgy lehetne meghatározni, hogy az első sík a cselekményben kibomló történet, a másik a rejtett, sejtetett lehetőség, amelyet kívánnak, igényelnek, s amelyről álmodoznak a hősök. Tehát a drámai ütközések a pszichológiai folyamat fókuszai. A líraisággal telített személyes vívódások társadalmi töltést nyernek, elvezetnek erkölcsi következtetések levonásához, amelyek egyben a filozófiai általánosítás kiindulását is magukba foglalják. Ennek megfelelően Csehov új novellastruktúrát alakít ki. Éppen ennek bizonyítását célozta *A kutyás hölgy* vázlatos áttekintése.

S ha Maupassant novelláinak elemzése a körkörös felépítést példázza, akkor Csehov érett korszakának novelláira a fokozás, az emelkedő spirálszerű architektonika a jellemző. Ugyanakkor Csehov inkább elhatárolja magát hőseitől, mint Maupassant. Az író gondolatait nem a hősök mondják el, hanem a hős valamilyen kijelentéséből kiindulva végigvonul az egész elbeszélésen és kibomlik a kontextusból, a struktúra ívéből, mindig megőrizve a harmóniát, amelyet a csehovi elbeszélés kimeríthetlensége még mélyebb tartalommal tölt meg. Az így létrehozott elbeszélési forma olyan „folyamatos”, mint az állandóan változó élet folyása, Csehov olyan véletlent választ ki, ami magában foglalja a törvényszerűt is, s éppen ezért úgy hat, mint az egyedül lehetséges, felcserélhetetlen és szükséges. S ilyen módon találta meg a mindennapi lét tovatűnő, állandóan változó momentumainak tipizálási lehetőségeit, amely előtt a regény megállt. Tehette ezt azért, mert a 90-es évek Oroszországában olyan feszítőerők hatottak már, amelyek inspirálták az író történelmi társadalmi, etikai és filozófiai indítékainak feltárására. S éppen ezért foglalja magába az objektív elbeszélési forma a szubjektív töltést is, amely csupán átsejlik lírai formában a jellemek objektív önfejlődésén, amelynek megnyilvánulása a finom ironia, a tartózkodó kitérő, a rövid, de páratlan mélységű líraiság.

A novella és a regény esztétikai viszonyát gyakran vizsgálták már. E vizsgálódásai során érdekes következtetésre jut Lukács György, amikor a novella és regény történelmi

<sup>10</sup> Uo. 462. p.

<sup>11</sup> Lásd részletesebben RÉV MÁRIA: *Az élet köznapiságának ábrázolása az orosz és francia irodalomban (Csehov és Maupassant)*. Filológiai Közöny XXI (1975), 2, 180–181.

kapcsolatáról és kölcsönhatásáról beszél. Lukács György jelentősége elvitathatatlan a marxista filozófia és esztétika fejlődésében. Különösen jelentősek a tükröződési elmélet, az esztétikum sajátosságai, a különösség kategóriája területén végzett kutatásai. A novellával kapcsolatos meghatározása viszont kissé egyoldalúnak látszik: „... a novella vagy a valóság nagy epikai és drámai formák által történő meghódításának előfutáraként lép fel, vagy egy korszak végén mint utóvéd és végkicsengés. Tehát vagy olyan időszakban jelentkezik, amikor a mindenkori társadalmi világ költőileg egyetemes meghódítására még nem kerülhet sor, vagy olyanban, amikor *erre már nincs lehetőség* . . . Boccaccio és az olasz novella ebből a szempontból a modern polgári regény előfutáraként jelenik meg . . . Másrészt a maupassant-i novella annak a világnak a zárósora, amelynek keletkezését Balzac és Stendhal, fölöttébb problematikus kiteljesedését pedig Flaubert és Zola ábrázolta.”<sup>12</sup> Nincs itt lehetőség ennek a tételnek részletes és beható elemzésére, de úgy tetszik, hogy Lukács György elméleti fejtegetéseiben nagy szerepet játszik az epika sajátosságait elemző, igen gyümölcsöző és a műfajelméleti kutatásokat megtermékenyítő gondolatainak helyenként kissé merev alkalmazása. Hiszen az irodalomtörténeti folyamat egésze s abban az egyes írók helyének meghatározása más jellegű következtetések levonására készlet. Maga az írói életmű a valóság elsajátítása során is változik, módosul, s a művészi megvalósítás is lehet sikeresebb és kevésbé meggyőző. Lukács Györgynek a novelláról szóló eszmefuttatásában az „elbeszélés” és „leírás”, az „intenzív totalitás” és „extenzív totalitás” túlfeszített szembeállítását helyezi előtérbe. Valószínűleg ezzel magyarázható az az elképzelés, amely szerint: „A novella viszont nem tart igényt arra, hogy a társadalmi élet egészét ábrázolja, és még azt sem tűzi ki célul, hogy e teljességet egy alapvető és időszerű probléma szemszögéből tárja fel. Igazsága azon alapul, hogy egy – többnyire szélsőséges – egyedi eset, valamely meghatározott fejlődési fokán lehetséges, és pusztán lehetséges jellemző e társadalomra. Ezért lemondhat az embereknek, viszonylataiknak és azoknak a szituációknak a társadalmi geneziséről, amelyekben az emberek cselekszenek. Ezért a szereplők mozgatásához nincs szüksége közvetítésekre, és ezért lemondhat a konkrét perspektíváról is. A novelláknak ez a sajátossága persze Boccacciótól Csehovig végtelen benső változatossággal valósulhat meg, de mindenképpen ez a sajátosság teszi lehetővé, hogy történelmileg egyaránt felléphet a nagy formák előfutáraként és utóvédjeként, egyformán lehet művészi képviselője annak, hogy a totalitás még nem vagy már nem ábrázolható.”<sup>13</sup>

Magával a totalitás fogalmával is óvatosan kell eljárni; lényeges, hogy mikor jön létre a kiérlelt totalitás pillanata. A közbülső időszakokban is van lehetőség az intenzív totalításra, egy novellacsokorral vagy -kötetel. Ezek sokszor mélyebb összefüggéseket világítanak meg és fognak át, mint egy direkt módon szerkesztett regény. Annál is inkább, mert a regény sem képes teljes totalitást adni minden esetben. Ezt érzik maguk az írók is, s megszületnek az epilógusok, párhuzamos regények, a regényciklusok. Ugyanakkor a kisepikában is egyes típusok alkalmasabbak a lényeg bemutatására, mások pedig inkább a jelenség szintjén maradnak.

Azonban a lényegesebb momentum az, hogy az európai irodalomban, pl. az oroszban és franciában, magyarban és németben az elbeszélés mindig a nagy epikai műfajjal

<sup>12</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *Világirodalom* II. kötet. Gondolat Kiadó, Bpest, 1969, 313.

<sup>13</sup> Uo. 313–314.

együtt jelentkezett. Példázzák ezt a megállapítást Balzac és Turgyev, Herzen és Flaubert, de még Tolsztoj és Stendhal művei is. A német nyelvű irodalmakban Gottfried Keller, Theodor Storm, Wilhelm Raabe ugyancsak írt novellákat és regényeket is, majd Thomas Mann mindkét vonatkozásban kiemelkedő műveket alkotott.

Valóban Boccaccio és a trubadúrok elbeszélései a modern európai próza elindítói voltak, de különben a nagyepikai és kispikai műfajok párhuzamosan fejlődtek az európai irodalomban. Herzen a *Tolvaj szarkában* más oldalról, de nem kevésbé mélyen és pszichológiailag megalapozottan mondja ki az ítéletet a jobbagyrendszerről, mint Goncsarov az *Oblomovban*, ha még tovább vinnénk az összehasonlítást, akkor arra is ki kellene térni, hogy az *Oblomov álma* tulajdonképpen önálló része a regénynek, először mint elbeszélés jelent meg, s mégis a regény kulcsa. Turgyev regényeiről pedig már régóta folyik a vita, hogy elbeszélés vagy regény legyen-e műfaji minősítésük. — Ivan Iljics vívódásai nem kevésbé intenzíven tárják fel az élet értelmének keresését, mint Andrej Bolkonszkij és Konsztantyin Levin intellektuális drámái. Éppen ezért vitatható az esztétika és irodalomelmélet azon képviselőinek álláspontja, akik a novellát lebecsülik, vagy benne csak a nagyepikai formák felbomlásának s dekadenciájának a jeleit látják.

Az persze elvitathatatlan, hogy bizonyos korszakokban pl. a XIX. század végén a novella jelentősége megnövekszik. Csehországban Jan Neruda és J. Gregor–Tajowský, Ausztriában Ferdinand von Saar, Marie Ebner-Eschenbach és főként Arthur Schnitzler, Franciaországban Guy de Maupassant, Olaszországban Luigi Pirandello, Oroszországban Anton Csehov jelzik ezt a korszakot.

Igaz, hogy Csehov sok írásában a véletlenre, az esetre épül a cselekmény. Ám korai miniatűrje *A csinovnyik halála* is a véletlenből, az esetből az egyedül lehetséges, szükséges következtetést vonja le, belesűrítve a sors beteljesedését is a halál motívumával. Értelme túlmutat a kisember kiszolgáltatottságának ábrázolásán. Cservjakov elvesztette emberi méltóságát, gyáva, meghunyászkodó gerinctelensége éppen olyan ellenszenves, mint a hatalom birtokosainak magabiztos önteltsége.

Csehov legjobb alkotásaiban egy rendkívül komplex világlátás kifejezőjévé válik, s bennük a jelen túlhaladása észlelhető. Az *Unalmas történetben* és a *Fekete barátban*, a *A diákban* és *Rotschild hegedűjében*, *A kutyás hölgyben* és a *Püspökben* olyan motívumok jelennek meg, amelyek az átalakuló világ univerzálisan érzékelhető momentumaivá válnak. Igaz, hogy Thomas Mann azt írta róla, hogy életművében lemondott „az epikai monumentalitásról”.<sup>14</sup> Igaz, hogy a „leírás” és a „részletek” domináns szerepet játszanak bennük. Csehov művészeete viszont éppen abban rejlik, hogy az eset, az epizód, a véletlennek látszó szituáció kibontása mint egy cselekménysor fókuszja és meghatározója jelenik meg. Benne döntő szerepet játszik az idő kategóriája, mert felvillantja a múltat, ábrázolja a jelent, utal a jövőre. S ilyen összefüggésekben a jelen más értelmet nyer, történelmi összefüggéseket is kifejez. S mindennek megfelelően Csehov új novellastruktúrát alakított ki. Ebben különleges jelentősége van az elbeszélőnek. Az érett Csehovnál már nem a „leírás”, hanem az elbeszélő alakja kerül előtérbe. Az elbeszélő azonban semmiképpen sem azonosítható magával az íróval. Ebben a novellatípusban a párbeszéd, sőt a belső monológ szerepe éppen olyan fontos, mint a regényben, s ugyanúgy hol megszakítja s lassítja, hol előbbrevízi és sietteti a cselekménykibontást.

<sup>14</sup> THOMAS MANN: *Válogatott tanulmányok. Vázlat Csehovról*. Európa Könyvkiadó, Bpest, 1963, 462.



Csehov érett korszakának legjobb novellái intenzív totalitásukban mutatják meg a valóság jelenségeit, amelyet Lukács György a líra esetében nem is vitat el.

Maupassant is pillanatnyi revelációra összpontosítja figyelmét, mint Csehov, de az egy epizód körül forog, és a kiútatlanságot ábrázolja a maga megrendítő nyersségében (pl. *A hazatérés* vagy *Az olajfás*). Hiszen a polgári fejlődés korszaka lezárul, a progresszió felfogása megváltozik, a véletlen ott nagyobb szerepet kap, mert a törvényeiben át nem fogott valóság töredékeit ábrázolja. Zola saját elmélete alapján még egységes képet igyekezett kialakítani a valóságról. Azt hitte, ez alkalmas lesz a valóság mozgásának ábrázolására, Maupassant-nak ezzel szemben ilyen törekvései nem voltak. Bár Maupassant nem szakad el a naturalista világlátástól, a valóság számára mégis epizódokká vagy epizódok sorozatává alakul, s hősei ezekben az epizódokban a naturalizmus attitűdjének megfelelően viselkednek. S akarva-akaratlanul elfogadják a létező valóságot, amelyet nem dominálnak, s amelyben nem is érzik jól magukat. Maupassant éppen ezáltal jut el oda, hogy vitássá teszi a naturalista szemléletet, s azt az életformát, amelyik ezt létrehozta, anélkül, hogy ezen túllépne s műveiben túlhaladná. Ez vezet jellemeinek és novelláinak alapvetően egysíkú struktúrájához.

Csehovnál is észlelhető bizonyos naturalista indíttatás, és úgy tűnik, első benyomásra, mintha a létező valóságot elfogadná, de hőseinek belső konfliktusait, reagálásait és magatartásuk alakulását olyan intenzitással ábrázolja, hogy ez túlzottnak a naturalista szemlélet és ábrázolás keretein. Az élet teljes bonyolultságának bemutatásával, az adott társadalmi lét és egyéni egzisztencia (érzelmi és értelmi, ösztönös és tudatos teljességében értve) ellentmondásának tudatosított felismeréséig és a valóság megváltoztatásának törekvéséig jut el. Nem véletlen, hogy Alekszandr Blokot Csehov művészetében éppen „a derűs ellentmondások szelleme”<sup>15</sup> vonzotta. A más társadalmi talajon élő és appercipiáló Csehov ezért univerzálisabb és átfogóbb Maupassant-nál. Nem véletlen ezért, hogy Maupassant-t a XIX. század, Csehovot pedig a XX. század novellaírójának tekintik.

Csehov írásmódja éppen ezért termékenyítőleg hatott az európai novella fejlődésére. Hatása alól nem vonhatta ki magát Ivan Bunyin és Katherine Mansfield, Thomas Mann és Virginia Woolf, Sommerset Maugham és Herbert Ernest Bates, Vercors és François Mauriac, Krúdy Gyula és Kosztolányi Dezső. Műveikben közvetve és áttételesen bukkanak fel Csehov képei és alakjai, műveinek tudatosan alkalmazott stílusjegyei és tiszta szerkezete. Ez a téma azonban már egy új gondolkör kifejtéséhez vezetne, amelynek középpontjában az lenne: mit és milyen módon alkalmaztak a csehovi örökségből, és mégis miért maradt Csehov az állandóan olvasott, kedvelt és utolérhetetlen író, a XX. század írója.

<sup>15</sup> АЛЕКСАНДР БЛОК: *Собрание сочинений*. т. 5. Проза, 1903–1917. Москва–Ленинград, 1962. О реалистах. 116.

## A szovjet drámáról, színházról

PETERDI NAGY LÁSZLÓ

Egy-egy időszak irodalmi termését vizsgálva mindig megállapítjuk, hogy a dráma elmarad: elmarad a valóságtól, és elmarad a többi műfajtól is. Az új szovjet irodalmat bemutató legutóbbi tanulmánykötet bevezetőjében a lírában és prózában jelentkező új tehetségek felsorolása után Kardos László is azt írja: „Csak a drámában nem tudunk hasonlóan érdekes névsort felmutatni. Sokféle elmélet keringett és kering arról, milyen történelmi és irodalmi szituációk segítik és milyenek gátolják a dráma virágzását. Bizonyára akad köztük bölcs és helytálló is. De olyat nem ismerünk, amellyel végképp megnyugtatóan világíthatnánk meg a szovjet dráma – hihetően ideiglenes – elmaradását a líra és a próza epika mögött.”<sup>1</sup>

Amit a mai szovjet drámával kapcsolatban most elmondhatunk, annak is ez a lényege. Ebben azonban így nincsen semmi új. Arisztotelész is hasonlókat mondott a maga korában, pedig akkor Szophoklész és Euripidész, Aiszkhülosz és Arisztophánész írták a darabokat. Vagy, hogy földrajzilag is közelebbi példát hozzunk, így panaszkodott Belinszkij is, pedig akkoriban született az *Ész bajjal jár* és a *Revizor*. Mi most azonban azt szeretnénk bizonyítani, hogy a szovjet dráma nem az élettől marad el általában, még csak nem is a többi műfajtól, hanem a színházi fejlődéstől, amely konkrétan és érzékenyebben jelzi a társadalommal való aszinkroniát, mint a legfinomabb kritikusi műszer.

A szovjet irodalom és művészet mai korszakának kezdetét általában az SzKP XX. kongresszusa nyomában felcsapó „új hullámmal” szoktuk meghatározni. De mit is jelentett az „új hullám” a színházban? Mindenesetre – nem új drámákat. A haragos fiatalok közül csak Jevtusenko és Akszjonov írt drámát, azonban mindketten már más műfajban írott művüket alkalmazták színpadra (Jevtusenko a *Bratszki vizierőmű* című elbeszélő költeményét, Akszjonov pedig a *Kollégák* című regényét). J. Nagibin ilyen irányú próbálkozásai jóval későbbiek, és nem is jártak túl nagy sikerrel. Az irodalmi-képzőművészeti megmozduláshoz hasonlítható esemény a színházban csak 1956-ban következett be: az Ifjú Színészek Stúdiójának megalakulása (ők viszik majd sikerre V. Rozov darabjait) és G. Tovsztonogov kinevezése a Gorkij Drámai Színház élére (Csehov- és Gorkij-rendezéseivel ő indítja majd el az 1960-as évek nagy klasszikus reneszánszát). Az új színházi törekvések azonban csak lassan és nehezen találták meg irodalmi szövetésüket. A megmerevített Sztanyiszlavszkij-rendszer és a Művész Színház monopóliuma alól felszabaduló színháznak először Csehov, Gorkij, Majakovszkij és Bulgakov szavaival

<sup>1</sup> *Az új szovjet irodalom*. Gondolat, 1967, 26–27.

<sup>2</sup> К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ: *Собрание сочинений*. Москва, 1954, I, 392.

kellott megfogalmaznia véleményét a világról. Sztanyiszlavszkij írta még a század elején: „Nekünk megadta a sors Csehovot, a maga korának nagyszerű kifejezőjét. Ennek a mai színházi forradalomnak viszont, bár szélesebb és mélyebb is az előzőnél, az a tragédiája, hogy nem született még meg hozzá a drámaíró.”<sup>2</sup>

Az elmúlt évtized színházát, drámáját vizsgálva értjük csak meg szavait igazán.

## I. Klasszikusok feltámadása.

Korunk emberének közérzetét az 1960-as évek színházában leginkább bolondgúnyába öltöztetett klasszikus drámaírók fejezték ki. Angliában Zefirelli, Peter Brook és Peter Hall felkérésére Shakespeare, Lyonban Roger Planchon értelmezése szerint Molière játszotta el ezt a szerepet, a szovjet színházakban pedig Osztrovszkij, Csehov és Gorkij. A színház itt is, ott is szentnek hitt tradíciókat kérdőjelezett meg: a modern ember összetettebb látásmódjára utalva drámába oltotta a komédiát, komédiába oltotta a drámát. A „kegyetlen színház” nyugaton az abszurd komédia műfaját találta legalkalmasabbnak világa kifejezésére. Tekintve, hogy a század eleji avantgarde törekvések nem teljesülhettek be, ennek a színház- és drámatípusnak nálunk nincsenek gyökerei. A mi rendezőink így a hagyományos kelléktárat parodizálva igyekeztek felülemelkedni az ennek megfelelő erkölcsi-esztétikai konvenciókon. Nálunk az ironikus elemekkel átszőtt lírai vígjáték lett az uralkodó műfaj, amely gúnyolja ugyan a letűnt világrendet, de egyszersmind kifejezi nosztalgiankat is ezek után a „boldog békeidők” után. Ha fel akarjuk idézni ezt az atmoszférát, amelyben az elmúlt évtized drámái születtek, utalnunk kell tehát néhány klasszikus előadásra.

Az első „újravolt” szerző Osztrovszkij volt, akit színháza, a Kisszínház már-már életében klasszikussá tett. Amikor azonban az egykori Sztanyiszlavszkij-tanítvány M. Knebel a Majakovszkij Színházban színre vitte a *Tehetségek és hódolókat*, kiderült, hogy nem is olyan régmódi ez a hosszú szakállú író. Az előadás a „hódolók” kegyetlen szatirájává vált a megszokott pátoszos dráma helyett. Ilyen felfogásban vitte színre a *Négylábú is botlik* című Osztrovszkij-komédiát a Vahtangov Színház is.<sup>3</sup>

Amíg Nyugaton a rendezők Kafkával és Beckett-tel kísérleteztek, a szovjet rendezők Szuhovo-Kobülin drámái trilógiáját vitték színre, amely jóval Kafka előtt szuggesztív erejű vízióban mutatta be az elidegenült hatalmi gépezetet. A *Kreccinszkij házasságát*, a *Pert* és a *Tarjelkin halálát* még Mejerhold fedezte fel, azután Akimov színháza játszotta, most pedig a Moszkvai Területi Drámai Színház.

Dosztojevszkijt két kiemelkedő előadás avatta modern szerzővé születésének 150. évfordulóján. A Művész Színház előadása, a *Sztyepancsikovo falu és lakói* arról szól, hogy miként tartja sakkban csupán álszentessége és erőszakossága révén a legendás nagybácsi az egész családot. Ezzel a nyomasztó világgal szemben még J. Zavadszkij *Pétervári álmok* című, a *Bűn és bűnhődés* alapján készült színpadi kompozíciója is optimistának hat. Pedig történik itt is elég szörnyűség még egy atom-légiriadó is eljátszanak. A rendező azonban Dosztojevszkijjel vallja, hogy ez az egész lázalom csupán, amelyből az emberiségnek előbb-utóbb fel kell ébrednie.

<sup>3</sup> A darab aktuális vonatkozásait V. LAKSIN elemzi a Novij Mir 1969. 12. számában *Osztrovszkij 'bölcsei' a történelemben és a színpadon* címmel.

Ez a humanista pátosz szólal meg tulajdonképpen a Szovremenyik Színház *Éjjeli menedékhely* előadásában is, amelyet pedig a kritika oly vegyes érzelmekkel fogadott. A vándor parasztproféta, Luka szerepének újszerű értelmezéséért támadták elsősorban a rendezőt. Az irodalomtörténészek szerint ugyanis Gorkij Lukát „ravasz kis öregnek” írta meg, a rendező (G. Volcsek) pedig az érzelmek szabadságát hirdető modern humanistát csinált belőle. A Gorkij *Anyja* c. regényéből készült darab Taganka színházbeli előadását azonban már elfogadta a kritika, mert nem talált benne a mű alap gondolatával ellentétes szándékot.

A harmadik modern Gorkij-előadás Tovsztonogov színházának *Kispolgárokja*, amelyet a budapesti vendéjáték óta a magyar közönség is jól ismer. Ez teremtette meg a klasszikusok újraolvasásának másik fő formáját, az ironikus hangvételű lírai vígjátékot. Tovsztonogov vérbő realizmussal és finom iróniával mutatja be a századeleji és a mai kispolgáriságot. Besszemenovot azonban mint embert is komolyan veszi. Az öreg patriciusból szinte shakespeare-i méretű hőst formál, aki a mai középnemzedék legfájdóbb gondját mondja ki. E. Lebegyev, a szerep alakítója így vall erről: „Amikor ezt a szerepet játszom, úgy érzem, hogy csupa Nyíl ül a nézőtérén. Megöregedett Nyílek persze, akiknek már vannak gyermekeik. És én, a százéves Besszemenov, odakiáltom nekik: látjátok, mennyire fáj, amikor a gyerekek nem értenek meg bennünket! Igen, én Besszemenov vagyok, a kispolgár, a pénzészák – de mégis csak ember.”<sup>4</sup>

Ez a „mégiscsak ember”, sőt: „csak azért is ember vagyok” tartás ad aktualitást a régi elfelejtett Sz. Najgyenov *Vanjusin és fiai* című darabjának is, amelyet a Majakovszkij Színházban játszanak. Az öreg kereskedő alakja (a kiváló E. Leonov játssza) a maga egyszerűségében és becsületességében egy magasabb rendű erkölcsi elv jelképévé nő itt kapzsi és kegyetlen fiával szemben. Amikor a legfiatalabb Vanjusin apja emlékének a nevében kidobálja a házból bátyjának izléstelen bútorait és elutasítja annak életformáját, tulajdonképpen két nemzedék nyújt itt egymásnak kezét: az ügyért még élni-halni tudó „idealista öregek” és az előre berendezett világban eszményeket kereső fiatalok.

Természetes, hogy az a nemzedék, amelynek feje felett a kézfogas történik, nincsen elragadtatva a klasszikusok „újraolvasásától”. Leginkább G. Tovsztonogov és A. Efrogz Csehov-előadásain verte el a port a kritika, mivel színvonaluk révén ezek fejezték ki legátütöbben azt a mondandót, amelynek megfogalmazásával a kortársi dráma hiába kísérletezett. Efrogz a *Sirály* fiatal drámaírójával a „huszonévesek” nevében üzent hadat a befutottak, az élet és a művészet „jóllakottjai” ellen. Tovsztonogov *Három nővére* az érzelmi kielégítettség, sőt: kielégítetlenség szükségességéről szólt, Efrogz sokat vitatott előadása pedig az önáltató illúziók gyilkos voltáról. Így aztán nem csoda, hogy a kritika mindkettőjüknek Csehov „modernizálását” olvasta fejére mint legfőbb vádat. Joggal.

Amíg azonban ezt a két rendezőt csépelelték, szép csendben megszületett két másik Csehov-előadás, amely talán kevésbé kihívó formában, de ugyanazt a mondanivalót tolmácsolta. Még hozzá mindkettő abban a színházban, amelytől Csehov halk szelleme eddig idegennek látszott, a Szovjet Hadsereg Színházában. A hatalmas épület legfelső emeletén megnyílt egy intim hangulatú kis színházterem. Itt mutatta be a filmjei révén nálunk is jól ismert L. Hejfec a *Ványa bácsit*, s a színház főrendezője, A. Popov játszotta benne a főszerepet.

<sup>4</sup> E. ЛЕБЕДЕВ: *Мой Бессеменов*. – Театр, 1969, № 10, 68.

Popov nem látványosan szenvedő hőst, hanem mai kisembert alakít. És mi rádöbbenünk, hogy ez a mindeddig orosz csodabogárnak tartott Ványa bácsi tulajdonképpen a mi kortársunk. Ő a kisember, akinek munkája fenntartja a társadalmat. Az ő nevében üzennek háborút vagy kötnek barátsági szerződéseket, s az ő pénzén élnek a Szerebrjakov-féle áltudósok. Ez a kisember itt gondolkodni kezd. Ványa bácsi nem képes teljes bonyolultságában látni a helyzetét. Nem gondolkodnia, nem tépelődni viszont nem lehet, mivel puritán becsületérzetét sérti és ingerli a szeme előtt folyó képmutató, parazita életélvezés. Ráadásul Szerebrjakov professzor itt ereje teljében levő kiegyensúlyozott és kisportolt úriember. Ez a jólsituált és kifogástalan műveltségű középszer adja meg Ványa bácsinak a kegyelemdőfést. Ezen a sima betonfalon zúzza szét magát, amikor nem győzi tovább az önemésztést, és mindenáron ellenfelet keresve a professzornak ugrik.

Csehov darabjának végén a jóságos Szonya együttérző szavai oldják fel a tragikus hangulatot. Ebben az előadásban azonban Szonya maga is tragikus alak, aki nem hisz semmiféle földöntúli megoldásban. Ez az érdes hangú, finom mozgású kamaszlány hozza meg mégis a feloldozást. Ez a Szonya nem hisz az angyalokban és az égben „tele gyémántokkal”, de minden durcássága ellenére is – hisz az emberekben. A családi kötelemeknek fittyet hányva ezért húz apjával szemben Ványa bácsihoz és Asztrov doktorhoz. Ez a két vidékre szorult „lateiner ember” a maga ügyetlen lázadásával és félszeg szerelmével eddig ismeretlen hűrokat pendít meg ennek a fáradt arcú mai kislánynak a lelkében. Az angyalokról és a síron túli boldogságról szóló monológot, amelyet Szonya szerepének alakítói vagy naiv lelkesedéssel vagy – újabban – karikírozva szoktak előadni, a színésznő itt komolyan, elgondolkozva, minden szót külön hangsúlyozva mondja el. És talán nem is annyira a szavak, mint inkább a szokatlan hangvétel váratlanul könnyeket csal a nézők szemébe. Egy mai kislányt látunk a színpadon, amint akadozva keresi elő emlékezetéből a gyermekkori szavakat, hogy megvigasztalja az életküzdelemben elkopott, öregedő társát. Mindenki érzi, hogy ebben a gesztusban két, egymástól végérvényesen elszakadni látszott, de mégis közös sorsú nemzedék talál újra egymásra. Amint látni fogjuk, a modern dráma is több oldalról próbálta rögzíteni ezt a mozzanatot, mindeddig eredménytelenül. Annál jobban örülhetünk, hogy a színháznak mégis sikerült megragadnia a pillanatot, hacsak egy előadás tűnő hangulatában is.

A *Cseresznyéskert* új előadása életünknek azt a tragikus vonását ábrázolja, hogy az új világ születésének kínjai egyaránt megviselik és szerencsétlenné tehetik a győzőket és a legyőzötteket. Ezt legjobban a cseresznyéskert új gazdájának, a jobbágyfiúból lett dúsgazdag kereskedőnek, Lopahinnak a sorsa példázza, aki győzelmének tetőpontján, az árverés után könnyezve kiált fel: „Jaj, miért is nincs ez valahogy másképpen . . . , hogy lehetne ezt a mi elrontott életünket szépen rendbeszedni . . . így vagy úgy, valahogy . . .” (Tóth Á. ford.) Az ő szavait hallva értjük meg, hogy ennek a darabnak a megírása idején Csehovot már nem egyszerűen a régi és új világ összezapásának várható kimenetele érdekelte, ezzel ő már akkor bámulatosan tisztában volt. Tudta azonban azt is, hogy a világmegváltás nem olyan egyszerű dolog. Ezért inkább az foglalkoztatta, hogy a nagy megrázkódtatások idején az egész korszakra érvényesen mégis hogyan lehetne megőrizni az emberséget, a méltó emberi tartást.

Az előadás ezeket az emberi értékeket keresi és találja meg a *Cseresznyéskert* alakjaiban. A rendező meglátja a tisztelendő tartást abban a gesztusban, ahogyan Ranyevszkaja, az „örök asszony”, visszautasítja a birtok megmentésének tervét, s

végzetét előrelátva is kitart életformája és érzelmi elkötelezettsége mellett. Így jön létre itt is a közös sorsukat felismert öregeknek és fiataloknak az a jelképes kézfogása, amelyet a *Ványa bácsi* utolsó képében látunk. A birtok elveszett. A szomszéd szobában sírva vigad az új gazda. Az ajtóban Sarlotta áll tragikus pózban, arcán a jelmezbálon viselt komikus maszk. Ranyevszkaja egy karosszékben tűnődik. Ekkor a keringő ütemére betáncol a két fiatal, Trofimov és Ánya, körbecirógatják-ölegetik, majd játékosan táncra perdítik az asszonyt. „Az életünk még megmaradt, és megmaradt a te szép, tiszta, drága lelked . . . Gyere velem . . . Gyere, gyönyörűségem . . . Menjünk el innen . . . majd ültetünk mi magunknak egy új cseresznyeskertet” – vigasztalja a lánya, a veje meg rádupláz: „egész Oroszország a mi kertünk!” (Tóth Á. ford.) És Ranyevszkaja, bár tudja, hogy ez a kert, ha lesz is, már nem öneki susog, egy mindent megértő és megbocsátó, már-már cinkos mosollyal az ajkán táncra perdül. És hárman, kart karba öltve ezzel a pajkos táncsal ünneplik az emberség győzelmét a történelem fölös szigorán.

A legfiatalabb klasszikus most mégis Bulgakov.

Az Októberi Szocialista Forradalom 50. évfordulóján két polgárháborús darab hozta lázba a moszkvai közönséget. Az egyik N. Korzsavin első drámai műve volt, amelyről később még szó lesz; *A professzor a frontra megy* (*Odnazsdi v dvadcatom*), a másik pedig Bulgakov darabja, a *Menekülés*. Ez a mű voltaképpen annak a lelkiismeretvizsgálatnak a folytatása, amelyet az orosz értelmiség képviselőjében Bulgakov első darabjának, a *Turbinok végnapjainak* főhőse kezdett el. A főszerepet játszó I. Szolovjev alakítása a Jermolova Színházban magába tudta sűríteni ezt a bonyolult pszichológiai folyamatot, sőt egy kiváló színészi bravúrral meg is tetézte: fel tudta idézni az eszményei nevében a lelkiismeretével szembeszálló ember drámáját is.

*Molière* című darabjában, amely A. Efrosz utolsó rendezése volt a Komszomol Színházban, Bulgakov a művészet és a hatalom viszonyáról szól. Ezt a nálunk is jól ismert művet (a Katona József Színház játszotta *Álszentek összeesküvése* címmel) megszületése óta aktuális példázatként kezelik. A mai moszkvai előadás azonban egyben-másban túllép a harmincas évekbeli sémán. Azt bizonyítja, hogy ebben a késői darabjában Bulgakov már nem egyszerűen a hatalom művészetellenességét leplezi le, hiszen a Puskin-drámában ezt már elvégezte. Az előadás, bár az „új hullám” jegyében született, végül is azt bizonyítja, hogy a művész sorsa nem a hatalommal, hanem az önmaga gyengeségével való össze-csapásban dől el. Itt szégyeníti meg Bulgakov a „dühös fiatalokat”. Ezt a sokat szenvedett író-t ugyanis mégsem a művész bukása, hanem ennek értelme és haszna, a művészet győzelme és szolgálata érdekli. Kiesni egy fogcsikorgatva szolgált zsarnok kegyeiből, ez szerinte még nem igazán tragédia. Molière ebben a darabban igazi hőssé csak akkor válik, amikor a kegyvesztés után, minden ízében remegve a félelemtől, kezét kalimpáló szívére szorítva, mégis kilép a színpadra, amelynek szélén orgyilkosok várják – s játszani kezd. Ez a rövidke jelenet a *Képzelt betegből* a darab nagyjelenete. Molière, a színész egyedül művészetének erejével tartja itt hatalmában a nézőteret, s parancsolja vissza hüvelyükbe a neki szegezett töröket. Itt válik ő igazán Bulgakov művésziideáljának megtestesítőjévé, akinek számára nem döntő már a hatalomnak sem kegye, sem haragja. Így lett Bulgakov is klasszikus, aki régmúlt dolgokról beszélve is, lám, a mához szól.

## II. A hagyomány és a mai valóság

Bulgakov nem az egyetlen fiatal klasszikus. Említettük már, hogy a szovjet színház tulajdonképpen most fedezi fel igazán Gorkijt (*Kispolgárok*, *Éjjeli menedékhely*, *Anyja*), Majakovszkijt (*Poloska*, *Gőzfürdő* és Ljubimov színpadi kompozíciója, a *Szljusajtye, Majakovszkij!*), Fagyevet (*Az összeomlás*), Pagonyint (*A puskás ember*), Kornyejsukovot (*Platon Krecset*) és így tovább. A múlt évben, születésének 100. évfordulóján ismét reflektorfénybe került Visnyevszkij is. Nemcsak az *Optimista tragédia* kiváló előadásával, hanem egy dokumentumdrámával (*Az idő fogságában*), melyet A. Stein, a nálunk is játszott *Hotel Astoria* szerzője írt a legendás tengerésztiszt életéről. Sem a darab, sem előadása (a Szatíra Színházban) nem tartozik sajnos a színházi élet nagy eseményei közé, de talán éppen ezért érdemel figyelmet. Mint köztudott, a harmincas évek elején Visnyevszkij állott ugyanis annak az írócsoportnak élén, amely a hősies-epikus színpad elsőbbségéért harcolva szállt szembe az ún. szalondráma híveivel, elsősorban Afinogenovval, a *Kisunokám* szerzőjével. Nos, az idő mintha nem őt igazolná. A színvonalas darabokat ma mindenesetre a másik szárny, a csehovi inspirációjú „szalondráma”, pontosabban a pszichológiailag is jól motivált realista társadalmi dráma képviselői írják. Hogy ez valóban ennek a drámatípusnak az elsőbbségét bizonyítja-e, vagy egyszerűen csak azért van, mert ezek a szerzők tehetségesebbek a többieknél, nehéz eldönteni. Éppen A. Stein elmélkedik ezen egyik legutóbbi cikkében.<sup>5</sup> Ki a jó drámaíró? Milyen a jó darab? – teszi fel ő is a szokásos kérdést. De ő sem találja meg a csodaszert. Végül is Csehovot idézi: „Vannak nagy kutyák és vannak kis kutyák. A fontos csak az, hogy a kis kutyák ne akarjanak mindenáron a nagyokra hasonlítani. Ugassanak csak olyan hangon, amelyet az úristen adott nekik.”

Nem mindenki ilyen türelmes azonban. A szovjet dráma „csehovi szárnya” állandó életveszélyben volt, s mindig egy-egy letagadhatatlan, robbanó erejű művészi siker után kaphatott csak újabb életprolongációt. A szellemi élet legkiválóbbjai előtt mindig is világos volt azonban, hogy a mellőzés nem politikai érdekből történik – ellenkezőleg. Kacsalov visszaemlékezései között olvassuk például egy jellemző epizódot, amely megvilágítja, hogyan vélekedett erről a kérdéstről Lenin. „Irodalmi est volt a Szovjetek Háza márványtermében. A művészszozában V. I. Lenint és Gorkijt találtam, amint felhevülten vitatkoztak valamin. Ahogy beléptem, Alekszej Makszimovics hozzám fordult: látja, éppen a színházról vitatkozunk Vlagyimir Iljicsel. Hogy az új közönség figyelmesebb és hálásabb a réginél, azon nincs köztünk vita. De mit kell játszani neki? Én azt mondtam, hogy főként hősies témákra van most szükség. Vlagyimir Iljics viszont állítja, hogy szükség van a líraiságra is, szükség van Csehovra és a mindennapi életigazságokra.”<sup>6</sup>

Hasonló érveket hozott fel Lunacsarszkij is, amikor a LEF vezetői 1925-ben az ellentábor híveinek fejét követelték tőle. „Azt gondolják talán, a szocializmus azt jelenti, hogy lemondunk minden egyéni és árnyalt kifejező eszközről? A szíve, igaz, mindenkinek bal oldalon dobog, de mindegyikünké másként. . . Nemcsak a tereken zajlik az élet,

<sup>5</sup> А. ШТЕЙН: *Вопрос, на который всегда ищешь ответ*. Литературная газета. 7 октября, 1970, 4.

<sup>6</sup> В. И. КАЧАЛОВ: *Сборник статей, воспоминаний, писем*. Москва, 1954, 533.

hanem az otthon négy fala között is . . . Művészetünknek az emberi lét minden oldalát meg kell ismernie és gyengéden, szeretettel, hozzáértéssel kell ábrázolnia.”<sup>7</sup>

A harmincas években, az újabb támadás idején azonban már nem voltak ilyen bölcs és erős védelmezői az akkori „csehovistáknak”: Afinogenovnak, Leonyid Leonovnak, Kirsonnak és a többieknek. A „mindennapi létigazságok” állottak csak mögöttük, amelyekről Lenin szólt Gorkijjal vitatkozva, no meg a tehetség.

Az ötvenes években a konzervatívok ismét kiásták a csatabárdot. A „kamera” helyett a „pszichologizáló” jelzővel igyekeztek megvonni a hitelt ettől a drámatípustól. Ezzel a hátrányos megkülönböztetéssel indult vagy teljesedett be a hatvanas évek legnagyobb szovjet drámaíróinak pályája: Arbuszové, Rozové és Zoriné Moszkvában, Vologyiné és Panováé Leningrádban.

A szovjet irodalom nem hivatalos doyenjének, Valentyin Katajevnek a drámáit külön kell említeni, mert csakolyan szabálytalanok ezek is, mint izgalmas önéletrajzi regénytrilógiája, amelyet most fejezett be: *A szent Kút*, *Gyógyír a feledésre* és a *Kocka*. Ez utóbbi mű címét így magyarázza meg az előszóban az író: „Hogy miért éppen *Kocka*? Hát azért, mert a kockának hat egymásra merőleges lapja van, három dimenziója és három idősíkjája. De meglehet, hogy azért, mert a főszereplő kiskutyát hívják így. Vagy egyszerűen, mert kedvem támadt ehhez a címhez. Mi lehet előbb való a szabad akaratnál?”

Katajev drámái azonban nem ebben az expresszionista stílusban íródtak, amelyet a szerző *movizmus*nak nevez. Szatirikus vígjátékok és szórakoztató komédiák ezek, mint a nálunk is játszott *A kör négyesgöcsösesítése*, ez a bájos diáktrefa, amelyet 1921-ben írt a Művész Színház sok hittel és kevés pénzzel induló fiataljainak – önmagukról. A legújabb darab, *A szerelem ideje (Pora ljubvi)* szintén vígjáték és szintén fiatalokról szól. S az a témája is: az egészséges, az igazi szerelem mint a fiatalság és az emberség próbája. Igort, a tehetséges fiatal sebészt külföldre küldik, de csak azzal a feltétellel, hogy sürgősen megnősül. Két hét alatt kell a kicsit zárkózott, kicsit elkényeztetett agglégénynek asszonyt keríteni. A nagymama számon tartotta azonban a lányokat, akikkel Igor az iskolában barátkozott, s most utánanéző, ki van még pártában közülük. Sorshúzással döntik el, hogy kinél tegyenek először próbát. Szása, az első választott, örömmel fogadja a fiú közeledését, mert maga is régóta vonzódik hozzá. Amikor azonban a várt szerelmi vallomás helyett csak száraz házassági ajánlatot hall, elkergeti. Nem úgy a többi lány, akik kapva-kapnának az alkalmon, hogy jólkereső és szolid férjhez jussanak. Éppen ez döbbeneti rá azután a megrögzött agglégényt – sok-sok vígjátéki félreértés és kacagtató helyzet után persze –, hogy a szerelem nem egészen azonos a házassággal, több annál. Szása és Igor végül is egymáséi lesznek, de nem utaznak külföldre, mert a lányt fontos munkája Moszkvához köti. És jól is van ez így, vallja a 75 évesen is fiatal Katajev. A szerelem meg a fiatalság többet ér egy vámmentesen behozott külföldi kocsinál. Még ma is.

Arbuszov már a harmincas években is népszerű volt. Különösen *Tánya* című darabja aratott nagy sikert. A megható történet az építőmunka legmegfeszítettebb napjaiban is az ember belső életének tiszteletére hívja fel a figyelmet. A háború sajnos egy időre megakadályozta, hogy az itt elkezdett munka beteljesedjék, s a szovjet drámában is

<sup>7</sup> А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ: *О театре и драматургии*. I. 392.



kialakulhasson egy összefüggő lírai-lélektani-intellektuális vonulat. A következő példa jól szemlélteti azonban, hogy ez, ha úgy tetszik, történelmi szükségszerűség volt.

Közvetlenül a háború után Arbuzov írt egy darabot *Ház a külvárosban* címmel, amelyet azóta is sikerrel játszanak. Két éve azonban a szerző váratlanul leltartta az előadást, a darabot átdolgozta, s úgy vitte színre újra a Komszomol Színházban. A szokatlan bemutató története röviden a következő. Arbuzov, akit pedig Csehov leg-hűségesebb tanítványának tartanak, a háború idején vitába szállt mesterével. A *Ház a külvárosban* voltaképpen a *Három nővérr*el vitázik. Főszereplője, a három talpraesett kis munkáslány, akik hősi helytállással megmentenek egy egész üzemet, mintha csak a századeleji úrilányok vergődését cáfolták volna. Amíg dörögtek a fegyverek, úgy is látszott, hogy Arbuzovnak van igaza: nem álmodozni, hanem cselekedni kell. Eltelt azonban egy negyedszázad és bebizonyosodott, hogy álmok nélkül cselekedni nem lehet. A háború őszülő hősei a darabban felismerik most fiatal önmagukat, s csodálkozva értik meg: nemcsak a rettenetes acélszörnyetegek, hanem azok a belső emberi tulajdonságok vezették annak idején is győzelemre őket, amelyek ott világítanak ezeknek a munkáslányoknak a lelkében. Hármójuk keresztnévét (Vera, Nagyvezsda, Ljubov) köznévre fordítva valószínűleg azért adta a szerző a darabnak ezt az új címet: *Hit, Remény, Szeretet*.

Ezt a lélektanilag árnyalt, intellektuálisan „megemelt” hősiességet mutatja fel az újjáépítés gondolai között is az *Irkutszki történet*. Az erkölcsi jellegű téma itt is széles társadalmi jelentőségű lesz, amelyet, Arbuzovnál először, kórus szerepeltetése is hangsúlyoz. A szerzőnek kétségkívül kiváló érzéke van az élet apró igazságai, az emberi lélek rezzenései iránt. Mint színházi ember (rendezőként kezdte ő is a pályát, csakúgy, mint Rozov) megszokta, hogy hőseiben ne csak irodalmi alakokat, hanem kortársi magatartástípusok élő megszemélyesítőit is lássa. Abban is Csehov követője, hogy darabjait nem fejezi be az utolsó felvonás záró mondatával. Nyitva hagy mindig egy ajtót, hogy mindig egy lehetőséget az életnek, hogy beavatkozzék a hősök sorsába, akár az írói szándék ellenére is. Egyik újságnyilatkozatában Arbuzov így szól erről: „Bár egyesek már ‚akadémikus’ írónak tartanak, még élek, s nem írhatok örökké olyan darabokat, mint a *Tánya* meg az *Irkutszki történet*. A kritika hajlamos rá, hogy az embert azonosítsa a régi sémáival, s amikor igyekszik megszabadulni tőlük, mindjárt a valóság elferdítésével vádolja. Egyszer elhatároztam, hogy pozitív darabot írok. Kigondoltam egy ideális hőst: figyelembe vettem az összes javaslatot és az ellenjavallatokat, betartottam minden előírást. Legnagyobb meglepetésemre azonban a hősből egyszerre csak komikus figura lett . . .”

Az első Arbuzov-hős, aki a háborút megjárt nemzedék problémáit éli át, az azonos című darab Szegény Marat-ja volt. Ennek a mai „néptribunnak” a sorsával a szerző azt a kérdést vetette fel, hogy elsőbbséget nyújthatnak-e a háborúban szerzett érdemek a békés élet, a munka hőseivel szemben. Hogyan találhatják meg a helyüket a tegnapi harcosok a háború után kialakult emberi kapcsolatokban? Marat-t elpusztíthatatlan életkedve és ereje túlsegití a nehéz próbán. Erkölcsi fölényének tudatában távozik menyasszonya mellől, aki, míg ő a fronton volt, közös barátjukhoz ment férjhez, és aztán mint ifjúságuk lelkiismerete kísért vissza hozzájuk.

Az újabb Arbuzov-mű, az *Egy boldogtalan ember boldog napjai* már az új értelmiségi nemzedék nyelvén fogalmazza meg a kérdést: meddig van szükség az önfeláldozásra, milyen áron lehet és szabad boldognak lenni? „Mindig az a fontos, hogy meg

tudjuk indokolni tetteinket. Az ember akkor szabad, ha saját elhatározásából, tudatosan cselekszik. – És akkor boldog is.” Így vélekedik halálos ágyán a „boldogtalan ember”, aki állítólag tudományos munkájáért áldozta fel az életét. Három szimbolikus alak tart most felette vizsgálatot: kettő elítéli, mert önzőnek tartja életfilozófiáját, s csak egyikük hivatkozik a mentőkörülményekre. A „boldogtalan ember” mintegy maga mentségére eljuttassa hát két „boldog” napjának történetét. Ekkor maga döntött a sorsa felett. Azaz, úgy gondolta, hogy maga dönt. Éppen ez a játékban az érdekes. Ő mindvégig úgy hiszi, hogy szabadon cselekszik, s olykor még mi is hiszünk neki. Csak a játék végén derül ki, hogy a szerző orrunknál fogva vezetett bennünket. Sorsunkkal egymáshoz is hozzá vagyunk láncolva – figyelmeztet Arbuzov. Helyes vagy helytelen céllal akarunk életünkön változtatni, ez legtöbbször csak erőszakosan történhet. De jelentheti-e ez, hogy meg se próbáljuk a helyváltoztatást?

A darab végén ismét a hős betegágyánál vagyunk, ahonnan már élettársát és gyermekeit is elűzte. Eltávozott tanítványa is, az utolsó kézzel. A „boldogtalan ember” magára marad bírásaival, akik most kimondják felette az ítéletet: ez az ember csak magának élt, és ezért magányosan is kell meghalnia. A szerző nem ért egyet azonban ezzel az ítélettel, s a nézőkhöz fellebbez. Ki akarván tágitani mintegy a kárbavesztett életért való felelősség körét, a rendező – A. Efrusz – visszahívja a színpadra a darab főszereplőit. A „boldogtalan ember” életének szemtanúi (tehát – részesei és büntársai) egy pillanatra állóképpé merevednek, így adnak végtisztességet neki; majd, mintha csak egy félbeszakadt beszélgetést folytatnának, lassan, elgondolkozva labdázni kezdenek. Egyszer csak a nézők közé száll a labda. A színészek a terem felé fordulnak, várják a visszautést. Mintha csak azt mondanák: mindez eddig csak játék volt. De miért ne próbálhatnánk meg az életben is egy kicsit okosabban játszani? Csak egy kicsit kellene összeszedni magunkat, csak egy kis erőfeszítés még, s minden sokkal érthetőbb lenne. A labda azonban visszarepül a színpadra.

*A vén Arbát* meséiben az öregedő Arbuzov még mindig a régi hittel és optimizmussal ír az új témáról: az életből lassan kiszoruló „öreg fiúk” problémájáról.

Baljasznyikov, az öreg bábtervező művész még ruganyos léptű „öreg legény”. Úgy jár-kezel a színen, mint egy ketrecbe zárt nemes vad. Hamarosan megtudjuk azonban, hogy nyugtalanságának egészen prózai oka van: kivette a szabadságát, és most nem tud mit kezdeni magával. Hiába csábítja barátja egy volgai hajóútra, hiába csapnak együtt görbe estéket ifjúságuk régi helyein, szüntelen valami rossz előérzet gyötri. Nem nehéz kitalálni, hogy milyen előérzet: a közelgő nagy szabadságnak, a nyugdíjazásnak az előérzete. Hogy nyomasztó hangulatát elűzze, Baljasznyikov energikusan hozzáfog új színháza új bemutatójának, a *Szép Heléna* bábúinak megtervezéséhez. Tudni kell, hogy e munkáról egyszer már látványos körülmények között lemondott szintén bábosnak készülő fia javára, aki a válás után anyjánál maradt, és azóta sem tudta megbocsátani neki, hogy szakított a családjával.

A sokfelé ágazó drámai anyagot egy, a lakásba tévedt csinos fiatal lány hozza mozgásba. Az apa és fia párharca így most már egyszerre két területen folyik. Szerelmi ügyekben a fiú persze jobban állja a sarat: a lány csakhamar kijelenti, hogy őt választja. Ekkor az öreg előjön a nagy lappal, előveszi az udvarlás törődései közepette is nagyszerűen sikerült bábukat: Szép Heléna a lányra, Paris a fiúra hasonlít – Baljasznyikov áldását adja a fiatalokra. Így a darab végén, ha egy ironikus fintorral is, felcsillan a konfliktus.

tus megoldásának, a két nemzedék és két életstílus kiegyezésének lehetősége. Az új Arbat csupa üveg felhőkarcolói miatt nem kell lebontani a vén Arbat hangulatos mellékutcait, apák és fiúk ismét egymásra találhatnak egy új, teljesebb harmóniában.

Egy sikertelen, „intellektuális” kísérlet után (*A választás* a Vahtangov Színházban) ez a lírai optimizmus kap újra hangot legutóbbi darabjában, *A kedves régi ház* címűben is. A címben szereplő házat három nemzedék képviselői lakják: Raisza Alekszandrovna, a helybeli zeneiskola igazgatója az ötödik férjével, aki egyben az első is; fia, a szintén elvált zongoraművész, valamint tehetséges, de nagyon mozgékony és zajos gyermekei. A zenélésen kívül az fűzi még össze a család tagjait, hogy két éve, amikor Júlia, a zongorista felesége elköltözött tőlük, megfogadták, bármi történjék is, mindig csak az igazat fogják mondani egymásnak. A férfi azonban most arra készül, hogy bejelentse a családnak: ismét nőszülni akar. Lengyelországban járt turistaúton, ott ismerkedett meg a nem túlságosan szép, de igen megnyerő modorú Nyinával. Most idehívta, hogy bemutassa a családnak.

A városka szállodájában véletlenül egy szobába kerül a két nő, Júlia, aki összekülönbözött második férjével is, abban a reményben utazott ide, hogy visszaköltözik a régi házba. A két nő megbarátkozik, elmesélik egymásnak az életüket. Másnap reggel siet mindegyikük a dolgára. Mindketten a régi házba tartanak anélkül azonban, hogy tudnának egymásról. Mindez pszichológiailag jól motivált vígjátéki félreértések sorozatát váltja ki, Guszjatnyikovnak döntenie kell, melyik nőt választja. Júlia előnyösebb külseje s a család véleménye ellenére is Nyinát választja. S az a csodálatos, hogy ezzel később mindenki egyetért. Mert legfontosabb dolog a világon mégis a lelki béke és megértés. Ez alapszabály ebben a kedves régi házban, ahol minden délután Mozartot játszanak.

Az „öreg fiúk” témája Rozov új darabjában (*Estétől délig*) tragikusabb hangnemben szólal meg. Rozov hű maradt önmagához: most is a társadalom etikai problémái, a kivetettek vagy a be nem fogadottak sorsa érdekli. Csakúgy, mint húsz évvel ezelőtt, amikor rövidnadrágos kisfiúi és pisze kislányai először léptek a világot jelentő deszkákra, s friss levegőt árasztva a háborús darabokba belefáradt nézőtérre. Húsz év alatt többször is megkérték, hogy hagyja el a rövidnadrágosokat és forduljon nagyobb növésű hősökhöz, ábrázolja az életet „szélesebben”. Ő azonban nem változtatott régi módszerén. És kiderült, hogy ezzel szélesebben is meg teljesebben is lehet ábrázolni az életet, mint a „nyílt”, „epikus” formákkal. Az idők persze változtak. Az egykori rövidnadrágos fiúk felnőttek és tartós elfoglaltságot találtak maguknak. A *Halhatatlanok* (ebből készült a *Szállnak a darvak* című film) köztünk maradt hősei is elrendezték valahogy az életüket. Sokan azonban nem jól rendezték el. És Rozov most ezeknek az „öreg fiúk”-nak keres helyet az életben.

Már az *Érettségi találkozón* feltűnt ez a hőstípus, a magánéletének megoldatlanságán emberségével és intellektusával felülemelkedő pártmunkás személyében, aki a darab végén mintegy deus ex machina oldja fel az összekuszálódott cselekményszálát. Ez a külsődleges megoldás törvényszerűvé és társadalmi jelentőségűvé válik az új darabban.

Az *Estétől délig* főszereplője egy autodidakta mérnökíró, aki üzemi témájú műveivel valaha nagy érdemeket szerzett, de most már a tulajdon édes fia is elalszik a regényei házi felolvasásán. Borús hangulatának engedve a szerző ebből a meglehetősen periférikus anyagból próbál társadalmi érvényű drámát alkotni. Ezért mindenáron intellektuális figurát akar faragni a szegény öreg dilettánsból. Másrészt, és ez a leg-

hihetetlenebb a darabban, olyan atmoszférát teremt körülötte, amelyben ha nem is maga a „hős”, de legalább annak illúziói igazolódnak.

A katarzis végbe is megy a darabban, csak nem egészen úgy, ahogy azt Rozov képzei. A fiatalok megoldják úgy-ahogy az életüket, de a maguk módján oldják meg: nem apjuk példájára, sokkal inkább annak ellenére. A beléje nevelt idealizmus következtében pártában maradt lánya, miután sikertelenül próbálkozik az öngyilkossággal, végül is bevallja szerelmét a kiválasztott fiatalembernek. Még élsportoló fia tart ki a legtovább mellette. Elváltan neveli egyetlen gyermekét, és most azt kell eldöntenie, hogy kiengedje-e a fiút elváltan élő anyjához, aki az egyik dél-amerikai államban teljesít diplomáciai szolgálatot. Nem fogja-e majd az út megkárosítani a gyermek világnézetét? A szerencsétlen apa három felvonáson át kétségbeesetten tiltakozik az utazás ellen, majd a darab kulminációs pontján, az elvált feleség megjelenésekor elengedi a fiút. Ezt azonban olyan élsportolói öntudattal teszi, hogy tulajdonképpen itt sem beszélhetünk apjának hatásáról. Neki, szegénynek, a megüresedett lakásban nem marad más tennivalója, mint hogy a darab utolsó mondatában így foglalja össze sorsának tanulságait: „Másképpen kellene valahogy élni. Rendezzük át legalább a bútorokat!” De erre sem figyel már oda senki. Hogy a kisfiú elment, egyszerre üres lett a színpad. Ő volt Rozov utolsó rövidnadrágos kisfiúja.

De vajon miért érzi magát ennyire öregnek ez az 57 éves író? Miért írja máris életregényét? A készülő könyvről szólva Rozov igen szellemesen úgy indokolja ezt, hogy nyugdíjszempontról a háborús évek duplán számítanak. Az ő nemzedéke megélt két világháborút és egy polgárháborút, így hát valóban rászolgált a pihenésre. Mégsem valószínű azonban, hogy ez lenne az oka fáradtságának, rossz közérzetének. Hiszen éppen az fáj nekik, hogy egyesek már nyugdíjba küldnék őket, pedig még olyan sok mindent szeretnének elmondani.

A háborút megjárt emberek azonban nehezen tudják megértetni magukat azokkal, akiknek ilyen élményük nincsen. Különösen így van ez az irodalomban. A háborút és annak tanulságait ez a nemzedék még mindig nem írhatta ki magából. Ennek kezdetben adminisztratív akadályai voltak, azután jött az „új hullám” a maga másfajta problémáival, s most meg talán épp a fiatalok hallgatása feszélyezi őket. Akárhogy is van, elmondhatjuk, hogy a listavezető Arbuzov, Rozov, Stein, Szofronov kivételével ez a nemzedék adós még tehetségének és élményanyagának megfelelő művekkel. Így csak azokat említhetjük meg közülük, a teljesség igénye nélkül, akik az elmúlt években valamilyen szempontból jelentősnek látszó művekkel jelentkeztek. Kezdjük három leningrádi szerzővel.

A közelmúltban elhunyt Vera Panovát a magyar olvasó elsősorban mint regényírót ismeri. A XX. pártkongresszus hatását közvetlenül tükröző bátor művével (*Ütközben*) úgy mutatkozott be, mint a társadalom, a magánélet etikai problémái iránt rendkívül érzékeny, jóságos és szókimondó író. A *Nagyvilágban* is megjelent új darabjában, az *Annyi év telt el!* címűben azonban sajnos nyoma sincsen már ennek a pátosznak. Az egy háborús szerelem emlékét idéző, meglehetősen szentimentális történetet az sem tudja érdekesebbé tenni, hogy szerzője a „formabontás” minden eszközét latba veti. A darab persze így is hálás színpadi anyag, különösen Tovsztanogov színházában játsszák nagy sikerrel.

V. Lavrentyevnek három darabja szerepel egyszerre a repertoáron: a *Tiszteld atyádat*, *Az Ember és a Földgömb*, valamint a *Családfő* című. Az utóbbi a legjobb. Finom iróniával és lírával átszőtt társadalmi dráma a szerény családfenntartóról, akit a vicclapok

néha kifiguráznak ugyan, de, amint a darabból is kiderül, mégiscsak ő a társadalom legfőbb támasza, s emberségben, sőt férfiúi erények dolgában is tútesz sok nagyszájú hencegőn.

R. Nazarov *Szervusz, Krimov!* című darabja, amelyet a moszkvai Vahtangov színház játszik, szintén aktuális témát dolgoz fel. A címszereplő Krimov tanárt elhagyta a felesége. Úgy érzi, új életet kell kezdenie, s egy északi építkezésre utazik. Itt nagy fizikai és lelki megpróbáltatások várnak rá, amelyekben azonban töretlen emberségével és kommunista helyállásával úrrá lesz. A mű olyan eseménye a drámairodalomnak, mint annak idején a prózában V. Kozsevnyikov *Ismerkedjünk meg, Balujev vagyok!* című regénye volt. Vonzerejét elsősorban szimpatikus főszereplőjének köszönheti, aki korunk hőstét, az egyszerű dolgos embert személyesíti meg.

Pontosan ellentétes társadalmi típust állít elénk Zorin darabja, a *Jólelkek*. A nálunk is nagy sikerrel játszott *Varsói melódia* szerzőjének új műve szatirikus vígjáték. Az ügyesen felépített cselekmény a Művészettörténeti Intézetben, egy kis képességű, de szemfüles aspiráns disszertációjának védeése körül bonyolódik. A disszertáció csapnivaló, de mivel az ügyes frázislovag egyenként megnyerte magának a Tudományos Tanács tagjait – átengedik. Igen ám, csak hogy most már nem olyan egyszerű megszabadulni ettől az energikus, „népből jött” fiatal kandidátustól, akire ráadásul szemet vetett az igazgató özvegy lánya is. Kabacskov elvtárs hamarosan igazgatóhelyettes lesz, átszervezi az intézetet, s úgy látszik, hogy karrierjének már semmi sem áll útjában. Mivel azonban a nagy emberek mindig apróságokon buknak el, megjelenik most is az elhagyott szerető, a kis titkárnő, aki dokumentumokra támaszkodva leplezi le a csalást. Az újsütetű tudósnak más városba kell áttennie tevékenysége székhelyét. Az intézet tisztelt munkatársai, a „jólelkek” pedig vidám körtáncba kezdenek örömben, hogy valaki megszabadította őket a veszélyes kollégától. – Mily kár, hogy titkárnők oly ritkán jönnek. . .

A következő vígjáték, a *Színházi fantázia* már sokkal tragikusabb hangvételben adja elő hasonló témáját. Egy tehetséges fiatal szerzőtől két csirkefogó ellopja előadatlan színdarabját és szerencsét csinál vele. Igen ám, csak hogy miközben írónak adják ki magukat, s a darabot próbálják, ők is őszintén beleszeretnek a színházba meg a színésznőbe és elhatározzák, hogy megpróbálnak maguk is darabot írni. De úgy látszik, hogy a két dolgot nem lehet együtt csinálni: valaki vagy ír, vagy adminisztrál. Az ifjú szerzők a saját darabjukat már nem tudják olyan ügyesen eladni, mint a lopottat: túlságosan szeretik, túlságosan fontos nekik. A darab megbukik, s vele a színház is, amely elárulta igazi szerzőjét. Zorin művét a Vahtangov Színház mutatta be szellemes, érdekes, pergő előadásban. Az egyes felvonások tanulságát egy-egy songban foglalják össze, amelynek csak a vázlatát írta meg a szerző, szövege – a napi eseményektől függően – estéről estére változik.

N. Zorin az egyik szerzője egyébként annak a nagy drámai trilógiának is, amellyel a Szovremennyik Színház az Októberi Forradalom 50. évfordulója alkalmából vitt színre. A *Dekabristák* (Zorin műve) – *Narodovolecek* (szerző: A. Szvobogyin) – és *Satrov Augusztus 30.* című darabjából készült *Bolsevikok* (nálunk *Merénylet* címmel játszották) azóta is szüntelenül az érdeklődés középpontjában van, s ezt nemcsak ötletes, látványos színpadi megvalósításának köszönheti. A három mű az orosz felszabadító mozgalom egy-egy korszakát jeleníti meg. Ezen belül azonban mindegyikük önálló problémát is hordoz, külön-külön is kapcsolatban van korunkkal. A *Dekabristák* azt a kérdést veti fel,

hogy magára veheti-e egy elszigetelt csoport a forradalom kirobbantásának felelősségét. A *Narodovolecek* azt a dilemmát állítja elénk, hogy lehet-e a népet akarata ellenére boldogítani. A *Bolsevikok* pedig azt bizonyítja, hogy a forradalmi hatalom nem alkalmazhat a lényegétől idegen eszközöket még válságos helyzetekben sem. A trilógia egészében azt a folyamatot örökíti meg, ahogyan a felszabadító mozgalom népi mozgalommá válik. Figyelmeztet azonban, hogy az új hatalom csak ezeknek a problémáknak a helyes megoldása útján válhat igazán néphatalommá.

Amint látni fogjuk, hasonló kérdéseket feszeget Jevtusenko *Bratszki vízierőmű* című műve, valamint Ljubimov *Anya és Mit tegyünk?* című színpadi kompozíciója is. Ezekről azonban inkább majd a fiatalabbak műveivel kapcsolatban szólunk. A közép-nemzedékről tulajdonképpen nincsen több mondanivalónk. Igaz, hogy ismét új darabban jelentkezett A. Kornyejcsuk (*A szív emlékezik*), A. Szofronov (*Az örökség*), V. Lavrentyev (*Az ember és a Földgömb*), az A. és P. Tur testvérpár (*Egyetlen tanú*), valamint az eddig jórészt csak az ifjúsági műfajban dolgozó V. Korosztiljov is (*A kormányzó köszöbrának lépteit*). Ezekről sem várhatunk azonban túl sokat. Sikerült darab viszont A. Vologyin új műve, *A tobosói Dulcinea*. Toboso faluban vagyunk, kevéssel Cervantes regényének megjelenése után. A lassan már vénleánynak számító Dulcineát mindenáron férjhez akarják adni. A vőlegény azonban az utolsó pillanatban visszalép, mert szerinte Cervantes regénye hírbe hozta a lányt. A sértett női hiúság Dulcineának azt sugallja, hogy most már a valóságban is vállalja a búsképű lovagot, akit életében mégcsak nem is látott. Ezért Sancho Panza kíséretében útnak indul, hogy megkeresse szerelmét. Ahogyan valamikor a lovagregényírás, most az a divat kap lábra Toledo aranyifjúsága körében, hogy az isteni Dulcineának ajánlják fel szívüket. Ő azonban fittyet hány a hódolóknak, s egy kolostorba készülõ keszeg vándort tüntet ki bizalmával (ezt a szerepet a színház új művészeti vezetője, O. Jefremov játssza), mivel az annyira hasonlít a regénybeli lovagra. A jámbor barát sokáig ellenáll a kísértésnek, hogy Dulcinea férje és a szegények védelmezője legyen. Dulcinea erélye és asszonyi céltudatossága azonban végül is megteszi a magáét. A nászéjszaka után a barát átveszi az asszony kezéből Don Quijote sisakját és kopjáját, hogy ismét rohamra induljon az emberi butaság, kényelmesség és maradiság ellen. Kár, hogy ezt a maga nemében kiváló prózai művet még a szovjet színpadról is leszorította az új *Don Quijote*-adaptáció: L. Wassermann divatos musicalja, a *La Mancha lovagja*.

### III. A fiatalok és a jövő

Mit várhatunk a fiataloktól? Érik-e közöttük újat ígérő szándék és egyéniség? Lesz-e újabb „új hullám”? Nehéz egyértelmű választ adni ezekre a gyakran feltett kérdésekre. Kezdjük talán mégis azzal, hogy szerintünk „új hullám” nem várható. Az utóbbi években jelentkezett tehetségeknek éppen az a közös jellemzője, hogy nem „szerveződnek nemzedékké”. És nem is olyan nagyon fiatalok. Amint látni fogjuk, általában friss szemmel és bátran vetik fel a társadalmi lét aktuális kérdéseit, de inkább csak jelezni akarnak, nem tartanak számot a néptribun, az egyedüli bíró szerepére. A tíz év előtti „új hullám” vonalát folytatni talán nem is lehet már: témái részben elavultak, részben más műfajokban (kisepika, film) nyernek mélyebb, behatóbb feldolgozást. Az egykori „dühös fiatalok” (többségük ma már negyvenen felül van) maguk is érzik ezt.

Egyesek közülük „megtérnek”, mások azonban – s ez még rosszabb megoldás – mintha mi sem történt volna, fújják a régi nótát.

Jevtusenko újabban alkalmi elbeszélő költeményeket ír: a *Bratszki vizierömu* a Nagy Októberi Szocialista Forradalom 50. évfordulójára készült, a *Kazanyi Egyetem* pedig a Lenin-évfordulóra. Az elsőt színpadra is alkalmazta a szerző, ez ad rá alkalmat, hogy röviden szót ejtsünk róla. A *Bratszki vizierömu* alap gondolata az, hogy – bár az építkezés technikája a piramisok óta lényegében nem sokat változott – a felszabadított munka szabaddá teszi az embert és értelmet adhat életének. Ennek a tételnek az igazságát – a fáraók korától egészen a legújabb időkig – 16 történelmi kép illusztrálja, meg lehetőségen ügyetlenül. Egységes, összefüggő színpadi cselekmény híján merőben deklaratív előadás született a Malaja Bronnaja Színházban, ahol A. Efrosz rendezésében a művet játszották.

Nem járt sokkal nagyobb sikerrel az a kísérlet sem, amelyet a mai szovjet színház másik nagy rendező egyénisége, J. Ljubimov tett Jevtusenko költészetének „dramatizálására”. A legfrissebb bemutató a költő amerikai útjának élményeit eleveníti meg, a címe pedig: *Under the Skin of the Statue of Liberty. A szabadság szobor, amelynek a költő a bőre alá bújt* állhatna persze Moszkvában is. Legalábbis ezt gondolja a közönség egy része, s majd szétveti a színházat, hogy a költő bátor igazmondását valamivel viszonzozza. Csakhogy ettől ez az előadás még nem lesz igazi színház. A kiváló rendező felvonultatja persze egész kelléktárát. A nézőtér első soraiban gumibotos, rohamsisakos rendőrök ülnek, a szereplők tőlük kérnek engedélyt az előadás megkezdésére. Nincs hiány szirénázásban, reflektorozásban és színpadi rohangálásban sem. Csakhogy ez így még mindig nem igazi színház. Ahhoz dráma is kellene, nemcsak drámai helyzetek. Egyetlen, de valóságos és lényeges konfliktus. Igazi drámai jellemek. Ez a dramaturgia nem alkalmas azonban emberi jellemek megformálására. A két Kennedy fivér, Martin Luther King, Pancho Villa, Salvador Dalí és Jézus Krisztus így itt csak egy keserű és indulatos költői pamflet szereplői, nem pedig igazi drámáé. Ahhoz Jevtusenko nem ért eléggé.

J. Nagibin darabját, amelyet az író egyik kisregényéből dolgoztak át, az *Ősz haját keressünk sürgősen* még nem adták elő. Így is megállapítható azonban róla, hogy ez is olvasásra való mű, s kevésbé a színpadi megvalósításra. Témája, az öregedő mérnök és a fiatal színésznő szerelme persze nagyon érdekes, a család válságától az értelmiség magáralátalálásának problémájáig felfűzhető rá a mai szovjet társadalomnak csaknem minden aktuális kérdése. Úgy látszik azonban, hogy a novellistaként nagy sikereket aratott Nagibin drámai eszköztára nem elég gazdag.

Annál otthonosabban mozog azonban ezen a terepen az „új hullám” egyetlen professzionista drámaírója, E. Radzinszkij. Míg Jevtusenko és Nagibin csak kirándulók a dráma vidékein, Radzinszkij született drámaíró. Bár foglalkozására nézve történész és az Állami Levéltárban dolgozott hosszú évekig, már jelentkezésekor kisujjában volt a drámaszerkesztés minden szabálya. Képességeit egyébként mint alkalmi dramaturg is kamatoztatja: a Puskin Színházban ő alkalmazta színpadra B. Polevoj új regényét, a *Doktor Verát*, a Mosszovjet Színházban pedig a *Pétervári álmok* című Dosztojevszkij-kompozíciót. Számunkra most fontosabb azonban par excellence drámaírói tevékenysége, mivel ez árul el legtöbbet a „nemzedéki” kérdéstről: az „új hullám” mai elsőkélyesedéséről.

Radzinszkij mindig is szerette a zajos sikert. Jóllehet, mint mondtuk, kiváló dramaturg, már első darabjában, a *Filmet forgatunk!*-ban azzal hívta fel magára a

figyelmet, hogy a színházban – vesszenek a maradiak! – nem színházat, hanem filmet játszatott. A mű problematikája egy filmrendező és egy statisztalány szerelme. A következő darabban, a *104 lap a szerelemről* címűben, amelyből filmet is készítettek, ugyanez a téma – ezúttal egy fiatal tudós és egy stewardess viszonya – Moszkva divatos, új központjának, a Kalinyin sugárútnak felhőkarcolói között bontakozik ki. Az utolsó előtti műben, a *Kolobaskin, a hóditóban* az értelmiségi hős feleségül is veszi „randon aluli” választottját, és ez alkalmából megható búcsúbeszédet intéz tovatúnt ifjúságához. És íme, most a minden eddiginél nagyobb siker: *A nőkről* című darab a Művész Színházban. Az előadásokra hónapokkal előre kelnek el a jegyek, és a női főszereplő (T. Doronyina, a szerző felesége) minden este egy szekérderek virággal tér haza. Az egyetemisták a függöny legördülte után még jó félórát dübörögnek a karzaton, éppen úgy, mint Jevtusenko hajdani estjei után. Ez a darab művészi szempontból mégis sikertelen alkotás. Gyenge verset persze Jevtusenko is írt eleget. De ő legalább őszintén és meggyőződéssel szónokolt. Ami Radzinszkijra jellemző, az éppen ennek az indulatnak teljes hiánya. Ő nem akar mást, mint a mesterségesen felborzolt „új hullám” védjeggyel adni el üres, konjunkturista darabját. T. Doronyina odavet ugyan egy-egy célzást a nők magányosságáról vagy valamely más időszerű társadalmi kérdéstről, de egyáltalán nem ezzel akarja felajzani a karzaton szorongó közönséget, hanem gitárjával, amelynek kíséretével Villon-halladákát énekel.

Szerencsére azonban az új írók legnagyobb része azért a maga tehetségéből akar megélni. Többnyire póztalan segíteni akarással vallatják korukat-világukat – persze nem egyforma sikerrel ők sem.

Ilyen sikertelen kísérletnek tekinthető például az egészen fiatal A. Antokolszkij *Sorsforduló* című műve is, amely az ötven éves ifjúsági mozgalomnak kívánt emléket állítani – elég ügyetlenül. A darab helyes és korszerű alapeszméje (a bolsevikok és az anarchisták harcának ábrázolása, aktuális utalásokkal Trockij és mások mai követőire is) elvetél a megvalósítás alacsony színvonala miatt. A „kulturális forradalom” és a gauchismus paródiájának szánt mű így szinte önkritikává válik.

Művészi és etikai szempontból is hitelesebben közelíti meg az ifjúság problémáit V. Vojnovics darabja, a *Barátok*. V. Vojnovics elbeszélései is mai erkölcsi kérdéseket tárgyalnak. A *Becsületes akarok lenni!* című kisregénye magyarul is megjelent. A művet egyszerre tűzte műsorra a Szovjet Hadsereg Színháza (M. Butkevics rendezésében) és a Majakovszkij Színház (rendező: A. Goncsarov). A két előadás mégis homlokegyenest különbözik egymástól, mintha nem is ugyanarról a darabról lenne szó. Két fiatal kamasz, Tolja és Valerij barátságának váratlanul kemény próbát kell kiállnia, s egyikük gyengének bizonyul. A két pajtást egy parkban huligánok támadják meg. Tolja, hogy a bőrét mentse, saját kezével hagyja helyben Valerijt. Tehetett volna-e másként? – kérdezi az író, s általában, milyen lehetősége van ma az erőszakkal szembeni ellenállásnak? Van azonban a darabnak egy sokkal egyszerűbb és gyakorlatibb témája is, a másik színházat, a Szovjet Hadsereg Színházat valószínűleg ez indította a bemutatóra. Valerij ugyanis – édesanyja és nagymamája minden óvása ellenére – repülő, csak repülő akar lenni. Ennek a férfias és bátor hivatásnak a jellemformáló erejét akarja mindenáron hangsúlyozni a rendező. De végül is mit érnek a színpadon a kiváló repülőgépek és délceg tisztok, ha a rendező adósunk marad a kamasz lelki világát mozgató rugók bemutatásával?

A darab mélyebb, pszichológiai vonulatának ezek a lehetőségei érdeklék elsősorban a másik előadás rendezőjét. Tolja itt nem repülőgépekkel és egyéb égi jelenségekkel



viaskodik, hanem nagyon is földi hatalmakkal: az értetlenséggel és közönnyel, a durvasággal és lelki szegénységgel. Az ő sorsa, s az ugyanezekkel a jelenségekkel a maga női módján szembeszegülő Tányja példája is azt bizonyítja tehát, hogy az író élő problémát vetett fel.

A Szovjetunióban is folyik a gazdaságirányítási rendszer korszerűsítése, és ez új hóstípust hozott ott is felszínre. A fiatal V. Dvoreckij darabja, *A kívülálló* állítja elénk először ezt a típust, a nagy szavak helyett mindennapi tetteket és helytállást követelő fiatal szakember alakját. A. Efosz, aki bemutatta és sikerre vitte a darabot, régóta kereste már ezt a típust. Ezt akarta megragadni tulajdonképpen a már néhány év előtti, híres *Platon Krecset* rendezésében is, Kornyejcsuk darabjának kegyetlenül őszinte sebészfigurájában. És lám, most a kortársi dráma is megformázta ezt a karaktert. Dvoreckij hőse egy tehetséges és jól képzett fiatal mérnök, aki a kvalifikáltabb munka, a lakás és a nagyobb fizetés kedvéért szegődik az új vállalathoz, s ezt nem is titkolja, nem is szégyelli. Természetesnek tartja, hogy munkáját csak megfelelő körülmények között végezheti eredményesen. Úgy is fogadja persze mindenki, mint hideg és számító, beképzelt technokratát, mint „kívülállót”, kibicet. Hamarosan kiderül azonban, hogy ez a hideg és pökhendi alak több hasznot hajt a vállalatnak, mint azok a vezetők, akik demokratizmusukat csak a közös ivázzatokkal tudják bizonyítani. S hogy ez jobb a munkásoknak is. Egy üzemi baleset alkalmával a munkások egyszer csak az új mérnököt állják körül, tőle várnak segítséget, intézkedést. A „kívülállóból” belső ember lett, akiben bíznak, akiben hisznek. Aki az ő emberük. Pedig mérnök, s érti a mesterségét. És nem is iszik.

Az új társadalom felnőttébb erkölcsi normáit sürgeti J. Edlisz darabja, a *Július, nyárelő*. Verát, a kiváló brigádvezetőt és energikus üzemi bizottsági tagot elhagyta a férje. Jurijt nyomasztja az asszony anyagi és szellemi fölénye, s egy fiatal lánynál keresi a boldogságot, aki bálványozza őt. Hamarosan feltűnik Vera mellett is egy férfi, a gyöngéd és örökvidám Paramonov, akinek imponál a fiatalasszony határozott és komoly jelleme. A happy end azonban mégis két felvonáson át késik. A szerző ezalatt eljátszik azzal a megoldással, amelyet hasonló esetek megoldására a hivatalos optimizmustól áthatott dramaturgia általában alkalmaz: megpróbálja Paramonovot nem mint új lehetőséget, hanem mint a kibékülést „katalizáló” epizódszereplőt felhasználni. A fogás azonban, s ez a darab nagy érdeme, itt nem válik be. Hiába szereti Vera még mindig a férfiasabb Jurijt, s a társadalom előtti felelősségétől áthatva hiába kezdeményezi az maga is a békülést, a régi házasságot már nem lehet rendbehozni. Vera, aki számtalan családi ügyet „oldott” már meg társadalmi alapon az üzemi bizottságban, a maga családi életének válságát végül is az érzelmek javára oldja meg: nem fogadja vissza a férjét, éppen azért, mert szereti, és semmiféle magasabb szempont érdekében nem akar hazugságban élni vele. A szakszervezeti bizottság hozzájárulását is kijárva férjének új házasságához, Vera a darab végén Paramanovval indul az új élet felé. Az illúziók nélküli, hétköznapi és valóságos élet felé.

Ljubimov színházának, a Tagankának két legnépszerűbb előadása: V. Oszipov *Csak táviratok* című darabja és B. Vasziljev nálunk is játszott színpadi kompozíciója, *A hajnalok itt csendesek* szintén a társadalmi morál kérdéseivel foglalkozik. Az első mű dokumentumdráma. Szövegét tulajdonképpen a címben szereplő táviratok adják, amelyeket egy furcsa, bonyolult szolgálati ügy kapcsán vált egymással három ember: a moszkvai intézet igazgatója, ennek csinos aspiránsa, valamint a szibériai expedíció vezetője, aki szintén beleszeret a nőbe, s vágyainak kielégítésére egyben-másban bizony

régimódi eszközökhöz folyamodik. Még a dokumentumok ilyen beható tanulmányozása után is nehéz persze megállapítani, hogy kinek volt tulajdonképpen igaza. De nem is ez a fontos, hanem egy nagyon élő, mai kérdésnek, a vezetők emberi, erkölcsi felelősségének a felvetése.

Vasziljev kisregényének pátoszát (ez a színpadi mű is kisregényből készült) az emberi és katonai helytállás szép példáját adja. A németek megtámadnak egy tapasztalatlan, katonalányokból álló léghárító különítményt. Bár az asszonyi dolgokban kissé járatlan őrmester minden tőle telhetőt megtesz, egységét felmorzsolják. Az őrmester maga is súlyosan megsebesül, de bosszút áll a meggyilkolt lányokért, a háború után pedig visszajár az elhagyott kis tiszásra, ahol most már csendesek a hajnalok . . .

A Taganka Színház produkciója semmivel sem marad el a budapesti Mikroszkóp Színpad előadása mögött, sőt. Csak az a kár, hogy az előadás szöveggönyvét mégsem tekinthetjük irodalmi értelemben drámának. Az ötletes rendezés és a kiváló színészek éltetik voltaképpen.

Említettük már N. Korzsavin drámáját, *A professzor a frontra megy*\* (Odnazsdi v dvadcatom), amely a legtöbb izgalmat váltotta ki a forradalom 50. évfordulójára készült darabok között. Vajon mi a váratlan siker titka? N. Korzsavin 1925-ben született, tehát Jevtusenko nemzedékéhez tartozik, s ő is költőnek indult. Mivel azonban eddig csak egyetlen verseskötete jelent meg, tulajdonképpen még „fiatal” írónak számít.

A cselekmény 1920-ban játszódik, a polgárháborús Ukrajnában. Főszereplője Kljucickij professzor, aki a nagy orosz burzsoá történést, V. O. Kljucsevskijj személyesíti meg. A darabban a professzor (a kiváló L. Leonov játssza a moszkvai Sztanyiszlavszkij Drámai Színházban) két volt tanítványa: egy vörös komisszár és egy fehérgárdista tiszt kíséretében járja be a polgárháborús frontot. A három „pápaszemes intellektuelt” hol a fehérek, hol a vörösök, hol az ukrán nacionalisták tartóztatják fel, hol egyiküknek, hol másikuknak adva gyakorlati lehetőséget nemzetmegváltó elméletének bizonyítására.

Ez a színpadi alaphelyzet lehetőséget ad a szerzőnek, hogy a forradalom és a polgárháború eseményeit hamisítatlanul népi háttér előtt, de lélektanilag is jól motiváltan elevenítse meg. Mindkét tábor képviselői élő, hús-vér emberek, a markánsan jellemzett népi figurák pedig ugyanazt az igazságot fogalmazzák a maguk nyelvén, amelyet a darab utolsó jelenetében a professzor így foglal össze: „Azt mondják, hogy az orosz történelemnek vége. Fityfenét, kérem! Még csak most kezdődik igazán.”

Színpadi lehetőségeit tekintve Korzsavin darabját talán Dürrenmatt történelmi-történelmi komédiáival lehet leginkább összevetni. Gondolati tartalmát és emberábrázolásának mélységét tekintve pedig a szovjet dráma „csehoi szárnyának” legjobb alkotásai közé sorolhatjuk. Talán nem véletlen a Bulgakov- párhuzam sem, amelyre sokan utalnak Korzsavinnal kapcsolatban. Mindenesetre ez az a hagyomány, amelynek továbbélése bizakodóvá tehet bennünket a szovjet dráma jövőjét illetően.

A fejlődés elkerülhetetlenül a műfaji és stiláris gazdagodás, a további rétegződés felé mutat. Csak gyorsítja ezt a folyamatot, hogy – kiváló orosz nyelvű adaptációkban – egymás után kerülnek be a hatalmas ország színházi vérkeringésébe a köztársaságok legjobb drámaírói; méghozzá úgy, hogy magukkal hozhatják nemzeti, nemzetiségi

\*Megjelent a *Nagyvilág* 1972. évi 8. számában.

irodalmuk ízét, zamatát, sajátos látásmódját is. Az észt Kaugver darabját, *Az ígélet földjét* (*Szvoj osztrov*) Rozov adaptációjában játssza a moszkvai Szovremennyik Színház. A mű az észt „nehéz emberről”, egy geológus mérnökről szól. Ripsz új, korszerű módszerét dolgozza ki a palafejtésnek, amely figyelembe veszi a természetvédelmi szempontokat is. A bányagazgatóságot azonban nem az erdők és mezők érdeklik, amelyeket feltárnak a külszíni fejtések, hanem a tervteljesítés. Az új módszerben csak Ripsz és néhány fiatal technikus hisz, akik jelentős anyagi áldozatok árán is kitartanak mellette. Váratlanul kiderül azonban, hogy így is lehet olcsón palát bányászni, sőt – még olcsóbban, mint a külszíni fejtéssel. Most aztán egyszerre ők lesznek a nap hősei; csak úgy dől hozzájuk a pénz és az elismerés. Ripsz, ez a modern garabonciás azonban nem kér ebből a dicsőségből. Odébbáll, hogy egy új helyen keressen új feladatot magának, új barátokat és új ellenségeket. Előbb azonban kis búcsúbeszédet intéz az embereihez: „Gyakran kérdezik mostanában: vajon méltó-e ez a fiatalság az apák dicső nemzedékéhez. Én fordítva teszem fel a kérdést: vajon úgy élünk-e mi, apák, hogy méltók legyünk ezekhez a gyerekekhez, s a következő nemzedékekhez? Búcsúzóul azt szeretném kívánni most magunknak, hogy meg tudjon menteni mindegyikünk egy-egy kis darabot számukra a földünkéből, az ígélet földjéből: egy darab erdőt, egy kis rétet, egy tiszta szerelmet, egy adag emberi jóságot és ártatlan örömet. Többet ér az ilyen örökség a világ összes palájánál.”

Az oroszul író bjelorusz Makajonok utolsó művével, *A haditörvényszékekkel* A. Efrosz aratott nagy sikert a színházában. A mű a bjelorusz falusi lakosságnak a németek elleni harcát mutatja be. Sikerét mégis elsősorban a kiválóan megrajzolt népi figuráknak, a bjelorusz folklórnak köszönheti.

Ez az éltető eleme az azerbajdzsán Musztáj Karim darabjainak, elsősorban *A holdfogyatkozás éjjelének* (*V nocs lunnovo zatmenyja*), amelyet a Mosszovjet Színház játszik. Az ő a drámában, ami Csingiz Ajtmatov a kisépikában: egy nagy kultúrával rendelkező kis nép szószólója, aki ugyanakkor általános emberi érvényűvé tudja tenni a sajátos népi élményt. A kiváló kirgiz író maga is drámai művel jelentkezett egyébként nemrég: *A Himálája megmászása* című aktuális társadalmi színművét a Szovremennyik Színház játssza. A cím arra a hagyományra utal, amely szerint a japán sintoisták az év egy bizonyos napján megmásszák a szent hegyüket, a Fudzsiját, hogy ott „megtisztító beszélgetést” folytassanak istenükkel. Csingiz Ajtmatov szerint eljött ez a nap az ő nemzedéke és általában a mai értelmiségi középnemzedék számára is. A darab maga is egy ilyen „megtisztító beszélgetés” egykori évfolyamtársaival, amelynek során kiderül, hogy ki maradt hű vállalt feladatához és ki adta fel ezt az érvényesülés, az anyagi előrelépés kedvéért. A nézőtér figyelemmel és helyesléssel követi a cselekményt, hajlandó a szereplőkkel együtt megmászni a Himáláját, az „etikai maximalizmusnak” azt a magaslátát, amelyet a szerző eléjük állít.

Az örmény népi folklór s egy hallatlanul szuggesztív poézis atmoszférája ejti rabul a Komszomol Színház nézőit Z. Halafin *Bölcsődal* című drámájának előadásán, és a paraszti élet realista, de mégis poétikus képei teszik igazán érdekessé a moldáviai Ion Druce *Az ifjúság madara* (*Ptyici násej molodosztyi*) című költői játékát is. Haldoklik Pável, a tsz-elnök, betegágyánál ott sűrög-forog a falu apraja-nagyja. A lazán szerkesztett epikus képek a nagybeteg lázálmaid mutatják be. Pável képzeletében megjelennek gyermekkori pajtásai, szerelme, majd a háborús epizódok, a kolhoz talpraállításának nehéz évei, s végül az Úristen, aki előtt számot kell adjon életéről. Az Úristen megállapítja, hogy bár sokat

vétkezett, Pável mégis hasznosan élt, s úgy rendelkezik, hogy szomjának enyhítésére a deficitese ásványvízből utaljanak ki néhány üveggel.

A darab cselekményének másik vonala az elnök furcsa nagynénje, Ruca anyó körül alakul ki. A nagy éhség idején ő vette magához elhalt testvérének két gyermekét. Mikor azonban a gyerekek lábra kaptak, tudni sem akart többé róluk, mert vezetőik lettek, s a sok traktorral meg géppel elriasztották a gólyákat a faluból. Az asszony a falu apró-cseprő ügyeinek intézésére fordítja energiáját; a darab folyamán kigyógyít két asszonyt a meddő-ségből, egy harmadiknak kártyából kiveti a szerencsését, s nagy hamarjában egy lagzit is összeüt. Az elnök sem halhat meg úgy, hogy Ruca anyó meg ne látogassa. Két palackot visz neki. Az egyikben vodka van, ezzel koccintanak a helyreállt családi békére s arra, hogy a faluba ismét visszatérjenek a gólyák, ifjúságuk madarai. A másikkól varázslatos italt tölt az anyó, s az elnök fájdalma csitul, majd kisvártatva végleg megnyugszik. Ruca anyó tovább siet. Sokan várják, az egész örömtől és bánattól, keresztelőtől és lakodalomtól hangos moldáviai falu.

Egészen más hangvételű a grúz G. Huhavili *A bíró* című darabja. A filozofikus, pszichológiai elemzésre és árnyaltságra törekvő mű a szovjet dráma egyre jobban kibontakozó intellektuális áramlatához tartozik, amely elsősorban a balti köztársaságokban alakult ki. Kaugver mellett a litván Kazys Saját kell itt elsőként megemlíteni, akinek sajátos látásmódú groteszk játékeit a Modern Könyvtár sorozatban a magyar közönség is olvashatta. (*A nyelvtudós* című komédiája a *Nagyvilágban* jelent meg.) Saja nem egyszerűen Mrožek- vagy Havel-epigon, látszólag hideg intellektualizmusa sajátos reakció a szovjet társadalom egy korábbi fejlődési szakaszára, amelyben gyakran csak lelkesedéssel és nagy szavakkal akartak megoldani olyan feladatokat, amelyekhez inkább kitartás és hozzáértés kellett volna. Azt jelzi, hogy a nagy szavakkal együtt az emberek bizalmatlanná váltak valamelyest a közvetlen érzelmi megnyilvánulásokkal és a látványos cselekménnyel szemben is, amely a hagyományos dráma kelleke. Saja ad abszurdum bonyolítja a szituációkat, szinte bábszerűen mozgatja szereplőit. Színházát, bármily furcsa, mégis ez a szenvedélyes didaktikus hajlam teszi élővé és vonzóvá. Érezzük, tudjuk, hogy a szellem hajmeresztő mutatványait nem öncélúan végzi, hanem azért, hogy fontos életigazságokra döbentsen rá bennünket. Ehhez járul még az a szégyenlősen gúnynak álcázott finom líra, amely annyira jellemző a kis balti népek irodalmára. Az a fájdalmas poézis, amely például a *Szent tóban* az ősi természet, a hazai tájak, az erőltetett és körültekintés nélküli iparosítás következtében végbemenő pusztulását, elcsúfítását kíséri. *A szónok*, a *Jónás*, a *próféta* és *A nyelvtudós* abszurd hangvételű tragikomédiák. Az ún. elidegenítő technikán kívül az fűzi össze őket drámai ciklussá, hogy hőseik, ezek a kissé idealista és ezért nagyon védtelen értelmiségi emberek, mind a korszerű hatalmi apparátussal kerülnek összeütközésbe, s szükségképpen elbuknak az egyenlőtlen küzdelemben. Jobb mégis satirikus és nem abszurd komédiának nevezni ezeket a játékokat. A szerző nem transzponálja ugyanis valami általános emberi bukássá ezt a konfliktust. Az elidegenedett hatalmi gépezet képviselői térben és időben körülhatárolt alakok: erőszakos, ostoba és kétszínű kispolgárok, akik a válságos idők szükségállapotát nyeresztkedésre és fosztogatásra használják fel. A tragikomikus fintor nem a szovjet rendszernek szól és még kevésbé az emberiségnek, hanem annak a furcsa és ellentmondásos történelmi helyzetnek, amely a világ leghaladóbb és legkorszerűbb társadalmi rendszerét arra kényszeríti, hogy elfogadja ilyen emberek segítségét.

Ez a konfliktus és ez a látásmód jellemzi a közelmúltban tragikus körülmények között elhunyt fiatal irkutszki szerző, A. Vampilov drámáit is. Mindkét befejezett darabja egy szibériai város szállodájában játszódik. Hatalomra vágyó és megfélemlített, szánalmas kisemberek a szereplők, igazi vidéki típusok, akiket meglegyint olykor egy pillanatra a másik, a nagyobb élet szele egy átutazó fővárosi figura (*Kaland a főmesttörrel*) vagy egy gyanúsán viselkedő furcsa alak révén (*Hűsz perc az angyallal*). Furcsa, groteszk helyzetek alakulnak ki az ilyen találkozásokkor. Nagyhatalmú revizornak néznek egy egyszerű kis nyomdász, csak azért, mert moszkvai illetőségű s a szállodai bejelentőben a foglalkozását így jelöli meg: metttör. Órultnek, sőt provokátornak hisznek egy szerencsétlen fiatal-embert, akinek n eghalt az édesanyja, s a számára gyűjtögetett pénz egy részét hajlandó kamat nélkül kölcsönadni két rászorulónak. Soha nem tart azonban soká a mesterségesen előidézett izgalom. A félreértés mindig kiderül, s helyreáll a megszokott vidéki világrend. A szerző nem tágítja kozmikus méretűvé ezt a világot, s nem kezeli örök emberi tulajdonságként a benne uralkodó elidegenedést.

A szovjet abszurd tehát nem is abszurd igazán, legalábbis nem a szónak megszokott értelmében. Valóságos és kézzelfogható realista társadalmi dráma, amelyben az abszurd és groteszk elemek tulajdonképpen csak a szatíra élének elkerülhetetlenül szükséges tompítására szolgálnak. A szovjet dráma tehát egészséges és életképes még legtúlzóbb, legszélsőségesebb megnyilvánulásaiban is. Ezt nyilván annak köszönheti elsősorban, hogy – bár „elmarad” tőle – élő, elszakíthatatlan kapcsolatban van a társadalmi valósággal, hogy a legkétségbeejtőbb helyzeteiben és legelkeseredettebb pillanataiban sem mond le alakításának, tökéletesítésének jogáról és kötelességéről. Ez a sok nyelven sokféle stílusban és modorban írott dráma mind aktuális, eleven, élő politikai színház lesz, mire a nézők elé kerül. A szovjet dráma is egyre inkább megrendelésre, a színházakkal való legszorosabb együttműködésben készül. A szovjet színház pedig az elmúlt években nagyon érdekes és korszerű előadásokat „rendelt meg” Shakespeare-nél, Csehovnál, Osztrovszkijnál és Gorkijnál. Ennek a megrendelésnek felszínre kell hoznia előbb-utóbb a mi korunk nagy drámaíróit is.

## Az idődimenziók gazdagodása a mai szovjet kisregényben

JAGUSZTIN LÁSZLÓ

1. Korunk művészete összességében tükrözi az összemberi tudás és praxis állapotát, fejlettségi színvonalát, és ez a szovjet kisregényben is nyomot hagy. Három, tendenciává erősödött terület találkozásának és egymásra hatásának lehetünk tanúi: természet-tudományos világismeretünk gyarapodik, társadalmi tudatunk és önmagunk tudata változik, ugyanakkor a kifejezésükre alkalmas művészi eszköz keresése értelmezi és segíti egymást a kisregényben. Ezekből a találkozási folyamatokból emelnénk ki néhány szembevetendő és jellemző mozzanatot, anélkül, hogy mélyebb vizsgálatukra vállalkozni mernénk. E tendenciák közül nem mindegyik jelentkezik egyenlő jelentőséggel a szovjet irodalomban.

2. „Az ember az egyetlen lény, akit zavar az idő, s ebből a nyugtalanságból származik kifinomult művészetének nagy része, vallása java része és majdnem egész tudománya”<sup>1</sup> – mondja A. Clarke a jövő milyenségéről szóló ismert könyvében, megismételve Hegel gondolatát. Igaza van, századunk nagy, összefoglaló szimbólumai között előkelő helyet foglalhatna el az óra. Az óra, mely társadalmi életünk minden folyamatának talán legáltalánosabb, szabályozó eszköze; a biológiai, a természeti világidőtől való elszakadás, függetlenebbé válás tárgyiasult kifejezője, a társadalmi idő, a kultúra idejének a jelzője. Az ember az egyetlen lény, aki örülni is tud az időnek, akit bátorít, segít és serkent az idő ismerete és élménye.

Fejlődésünk különböző periódusaiban, kultúránk különböző szakaszaiban eltérő formákban és eltérő mértékben voltunk tudatában az időnek. A múlt század elejétől kezdődően megingott az addig biztosabbnak, befejezettebbnek tudott és érzett világ-észlelésünk. A felfedezett új anyagi létformák és minőségek mintegy feloldották korábbi ismereteink zártságát, a megismerő kutatás új távlatait és irányait nyitották meg. A XIX. század a változás és fejlődés fogalmának a bekapcsolásával kitágítja az események megközelítésének alternatíváit. Az irodalom merészebben kezd játszani az idővel, nemcsak mechanikusan, a cselekmény izgalmá kedvéért váltogatja a sikokat. A létezés egyes szféráinak, az ezekben lezajló mozgásoknak megfelelő időtechnikákat alakít ki. Különösen alkalmas teret biztosít ehhez a művészi eszközök és formák iránt nagy megértést tanúsító regény.

Ez részben oda vezetett, hogy az önmaga nagyságrendjét arányadó mértéknek tekintő ember a makro- és mikrovilágba behatolva és azok törvényeit értelmezni próbálva, az eddig megszokottól eltérő, a változatlanóság biztonságától megfosztó világ- és

<sup>1</sup> A. CLARKE: *A jövő körvonalai* Bp. 1968. 134. l.

élményekhez jutott, amelyek átfedték és színezték társadalmiságának szűkebb kategóriáit is. Ezt a nyugtalanságot már a Kierkegaard által inspirált életfilozófiák is megfogalmazták, ha a válaszokat nem a helyes irányban keresték is.

Az idő mint a több minőségű létezés összefoglaló élménye egyre megfoghatóbban mutatta megjelenésének, mérhetőségének lehetséges változatait. Ez egyre erősebben lelt öntudatra, a kor emberében mint napi tény és mint ismeretelméleti kérdés és világnézeti szerepköre is módosult. Egyre jobban tudatosult, hogy az egységes időben a viszonyoktól függően különféle időstruktúrák léteznek egymás mellett és egymásra építve, egymást kiegészítve és egymást értelmezve, minősítve, rangsorolva, és jelentőségüket az egymáshoz való kapcsolatukban nyerik el. Ezeknek a struktúráknak az aprólékosabb, elemzőbb számbavétele és helyes értékelése nem közömbös a világszemlélet kialakítása szempontjából.

A hagyományos érzékelésünk, időfelfogásunk alapvetően a vizualitásra, a meglátott mozgásformákra épült. Az ember megszokta, hogy környezete, dolgai és önmaga is véges létaktussal rendelkeznek, állandóan változnak, de első látásra lényegük az ismétlődés, és így egymáshoz viszonyíthatók. A megbízhatónak látszó természeti váltakozás ritmusához igazította hozzá szemléletét: a nappalok és éjszakák, az égitestek mozgása, a természeti folyamatok ismétlődése ebben a vonatkozásban nem csapta be. Sajátos geológiai alapokra támaszkodó viszonyítás volt ez, a világ földrajzi teljességének, befejezettségének tudomásul vétele. Egy szűkebb, de gyakorlatiasabb szemléletbe zárkózás. Így olyan rendezettséget vitt a világ dolgaiba és cselekedeteibe az ember, amely lehetővé tette számára a mindenkori tájékozódást, a vissza- és előrefigyelést. A művészetben is átláthatóbb, az alkotáson belül lezáródó megoldásokat eredményezett.

A rend befogadása érdekében gyakran „lassítják” az időt a mozzanatok ismételt megfogalmazásával, a népköltészeti művekben ez az eljárás igen általános. Két nagy idősík érvényesül a szemléletben: az Ember által bejárható mellett létezik egy nem emberi minőségű is, amelyben a létezés más törvényeknek engedelmeskedik és magasabb rendűbb, meghatározóbb az emberinél. A kettő kapcsolataiból alakul ki a hős megszabott, elrendelt és elrendezett ideje, a sorsidő.

Használható és stabil szabályozásnak bizonyult az antropomorf mértékrendszer, az életszakaszok, a nemzedékek változásának alkalmazása is.

Az így kialakított rendezettség azonban gyakran elfedte a dolgok és események lényegét a maga diktálta sajátos ritmusával. Az egymásutániség egyszerűbb képletébe szorította bele a világot, s viszonylagos többsíkúsága, a mérés többfajta lehetősége ellenére sem szolgálta a sokféleség kifejezését.

Külön gondot okozott a nyelv a maga korlátozó időviszonyaival, amelyek szintén valamilyen állandó struktúrába merevítették a képlékenyebb élményeket. A közlés alapvető linearitása, a közlemények kényszerű egymásutánja ugyancsak egy szűkebb meghatározottságot erőltetett a befogóra.

Az idő az ember számára jóval fontosabb és összetettebb annál, hogy ezt a többfajta szimplifikálást sokáig megtűrje. A megindult feloldó kísérletekben az irodalom is érdekelt, egyrészt figyelemmel kísérte a dolgok és az élménység bonyolultabbá váló kapcsolatait, másrészt új eszközöket kapott esztétikai hatásformáinak gazdagítására.

Világérzékelésünk újraértékelésében ez az egyik alapvető ösztönző rendszer, a természettudományos eredmények mellett ezek filozófiai értelmezése adta a ma

emberének a feladatokat. Magunk teremtette dologi világunk bonyolultabbá válása a jelenségek és viszonyok tömegével kezdte elárasztani életünket, s paradox módon az élet birtokolásának növekvő fokaival egy időben olyan érzésünk támad, hogy ha nem vigyázunk, kiszorulunk viszonyainkból. Az a mód azonban, ahogy eddig rendeztük ismereteinket, elégtelennek bizonyult gazdagodó világmépünk kifejezésére. A mindezt tudó személyiség érzékenyebb, nyitottabb elődeinél a dolgokra figyelésében, mások észlelésében s önmaga tudomásulvételében. Az érzékelés és az értelmezés táguló és zsugorodó játéka igen széles lehetőségeket sejtet. A világ jelenségeinek a felfogása egyre erősebben kiegészül egy intellektuálisabb élménnyel, a gondolatokban és az érzelmekben, a biokémiai folyamatokban megsejtett részletezőbb időtartamképpel. A világhoz való viszonyaink megélése egyre nagyobb formában lesz lehetséges, s talán az élmény ismét rivalizálni kezd a gondolattal. Természetesen vannak időérzékenyebb élményformák, s vannak olyanok, amelyeknek közömbösebb, semlegesebb az időre való támaszkodása.

Emellett jelentkezik egy határozottabban társadalmisított időtudatosítás a szándékosabb múltkutatás, jelenelemzés és jövőtervezés formájában.

Mindebből úgy tűnik, hogy napjaink személyisége bonyolultabban, többszörösen sajátítja el elődeinél az idő élményét, és az világmépének, életérzésének egyre szervezettebb részévé válik. Egyre jobban elveszti a dolgoktól független, a mozgástól független lényegiségének látszatát, s az „üres” idő lassan kiszorul haladó szemléletünkből.

Megmarad azonban az időtlenség mint vágy, mint a realitások előli menekülés vélt lehetősége, mint a jelen elégtelensége elleni tiltakozás módja. Adhat pozitív eredményű ösztönzést az alkotásra, az objektívizált önmegőrzésre, amelyben az elvesztett partikularitásért kárpótlást ígér a létezés tárgyiasított folytathatósága. A másik alternatíva már szűkebb. Az idő itt a maga meghatározhatatlan sokféleségének a látszatával, a viszonylagos szubjektív érzékeléshez való tartozásával a válságban, bizonytalanságban, nemkívánt kötöttségekben élő személyiség számára egy felszabadító, elhárító viselkedés megvalósítását ajánlja. A belső szabadság menedékét, a fél-álomszerűség, a magány biztonságát. A konkrét lehetőségek itt igen változatosak: a pillanatok elillanó élményeitől a személyiség önkereséséig terjednek, a pszichikum teljes „terét” igénybe vehetik. A személyiségnek ez a társadalmiságától való menekülési kísérlete, pánikhangulata jóval bonyolultabb és pesszimistább, mint a korábbi válsághangulatok hullámai, és a társadalmi és személyes időzavar is sokkal több irányú és több okú. Bergson óta elméleteiben is kidolgozottabb lett az időélmények megmaradásának szerepe. Az ember belső világa egyre ismertebb és elismertebb része lesz a valóságnak. Hiszen a szubjektív időélmény is ismertebb és elismertebb része lesz a valóságnak. Hiszen a szubjektív időélmény is ismertebb és elismertebb része lesz a valóságnak. Hiszen a szubjektív időélmény is ismertebb és elismertebb része lesz a valóságnak. Hiszen a szubjektív időélmény is ismertebb és elismertebb része lesz a valóságnak. Hiszen a szubjektív időélmény is ismertebb és elismertebb része lesz a valóságnak.

A húszas évek változó eseményei két típusú időszemléletet hoztak létre a szovjet prózában.

Az egyikben a személyiség intenzíven kifelé fordul: megéri, megérti és támogatja az átalakulás agresszivitása mögötti értékesebb célokat. Beolvad a közösségbe, és ezen keresztül szemléli önmagát is. Az ÉN idejét a MI ideje teljesen magába olvasztja; az egészen érződik a szinte pontszerűvé sűrűsödés feszültsége. Két ellentétes minőségű és szándékú történelmi korszak találkozási pontja ez, s az ütközés hozza létre az értékek és élmények torlódását. A MI-ben a személyiség arra készül, hogy túllendüljön a ponton a



jövő felé. Felfokozott jelentudata, a felismert lehetőség szolgáltatja az energiát hozzá. A másik szemléletben a személyiség képtelen meglátni a kavargás mögött felderengő rendet. A társadalmi arányoknál nagyobbak képzele a káoszt, és vagy végignézi, vagy elmenekül előle.

A művész ma is megérzi, hogy a világ élménnyé alakításának érzékenysége, a dolgok újralátásának eredetisége, az új szociális jelentések felfedezése igen alkalmas megkülönböztető jegy a típus és a jellem szükséges, de tág kategóriáin belül. Mintegy saját másodlagos antropológiai jegynek tekintheti, s ennek megfelelően alkalmazza is a hősök megjelenítésében.

Bizonyos mértékig a művészi megismerés irányának és eszköztárának a gazdagodásáról is szó van. A korábban alkalmazott és ma is helytálló kategóriák és módszerek kiegészítéséről, azzal a céllal, hogy az emberi létezés dimenziói minden vonatkozásukban valóban igazan, reálisan legyenek feltárva, és a művészi közelítés előtt se maradjon elzárt, tiltott vagy szégyellt dimenzió. Azonkívül a művészet önmegismerése, saját lényegének, folyamatainak a feltárása is jelentősen meggyorsult. Alkalmasabbá teszi önmagát a változó igényű világábrázolás funkcióinak ellátására, s jobban számon tartja a befogadóra gyakorolható hatáslehetőségeket. A hagyományos lélekábrázolás eszköztárát a fiziológiai folyamatok felé szélesíti. Az olvasóban is ennek megfelelően kelti fel a befogadás ideje alatt a különböző időstruktúrák átélésének lehetőségét.

3. A szovjet művészet éppen világnézeti megfontolásokból használja fel óvatosabban és mértéktartóbban az időelemzés szubjektíváltabb lehetőségeit. Ideológiailag meg-alapozottabb világ- és emberszemléletének követelményei szerint látja és láttatja a valóságot. Ennek megfelel a kor színvonalát követő realista módszer, amely az epikus anyag szerkesztési elveiben is érvényesíti a társadalmiság és a történetiség primátusát és biztonságérzetét sugárzó optimizmusát. Az így kialakított idővel szembeni magatartáshoz alapjaiban a szerző és a hősök is ragaszkodnak. A világkép eszmei zártsága és teljessége megszabja az idődimenziók hierarchiáját, a gazdagabb társadalmi tartalmúak kerülnek előbbre.

Nagy szerep jut a hosszabb és rövidebb távú perspektíváknak, a kollektív és az egyéni jövőnek. Az időszemléletet magabiztosan és következetesen uralja az ideológia, s ezen belül a ritmust az emberi tevékenységformák idődimenziói alakítják ki, az objektiváció formáit is ők hozzák létre.

Az ideológiai biztonság megőrzése mellett azonban az utóbbi években megfigyelhető a korábban kialakított ábrázolástechnikai merevség bizonyos csökkenése, az eszközök, stilisztikai fogások közeledése különösen két vonatkozásban: egyrészt a műfajiságból következő időmegjelenítés lehetőségei területén, az epikus jelleg határainak tagításában, másrészt a lélekrajz új igényeiből fakadó szubjektív idő, a mindennapiság élménnyé alakítása területén.

A szovjet próza mindenkor következetesen ragaszkodik azonban az idő társadalmi jelentéseinek saját pozitív értelmezéséhez: a haladás, a fejlődés emberibb jövőt ígérő perspektíváihoz. Hisz abban, hogy az ember ellenőrizheti a társadalomban az időt, hogy most először kapott igazán szabad lehetőségeket arra, hogy helyes arányokat állapítson meg a múlt – jelen – jövőnek a számára értéket jelentő viszonylatában. Igyekszik elfogadni az ember által kialakított idődimenziók élmény- és életérzés-teremtő játékát, de hatásukat csak rövid távon tartja meghatározónak.

A gazdagítás egyik útja éppen a kisregényekben realizálódik, ahol minden elemnek, így a regényszerkezet vázalkotó részeinek is megnő a funkciókkal való megterheltsége. Lényegében következetesebbé, átgondoltabbá fejlődnek a realista hagyományok, amelyek elsősorban a cselekményt és ezen keresztül a társadalmivá alakított időszemléletet tartják természetesnek. A mindennapi dátumok, az egyértelműbb időmegjelölések a realitás egyfajta valóságúságának a dokumentálását jelentik. Tyendrjakov *Bíró előtt* című kisregényében múlt időben kezdi az események közlését, majd a helyzetkép részletezettebb megrajzolása érdekében átvált a jelenre, hogy lassítsa a ritmust, állapotot teremtsen a konfliktusnak. Különösen érződik ez a természeti képek regisztrálásában, ahol a leg-erősebb, szinte a változást tagadó állapotszerűség, a táj és a hangulat élményszerűsége. „Távol maradtak a gondok, nem kell semmire gondolni, csak élvezni az életet, az ember odatartja arcát a napsugaraknak, beszívja a gombaillatot, társul szegődik a zord fenyők mellé, része lesz az érintetlen őstermészetnek, felolvad benne maradéktalanul.”<sup>2</sup>

Néha a kronológiai váz merevebben elkülönül a jelentéstartalmaktól, szerepe elsősorban a figyelemvezetésben merül ki. Ezért is szorul általában a fejezetek elejére, és keret jellege egyenletesen oszlik el a mű kezdő- és végpontjai között. Lipatov J. Szuzunja egy nap keretében, óráról órára menve járja be munkáját és életét.<sup>3</sup> V. Makszimov öreg hősét, Mihejt három álomban és három ébrenlétben látogatja meg a gyermekei, a családja ellen elkövetett tettek sora, s a visszajáró életbűn nem engedi szereplőnket nyugodtan meghalni, mert úgy érzi, felelőtlenül gazdálkodott a múlttal.<sup>4</sup> Az álmok a természetes kronológiai sorrendben tartalmazzák az eseményeket, megőrizve a fejlődés menetét és oksági rendszerét. A valósággal igen szoros kapcsolatban vannak, a lelki nyugtalanság csak mértéktartóan borítja fel az egyensúlyt. N. Baranszkaja *Egyik hét olyan, mint a másik* című kisregényében naponként keretet, természetes, de kissé együtemű ritmust ad hősnoje munkával kitöltött életének. Még a perceknek és pillanatoknak is értéke van, beoszthatók az elvégzendő, a kötelező, a mechanikus és az óhajtott cselekvések elvégzésére. A megszokott, a kialakított tevékeny életvitel nem tűri el az üres pillanokat, nem tud velük mit kezdeni, egy belső ellenőr azonnal ténykedésre serkent.<sup>5</sup> V. Sirokij a kalendáriumi időegységek fegyelmező erejét hívja segítségül kisregényében: az Első nap, Második nap, Harmadik nap elnevezésű fejezetek szedik tiszta sorba a részleteket, s adnak külső partokat az események hullámvázának, melyeknek egy belsőbb ritmusa is létezik.<sup>6</sup> Rokon jellegű olvasótámogatást, irányító feladatkört szándékozik megoldani A. Vasziljev az *Ellene szavazok!* című művének tömören fogalmazott fejezetcímeivel.<sup>7</sup> A. Bitov még zártabb külső szerkezetbe merevíti hősének történetét, s a megszervezett rend már-már erősebb lesz az életanyagánál.<sup>8</sup>

Zoja Boguszlavszkaja kisregényében Szergej, az egyik modern tudományos intézet lelkesen és merészen dolgozó fiatal kutatója egy baleset után kórházba kerül.<sup>9</sup> Ezzel a

<sup>2</sup> V. TYENDRJAKOV: *Bíró előtt* Bp., 1962, 6.

<sup>3</sup> V. LIPATOV: *Szmerty Jegora Szuzuna*. Moszkva, 1966.

<sup>4</sup> V. MAKSZIMOV: *Él az ember*. Bp., 1970.

<sup>5</sup> N. BARANSZKAJA: *Egyik hét olyan, mint a másik*. Zvezda, 1973, N° 7.

<sup>6</sup> V. SIROKIJ: *Messze még* . . . Oktyabr, 1968, N° 8.

<sup>7</sup> A. VASZILJEV: *Ellene szavazok!* Moszkva, 1964, No. 6.

<sup>8</sup> A. BITOV: *Takoje dolgoje gyetsztvo*. Leningrád–Moszkva, 1965.

<sup>9</sup> A. BOGUSZLAVSZKAJA: *Ha újra kezdeném*. Bp., 1967.

nyitó konfliktussal adott a detektívregényekből jól ismert problémahelyzet és alaphelyzet, amely a mű kezdetére helyezi azt a pontot, amit majd ismét el kell érni a kellő mélységű múltbathatolás után.

A megsebesült hős sértett tudata nem működik folyamatosan, néha elájul, majd felébred, és ez a váltakozás szabja meg az emlékképek mozgását egy teljes napon keresztül. A szakaszosan megvilágosuló részletek a szerző rendező segítségével az egész előtörténetet ismertté teszik. A beteg ágyához jön egy lány, majd a törvényes felesége, Verka, azután a főnöke. A Szergejjel való találkozás körülményei mindegyikükből kikényszerítik az ide vezető fordulatok átgondolását. Így négyen járnak végig egy időben az eseményeket, négy vélemény és értékelés áll az olvasó rendelkezésére, hogy megalkossa a maga számára az ötödiket, s kiegészítse a tanulságok megfogalmazásával.

Az alkalmazott szerkesztésmód epikusan dramatizáló: nem egymásra reagálnak a szereplők, mégis egyfajta párbeszédhelyzet jön létre közöttük a hely és a téma közös volta eredményeképpen. Összegyűltek, hogy elmondják az olvasónak és önmaguknak, amit tudnak. A sűrítésnek és feszültségteremtésnek a titokregényekből ismert módjáról van szó, a fokozatosan feltárt részletek mindig másfelé billentik az olvasó kombinációit.

Az igazság ritmusa mozgatja a kompozíciót, s ez a ritmus morálisan objektivizálja az eredeti időfolyamatot. Kár, hogy az alkotói buzgalom közvetlenül megfogalmazza számunkra az életanyagból már megértett és felderített gondolati lényegét.

A szorosabban vett egy eseménysor négyszeres átélése az időbeliség sajátos szimultaneitását eredményezi, amelyben fokozatosan töltődik ki és gazdagodik ítéletmondásra alkalmassá a szubjektív élmény egyszerűsége és esetlegessége, egyszempontú szemlélete. A hősök az ismert esemény hatására irányított emlékezést végeznek (egy pontból indulnak el és oda térnek vissza), hogy megfejtsek az okozati kapcsolatokat. A szemlélet szakít az epikai tradíciókkal, a folyamatá szerveződött időt elutasítja, legalábbis fellazítja.

Részben ezt a világbemutatói módot alkalmazza V. Akszonov a *Marokkói narancsokban*.<sup>10</sup> A szereplők közös eseményekhez kapcsolódnak, de eltérő hangulatokkal és szándékokkal. Az alkotókedv sajátos megnyilvánulásaként azonos kezdőbetűvel kezdődő hősök neveivel jelzett ismétlődő fejezetek együtteséből bontakozik az a korjelző érzelmi állapot, ami a szerző fiatal hőseinek olyannyira jellemzője. Az egyenként megélt tények által kiváltott reflexiók egy teljesebb képpé mélyülnek, a jelenségekhez és egymáshoz való viszonyuk mozaik módjára áll össze. A végső elemzést, az értékrend megállapítását az olvasó végzi el. A szerző mindvégig személytelen marad. A párhuzamosan vezetett eseményrajz, az időrétegek egymáshoz kapcsolása az általánosítás, a meggyőzősége céljait szolgálja.

Az események objektív időtartalmának, a MI – időnknek az ÉN – időérzésre való lebontása egy meghatározott lírai jelleget is ad a műnek: az első személyű világlátás és önérzékelés eszközt, amely önmaga jelöli ki a dolgok határait és a viszonyok értékét. Ugyanakkor a többszemélyűség valamilyen közösségi típusú lírává gazdagítja ezt a szemléletet, társadalmisítja az időérzést.

A líraiságot természetesen csak tágran értelmezett tendencia jelleggel szabad itt alkalmazni; a lírai műfajiságnak az időkezeléséhez közeledik az író, de epikus kommu-

<sup>10</sup> V. AKSZONOV: *Apelszini iz Marokko*. Junoszty, 1963. N<sup>o</sup> 1.

nikációs szerkezetben valósítja azt meg, azaz a szorosabb epikához kötődését nem adja fel.

V. Cibin költő, s lírai énjének lényeges vonásait, a világ egészére és részleteire figyelő intellektuális érzékenységet megőrzi a *Fehér idő* című, önmagára emlékező, önfaggató prózai alkotásában is.<sup>11</sup> A tájaknak, tárgyakkal és embereknek az időben megvalósult, nem szilárd kapcsolatait egy szubjektíven alakított, állandóbb és tartalmasabb kapcsolatrendszerrel váltja fel, amelyben a jelentőségeket és hangsúlyokat a gazdag érzelmi tartású alkotói értékelés alakítja ki.

Érdekes példáját valósítja meg ennek az epikus technikának Ajtmatov Tanabaj és Gülszari történetében.<sup>12</sup> A jelen által sürgetően megindított koncentrált múltbanjárás elsősorban a szociális jelentőséggel bíró időpontokat keresi fel mindkét szereplő szempontjaiból megvilágítottan. Ez kap kiemelt hangsúlyt az egész műben; az élés folytonos mindennapisága, az élmények egyedi színezete s ezek fölött az események társadalmi meghatározottsága.

A különböző minőségű idődimenziókat, a biológiai, szociális és történelmi távlatokat a személyiség és a közösség egymást előre mozdító kapcsolata szervezi egységessé. Ebben a tudatos előrendítésben válik jelenné a múlt és jövő, s az antropomorfizáló szintézisnek ez a legteljesebb konkrét formája, a múlt megismerésén keresztül megtervezni a jövőt, hogy pontosan látható legyen, hogy hol tart a jelen. A szemléletváltás alacsonyabb szintjén egy elválasztási folyamatról is szó lehet. A biografikus és a historikus időszakasz egybeesése nem folytatódik, a következő generációkban már megszakad az élményközösség teljesívése. Tanabaj még az egész történelmi időt élményének mondhatja, és ez már önmagában is értékes helyzet.

Ebből az alapállásból szerkesztette kisregényé V. Belov Zorin mérnöknek és ismerőseinek az elbeszéléseit.<sup>13</sup> A megélt esemény végtelenül sok tudatosított vagy csak tudomásul vett mozzanattól épül fel, szinte annyiból, amilyen rövid időszakaszokat még érzékelt tudunk. Emlékké alakulván azonban elvesztik időbeniségük jelentős hányadát. Ami megőrződik, az is nagy részben fogalmi típusú információvá általánosul, nyelvi formát ölt. És ami ebből a nyilvánosság elé kerül, ez már a lényegkereső és a többi embert, a társadalmat érdeklő információ, az időközömbös esemény, a tényeknek a logikára felfűzött rendszere. „Az emlékezet úgy rakja, keveri eddigi életem lazajlott eseményeit, mint holmi preferánez-játékpártnert a kártyacsomót.

Valahogy hosszúra sikeredett ez a játszma . . . Hosszú és összevissza gabalyodott. Egészen más, mint ami a káderlapon van. Ott sokkal egyszerűbb minden”<sup>14</sup> – mondja magáról az egyik főhős, a káderlap és az életrajz ridegségétől idegenkedve. Az időpontokhoz láncolt emberképből éppen az életszerűség tűnik el. A tárgyiasított, dokumentált valóság racionálisan megtisztított, a naivitásig egyszerű képletet alkalmaz az ember mérésére.

A fürdőház renoválására meghívott Olesa és a másik öreg ács, Avenyir alkalmanként előadott történeteiben éppen azok a mozzanatok kerülnek elő, amelyek az életrajzokból

<sup>11</sup> V. CIBIN: *Bjeloje vremja*. Moszkva, 1973.

<sup>12</sup> CS. AJTMATOV: *A versenylo halála*. Bp., 1968.

<sup>13</sup> V. BELOV: *Ácstörténetek* Bp., 1970.

<sup>14</sup> V. BELOV: *Ácstörténetek*. Bp., 1970, 256.

általában kimaradnak: a pillanatok érzelmei és a hangulatok, amelyek életté varázsolják vissza a történelmet. A partikuláris létezés élményei kapnak megkülönböztető intonációt, fontos közérzetalakító szerepüket hangsúlyozza ezzel az alkotó. Az élet teljességéhez és kellemességéhez ezek is hozzátartoznak. A személyiség fejlődésének minden titka nem fejthető meg csupán az eszme szigorú logikai apparátusával, azt létezésének minden ténye őrzi és tükrözi.

Az időstruktúra: az esemény-idő, a történelem-idő, az életrajz-idő szervezik meg a cselekmény, a regénytér egységét, amely a mű harmóniáját biztosítja. M. Bahtyin a következőket mondja erről a műfenntartó erőről: „A 'khronotop' a műben mindig tartalmaz értékelő mozzanatot, amelyeket csak elvont elemzéssel lehet kiemelni az egész művészi 'khronotop'-ból. A tér-idő összetevők a művészetben és az irodalomban elválaszthatatlanok egymástól, és mindig érzelmi-értékelő színezetűek.”<sup>15</sup>

Ezen az értékelő mozzanaton keresztül épül be az idő a mű szervezesebb, mélyebb rendszerébe.

A szöveggé alakulás egyik lehetősége ugyan a mások számára való létezésnek, a tapasztalattal szolgálásnak és magunk önmagunkból kilépő megőrzésének, de ennek az az ára, hogy feladjuk anyagiságunk, időbeniségünk előnyeit, örömeit és gyötrelmeit.

*Tojások, kínai módra* című kisregényében a rákos megbetegedés gyanújával a kórházban fekvő hőst Vetemaa szabadon engedi elmélkedni hangulatairól, s néha nem túl derülátó életérzéseiről.<sup>16</sup> A szorongató haláltudat érzékenyebbé teszi az élet tényei iránt. Gondosan elemzi azokat, némi filozofáló iróniával, amelyben élesebben körvonalazódnak és tudatosulnak a létezés időbeni minőségei. „... hiszen az Időt orránál fogva vezettem: győzelme ellenére szép kis hivatalt viselt, mondhatom – az Idő volt a konyhalányom! Gondosan készítette számomra a tojásokat. Az Idő ellenünk dolgozik, mi is olyanok vagyunk, mint a kukac, amely most a nyírfát emészti, és sejtelve sincs arról, hogy ezt már mások számára teszi. Igen, ilyenek vagyunk mi is, és ilyen vagyok én is, az Idő és a Rák most együtt eszi a vesémet. . .”<sup>17</sup> Az intellektuális intimitásoknak van azonban egy önmagukból kifelé mutató optimista iránya, amely nemcsak megszokottá teszi a korlátozott idő tudatát, hanem meg is haladja azt; kimentti a hőst bajainak magányából a családi folytonosságon, a kisfián és a társadalmon keresztül. Megszűnik a világ felfogásának érzéki, hangulati zavara, amely a betegség tudathoz rögzült személyiség védekezéseként jelentkezett, s egy normálisabb egyensúly jön létre.

Vlagyimir Monomah intelmével zárja a *Karantént* J. Scserbak: „Mert ne féljétek, gyermekeim, a halált sem a hadban, sem a fenevadakkal csatázva, de emberi művet alkossatok.”<sup>18</sup> A fertőzésveszély miatt összezárt emberek a haláltudat árnyékában egyfajta vallomáskényszer hatása alatt és a szerző mindentudó segítségével egész életútjukkal mutatkoznak be nekünk és önmaguknak is. Azt keresik a múltban és a jelenben, amit az intellektus tartalmaz, a minden helyzetbeli pozitív emberi magatartás lehetőségét. A jelen és a múlt, a pillanat és az állapot, az esemény és az analízis, az elvek és az improvizáló életvitel váltakozó ritmusának bemutatása egy cél felé halad; néhány napnyi

<sup>15</sup> V. BAHTYIN: *Vremja i pranzstranzstvo*. Voproszi literaturi 1974, 178.

<sup>16</sup> E. VETEMAA: *Tojások, kínai módra*. Bp., 1973.

<sup>17</sup> E. VETEMAA: *Tojások, kínai módra*. Bp., 1973, 64.

<sup>18</sup> J. SCSEBBAK: *Karantén*. Bp., 1968.

viselkedésen lemérni a megelőző időszakok emberformáló eredményeit. A mesterségesen előállított alaphelyzet – a Joser-kórbán való megbetegedés veszélye – és a kis közösség kényszerű együttléte megnöveli a pillanatok jelentőségét és feszültségét. Olyan sűrített atmoszférát teremt a szerző, amelyben az emberhez méltó elválik a nem emberitől, a szűkre szabott idő egyenes hitvallást követel, alapvető kategóriákra egyszerűsíti a világ bonyolultságát. Mire a karantén véget ér, s hőseink megmenekülnek a haláltól, újjá- született energiákkal kezdenek hozzá a munka folytatásához.

A személyesebb, zártabb élményvilág gondjai és örömei kedvelik a jelenből induló és ide visszatérő, itt lezáruló kibontakozást, a valamilyen krízishelyzetben adott, a pontszerű feszültségből levezetett önéletrajzot.

Ezt a formát választotta I. Piljár *Az utolsó villamos* című alkotásában; egy megtámadott nő segítségére siető hősünket megsebesítik, az utolsó járatral érkezőktől remél segítséget kapni.<sup>19</sup> A várakozás közben felidőződnek véletlen nősilülésének, házaseletének eseményei, s minősítést fogalmaz meg a maga számára érzelmei valódiságáról, életmódjának tartalmasságáról.

Ebben a műben s nagyon sok hozzá hasonlóan a problémát az olvasó számára az jelenti, hogy miért éppen ez a veszéllyel telített rövid idő a legalkalmasabb a csapongó emlékek és a gondolatok értékelő rendezésére? Hiszen érzelmi, hangulati feszítettsége és rövidsége éppen ellentétes a hosszabb múlt lehiggadt eseményeivel. Vagy pontosan ez lenne a jelen szerepe, az elmúlás fenyegetésével felhívni a figyelmet a tartalmas életre? Vagy az egyensúlyát veszített tudatállapot törvényszerűen eredményezi az emlékképek felszabadulását? Olyan életforma jelentkezéséről van szó, amelyben fokozottabb hatékonyságra tesz szert az időézés, s ez elsősorban a múltra való irányítottságban jelenik meg? Vagy a múlt századi realisták által kedvelt pillanatnak a modern formája, amelyben az élet hirtelen megvilágosodik, az egyedüllétben körvonalazódik valamilyen lényegszerűség? A mechanikus-racionális emlékezet átadja a helyét az értékelő-emocionális emlékezetnek?

Valószínűleg mindegyik lehetőség egyszerre érvényesül, csak nem egyenlő arányban. Talán a legjobb magyarázat, hogy a jelen mindig szűk és elégtelen az események teljes értékelésére, mert a cselekedetek csak következményeikkel lesznek befejeztté. A jelen mindig kevés információt tartalmaz az ítéletmondáshoz, s ez a hiány egyenesen arányos a hős létezésének szféráival. A magasabb (szellemibb, bonyolultabb) formákban határozottabban érvényesül.

A. Amlinszkij megoldása tipikus az események elindításában, Satalovot meglátogatják betegágyánál. A látogatás ideje alatt elmeséli betegségét, életét, majd meghal, de a ránk hagyott élettapasztalat és példa tovább él. Talán ebben van a kárpótlás, s az értelmes túllépés az egyéni létaktuson, az ember csak önmaga voltának meghaladása.<sup>20</sup> Hasonló feszültségű múltidéző helyzeteket teremt J. Trifonov *Válságban* című kisregényében vagy N. Adamjan a *Vörös fényben* és Vetrov a *Sigma* – efenben.

V. Katajev a *Szentkutat* a narkózis álmokat ígérő képével kezdi, de teljes egyértelműséggel közömbös helyzetként kezeli, csak olyan szükséges állapotként, amely

<sup>19</sup> J. PILJAR: *Paszlédnyaja elektricska*. Junoszty. 1967, N° 12.

<sup>20</sup> V. AMLINSZKIJ: *Zsizny Ernszta Satalova*. Junoszty 1968, N° 12.

engedélyezi és magyarázza az ugráló-barangoló időkezelést.<sup>21</sup> Katajev a racionálisan kevésbé terhelt oldalait idézi fel a múltnak, de ez nem jelent csak játékot a számára. Hangulatai gyakran Krúdy világára emlékeztetnek, csak talán itt erősebben a környezet kerül az előtérbe, s életérzései rendszerezettebbek, mint Krúdyéi. Ha már a rokonításnál tartunk, még egy magyar párhuzam kínálkozik: Déry Tibor *Kedves bópeer* . . . című kisregénye. Az életkor adta többretegű harmónia, a komolyan játékos szintézis, a megérlelt önszemlélet rangos kifejezése hozza egymáshoz közelebb a műveket.

Az egész művön végigvonul a címadó kútnál az üvegeket mosó titokzatos öregember alakja, aki valószínűleg egy kicsit maga az alkotó is. Ahogyan az üvegek a mosásban tisztábban fénylenek, úgy tisztítja meg a feledéstől, s gyűjti ki különösebb rend nélkül az olvasó és önmaga számára emlékezte titkait, az idő egyszeri, elemi benyomásait, a kallódó pillanatok élményé vált részleteit.

Ez az intellektuális idő tulajdonképpen nem más, mint az író tudatának saját tapasztalatrendező aspektusa, amely a belső tevékenység erőterében megfelelő sorrendben helyezi el az élményeket. Ez az idő új rendet hoz létre, amely az eseményeket kikényszeríti eredeti egymásutániségükből és kapcsolataikból. Bizonyos értelemben „filmszerűségét”, a filmre jellemzőbb szerkezetességet ad a műnek: jelenetekre bontja a világot, s ezeknek megvan a saját dinamikája és képszerűségének élessége. Ez a dinamikus ritmus több szervező elvnek engedelmeskedik egyszerre, amelyeknek egységét az egész uralma biztosítja. A több dimenziós ingerek áramlásában csomópontokat hoz létre, hogy rendezhesse és értékelhesse őket. Felfedezi az információ és az élmény folytonosan változó és alakuló kapcsolatát, s bennük egy-egy más önmagát ismeri fel egy pillanatra. Néha furcsán játékos képei a sokminőségű, sokszínű és sokhangulatú valóságot, az egészen egyszerű dolgok minél teljesebb világát, a környezethez fűződő viszony létrejöttét igyekeznek újjáteremteni. Anélkül, hogy a magvas gondolatok, a világ racionális elsajátításának a méltóságát csökkentené, szándékosan törekszik az életmegfigyelés értékeinek, az apró pillanatok tartalmasságának, az eleven létezés gazdag szépségének a hangsúlyozására.

Az időbeliség kevésbé gyakorlatias élményszerűségének, a sokritmusú időfolyamatoknak a tisztázását végzi, amikor az emlékezetben valóságban egymáshoz láncolt tények megszabadulnak nála az okság és a szerkezet fegyelmező erejétől, s mértékükké a megőrző tudat lesz, a tulajdonképpeni ember. Az így kialakított világészlelés egyik szervező elve az időegységek többszörös információval való kitöltése. Az érzékszervek által közvetített színek, hangok, alakok, mozgások egyszerre való jelentkezése adja a megfogalmazható hangulatot. A pillanatot tágitani törekvő emlékező én felszínezi, felfokozza ezeket a megmaradt információkat. Szebb, intenzívebb vonatkozásokat emel ki az eredeti gazdagságból, s egy más élményű átélést tesz lehetővé. Mindemellett a mű megőrzi eseményességét és az útirajz világfeltáró érdekességét. Talán önmagával is kicsit gonoszkodóan időnként a kultúremler precizitásával pontosítja s koordinálja az érzelmeket és az egyes cselekménymozzanatokot: „Hajnali négy óra negyvenkét perckor a lakoma csitulni, apadni kezdett . . .”<sup>22</sup> Ezek a hangulat lágyságát gúnyosan ellensúlyozó száraz közlések olyan látszólagos fontosságot adnak a megnevezett időpontoknak, amelyekkel azok ott

<sup>21</sup> V. KATAJEV: *Szentkút*. Bp., 1968.

<sup>22</sup> V. KATAJEV: *Szentkút*. Bp., 1968, 37.

valójában egyáltalán nem rendelkeztek, s ezzel mintegy a nem természetes jellegükre hívja fel a figyelmet.

Másik művében, amelynek a *Gyógyír a feledésre* címet adta, a filmszerűségig lendületes kép- és időtechnikával idézi fel fiatalkorának, a századelőnek forrongó, helykereső világát, Bunyinhoz és Majakovszkijhoz fűződő élményeit.<sup>23</sup> Ebben az átgondolt líraiságú emlékiratban erősebb az epikus hagyományokat újítani akaró eszközkeresés szándéka, az ember és az idő, a kor bonyolultságának a kifejezhetőségére irányuló törekvés.

A művészi megvalósítás számos eredményével Katajev elismert helyet vívott ki magának a mai szovjet prózában, s az „öreggel” talán csak néhány fiatal tud lépést tartani a korszerűségben. De bennük még nincs meg a mesterségbeli tudásnak és a hatalmas életanyagának az a friss és érzékeny nyugalma, amely Katajev új írásainak egyik alapvető jellemzője. Világfeltáró módszere, epikus eszköztára gondosabb tanulmányozást is megérdemelne, bizonyára hasznos eredményekre vezetne a fiatalkori alkotásaival való összevetés.

A szovjet kisregényekben ritkán válik az idő a szemléletet is uraló szerkesztési elvvé, gyakrabban megmarad a cselekmény és az eszmék szolgálatában, és így vesz részt az epikus szerkezet kialakításában. A szovjet író alapállásából következően tartózkodik a csak szűkebb személyiségmetszetek formálásától. Jóval sokoldalúbb emberképpel dolgozik, amelynek csak egyik összetevője a szubjektum időélménye, s nem is a legfontosabbak közé tartozó. Fontosabbnak vallja az időfolyamat szociális tartalmának a meghatározó jellegét hangsúlyozni.

A pozitív irányú társadalmi folytonosságra helyezi a nyomatékot, a személyiség megsemmisülés-tudatával szemben az alkotást, a munkát teszi az ember történetien nembeli tulajdonságává, amely megvédi a korlátozott időbeniség pesszimizmusától. A hősök cselekvéstere a jövőt is magában foglalja. Ez a személyiségnél tágabb időperspektíva szolgáltatja azt az energia- és feszültségtöbbletet, amely állandó aktivitásra ösztönöz. Az eszme, a kultúra, a közösség időszűrése készletet cselekvésre a hősöket. A célnak, az ideológiának ez az időtömörítő hatása lerövidíti, morálisan közelebb hozza a személyiséghez a közösségi perspektívákat, a jövőt mint értéket közvetíti számára.

4. Nem elhanyagolható szerepet játszik a világszemléleti általánosításban a kisregényeknek – mint ahogy minden folyamatszerű művészi alkotásnak – a befejezésben megvalósuló időre irányítottasága. A záró mozzanat szinte az egész műnek sajátos koncepciót biztosít: egyrészt az alkotáson belül sugalmaz valamilyen lezáró rendezést, másrészt bizonyos értelemben túlmutat önön határain; kivezet a konkrét emberi világba, vagy úgy, hogy igyekeznek elszigetelni tőle, vagy úgy, hogy összeköt vele. Lukács György a következőket írja erről egyik tanulmányában: „A kisebb epikus formák szubjektuma uralkodóbb és magabiztosabb gesztussal áll objektumával szemben . . . Ezeknek az epikus formáknak éppen ezért mindig szubjektív jellegű a lekerekítettsége: az író az életnek egy darabját kiemelkedő, hangsúlyos, az élet egészétől különváló környezetébe teszi; és a műben mind a kiválasztás, mind a lehatárolás magán viseli annak a bélyegét, hogy a szubjektum szándékából és elgondolásából ered: többé-kevésbé tehát mindig lírai

<sup>23</sup> V. KATAJEV: *Gyógyír a feledésre*. Bp., 1969.



természetűek.”<sup>24</sup> Ennek fontossága részben abban rejlik, hogy itt kötődik a mű a pillanatnyi befogadásán túli funkciókhoz.

A kisregényekben megfigyelhető befejezések természetesen soktípusúak, de időkezelésüket illetően kettőt emelnék ki közülük.

Az egyik inkább az örökölt, a hagyományokhoz közelebb álló lezárást valósítja meg: nyugalmi pontig fejleszti az eseményeket, és az állapotszerűségig lassítja az időt, amelyben a kitűzött célokat elérték a hősök. Ami ezután következik, az már csak ennek a pozitív helyzetnek a fenntartására irányul.

Előfordul, hogy a szerző még azt is szükségesnek véli, hogy a saját tekintélyének súlyával tudatosítsa ennek az állapotnak az értékeit és az olvasó számára szükséges tanulságokat. Így ér véget például Tyendrjakovnak sok kisregénye, s így zárul Akszjonov *Kollégákja* vagy Kozsevnyikov néhány alkotása. Egyfajta, az eseményekre, a jellemfejlődésre alapozott csomópontképzés, zártságra való törekvés jellemzi ezeket a műveket. Szakaszos fejlődésre bontják az időt, s az egyik szint megvalósítása után jön a következő; az elért eredmények diktálta ritmust viszik az élet folytonosságába. *A változó napok* például így zárul: „A gigantikus szurdok mélyén, amely kettévágta a tajgát, csak úgy csillogott a tükörfényes, nyílegyenes beton autóút. És Földünkől távolodva az űrhajósok is bizonyára látni fogják ezt a kék szalagot, amely oly jól jellemzi népünk világraszóló munkáját.”<sup>25</sup>

Természetesen a zártságra törekvésnek több oka van. A cselekmény és az eszme logikáján túlmenően maga az alkalmazott időtechnika is elősegítheti. A folklór típusú elbeszélő időben adott a kommunikációs helyzet, a megkezdett történetet be kell fejezni. Az előadó már előre ismeri az egészet, így a lezárás is határozottabban megy végbe minden szinten. A lírizáltabb vallomástípus esetén ez már nem kötelező, természetesebben hat a nyitottság. A dokumentálabb krónikás időkezelésben szintén a pontos lezárás az általánosabb. Az idézett példában a zártságot éppen a térbeli perspektíva kinyitása, megnövelése hozza létre, benne az idő, amely eddig szorosan a cselekményhez kapcsolódott, perspektívikussá alakul ugyan, de lazán és elnagyoltan egyetemesít, függetleníti magát.

A mű világának, az eseményeknek a lezárásában ma egyre gyakrabban megjelenik egy, a didaktikus közvetlenséget elkerülni akaró befejezés, amely részben a cselekménynek valamelyik mozzanatából nő ki, de olyan általánosító képet ad, amelyben a jelképes tartalom „idöntüliségbe” emeli az alkotásból következő erkölcsi életigazságokat:

„Olyan volt az életed, mint a villámé: egyet cikkant, és kialszik. De a villámot az égbolt csiholja. Az égbolt pedig örökkévaló. És ez az én vigasztalásom. S még az, hogy a gyermeki lelkiismeret olyan az emberben, mint csíra a magban – csíra nélkül nem kel ki a mag. És bármi legyen is sorsunk a világon, az igazság örökké jelenvaló, amíg csak ember él és hal ezen a földön.

Búcsúzom tőled, a te szavaidat ismétlem, fiú: Szervusz, fehér hajó, itt vagyok.”<sup>26</sup>  
„... Fut az anyateve sok-sok napon át. Keresi, hívja kicsinyét. Hol vagy, fekete szemű

<sup>24</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *Utam Marxhoz*. Bp., 1971, 124.

<sup>25</sup> V. KOZSEVNYIKOV: *Változó napok*. Bp., 1965, 140.

<sup>26</sup> CS. AJTMATOV: *A fehér hajó*. Bp., 1973, 130.

tevecsikóm? Felelj! Tőgyéből, duzzadó tőgyéből ömlik a tej. A fehér tej . . .”<sup>27</sup> „. . . az ember nem halhat meg anélkül, hogy megszületne, s nem születhet e világra úgy, hogy meg ne haljon, és hogy nem is olyan messze a Szentkút mellett, minden bizonnyal most is ott áll az az ismerős öregember, és szorgalmasan öblögeti palackjait.”<sup>28</sup>

Ezek a megállapítások, eszmei összegzések általában többet mondanak, mint a művekbeni történetek. Bár belőlük következnek, visszahatnak a mesére, az alakokra, s mintegy megemelik azok értékgazdagságát, lényegiségét, összesűrűsödik bennük a múlt, a jelen és a jövő, és e koncentrált tartalom „időtlenése” nagyon sok szálon keresztül talál magának utat a mindenkori jelenhez, az olvasókhoz. A történet, a mese ideje kiegészül itt a gondolat idejével, s az utóbbinak van fontosabb műformáló szerepe, az előbbi inkább a szemléletet, a műfajt közvetíti. Teljesen lezárt idő nincsen tehát, mint ahogy teljesen nyitott sem létezik, de igenis fontosak a mű végére kialakított arányai. Fokozottan jelentkezik bennük a megformáltság minősége, az alkotó szándéka a teljes, a kész művel.

Szervesebben, intenzívebben a műből fakadó jövőre irányulást adnak azok a befejezések, amelyek úgy vezetnek ki az alkotásból, hogy programmal töltik meg az elkövetkezendő időt:

„Nagy utat kell még végigjárnod.  
Előtted még az élet, barátocskám . . .”<sup>29</sup>  
„Bármi történjék is velem – mindenre kész vagyok.  
Rosszabb és szörnyűbb, mint ma, úgysem érhet már soha!”  
„Dolgozz és dolgozz!  
Siess!  
A te életedből már sokan eltávoztak . . .”<sup>30</sup>

„Sohasem vagyunk egyenruhás emberek. Mindaddig teljesíteni fogjuk dolgainkat, amíg el nem vonul – örökre – az új esztelen és kíméletlen háború fenyegetése.”<sup>31</sup>  
Az idézetekből is látható, hogy kettős irányulása a hangvétel: példázatként kezeli a történetet és tanulságai szerint formálja majd a jövőt. Az idő megőrzi a morális készenlétet, és viszont.

A lezárás lehetőségeinek másik nagy csoportját azok a befejezések adják, amelyek a folytonosságot, a műbeni események folyamatszerűségét nyomatékosítják, s gyakran nem lezárják a történetet, hanem csak abbahagyják, hogy az olvasó maga folytassa, gondolatait továbbfejlessze:

„Ez most már az én csillagos jegyem!  
Tudott róla Viktor, vagy nem tudott, de nekem  
hagyta ezt a jegyet.  
De hová szól, hová? . . .”<sup>32</sup>

<sup>27</sup> CS. AJTMATOV: *A versenyló halála*. Bp., 1968, 295.

<sup>28</sup> V. KATAJEV: *Szentkút*. Bp., 1968, 122.

<sup>29</sup> B. OKUDZSAVA: *Sok szerencsét, pajtás!* Bp., 1968, 86.

<sup>30</sup> A. GLAGYILIN: *Az új év első napja*. Bp., 1969, 506.

<sup>31</sup> B. RUBEN: *Poszle vojni*. Moszkva, 1963, 165.

<sup>32</sup> V. AKSZJONOV: *Csillagos jegy*. Bp., 1972, 240.

A kritika elégedetlen is volt ezzel a befejezéssel, úgy érezte, a bizonytalan távlatokba mutató kérdés nem vezeti ki a hőst a nyugalomba, a közösségbe.

Simone de Beauvoir mondja egy helyen: „Kétértelműségükben kell megeleveníteni az embereket, az életet. A regény ne adjon végkövetkeztetést: arra való, hogy érzékeltesse ezeket a bizonytalanságokat, tapogatózásokat . . .”<sup>33</sup> Ha mindenben nincs is maradéktalanul igaza, abban feltétlenül, hogy a ma szellemi igényét jobban kielégíti az időben nyitottabb befejezés, nagyobb mértékű befogadói aktivitást tesz lehetővé, nagyobb teret enged a megítélésnek és a választásnak. Szimonov mondja a *Töprengő írások* című könyvében: „Szemünk láttára elhal az epilógus . . . irodalmunkban az eseményregény egyre nyilvánvalóbban dominál a sorsregény felett, ezzel kapcsolatos az epilógusok jelenlétének és hiányának kérdése is . . .”<sup>34</sup>

Első hallásra furcsán hangzik, de az időben nyitott, az ellentéteket megőrző befejezés valóban teljesebben tör a harmóniára, az olvasóban megvalósuló szintézisre, mint a lekerekített, minden irányban lezárt, minden vonatkozásban rangsorolt megállapításokat adó mese. Az előbbiben tökéletesebben benne van bonyolult világunk egészének értése és az olvasói értelem tisztelete. A jövőre irányítottságában nem teremt ugyan olyan egyértelmű választ a valóságban együttélő időstruktúrák között, ennek elvégzését az olvasóra bízza, de valahol a megnyugtató jövőt, az emberhez méltó társadalmi és egyéni perspektívát ajánlja számára. A jövő nem mint előérzet jelentkezik, hanem mint ösztönző és eszmei beállítódást előhívó távlati kép, program, cél, és ezáltal uralkodik a jelenen. Irányítja azt a maga hite szerint.

A megjelenő perspektíva historikus, és ebben oldódnak fel a személyes törekvések, ebben kapnak értelmet és teremtenek közösen harmóniát. Akkor viszont meghatározó jelentőséggel bír, hiszen a perspektíva, a hamis vagy reális perspektíva vagy hiányuk alapvetően fontos jellemzője a világkép minőségének. Ez pedig alapvető fontosságú a befejezettség kérdésében.

Egy műalkotás sok szinten lezárulhat: nyugvópontig futhatnak az események, befejeződhetnek az életutak, tisztázódhatnak a problémák. Teljessé, lekerekítetté lehet a kompozíció, a szerző berekesztheti a kommunikációs kapcsolatot az olvasóval, de talán ezeknél lényegesebb az eszmei, a perspektívikus befejezettség, a valahol lezáruló világkép meggyőző volta. Kettős folyamat találkozásáról van itt szó; a „lineáris – horizontális” olvasóélményben a befogadó előrevetíti önmagában a kapott információk alapján a maga feltételezéseit, illetve időnként ellenőrzi, szintetizálja őket, és az eredményeket visszavetíti a műre. A befejezésben ez a folyamat felerősödik, s ebben az intenzív voltában nyitott marad az olvasó számára. Az olvasás folyamán előre bemért, kialakított dimenziókat és perspektívákat a befejezés sem oldja föl teljesen, csak átengedi őket a befogadónak.

5. Természetesen egy mű teljességét nemcsak a kezdet vagy a befejezés megformáltsága határozza meg, nemcsak ezen a két ponton kapcsolódnak az alkotáson kívüli világhoz. A kontaktus a mű bármely pontján át létrejöhet, sőt, sok ponton létre is jön. A mű szervesen épít a valóságra, a múltra és a jelenre, a jövőre, de ezekben a

<sup>33</sup> SIMONE DE BEAUVOIR: *Interjú*. Bp., 1962, 31.

<sup>34</sup> K. SZIMONOV: *Töprengő írások*. Bp., 1973, 355.

vonatkozásokban rendet mégiscsak a kezdetiől a befejezésig húzódó ív minősége teremt. „Ma az irodalom át van itatva a világ változékonyságának az érzetével, az idő érzetével. Az időnek sokfajta formája van, és nincsen két író, aki egyformán élne az idővel mint művészi eszközzel. Ez az irodalom évszázados fejlődésének az eredménye”<sup>3 5</sup> – mondja Lihacsov poétikai tanulmányában, s igen pontosan fogalmaz. Az egyre nagyobb lendülettel felhalmozódó tapasztalatok arra kényszerítik az embert, hogy alapvetően újraértelmezze nagy szemléleti kategóriáit a fejlődés érdekében. Az idő érzetének minőségeit az emberi tevékenységformák eszmei biztonsága alakítja ki, s ez a biztonság egyre megalapozottabbá válik a marxista eszmeiség nagyobb lendületet vett fejlődésében.

<sup>3 5</sup> D. LIHACSOV: *Poetyika drevnyeruszkoj lityeraturi*. Leningrád, 1971, 244.

## A megelevenedett tárgyak világa Puskin prózájában

*(A lövés, A postamester)*

LIEBER LÁSZLÓ

Puskin Belkin-elbeszéléseire általában véve jellemző a romantikus és a realista vonások keveredése. A két szélső pólust *A lövés* és *A postamester* képviselik. Az előbbiben romantikus a jellem-ábrázolás, a cselekmény, de itt is megfigyelhető a tökéletes kompozíció, mely viszont a realizmus jellegzetessége. Ebben az elbeszélésben az író szembefordul a hagyományos romantika jellem- és cselekménysablonjaival, új módon éri el a romantikus hatást. Puskin romantikaellenessége *A Postamester*-ben is megfigyelhető (ahol a gazdag Minszkij elcsábítja, megszökteti a szegény Dunját); a romantikaellenesség itt már a realizmus teljes meghódítását jelenti. Jellem és környezetrajz, kompozíció és nyelv nem keveredik a romantikával. A romantika és a realizmus az élettelen tárgyak világát sokkal szélesebb körben és részletesebben ábrázolja, mint a klasszicizmus vagy a szentimentalizmus. A romantikus író magatartására az átlékesült nyitottság jellemző<sup>1</sup>, nemcsak a társadalom széles körű jelenségei felé fordul, hanem a kisebb sugarú helyi jellegzetességeket is képszerűen, a tárgyi világ halmozásával ábrázolja (couleur locale). Puskin *A lövés* expozíciójában részletesen ábrázolja azt a tisztí környezetet, melyben hőse él. A romantikus író fantáziájával a festőiségre is törekszik, ezért a tárgyakat nemcsak részletesen, hanem színekben gazdagon is ábrázolja, mely a hangulatkeltésnek eszköze. *A postamester*-ben a jellemek egyszerű, szerény környezetének ábrázolásában a valóságserűségnek, az életanyagbőségnek és a ténybeli hitelességnek lényegesen nagyobb foka figyelhető meg, mint *A lövés*-ben. Puskin a tárgyakat itt természetesen szürke előfordulási környezetükben ábrázolja, mérsékelt stílizál. Ha az embereknek és az élettelen tárgyaknak a kapcsolata alapján hasonlítjuk össze a két elbeszélést, úgy *A lövés*-ben mindenekelőtt a hős jellemábrázolásában a szenvedélyeinek elszigetelése, felnagyítása által megteremtett romantikus életintenzitást fokozó funkciót<sup>2</sup> kell figyelembe vennünk. Szilvió rendkívüli jelleme teszi a cselekményt, a helyzeteket feszítetté, s ugyanakkor átízítja környezetének élettelen tárgyait is; legyenek azok természetüktől fogva bármennyire is prózaiak, a hős mintegy felemeli magához azokat. A realizmus emberét különböző (természeti-biológiai, társadalmi, erkölcsi) egyén fölötti erők kötik. Míg Szilvió önmaga teremti meg sorsának alakulását, legyőzi ellenfelét, felülemelkedik az anyagi-tárgyi világ kötelékein is (s ezzel egyénisége a romantika felszabadító funkcióját is<sup>3</sup> megteremti), addig Virin Szimeon már rab, társadalmi helyzetének rabja, de rabja saját erkölcsi elveinek is. Az élettelen tárgyak világa erősen korlátozza szabadságában. Minszkij ajtaja becsukódik előtte. Rabja a pénznek is, de nem szolgálai módon, vannak nemes erkölcsi elvei is, és így, ha vissza is fordul Pétervárot, hogy felvegye a pénzt a földről, csak azután, miután már előzőleg felháborodva a földbe taposta. Szilvió ezzel szemben erkölcsileg is szabad. Csupán egyetlen elvet ismer, féktelen bosszúvágyának kielégítését. A párbaj ütemét is ő határozza meg szabadon, felrúgván a hagyományos szabályokat, viszont mégsem öl embert. Golyója nem a gróft találja, hanem egy falra akasztott festménybe lő, ennek ellenére nem lehet erkölcsi ítéletet alkotni róla. Jelleme szabad azért is, mert nem lehet a jó és rossz szűk kategóriái közé szorítani, csak azt állapíthatjuk meg róla, hogy rendkívüli egyéniség, szemben Virin Szimeonnal, aki a „kis ember” elindítója az orosz irodalomban.

<sup>1</sup> BARTA JÁNOS: *Élmény és forma*. Budapest, Magvető, 1965, 95–98. old.

<sup>2</sup> Uo. 92. old.

<sup>3</sup> Uo. 92. old.

Az élettelen tárgyak tehát attól függően, hogy romantikus vagy realista műben vizsgáljuk őket, másképpen viselkednek. Amennyiben az általánosítás magasabb szintjén az irodalmi műben általában véve vizsgáljuk a tárgyakat, úgy azt kell elsősorban kiemelni, hogy állandó mozgásban vannak, hiszen a mozgás, mint ahogy arra Lessing rámutatott, az irodalmi ábrázolásnak sajátja, szemben a festészettel, szobrászattal. A mű időbeli és mélységstruktúrája olvasás közben állandóan változik, így az ábrázolt tárgyak szüntelen átstrukturálódnak vannak álavetve. Így még a nyugalomban levő tárgyak is mozognak látszólag. Puskin említett két elbeszélése különösen hálásnak bizonyul a tárgyak mozgásának vizsgálatát illetően, mivel kivétel nélkül szinte minden tárgynak „története” van; az elbeszélés folyamán többször megjelennek, s közben különböző változásokon esnek át. A tárgyak fejlődése, különböző mozgásformáinak elemzése a jelen dolgozat feladata.

1.

Előfordul, hogy a tárgyakat mindig egy és ugyanazon környezetben ábrázolja az író; a tárgyak egymással egy meghatározott, mozdulatlan rendszert alkotnak, és ez a kép végigvonul az egész elbeszélésben, vagy legalábbis a cselekmény egy meghatározott pontjáig. A *lövésben* Puskin többször ábrázolja azt a tárgyat, amelyre Szilvió lő, hol egy kártyalapot, hol egy almát, s ugyanakkor minden alkalommal a tárgy környezete is megjelenik; a cél mindig vagy valamely másik tárgyon van elhelyezve, vagy valamelyikre oda van erősítve; a céltárgy és környezete mindig együtt fordul elő. A konkrét tárgyak változnak a képen belül, de a tárgyaknak egymáshoz való viszonya nem változik. A *lövés* középpontjában Szilvió romantikus alakja áll, a mű minden része vele van szoros kapcsolatban, az ő jelleme ábrázolásának szolgálatában áll. A mozdulatlan képsorok funkciója Szilvió alakjának a kidomborítása, jellemzése. Mindjárt az expozícióban arról értesülünk, hogy a hős kitűnő lövész. „Bámulatosan értett a céllövéshez, és ha azt mondta volna, hogy valamelyikünk fejről le akar lőni egy almát, habozás nélkül elébeálltunk volna.”(42)<sup>4</sup> Az író nem marad meg az általánosító, kevésbé meggyőző feltételes módnál, hanem még a cselekmény elindulása előtt látjuk a hőst, amint ténylegesen gyakorolja a célbalövést. „Néhányan elmentünk Szilvióhoz, aki az udvarán célbalőtt. Egy ajtóra felerősített egy kártyalapot – egy ászt –, arra lövöldözött.”(43) Az eredeti szövegben a megfogalmazás képszerűbb, Szilvió olyan pontosan lő, hogy a kártyában egyik golyót a másikra helyezi: (нашли Сильвио на дворе сажающего пулю на пулю в туза). (38)<sup>5</sup> Az eredeti képszerű megfogalmazást azért kell szem előtt tartanunk, mert csak így fedezhetjük fel ennek a képnek egy másik képpel való hasonlóságát, mely a mű végén fordul elő. Puskin a két hasonló képpel az elbeszélést keretbe foglalja. Az elbeszélő meglátogatja a gróft, akinek lakásában a falon egy festményre lesz figyelmes, mely „svájci tájat ábrázolt, de nem a mű szépsége tűnt fel nekem, hanem az, hogy a festményen két golyóütötte lyuk volt közvetlenül egymás fölött”. (51) Ennek a képnek, a festményen a két golyóütötte lyuknak a romantikus cselekmény feszültségének fokozásában komoly szerepe van. Az elbeszélés első részének végén a hős kocsijába száll és eltűnik szemünk elől. A második rész elején a lyuk felfedezésével Szilvió ismét megjelenik, legalábbis megtudjuk, hogy ott járt a gróf lakásában. Puskin nem közvetlenül hősét jeleníti meg, hanem fokozatosan előkészíti megjelenését; először ottlétének nyomait fedeztetni fel az elbeszélővel. Az író ezáltal hősét romantikus titokzatossággal övezi körül, az olvasót, aki ezután még türelmetlenebbül várja az okozat megismerése után az okok feltárását is, még intenzívebben készíti a történetek átélésére. Az elbeszélő érzi, hogy csak Szilvió képes két golyóval egy lyukat ütni, fantáziája, gondolkodása, miközben a gróffal beszél, továbbra is a Szilvióra jellemző képsor körül kering. Az elbeszélő elmondja a grófnak, hogy a legjobb lövő, akit valaha ismert, ha meglátott a falon egy legyet, hozatta szolgájával pisztolyát, „egy dörrenés és a legyet szétmorzsolta a golyó”. (52) A kép Szilvió-jellegét azonban a gróf is felismeri, ezért érdeklődik rögtön ezután a mesterlövő neve iránt. Megtudjuk a grófnak a Szilvióra jellemző mozdulatlan képsor iránti viszonyát is. Az expozícióban láttuk, hogy Szilvió abszolút biztonsággal golyót golyóra lő az ajtóra felerősített

<sup>4</sup> A. SZ. PUSKIN: *Elbeszélések*. (A *lövés*. Ford.: Gyöngyi László; A *postamester*. Ford.: Makai Imre) Szikra Új Magyar Könyvkiadó, 43. old. (Az idézetek mellett zárójelben levő számok a továbbiakban erre a kiadásra utalnak.)

<sup>5</sup> А. С. ПУШКИН: *Романы и повести*. Изд. Худ. Лит. Москва, 1971, стр.38 (все цитаты из этой книги).

kártyában. A II. részben a gróf kitérő, bizonytalan választ ad feleségének arra a kérdésére, hogy eltalálna-e harminc lépésről egy kártyalapot. „Majd megpróbálom, legközelebb... – felelte a gróf.”(51) A grófnak a képsor iránti viszonyából megtudjuk, hogy az erőviszonyok megváltoztak, hogy Szilvió került előnyös helyzetbe. A képsor mindenegyes ismétlődéssel egyre szorosabban kapcsolódik a hőshöz, egyre erősebben emeli ki, akihez tartozik, hogy ti. kitűnő céllövő. Szilviónak ez a tulajdonsága teszi számára lehetővé, hogy ne fizikai, hanem pszichikai és főleg erkölcsi győzelemmel fejezze be a párbajt a gróffal szemben. A kép már tartalmánál, természeténél fogva is feszültséget sugároz, van benne valami rendkívüli; távol áll a megszokott prózai élettől, Szilvió rendkívüli jellemével találkozva romantikus feszültséget sugárzó hatása felerősödik.

## 2.

A puskinsi elbeszélésekben nemcsak a tárgyak mozdulatlan rendszere, hanem egy-egy mozdulatlan tárgy többszöri megjelenésével is találkozunk. Ebben az esetben az illető tárgy és a jellemek között szoros, az előfordulás ütemétől függően egyre erősödő kapcsolat alakul ki. A tárgy annyira jellemzőjévé válik annak, akihez tartozik, hogy a jellemet vagy jelenséget, amellyel összeforrt, helyettesítheti is. *A lövésben Szilvió és a kocsija között alakul ki szoros kapcsolat. Ez a tárgy csupán Szilvió eltűnésekor és megjelenésekor fordul elő az egész elbeszélésben, így a kapcsolat könnyen megteremtődik. A kocsi eltűnése és megjelenése egyenértékű a hős eltűnéseivel és megjelenésével, sőt az utóbbinál titokzatosabb, sejtésszerűbb, romantikusabb. Az I. rész végén a hős búcsúzik az elbeszélőtől. Szilvió „beszállt a kocsiba... és a kocsi elrobogott”.(48) Megteremtődik az olvasó képzetében a hős és a kocsi közötti társítás. Nem Szilviót látjuk eltűnni, hanem a kocsija robog el, mint ahogy a második részben sem Szilviót közvetlenül, hanem előbb az utazókocsit látja meg a gróf, amelyen a hős váratlanul megérkezett, hogy folytassa a párbajt, s csak a kocsi után veszi észre a gróf Szilviót a grófi lakosztályban. „Amikor a kastély elé értünk, láttam, hogy a kapu előtt egy utazókocsi áll. A lakáj kijelentette, hogy a szobámban egy úr várakozik rám, aki nem akarja elárulni nevét...”(53) Puskin nem ábrázolja részletesen a kocsit egyik alkalommal sem. A részletek elvonnák az olvasó figyelmét a kapcsolatlejtéséről.*

A második részben előbb fedezi fel az elbeszélő a képen a kettős lövés nyomát, a gróf a kocsit, s csak utána látjuk meg a hőst. A sejtetéssel, titokzatossággal együtt jár a megmagyarázhatatlanság, Szilvió cselekedeteinek a kifürkészhetetlensége. Szilvió a második lövés után váratlanul végleg eltűnik szemünk elől. A gróf erre így emlékszik vissza: „Lement a lépcsőkön, előszólitotta a kocsisát, és még mielőtt magamhoz tértem volna, felült a kocsiba és elhajatott...”(55) A kocsi eltűnése, megjelenése, eltűnése, mely Szilvió sorsának fontos fordulóit tükrözi, váratlan, megmagyarázhatatlan, hirtelen következik be. Az első eltűnésekor csupán az elbeszélő ismeri annak okát az ezredben, senki más. Az olvasó ezeknek a többieknek a szempontját is átéli. Szilvió újbóli megjelenése a gróft megdöbbeníti, csakúgy, mint váratlan végső eltűnése. A kocsi, mely nem mozog, nem fejlődik, mindig ugyanúgy jelenik meg, ahogy eltűnik, egyrészt tehát a hős alakjának romantikusságát fokozza, másrészt sorsa is bizonyos fokig bele van olvasztva.

A kocsi mint mozdulatlan tárgy ábrázolása *A postamasterben* is megfigyelhető. A tárgy itt is abban az értelemben mozdulatlan, hogy kinézetében nem következik be változás, maga a tárgy nem változik, de látzatmozgás sem észlelhető; vagyis ha a szemléletességben változás következik is be, csak a cselekménynek egy meghatározott pontjától fogva (midőn Dunja már Pétervárott él). Ebben az elbeszélésben nem a kocsi és az ember, hanem a kocsi és egy társadalmi jelenség közötti kapcsolatot figyelhetjük meg. Már rögtön az expozícióban, ahol Puskin a postamasternek, a „kis embernek” a keserű sorsáról ír, helytől és időtől függetlenül, a kocsi és a magas rang közötti kapcsolat teremtetődik meg, s mindaddig, amíg a kapcsolat ténye a fontos, a tárgyban nem észlelhető a látzatmozgás. *A postamaster* expozíciójában a kocsi hovatartozása, a tulajdonjog a társadalomnak lényegét tükrözi. Az a társadalom, melyben a történet játszódikik, a rangok társadalma. Puskin még nem gyűlöli annyira az orosz társadalom ezen abszurd lényegét, hogy annak képtelenségét, természetellenességét torz képekben ábrázolja, mint ahogy azt Gogol tette (*Orr*). Míg Gogolnál a valóság körvonalai torzulnak el, addig Puskin a postamaster és a gazdag csábító, Minszkij viszonyát a maga torzítatlan valóságában ábrázolja. Míg Puskin kritikus állásfoglalásra készíti csupán olvasóját, Gogol már el akarja idegeníteni, rémíteni olvasóit. Az elbeszélőről megtudjuk, hogy „alacsony rangban volt”,(82) és hogy „kikelt egy pcta-

mester aljassága és kicsinyessége ellen, amikor ez utóbbi a számára kikészített hármast fogatot egy rangos úr hintaja elé fogatta”. (82) A postamester (ekkor még ismeretlen általánosságban említve) nem az alacsony rangú elbeszélőt, hanem a gazdag urat választja, neki ajándékozza a fogatot. Puskin ezáltal előrevetíti hőseinek szomorú sorsát, Virin Szimeonét, aki gyanútlanul hagyja, hogy a gazdag Minszkij Dunját a kocsihoz magával vigye. Az író ezután a kocsi és a postamester lánya között teremt meg a kapcsolatot, s ezzel megsejtjük a lány sorsát; Dunját egy magas rangú ember kocsihoz megszökteti. Dunjáról megtudjuk, hogy a vendégeket ki szokta kísérni a kocsiig, „egészen a kocsiig”. „... elbúcsúztam tőlük; a leány meg egészen a kocsiig kísért.” (84) A kapcsolatteremtésben először potenciálisan vetődik előre a szöktetés. Előbb a magas rang és a kocsi közötti kapcsolat konkrétizálódik. „A huszár fogata előállt.” (87) Ezután Dunja beszáll a huszár mellé a kocsihoz, ezzel elhagyja apját, a szegénységet, és egy másik világhoz, Minszkijhez, a gazdag Pétervárhoz tartozik. „Dunja tévován állt . . . – Mit félsz? – mondotta az apja – ; hisz nem farkas a tekintetes úr, nem esz meg; kocsikázz csak a templomig. – Dunja beszállt a kibitkába a huszár után.” (88) A kocsi és a lány közötti kapcsolat végig tükrözi Dunja sorsának alakulását. A. Szlonimskijnek nincs igaza, amikor azt írja, hogy „Мрачные опасения отца не сбылись: не могила ожидала его Дуню, а богатство и счастье”.<sup>6</sup>

Dunjának nem sikerül a „kitörés”, a felemelkedés, csak külsőleg. Lélekben továbbra is visszavágyik apjához, ahhoz a környezethez, melyben született, felnőtt. Hatlovas hintón érkezik apja sírjához, elhagyja a hintót, hogy népi szokás szerint lefeküdjön a sírnál. Dunja visszaüt az ugyan Pétervárra, de az a tény, hogy elhagyja a hintót, apja emléke kedvéért, arra mutat, hogy azonosulása a pétervári élettel külső, lélekben a régi maradt. „... hatlovas hintón utazott, három csöpp úrfival, dajkával meg egy fekete mopszival; és amikor megmondták neki, hogy az öreg postamester meghalt, sírva fakadt és azt mondta a gyermekeknek: – Üljetek csak csendesen, elmegyek a temetőbe.” (92)

Virin ezután „Gyötrelmes izgalomban várta, mikor tér vissza az a trojka, amelyen eleresztette” (lányát). (88) A mondatban a szavak sorrendje figyelemre méltó. Az író előbb említi meg a hiányzó trojkát s csak utána a lányt. A mondat az apa érzelmi állapotának leírásával kezdődik, melyet a hiányzó trojka, eltűnt lánya benne kivált. A postamester alakja, az ő sorsa, szenvedése áll az elbeszélés középpontjában, nem pedig a tékozló fiúé, aki elhagyta az apai házat. Virin sorsa megpecsétlődik. „Tizenegyedik osztálybeli, valóságos mártír” (81), az alacsony rang és a kocsi közötti kapcsolat soha nem jön létre. A kocsihoz a magas, ill. az alacsony rang iránti kapcsolata kifejezi a két jellem sorsának alakulását. Ezt figyelhettük meg *A lövésben* is. Míg azonban ott egy rendkívül erős szenvedély által hevített ember titokzatos életét tükrözte ez a tárgy, addig itt szürke emberek egyhangú, nyugodt életmódját zavarja meg egy rendkívüli esemény, a szöktetés, mely azonban az ábrázolás középtónusa, nyugodt, epikai stílus következtében reális, sokkal lélekteljesebb érzelmi hatást gyakorol az olvasóra. A szöktetés sem romantikus sablon szerint történik, mint pl. *A hóviharban*, ahol Marja Gavrilovna és Vlagyimir Nyikolajevics együtt, titokban, a szülők tudta nélkül tervezik a szökést, s romantikus, erősen könyv ízű boldogságukat. Bár a puskinai írónia deromantizáló hatása itt is érvényesül, mert a szülők végül is mégis beleegyeznek a házasságba, amikor már a szökési terv nem úgy valósult meg, ahogy azt maguknak a „fiatalok elképzelték”. A szöktetés itt lélekteljes, csupán Minszkij terve, s az áldozatok: Dunja s még inkább az apa. Ez utóbbinak a lelki fájdalom kizárólagos hatással van az olvasóra, nincs kedvünk gyönyörködni a „fiatalok boldogságában”, mely amúgy sem mentes az ürmötől. Az eseményeket az író sürítve, de nem emelten, egyszerűen mondja el, helyenként csehovi egyszerűséggel és mélységgel. (Dunja kikíséri az elbeszélőt a kocsihoz, s ezzel a szokásával sorsát alakítja.) A kocsi a valóságot sokkal mélyebben ábrázolja, mint *A lövésben*. Ezt nemcsak a jellemábrázolás szintjén látjuk, hanem a társadalmi valóság ábrázolásának szintjén is.

### 3.

Eddig azokat az eseteket vizsgáltuk, amelyekben a tárgy megjelenési formája viszonylag nem változott, a tárgy többször megjelenik, de az ábrázolás megmarad a szemléletességnek ugyanazon a fokán. Természetesen csak a tárgy közvetlen környezetét, előfordulási helyét, mikrostruktúráját vizsgálva tűnik a tárgy mozdulatlan, amennyiben azonban a makrostruktúrát, a tárgy funkcióját vizsgáljuk a cselekményben, a helyzetekben, jellemekhez való viszonyukban, úgy mozgást, fejlődést

<sup>6</sup> А. СЛОНИМСКИЙ: *Мастерство Пушкина*. ГИХЛ Москва, 1959, стр. 507.



tapasztalunk, mely visszahat a tárgyra is. Továbbra is nem a tárgyak mozgását, hanem azokat az eseteket vizsgáljuk, ahol a tárgy körül indul el a mozgás. A tárgy ugyanaz marad, a jellemek életkörülményei maguk az emberek megváltoznak, s így megváltozik a viszonyuk is ugyanazon tárgyak iránt.

A *postamester*ben a szamovár a békés, szerény, meghitt, egyszerű élet szimbóluma, beragyogja, magába szívja az apát és lányát. A szamovár iránti megváltozott viszonyukban mindkét ember életének fontos fordulópontját lehet nyomon követni. Az apa, miután az elbeszélő az állomásra megérkezik, rögtön teát kér. „– Hé, Dunja! – kiáltott a postamester – tedd fel csak a szamovárt, meg erjed tejszínért.”(83) Szamszon Virin teljesen rá van szorulva lányára, aki szívesen segít; a kapcsolat létrejön közte és a szamovár között is.

Miután az elbeszélő figyelmesen megszemlélte a tékozló fiú történetét ábrázoló képeket, „Dunja visszajött a szamovárral”.(83) Az elbeszélő második látogatásakor már maga rendel teát(86), és nem a lánytól. A helyzet megváltozott, Dunja nincs a háznál és a postamester nem törődik vendégével. Puskin nem elemzi részletesen hőseinek a tárgy iránti viszonyát; a viselkedésben, a hősök életében beállott változást a tárggyal való egyszerű manipulálás szintjén ábrázolja. Valamivel továbbmegy a megváltozott viszony ábrázolásánál a postamester és a postalovakra szóló utalvány között. Puskin ugyan itt sem elemzi a postamester érzelmeit, gondolatait, csupán a viselkedést, a cselekvést, melyet az igék adnak vissza, ez az elemzés azonban itt már részletesebb, mint az előző esetben. Az elbeszélő első látogatása alkalmával a postamester „hozzáfogott, hogy lemásolja postalovakra szóló utalványomat”.(83). Virin viselkedését itt frissesség, lendület, erő jellemzi, majd az elbeszélő ismételt látogatásánál már csak ímmel-ámmal, nagynehezen kászálódik fel ágyáról feladatának elvégzésére. „Miközben utalványom másolásához látott, galambösz haját, rég nem beretvált arcának mély redőit, púppá görbedt hátát nézegettem – és nem győztem csodálkozni, hogy tehette három vagy négy esztendő roskatag aggastyánna ezt a fúrge férfit”(84). Az eredeti szöveg, főleg az igék, ismét pontosabban tükrözik a változást, a frissiséget, majd a készülődés lassúságát, fáradtságát: . . . он принялся переписывать . . . собирался он переписать (65–66). Az összetett mondat egyidejűséget fejez ki, a hosszú főmondat (Virin külsejének részletes leírása) érzékelteti a mellékmondat időtartamának hosszúságát; az elbeszélőnek jócskán van ideje arra, hogy vizsgálgassa a postamester megváltozott külsejét, amíg az az utalvánnyal bibelődik. Sőt, Virin az elbeszélőnek közben feltett kérdéseire is alig-alig válaszol. Hosszabb idő eltelte után is, a bekezdés végén, olvassuk: „Az öreg áltatott, mintha nem hallotta volna kérdésemet és dűnnyögve továbbolvasta utalványomat.”(87) A hős viselkedésében semmi hatáskeltésre való romantikus törekvés, ellenkezőleg, a várt helyzetben annak elmaradása figyelhető meg. Mivel a kifejezőeszközök egyszerűek, így a hős fájdalma sokkal élethűbb, hihetőbb, mélyebb, tragikusabb, mintha „jelenetet” rendezne. Ennek a résznek a realista, romantika-ellenes tragikuma az érzelmeke egyszerű, csendes kifejeződéseiben van. (Hasonló tragikus jelenetet elemez G. A. Gukovszkij.<sup>7</sup> Gogol *Régimódi földesurak*­jában Afanasz­ij Ivanovics felesége sírjánál a jelenlevők várakozásától eltérően, azzal ellentétben csupán egyszerű, jelentéktelen szavakat mond: „Так вот это вы уже и погребли ee! зачем? . . .”)

A *lövésben* szintén megfigyelhető a hős ugyanazon tárgy (cseresznyemag) iránti viszonyának a változása. A hős jelleme és megváltozott helyzet, amelyben a második lövésre sor kerül, határozzák meg ezt a viszonyt, mely érzelmi jellegű, és erős feszültséget sugároz. A párbaj első részében Szilvió a gróffal szemben kezdetben alárendelt szerepet játszik, féktelenül gyűlöli a gróft és a gróffal együtt a cseresznyemagokat, melyeket az nagy nyugalommal köpköd a hős lába elé. „Ott állt a pisztolyom előtt és nyugodtan válogatta ki a cseresznyék közül a legapróbbakat, s a magot olyan messzire köpte ki, hogy majdnem a lábam elé esett. *Dühöngtem* ekkora hidegvér láttán.”<sup>8</sup> (47) Az ellenfelek közötti erőviszonyok csakhamar megváltoznak, Szilvió fölényes gúnya a gróf és cseresznyéi iránt urálja a befejező jelenetet. „Sajnálom . . . – mondta meglehetősen gúnyos hangon –, nincs cseresznyemagom, amivel megtölthettem volna ezt a pisztolyt.”(53)

Ebben a pontban tárgyalhatjuk azt az esetet is, amikor a különböző emberek különböző módon viszonyulnak ugyanahhoz a tárgyhoz. Ezt a viszonyt jellemük és osztályhelyzetük határozza meg, azonban itt lényeges különbség figyelhető meg a két elbeszélés között. Szilvió démoni törekvése, hogy mindenben első legyen, „Megt szoktam, hogy mindenben első legyek”,(46) inkább magyarázható

<sup>7</sup> Г. А. ГУКОВСКИЙ: *Реализм Гоголя*. ГИХЛ Москва–Ленинград, 1959, стр. 85.

<sup>8</sup> Kiemelés itt és a továbbiakban is tőlem (L. L.).

jelleméből, mint társadalmi helyzetéből. N. Berkovszkij szerint Szilvió fejlődésének legfőbb rugója, hogy plebejus, hogy szegénynek érzi magát a gróffal szemben.<sup>9</sup> Szilvió társadalmi helyzetére azonban csupán három helyen történik futólag utalás. Szilvió ruhája „meglehetősen kopott”(41), „Szegényes lakásában értékes, gyönyörű pisztolygyűjteménye volt a legszebb”(42), és megtudjuk, hogy a gróft pénzéért is gyűlöli. De nem csak ezért, hanem mert még a gróf ezenkívül „fiatal, szelletes, okos, szép, derűs kedélyű, vakmerően bátor”(46) is. Az ábrázolás középpontjában a hős rendkívül erős szenvedélye, a bosszúvágy áll, és nem annak társadalmi oka. Az elbeszélő és a hős egyaránt szegények, mégis ellenkező módon viszonyulnak a grófi gazdagsághoz. A II. rész elején megtudjuk, milyen érzelmekkel szemléli a gróf gazdag lakását az elbeszélő. „Amikor összehasonlítottam ezt a csillogó pompát az én szegényes lakásommal, zavarba jöttem, és olyanformán éreztem magam, mint a szegény vidéki kérelmező, aki a miniszterre vár.”(50) Puskin célja itt nem az, hogy szembeállítsa egymással a két ember szociális helyzetét. Az elbeszélő érzelmi állapota tulajdonképpen a mű második részének elején a már említett Szilvió-téma erősödésének egy fokozata, zavart alázatossága szemben áll Szilvióval, aki gyűlöli a gróft minden kiválóságával, többek között pénzével együtt.

A *postamaster*ben az embereknek a pénzhez való viszonyában az osztálykülönbség bemutatása dominál. Az író ábrázolja, hogy milyen szándékkal adnak pénzt az emberek, és hogy akik pénzt kapnak, hogyan értékelik azt. Mind a szándékból, mind az értékelésből a rangok különbsége olvasható ki.

Minszkij saját önző céljának elérése érdekében megvesztegeti a német orvost, aki elhitheti Virinnel és Dunjával, hogy tényleg beteg. Minszkijnek Pétervárott kellemetlen az apa zavaró jelenléte, mindenáron igyekszik szabadulni tőle, s ezért „az öreg hajtókájába gyömöszölt *valamit*, kinyitotta az ajtót, és a postamaster maga se emlékezett rá, hogy került oda, de az utcán szedte össze magát”.(89) A megfogalmazás a gazdag huszártiszt alantas szándékát érzékelteti, nem pénzt, hanem „*valamit*” ad az öregnek. De ad pénzt Dunja és az elbeszélő is a segítőkész fiúnak, náluk a pénz hálájuk kifejezése, s nem megvesztegetés, hanem jutalom. „*En is* adtam egy ötöst a gyerekeknek . . .”(93) – olvassuk az elbeszélés legvégén. Dunja és a szegény elbeszélő viselkedésében a párhuzamnak az a funkciója, hogy bemutassa, hogy a lány a „hatlovas hintó”, a „dajka” és a „fekete mopszli” ellenére sem képes elszakadni a szegény emberektől, attól az egyszerű, de tisztességes életmódtól, ahonnan származik.

A kisfiú és Virin kapnak pénzt. „Чем ниже по социальной лестнице, тем дороже деньги и тем человеческое их значение”<sup>10</sup> – mutat rá N. Berkovszkij találoán a pénzhez való viszony társadalmi jelentőségére. A gyerek hálával emlékszik vissza a hölgyre, aki „nekem . . . egy *ezüst* ötöst nyomott a markomba – nagyon jó asszonyág volt!”(93) Virin viszonya a pénzhez már jóval bonyolultabb. Egyrészt szegény, s így érzékeli a pénzt, másrészt felháborítja Minszkij megalázása; látja azt is, hogy a pétervári gazdagság erkölcsi romlást leplez, látja, amint egy „jól öltözött fiatalember” ellopja az erkölcsi felháborodásában földre dobott, földbe tiport pénzt. „Sokáig állt ott mozdulatlanul, végül megpillantotta kabátja hajtókájában a papír-gyurmát; kivette és kisímitgatott néhány összegyűrt ötvenrubeles bankjegyet. Ismét könnyek toltak a szemébe, a felháborodás könnyei! Galacsinná gyűrte a papirost, földhöz vágta, csizmája sarkával megtiporta és tovább ment. . . Néhány lépést tett, megállt, meggondolta . . . és visszafordult . . .”(89) Puskin itt a viselkedés és a külső leírásán keresztül ugyanazon tárgy iránti kettős értékviszonyt, értékkonfliktust ábrázol, pontosabban, látta.<sup>11</sup> Az író nagyra értékelte Shakespeare „kereke”, természetes, élettől telített jellemeit. Míg Molière-ről az a véleménye, hogy „У Мольера скупой скуп – и только”,<sup>12</sup> addig az angol drámaíróról azt írja egy

<sup>9</sup> О русском реализме XIX. века и вопросах народности литературы. Сборник статей, ГИХЛ Москва–Ленинград, 1960. Н. Берковкий: О „Повестях Белкина” (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) стр. 123–124.

<sup>10</sup> там же стр. 192.

<sup>11</sup> LEV TOLSZTOJnak, aki fiatalkorában hiányolta a puskinsi prózában az érzelmek részletes elemzését, az volt a véleménye, hogy a Belkin-elbeszélések „csupaszok” (L. N. Tolsztoj o literature. GIHL Moszkva, 1955, 18. old.). Jóval később, a *Feltámadást* írva nagyra értékeli Puskinnál a látást, a puskinsi jellemábrázolásban a „szcenikus ábrázolás”-t (*Tolsztoj hudozsnjyk. Szbornyik sztatyje*. Moszkva, 1961. L. D. OPULSZKAJA: *Pszihologicseskij analiz v romanje „Voszkrzesenyije”* 317. old.).

<sup>12</sup> Н. А. СТЕПАНОВ: *Проза Пушкина*. Изд. Ак. Наук СССР Москва, 1962, стр. 149.

levelében 1825-ben Rajevszkijnak: „Каждый человек любит, ненавидит, печалится, радуется, но каждый на свой образец.”<sup>13</sup>

N. Berkovszkij a hősnek a pénz iránt mutatott erkölcsi felháborodása alapján Virin „lázadásáról” beszél, amely azonban kicsit erősnek tűnik, hiszen itt csupán egy pillanatnyi, bizonytalan, félnék aktivitásról van szó. Midőn visszamegy, hiába biztatja barátja, hogy tegyen panaszt, végül is belepusztul, belesorvad tehetetlenül bánatába.<sup>14</sup>

4.

A tárgyak „viselkedésének” következő esete, amikor az általuk vagy rendszerük által alkotott kép önmagában véve mozdulatlan marad, általt azonban, hogy egymással összehasonlítjuk őket (az összehasonlítás alapja a tartalmi-tematikusan azonososság, pl. lakásberendezés, öltözet) a viszonyítás, rendszerbeállítás következtében a képekben látszatmozgást észlelünk.

Szilvió szegényes lakásában értékes, gyönyörű pisztolygyűjteménye volt a legszebb, (42) „Богатое собрание пистолетов было единственной роскошью бедной мазанки.” (37) A gróf lakásának leírása érzékelteti az elbeszélő szempontját, aki eltúlozza a lakás ragyogását, mivel „faluhegyen szenzációs esemény volt a gazdag szomszéd megérkezése!” (50) Szeme előtt feltárul a „gyönyörű, fényűzően berendezett szoba”, a „dúsan megrakott könyvszekrények”, az „óriási tükör”, a bronzszobrok, perzsaszőnyegek, a márványkandalló.(42) A gróf lakásberendezésének leírása eszünkbe juttatja Szilviót. Először is a mű két részének kb. ugyanazon a helyén, a két fejezet elején vannak. Az összehasonlításra ad lehetőséget a nyelvi megformálás ellentéte is. A gróf szobája „был убран со всевозможной роскошью”, (42) Szilvió szegényes lakásában a pisztolygyűjteménye az egyedüli fényűzés („Богатое собрание пистолетов было единственной роскошью бедной мазанки”), de ez Szilvió győzelmének záloga, többet ér a gróf minden gazdagságánál. Szilvió szegényeége ellenére mégis gazdagabbnak mutatkozik végső soron a grófnál. A gazdagság–szegénység szembeállítás a hős jellemének kidomborítását szolgálja. Szilvió viszonylagos szegényeége és a gróf viszonylagos gazdagsága közötti ellentétet még mélyíti az elbeszélő túlzása és a már említett alázatossága is. És végül a gróf lakásának leírása Szilvió-téma fokozásának egy állomása a II. rész elején azért is, mert a gróf gazdagsága eszünkbe juttatja a hősnek iránta érzett féktelen gyűlöletét, mely érzelmének egyik oka ellenfele pénze mint kiválóságainak egyike.

A postamesterben az azonos tartalmú képek összehasonlításában a rangok közötti különbség s ezzel együtt erkölcsi megkülönböztetés jut kifejezésre. Virin lakása „szerény”(83) Minszkij pétervári szobája „pompásan berendezett”.(90) A postamester öltözete társadalmi helyzetét tükrözi, alacsony rangja elleni tiltakozásának egyedüli passzív módját. „Hosszú zöld kabátján” ugyanis „három medália” ékeskedik, mégha a szalagok, amelyen az érmeek lógnak, „színehagyottak” is.(83) Virin látja, hogy megvetéssel földre dobott pénzt Pétervárott egy „jól öltözött fiatalember” lopja el, látja, akár csak Gogol Piszkareve, hogy a főváros fénye, gazdagsága erkölcsi romlottságot takar. Az apa látja ezután Minszkij szobájában lányát, aki a „legfényűzőbb divat szerint öltözött”(90), és megsejti, hogy lánya boldogtalan lesz. „Sok van belőlük Pétervárott, ezekből a fiatal balga teremtésekéből, ma bíborban, bársonyban díszlegnek, holnap meg, . . . csapszéki meztelenségükben az utca söpredékei lesznek . . . talán Dunja is odáig züllik.”(91) A lővésben mindjárt az elbeszélés elején megtudjuk, hogy Szilvió „ruhája meglehetősen kopott volt”, itt azonban nem szegénység van a hangsúly, hanem megmagyarázhatatlan, ellentmondásokkal teli, titokzatos, excentrikus jellemén. Szilvió ugyanis „szerényen élt, de mégis sokat költött, állandóan gyalog járt, ruhája meglehetősen kopott volt és mégis szívesen látta vendégül ezredünk minden tisztjét”.(41)

5.

A tárgyak látszatmozgásának egy másik módja az, amikor egyugyanazon tárgy ábrázolásának szemléletességében különböző fokozatokat állapíthatunk meg. Ezeket a fokozatokat a tárgynak a cselekményben elfoglalt helye, jellemekkel való kapcsolata, vagyis az, hogy a mű struktúrájában milyen funkciót tölt be, határozza meg. A szemléletesség különböző fokozatainak romantikus

<sup>13</sup> там же стр. 184.

<sup>14</sup> Русская повесть XIX века. Изд. Наука, Ленинград, 1973, стр. 239.

funkcióját figyelhetjük meg Szilvió sapkájának ábrázolásában is. Szilvió sapkájával első, homályos megközelítéssel akkor találkozunk, amikor elbúcsúzik barátaitól. „Búcsúzáskor („при расходе фуражек”, 39) Szilvió megfogta a kezemet és nem engedte, hogy a többiekkel én is elmenjek.”(45) Majd ezután már kifejezetten a hős sapkájáról van szó, már szemléletesebben, midőn megtudjuk tőle, hogy a gróf „golyója átfúrta sapkámat a homlokom fölött”(47), Szilvió azonban már korábban megmutatja átlőtt sapkáját az elbeszélőnek. A leírás részletes, a tárgy színekből gazdag. „... az egyik fiókból kivett egy aranydíszes, vörös sapkát, olyanfélét, mint a francia rendőröké. Fejére tette. A homloka fölött néhány arasszal a sapkán egy golyóütötte lyuk látszott.”(46) A sapka nemcsak a mikrostruktúra szintjén hat érzelmileg az olvasóra, hanem a cselekmény feszültségének növelésében is az adott helyen fontos szerepe van. Az író előbb mutatja be a párbaj eredményét s így kíváncsian várjuk annak lefolyását, az előzményeket, melyeket ezután mesél el Szilvió.

Puskin kezdetben csupán megemlíti, megint csak első, általános megközelítésre, a hős pisztolygyűjteményét a falon. Erősödik a konkretizálás, midőn a párbajon a pisztolyok egyike előtt a gróf nyugodtan, fölényesen cseresznyézik. „Ott állt a pisztolyom előtt, és nyugodtan válogatta ki a cseresznyék közül a legropogósabbakat . . .”(47) A pisztoly jelentősége egyre nő, hiszen az a szilviói tárgy, amelyből a második, a gróftól erkölcsileg megsemmisítő lövés majd eldördül. Szemléletes leírása fokozódik. Midőn a gróf hosszú évek után ismét meglátja Szilviót, annak „zsebéből egy pisztoly agya nyúlt ki”.(53) A szemléletesség különböző fokainak funkciója *A lövésben* romantikus, *A postamesterben* realista, a rangok közötti különbséget fejezi ki. Dunja sorsának egy meghatározott pontján túl, miután külsőleg egybeolvad a gazdag Minszkij életével, az előkelő rang már nem a kocsi hovatarozásában, hanem külsejének leírásában fejeződik ki. Pétervárott Virin az utcán megpillantja Minszkijnek „előtte elsuhanó pompás hintáját”.(90) Dunja az apja sírjának meglátogatásakor „hatlovas hintón”(92) érkezik meg. Dunja sorsa pusztán a tárgyi világ, az anyagi értékek szintjén, azt önállóan vizsgálva nem oldható meg. A hintó csupán a külső csillogás kifejezője. Ahhoz, hogy megtudjuk, hogy a külső ragyogás mögött a lány szomorúsága húzódik meg, már a tárgy és az emberek közötti kapcsolatot is elemeznünk kell. Abban a képből, ahol a postamesternek a pénz iránti viszonyát elemeztük, azt is érdemes megfigyelni, hogy Puskin nemcsak hősenek viselkedését írja le szemléletesen, hanem a másík pólust is; nemcsak pénzről, valamiről, ötösről stb. beszél, hanem a „kabát hajtókájában a papír-gyurmáról”, „összegyűrt ötvenrubeles bankjegyről”. A szemléletesség fokozásán, a pénz külsejének jellegén keresztül az író hőseiben azt a fontos vonást emeli ki, hogy az egyszerű, szegény ember érintetlen marad a pénz demoralizáló hatásától. Gazdagnak lenni és erkölcsösnek maradni: ezek egymással összeegyeztethetetlen fogalmak.

6.

A tárgyak látszatmozgásának újabb sajátos esete azoknál a tárgyknál figyelhető meg, amelyeknek nem a külseje, hanem belső tartalmuk a fontos (levél, kép). Mivel a tárgyak tartalma mélyebb, eszmei jellegű, így hatásuk feltétlenül sokkal mélyebb, akár a művek időbeli, akár mélységstruktúráját nézzük, mintha ezeknek a tárgyknak csupán külső burkát, fizikai külsejét vennénk figyelembe.

*A lövésben* a cselekmény mozgását az a levél indítja el, melyet a hős váratlanul kézhez kap. Először csupán a levél iránti érzelmét látjuk. Így ennek a résznek előremozdító dinamikus hatása van, minél előbb szeretnénk tudni, mi van a levélben. „Egy napon levelet kapott . . . Nagyon szikrázott a szeme, amikor olvasta.”(44) Csak akkor tudjuk meg a levél tartalmát, midőn Szilvió elmondta már a párbaj első felének történetét. Jelen esetben már nem a tartalomfeltárás módjának, hanem a tartalomnak van előremozdító, feszültségfokozó hatása. Megtudjuk, hogy az erőviszonyok megváltoztak, hogy Szilvió kedvező, a gróf kedvezőtlen helyzetbe került. „Valaki – biztosan az, akit Moszkvában megbízott ügyei intézésével – azt írta, hogy az illető nősülni készül, és rövidesen feleségül vesz egy szép fiatal leányt.”(48) A hagyományos novella sűríti az eseményeket. Puskin a késleltetési technikával (elhalszott lövés, fokozatos levélfeltárás) a romantikus feszültségteremtésnek új módját alkalmazza. *A postamesterben* a képek tartalma az alacsony rangú emberek szomorú sorsát emeli ki közvetetten, a reális történetben az azzal való összehasonlításon keresztül. G. L. Abramovics rámutat arra,<sup>1 5</sup> hogy Puskin több művében egy-egy sűríttet képből fejezi ki a későbbi történet

<sup>1 5</sup> Г. Л. АБРАМОВИЧ: *Введение в литературоведение*. Изд. Просвещение, Москва, 1970, стр. 150.

lényegét. (Tatjana álmának második része előkészít bennünket arra, hogy Anyeginban az önzést felfedezzük, mely tettesteinek rugója.) A tékozló fiú története az egész mű története mögött végig húzódik. Puskin a képek tartalmának állandó jelenlétét nemcsak a mélységstruktúrában, hanem az időbeli struktúrában is megteremti. Az elbeszélő második látogatása alkalmával ugyanis rögtön a képeket pillantja meg ismét. „Mihelyt a szobába léptem, tüstént megismertem a tékozló fiú történetét ábrázoló képeket”, (84) N. Berkovszkij részletesen elemzi a tékozló fiú története és az apa és „fiú” közötti különbséget.<sup>16</sup> Az apa Puskinnál nem gazdag, hanem szegény. A tékozló fiú nem az apai gazdagságtól, hanem a szegénységtől fut el. A tékozló fiúnak nincs hová visszatérnie. Nem a „fiú” szorul rá apjára, hanem inkább az apa szorul rá „fiára”. Lényeges, hogy ezeknek a gondolatoknak a konkrét alapját akkor fedezzük fel, ha a tárgyak szintjét elemezzük a tárgyakkban, vagyis az öltözéket a képeken. A német változat közel áll az absztrakt bibliai történethez. Nincs benne semmi fejlődés. Az „aggastyán” ugyanabban a „hálósipka”-ban és „slafrok”-ban fogadja a fiát, mint amelyekben elbocsátotta őt. A slafrok és a hálósipka a védett, nyugodt, kényelmes, gondtalan életnek a szimbóluma. Az orosz valóság nem ismeri a filiszteri kényelmet. Nyitottabb, bizonytalanabb, tragikusabb, megoldás nélküli; a boldog megoldás marad el.

7.

A tárgyak történetének, mozgásának újabb változata ugyanannak a tárgynak fizikai mozgása. A tárgy mozog, mert emberek mozgatják, de mozog a többi tárgy rendszerében is, más és más helyzetekbe kerülve; mozog a tárgy azért is, mert fizikai mozgásuk következtében az időközben megváltozott jellemek hatáskörébe, erőterébe kerülnek. Szilvió környezetében a legfontosabb tárgynak, a pisztolynak önálló története van; nemcsak a már elemzett látszatmozgás (a szemléletesség különböző fokai) következtében, hanem mert a hős más és más helyzetben ügyesen manipulál vele. A pisztolynak már természeténél fogva önmagában is van feszültségűgázró ereje, a döntő azonban már az expozícióban az, hogy midőn a hős pisztolygyűjteményének az említésére sor kerül, már ismerjük Szilvió rendkívüli, titokzatos, excentrikus jellemét. Fanatikus céllovó szenvedélye a cselekmény során egyre fokozottabban izzítja át ezt a tárgyat. A pisztoly az a szilviói tárgy, mely végig a hős „pártján áll”, s mely végső győzelmének eszköze. A pisztoly mozgásának történetét csak úgy értjük meg igazán, ha más tárgyakkal (cseresznye, sapka) való állandó összefüggésében vizsgáljuk. Ezen utóbbi tárgyak kezdetben a gróf „pártján állnak” A műben végig dominál a tökéletes szerkesztési elv, az egység, mert a cselekmény előrehaladását, a jellemek küzdelmének alakulását a tárgyi világ is szemléletesen ábrázolja, a jellemekhez szorosan kapcsolódva. A sapka, melyet a gróf átló, vagy az a sapka, melyből a csereznét szedegeti nagy nyugalommal Szilvió pisztolya előtt, a csereznemagok, amelyeket odaköpi a hős lábai elé, azok a tárgyak, melyek a gróf oldalán vannak. „Ott állt a pisztolyom előtt és nyugodtan válogatta ki a csereznék közül a legropogósabbakat, s a magot olyan messzire köpte ki, hogy majdnem a lábam elé esett.” (47) (Az orosz szövegben „... выбирая из фуражки спелые черешни...” (41) A párbaj első részében találkoznak először a szembenálló felek tárgyai, melyeket a helyzet romantikus feszültsége izzít át. Szilvió tehetetlenül áll pisztolyával csereznézó ellenfele előtt, de nem sokáig; megérzi a helyzet adta lehetőséget és a küzdelmet a maga oldalára fordítja „leeresztvén a pisztolyt”. (47) Ezután a levélből megtudjuk, hogy a gróf hátrányos helyzetben van. Szilvió még a mű első részének végén fölébe kerekedik a grófi tárgyakkal. „Majd meglátom, vajon az esküvő előtt is olyan nyugodt lesz-e, mint akkor volt, amikor a pisztolyom csöve előtt eszegette a sapkájából a csereznét?” (48) Majd ezután Szilvió hirtelen felugrik és heves gesztussal „földhözvágta a sapkát”. (48) A II. részben a párbaj folytatásakor a küzdelem a tárgyak szintjén is végleg eldőli. Szilvió pisztolya végig urálja ellenfelét. A gróf, alighogy visszatér lakásába, az első tárgy, amit megpillant, a Szilvió zsebéből fenyegetően kikandikáló pisztoly agya. Aztán a hős „felemelte pisztolyát és célzott” (53), és mint az első alkalommal, ismét leereszti, mert nem elég számára ellenfelének fizikai megsemmisítése (s Puskinnak sem a hagyományos befejezés); a gróftot erkölcsileg semmisíti meg, újabb, most már igazságtalan, megalázó sorsházásra készíti. A grófi tárgyakkal most már Szilvió manipulál fölényesen. „Egy-egy papírseleltre felírtuk a nevünket, összehajtottuk, és betettük Szilvió sapkájába. Abba a sapkába, amelyet valamikor az én golyóm lyukasztott keresztül” (53) – meséli a

<sup>16</sup> Н. БЕРКОВСКИЙ: стр. 178–180.

gróf, aki a tárgyak szintjén is felismeri és elismeri vereségét. A cseresznyemagok szintén a hős gúnyjának tárgyát képezik. (Lásd 268. old.)

A *postamesterben* Minszkij lakása aajtának mozgása szintén mélyebb, társadalmi jelentésű. Az ajtó fokozatosan, egyre határozottabban zárul be, s így kizárják a szegény apát a gazdag Minszkij lakásából. Az apai szeretet azonban, ha csak rövid átmeneti időre is, felnyitja a zárat. Először az ajtó kinyílik ugyan, de csak azért, mert a huszár Virint kidobja az utcára. „... kinyitotta az ajtót... és a postamester... az utcán szedte össze magát.”(89) Az apa újból megkísérel behatolni a lakásba, de a tisztiszolga „becsapta az ajtót az orra előtt”.(90) Most már az orra-előtt csapódik be az ajtó, a nagyobb szemléletesség a kirekesztés fokozódását érzékelteti. Úgy tűnik, hogy az apa helyzete reménytelenné vált, legalábbis erre mutat a bezárt ajtók mozdulatlanlansága. „Az ajtók zárva voltak.”(90) Majd, ha nehezen is, de végül is újból kinyílnak. „Csörrent a kulcs, ajtót nyitottak előtte.”(90) Az apát nem tudatos elszántság, hanem ösztönös mély fájdalommal vezérli, mely csupán arra elég, hogy rövid ideig nézheti lányát a már teljesen nyitott ajtón keresztül. „Odament a kitárt ajtóig, és megállt.”(90) Csupán rövid ideig gyönyörködhet lányában, mert „Minszkij... megpillantotta az ajtóban az öreg postamestert... és kiteszkolta a lépcsőre.”(91) Az ajtó egyszer s mindenkorra bezárult előtte.

8.

A tárgyak olykor maguk szenvednek el változást, külsejük átalakul, esetleg el is tűnnek teljesen szemünk elől. A *lövésben* az elbeszélő felfedezi a festményen a két golyó által ütött egyetlen lyukat. Puskin a rá jellemző késettetéssel csupán ezután ábrázolja a lyuk keletkezésének, a két lövésnek a történetét. A lyuk keletkezésének története egyrészt a cselekmény kulminációja és megoldása, másrészt pedig a két ellenfél erkölcsi jellemzése. Szilvió a gróft a jogtalan második lövés leadására bírja, ez neki tökéletes elégtétel, „most magadra hagylak lelkiismeretteddel”.(54) A gróf lövése üti a képen az első lyukat. A gróf és felesége arcán heves felindultság tükröződik, az ellentétes színek, az emberek heves érzelme, a leadott lövés helyzetének feszültsége, az ábrázolást romantikussá teszik. A gróf arca piros, melyet felesége arcának fehérsége még jobban kiemel. A piros szín Szilvió győzelmét jelenti, hiszen a második találkozáskor Szilviót komor rembrandti színek veszik körül (kandalló, gyertyafény). „... lőttem és eltaláltam azt a képet. A gróf rámutatott az átfúrt festményre. Az arca piros volt, míg a grófnő halálsápadtan ült a helyén.”(54) Szilvió pedig a gróffal szemben nem él jogos lövésével, nem öl embert, pedig most is halálos biztonsággal lő. Erről tanúskodik második lövése, melyet Puskin a legfőbb szilviói tárgy, a pisztoly utolsó megmozdulásával együtt ábrázol. „Elindult az ajtó felé, de a küszöbön megállt, felnézett az átlőtt képre, kirántotta zsebéből a pisztolyát, és jóformán célzás nélkül elsütötte.”(54)

A *postamesterben* a szobaberendezésben bekövetkezett változás egy prózaibb, nyugodtabb szomorú eseményt tükröz; azt a tragikus helyzetet, amelybe Virin kerül, miután elhagyta őt lánya. D. Blagoj megemlíti,<sup>17</sup> hogy az elbeszélő második látogatásakor már nincs a szobában virág, mely az első alkalommal még Dunja szerető gondoskodásáról tanúskodik. „... megmaradt az emlékezetemben a bazsalikom cserepek, meg a tarkafüggönyös ágy és a többi holmi, ami akkor körülvett”(83) – emlékszik vissza az elbeszélő első látogatására. Amikor néhány év múlva ismét arra jár, „az asztal meg az ágy a régi helyén állt; de az ablakokban már nem voltak virágok”.(84) Az elbeszélésben egy kis ember prózai életkörülményének aprólékos ábrázolása figyelhető meg, mely az idő múlásával, a jellemek életében bekövetkezett változással együtt változik.

9.

Előfordul, hogy a cselekmény előrehaladásával cserélődnek a tárgyak, más-más tárgyak, jelenségek veszik körül a jellemeket, akik életük folyamán többször kerülnek ugyanabba a helyzetbe. A tárgyak ilyen jellegű mozgása, teljes kicserélődése az emberek életének előrehaladását, az idő múlásával a jellem megváltozását tükrözi. D. Blagoj elemzi *A lövés szerkezetét*,<sup>18</sup> és kiemeli, hogy a két fejezet

<sup>17</sup> Д. БЛАГОЙ: *Мастерство Пушкина*. ГИХЛ Москва–Ленинград, 1959, стр. 240–246.

<sup>18</sup> там же стр. 233–234.

szerkezeti felépítése nagyon hasonlít egymáshoz, kb. ugyanabban a terjedelemben előbb Szilvió, aztán a gróf meséli el, mindkét alkalommal az elbeszélőnek, a párbaj két részét; hasonló ritmusban folynak mindkét alkalommal az események, hasonló készülődés, sorshúzás, a lövés elhalasztása, ugyanazok a szilviói és grófi tárgyak küzdenek meg egymással. A hasonló szerkezeti felépítésen belül az eltérések jobban észrevehetőek, melyek funkciója a megváltozott erőviszonyok tükrözése. Ezt már elemeztük ugyanannak a tárgykészletnek a mozgásában. De ugyanez a funkciója az ugyanabban a helyzetben megváltozott színeknek is. A párbaj első része a gróf fölényes győzelmével indul. Az első találkozást a gróf jellemének megfelelő könnyed, derűs színek (a felmenő tavaszi nap, 47) hatják át. A második találkozáskor már Szilvió van kedvező helyzetben; sötét színek veszik körül, melyek komor, elszánt, izzó jellemét ábrázolják. Alkonyat van(52), a szobában a „kandalló előtt” a homályban áll, mivel „sötét van . . . világitást kért”, a gróf erre „gyertyát hozat”(52). Mint már szó volt róla, a gróf arca is pirosan izzik az elbeszélés pillanatában; Szilvió hatása még hosszú évek múltán is ott van a jelenben.

A *postamaster*ben ugyanabban a helyzetben már nem romantikus színek, hanem egyszerű, hétköznapi tárgyak alig észrevehető cserélődése figyelhető meg. Az elbeszélő ismételt látogatásakor nemcsak a tárgyak (szobaberendezés) kinézetében észlel változást, hanem a tárgyak teljesen ki is cserélődnek, s a *postamaster* viszonya is teljesen más a megváltozott tárgyak iránt. Mindkét alkalommal, az elbeszélő, mielőtt a szobába lép, megpillantja a *postamaster*t. Míg először „Hé, Dunja! – kiáltotta a *postamaster* – tedd fel csak a szamovárt”(83), addig a második alkalommal már nem vidáman kiált, hanem „alszik”, és nem a szamovárért küldi a lányát, hanem „bundában” alszik(84); teljesen elfordul, elzárkózik a külvilágtól, semmi sem érdekli; ha egyelőre még csak pszichikailag is, teljesen megszűnt létezni.

Az elemzés arról győzött meg bennünket, hogy az élettelen tárgyak, mint megannyi apró sejt, az elbeszélések organizmusában állandó mozgásban vannak. Még ott is, ahol a mikrostruktúra szintjén nyugalom van, a cselekmény előrehaladásával, az embereknek a tárgyak iránti változó viszonyával, a különböző részek összehasonlítása révén, a szemléletesség különböző mértéke, a belső tartalom fokozatos feltárása által is állandó „látszatmozgást” tapasztalunk. A fizikai mozgás, változás, szintjén aztán megvalósul a tárgyak valódi életrekelése. Mindez az életszerűség, a művészi igazság illúzióját kelti fel bennünk, hiszen a tárgyak úgy viselkednek, mint az életben. Mint ahogy azonban az élő szervezet sejtjei is a szervezet mint egységes egész által meghatározott funkciót végeznek, így a tárgyak rendkívül változatos mozgásformáikon keresztül a jellemekkel, sorsuk alakulásával vannak állandó dinamikus kapcsolatban. A tárgyak szintjén való vizsgálódás egy szűk kis ablak csupán, amelyen keresztül azonban a puskinai elbeszélések tökéletes szerkezetét láttuk meg. A puskinai elbeszélések eleget tesznek ezen a szinten is az egyik legfőbb esztétikai értéknek, az egységes átformáltságnak, mely a viszonyítások gazdagságán keresztül valósul meg. Puskinra az jellemző, hogy ezt az egységet egy és ugyanazon tárgy fejlődésének ábrázolásával, elsősorban a struktúra időbeli kibontakoztatásának síkján teremti meg.

## A lírai és epikai elv összefüggése Puskin poémáinak elbeszélő rendszerében

PÁLFI ÁGNES

A puskini poéma a korában Európa-szerte jellemző költői elbeszélésformák (ballada, románc, tündérmese, filozofikus mesedráma, lírai elbeszélőköltemény) között is olyan sajátosságokkal rendelkezik, ami kivételes jelentőségűvé teszi bennük az epikai és lírai objektiváció közötti átmenet, kapcsolat és eltérés kérdéseinek poétikai vizsgálatát. E műfaj evolúciója az életműben nemcsak az epikus szemlélet megerősödésére, erre az irodalomtörténetben kidolgozottabb fejlődésirányra világít rá új szempontból, hanem arra is, hogy e poémákban ugyanakkor egy új puskini lírafelfogás is körvonalazódik.

Bár a *Nagy Szovjet Enciklopédia* új kiadásának megfelelő cikkében a poéma meghatározása jóval inkább poetikai irányultságú, mint az előző kiadásban: „... nagy terjedelmű verses mű elbeszélői vagy lírai szűzsével” – mégis a cikk további menetéből világosan kitűnik, hogy a poéma-kutatás eddigi eredményei jóval megalapozottabbak, szélesebbek a történetiség, a műfaj eredetének kérdését illetően.<sup>1</sup> A „műfaji sokféleség” feltárása a poémával kapcsolatban valóban elengedhetetlen, de a lényeg abban keresendő, hogy miként értelmezik-modellálják esetenként ugyanazokat a forrásokat a tisztán epikai műfajok s miként a poéma. A poetikai elemzés mintegy megfordítva közelíti meg ugyanezt a kérdést: mi ennek a XIX. század első évtizedeiben Európa-szerte virágzó (s különösen Puskin és Byron életművében hangsúlyos) poéma-típusú művészi gondolkodásnak az a sajátossága, amely kivételesen gazdag „műfajfelvevő” képességét létrehozta? Hogyan értelmezhetjük a poéma „epikumba foglalt” líraiságát, másrészt, az epikum természetét hogyan, mely szintjein formálja át ez a líraiság? A puskini és a byroni szisztéma különbsége vajon megragadható-e csupán egy tendenciájában epikusabb, illetve líraibb felfogás különbségében?

Byron „keleti” és Puskin „déli” poémáinak összehasonlítás alapja elsősorban a tematikában tükröződő történelemfilozófiai mozzanat rokonsága – az a sajátosságuk, hogy szemben például Schillerral és Goethével nem elsősorban az európai régmúlt vagy a nemzeti történelem eposzi pillanatai felé fordulnak (Vörösmarty); ezek a poémák a felvilágosodásnak azt a vonalát viszik tovább, amely nem az idő, az egyetemes vagy nemzeti történelem drámaian kulmináló pillanatait vagy az összemzeti, eposzi erőfeszítéseket ragadják meg, hanem a pikareszket, a tér kalandját. E poémák közege a jellegükben, hagyományaikban eltérő kultúrkörök találkozási, ütközési pontjai, a konkrét társadalmi meghatározottságából kiszakított, kimenekült individuum romantikus létélményének, kalandjainak színtere.

Azonban a romantikus szabadságeszme eme elvont azonossága már itt is csupán külső, formai egyezségnek bizonyul azokhoz a mélyebben meghúzódó eltérésekhez képest, amelyek azután Byron életművében e világkép lényegi változatlanóságát, illetve kiterjesztését, továbbépítését (drámák, Don

<sup>1</sup> Ebből a szempontból igen értékesek A. N. SZOKOLOV kutatásai, különösen a klasszicista és romantikus poéma, illetőleg az óda és poéma elhatárolására tett kísérletei: „В одах . . . Ломоносову уже приходилось поэтически откликаться на события. Однако это были именно отклики, в которых события служили не предметом изображения, а поводом для выражения мыслей и чувств. . . . Одна пишется по какому-нибудь объективному поводу, но соответствующее событие или обстоятельство не становится в произведении сюжетом. . . . Композиция оды определяется развитием мысли и сменой чувств автора, а не движением действительности.” (*Очерки по истории русской поэмы 18. и первой половины 19-ого века.*)



Juan), míg Puskinnál megváltozását, átértelmezését eredményezik majd. Fridlender<sup>2</sup> végkövetkeztetésében helytálló koncepciója szerint már Puskin „déli” poémái is magukban rejtik a kétfajta történelemfelfogásnak, valóságértelmezésnek azt az eltérését, ami a byroni *Mazepa* és a puskini *Poltava* esetében már valóban úgy megfogalmazható, mint a történelmet individuális kalandként ábrázoló Byron és az individuális kalandot is a történelmileg felelős cselekvés elvárása felől megítélő Puskin ellentéte.

Fridlender abban azonban téved, hogy ezt az egyelőre még „rejtőző” különbséget a puskini és a byroni hős különbségére vezeti vissza. Így fogalmaz: „A hős Byron poémáiban polárisan szembenáll az őt körülvevő világgal, tartós belső kontaktus, dialóg nem lehetséges hős és világ között. . . Habár élete a külszínen viharos eseményekkel teli, ezek az események számára csak »kalandok« maradnak. . . Statikus, hiányzik belőle a belső dinamizmus, az események ellenére is változatlan marad.” Ezzel szemben a puskini hős a fridlenderi felfogás szerint a byroni ellentéte: folyamatos drámai kontaktusban a világgal, és (itt a szerző Aljeko alakját idézi) az események során megváltozik, felnő, „tágabb, átfogóbb képe lesz a világról”.

Az alakok kérdése valóban alkalmas arra, hogy összevegyük a kétfajta poémát, de egészen más okból: valójában ugyanis nem arról van szó, hogy Byron és Puskin más-más tulajdonságokkal rendelkező, világképükben, cselekvésükben eltérő hősöket ábrázolnak (ebben a vonatkozásban pl. a *Kaukázusi fogoly* és a *Cigányok* hőse nagyon is rokon Byron hőseivel), hanem arról, hogy ezek a hősök nem azonos szinten, nem azonos súllyal, funkcióval vannak ott a kétfajta szisztémában. Byronnál valóban a hős, az egy hős az abszolút középpont – vagy úgy mint egy szorosban múltja nyomába szegődő elbeszélés főszereplője, vagy – és ez a gyakoribb – egyszerre hős és elbeszélője önnön életútjának, életútja egy-egy fontos mozzanatának, szakaszának. És nemcsak arról van szó, hogy ez a hős cselekvéssora lezárultával tekint vissza az életútra, hanem hogy az elbeszélés (elbeszélése) ezt a jelenbeli befejezettséget vetíti vissza a múltra, hogy hiányzik belőle az az önéletrajzi formákra jellemző lélektani mozzanat, az idő „visszapergetése”, amely kibillenthetné ezt az abszolút múltat, amely múltbeli jelen idejűvé változtatná a cselekvéssort, amely a külső kalanddal paralel és kontraszt a lélek kalandját is megelevenítené. Ezért Byron hősének nemcsak cselekvéssora, de jelleme, emberi arculata is szoborszerűen zárt, behatolhatatlan. Ez a kettős zárttság poémáinak lényege: a hős arculata maga az elbeszélte történet – másrészt: ez az élettörténet nem több és nem kevesebb, mint a hős végleges arculata. Így azután a jelen és a múlt idősíkjai egymásra csúsznak, szinte egybeesnek ebben az elbeszélésben, az állandóság lesz mindkettőjük jellemzője – s ez az, ami megszünteti, bekebelezi a jövő időt, azaz most már az idő kiterjedését magát.

Byron poémáinak eme sajátosságai alkérdésünket, a lírai és az epikai elv kettősségét illetően különös összefüggésre világítanak: Byron mindig egyetlen központi alakba sűríti a világot, hősé monológia (pl. *A chilloni fogoly*), illetve a hozzá közelálló, nézőpontjával lényegében azonos elbeszélés által (pl. *Lara*). A történet egy szubjektív retrospektív nézőpontból bomlik ki előttünk: az epikum a lírai zárttság-élmény részletezése, de ez a zárttság-élmény nincs a történeten kívül, nem mint a történetet kiegészítő lírai kitérő, nem mint a cselekvéssor epilogikus konklúziója, hanem magában az elbeszélés folyamatában, a részletezés aktusában adott. A lírai és az epikai elv a hős szintjén szinkron, megszakítatlan, differenciálatlan egységben jelenik meg. A szerzői szint pedig nem más, mint ennek az egységnek tetelezése: a hőstől, illetve a hős történetétől független plusz-attitűdje nincs, a szerzői én sem a hőshöz, sem a rajta kívüli világhoz – a hőstől független, idegen események híján – nem alakít ki szubjektív viszonyt. A szerzői szint azonban valójában nem tekinthető azonosnak az elbeszélésben önálló, önkifejező hős szintjével, pontosabban: sem az azonosság, sem a distancia nem tárgyiasul, hanem éppen e kettő ellentéte, a lírai és epikai elv szembeállíthatósága oldódik föl, szűnik meg a műben.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Г. М. ФРИДЛЕНДЕР: Поэмы Пушкина 1820-ых годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе (К характеристике повествовательной структуры и образного строя поэмы Пушкина и Байрона).

<sup>3</sup> Hegelt követően a fiatal *Lukács György* is a Byron-típusú romantikus költészet szubjektív-objektív létértelmezését tekinti a líra és epika viszonyára nézve mérvadónak: „A beteljesülés abban áll, hogy a redukció a teljesség vehikulumává, a szubjektivitásnak az egynemű-egyoldalú objektumra irányultságából származó beszűkítése (ahol az objektum csak ennek az egyoldalúságnak a jóvoltából

A hős szintje és a szerzői szint csupán a lírai és az epikai elv hasonló, lényegét tekintve azonos összefüggését illetően rokon: a hős világviszonya nem ragadható meg az elbeszélésen kívül, de ez az elbeszélés pusztán az egy hős világviszonya, melynek pluszértéke, plusz-attitűdje éppúgy elsikkad, kívülreked az elbeszélte élettörténeten, mint a szerzői szubjektivitás. Arról van tehát szó, hogy bár a hős negatívként, nem-megvalósulásként idézi föl, pergeti le a „mindenütt idegen maradtam” létélményének fejezeteit, tehát belsőleg nem azonosítja önmagát élettörténetével, pozitívként nem állít vele szemben meghatározott szubjektív tárgyiasságot; a vereséglmény már csak a külső determinációs sorokat hívja elő a múltból, melyek a lehatárolt, stabil, retrospektív nézőpontból már mintegy eleve, a kezdet kezdetén passzivitásba kényszerítették e szubjektivitást, kiszűrték az események e szubjektumtól függő, másfajta alternatíváit. (Csak megjegyezzük, hogy ez a fajta poémafelfogás belső rokonságot mutat az úgynevezett tárgyiasságról, ahol hasonló átmenetiséget figyelhetünk meg: ott az azonosulás distanciában való feloldásáról, illetve a szerzői szubjektivitás képzőművészettel rokon tárgyiasságsztruktúrájáról beszélhetünk.)

Puskin poémáiban a szerzői szint és az alakok viszonyát illetően egészen másról van szó: míg Byronnál a szerzői attitűd mintegy feloldódik az ábrázolásban, s ezért nem értelmezhető egy distancióként, önmozgásában szemlélt tárgyhöz való viszonyként (mert a tárgy, tehát a hős az önkifejezés és önábrázolás egységében adott), addig Puskin éppen a hőstől idegen elbeszélés középpontba állításával a lírai és epikai elv egészen más típusú kölcsönviszonyát teremti meg.<sup>4</sup> „Déli” poémái a *Ruszlán és Ludmillától* a *Cigányokig* azt a fejlődésirányt mutatják, hogy egyrészt az alakok szintje és a szűzsé fokozatosan leválik, önállóodik az elbeszélői attitűdtől, másrészt hogy ebben az elbeszélés-struktúrában egyre erőteljesebb lírai sajátosságokat mutat a szerzői szint plusz-attitűdje.

Ha az első „déli” poémát, a *Ruszlán és Ludmillát* az elbeszélés, a szűzsé-kompozíció és az alakok szintjének összefüggésében megvizsgáljuk, azt találjuk, hogy bár e mű világa népmesei ihletettsége, tematikája folytán a későbbi Puskin-mesékkal rokon – mégis: e mesei anyag megformálása egészen más lesz itt és ott. Amíg ugyanis a mesék esetében az epikum, a kompozíció, az alakok funkciója töretlenül egyfajta mesei logikát követ, teljesít be, s ahol az elbeszélés egy elvont, redukáltan önmozgásos epikum egynemű közegét teremti meg, addig a mesei anyag poémában való feloldozásakor az elbeszélés nem pusztán forma-közeg funkciójával vesz részt, hanem maga is anyagszerű voltában a mű előterébe kerül.<sup>5</sup> A mesék esetében az attitűd mű előtti, magában az áttételezésben adott, tehát nem közvetlen művön belüli tárgyiasságként megvalósuló, hanem magában a költői elgondolás mesei transzponálásában. A költői mese nyitottsága folytán a lírai és az epikai elv poétikai szétválaszthatósága bizonyos fokig hasonló nehézségekbe ütközik itt, mint a Byron-poémák esetében.

A mesét mint műfajt az ókoriak, maga Arisztotelész nem a költészethez, hanem a filozófiához sorolták, Arisztotelész nem is *Poétikájában*, hanem *Retorikájában* elemzi. Tehát miközben az eposzban

---

lehetséges) mindent átfogó lezártággá válik: olyan mikrokozmoszá, amelynek kozmikus jellege – mint már kimutattuk –, abban nyilvánul meg, hogy minden, ami konstitutív elveinél fogva lehetséges, »valósággá« érik benne, hogy »lehetséges«, »valóságos« és »szükségszerű« kategóriái a teljes azonosulás révén elvesztik benne megkülönböztethetőségük értelmét. A szubjektum tehát e lehető legnagyobb szubjektivitását... egy neki abszolút módon megfelelő objektumra való vonatkozásában éri el.” LUKÁCS GYÖRGY: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*. 343.

<sup>4</sup> Az elbeszélés kérdését – mint Byron és Puskin poémáinak elhatárolási lehetőségét – először a formalisták állították a figyelem középpontjába: „... характерно, что у Пушкина большое развитие получает связующее эти (драматические [Р. А.] сцены эпическое повествование, которое у Байрона почти отсутствует. Это... и намечает тот путь, на который окончательно вступает поэзия Пушкина в широких повествовательных формах «Полтавы», «Ангелина» и прозаических романов.” (В. ЖИРМУНСКИЙ: *Байрон и Пушкин* (Ленинград 1924)). Zsirmunskij ennek ellenére a közös vonásokat (motívum, tematika, kompozíció, a hősök szintje) eme elbeszéléstől függetlenül elemzi Puskin és Byron poémáiban, s így végül is egy típusba sorolja őket.

<sup>5</sup> Bár V. J. PROPP: *A mese morfológiája* című könyvében fölhívja a figyelmet arra, hogy a költői, a műmesék kompozíciója nem írható le a népmesékre jellemző sémákkal – erre a kérdésre itt most nem térünk ki.

és a drámában kimutatja a közös epikai elvet, a mese „epikumát” az előző kettőhöz képest eltérő specifikumnak érzi. Azt hihetnénk, hogy ez a különbségtétel a műfajnak az ókorban csak periférikusan irodalmi létezés módjával függ össze (akárcsak a dalköltészet esetében), de kiderül, hogy a mese most már egyértelmű költőivé válásával együtt is megkülönböztetett helyet foglal el a műfajok sorában.<sup>6</sup> Vigotszkij *Művészetpszichológiájában* a mese-szüzsé és az elbeszélői epika szüzséje közti rokonságot hangsúlyozza (annak főleg pszichológiai, a befogadóra vonatkozó aspektusát) – tehát a mesét olyan elemi epikumhordozónak tekinti, melynek sajátosságai azután a terjedelmében nagyobb epikus kompozíciókban is alapvetőek – ám legalább ilyen fontosnak kell tartanunk azt az inkább csak fölvetett, mint elemzéssel bizonyított megállapítását, hogy a mese egyaránt lehet formája elbeszélői, drámai és lírai struktúráknak. Ezt a kérdést Puskin déli poémiai érdekes megvilágításba helyezik.

A *Ruszlán és Ludmillában* a kompozíciónak szinte nincsen olyan szintje, ahol ne sajátos funkció és forma kettősségében jelenne meg a puskinai elbeszélés: a mesélő elbeszélő mellett ott van egy narratív elbeszélő is, aki minduntalan kétségbevonja az előbbi által elbeszélte történet komolyságát, aki minduntalan kifelé, az olvasóra kacsint. Puskin ennek a narrátor-elbeszélőnek a „kezére játsza” a történet egész bonyolítását, ez a narrátor választja szét, tagolja a három szálon futó cselekményt (Ruszlán, Ludmilla és a lányért versengő fivérek kalandját, amelyek éppen ezért mintegy önálló történetekké kerekednek annak ellenére, hogy a narrátor mindig utal arra, hogy cselekvésoruk a mesei térben és időben szinkron zajlik). Míg a mesélő-elbeszélő a minimális distanciára is képtelen az éppen folyó eseménysorral kapcsolatban – sőt Ruszlán esetében szinte a hős nézőpontjával azonosul, gyakran „elnémul”, „átengedi” az elbeszélést Ruszlán drámai-monologikus, illetve a finn halász elbeszélői-monologikus szólamának, ezzel szemben a narrátor elbeszélő mintegy fölötte áll a mesének, minduntalan azt az érzést keltve az olvasóban, hogy a mesélő csak játszik velünk, hogy nem kell egészen komolyan venni, amit látunk, amit megelevenít. Első perctől bizonytalanná tesz abban, hogyan történt, sőt hogy történt-e egyáltalán lányszöktetés. Talán az egész história a tizenhét éves menyasszony homlokán átsuhant árnyék csupán, ami azután a dalnok képzeletében fantasztikus mesévé szövődött?

Az elbeszélés eme kettős természete okozza, hogy az alakok szintje megkettőződik, hogy a főhősök mintha nem egyazon történet szereplői lennének. Ruszlán alakja lírai monológjaiból s a mesélő-elbeszélő együttérző szavaiból lesz egy tömbből faragott „bylina” hőssé, míg Ludmillát a jóval kíméletlenebb narrátor-elbeszélő kívülről is megrajzolja, minduntalan meghíusítván a mesélő-elbeszélő Ludmillával kapcsolatos illúzióit, idealizáló szándékait. Az a különös helyzet áll itt elénk, hogy míg Ruszlán esetében a hős és az elbeszélő viszonyát illetően a lírai és epikai elv a byroni szisztémához hasonló módon fonódik össze, addig Ludmilla alakja a kétfajta elbeszélésben epikusan komponált színképeire bomlik, alakja ezért lehet – a mese arányaival mértéket tartó – lélektani miniatúra. Ruszlánnal szemben vallomásai és cselekedetei ellentmondanak egymásnak (gondoljunk például arra a tükkörrre, amibe rabságában, bánat ide vagy oda, mégiscsak belenézett, s ezzel mintegy meghazudtolta a mesélő-elbeszélő róla festett korábbi képét).

Azt láthatjuk tehát, hogy a *Ruszlán és Ludmillában* az elbeszélés kettéhasadása, „öniróniája” az, amely új relációt teremt epikai és lírai elv között: nemcsak arról van szó ugyanis, hogy ez az elbeszélés már-már a groteszkbe lendíti át a mesei epikumot,<sup>7</sup> hanem arról is, hogy az epikum „lírai” mozgatása, a mesélő-elbeszélő attitűdje maga is mint az ábrázolás tárgya kerül a műbe – tehát epizálódik, miközben a narrátor-elbeszélő a maga igencsak szubjektív módján minősíti, distancionálja a történetet, olyannyira, hogy az már szinte alakszerűen megfoghatóvá, „láthatóvá” teszi a szerzői szint játékos-lírai szólamát.

A lírai és epikai elv tehát – szemben a byroni poémával – itt világosan elhatárolható, szétválasztható; a déli poémák evolúciójára éppen az epikai sajátosságok és a lírai szó jelentőségének

<sup>6</sup> „A mese tanítómesékből, egy általános tétel példákkal (anekdotával vagy mesével) operáló érvelési rendszerből fejlődött ki . . . A mese, mivel fabulára épül, az elbeszélést bizonyos allegóriaként találja, amelyből leszűrődik az általános következtetés, a mese morálja.” (TOMASEVSKIJ: *Tyeorija lityeraturi*. In: VIGOTSKIJ: *Művészetpszichológia*.)

<sup>7</sup> A poéma második kiadásában a népmesei „kandúr-elbeszélő”-nek a prologba, illetve az epilógba való belekompónálásával Puskin tudatosan erősítette a groteszk irányt.

kölcsönös erősödése a jellemző, nem összefonódása, egymásba oldódása, hanem egyre tartalmasabb szembenállása.

Bár a *Bahcsiszeráji szökökút*ban a puskinai elbeszélés első ránézésre a byronival rokon sajátosságokat mutat: nem találunk narratív-elbeszélői prologót és epilógót, a narratív elbeszélő szerepe itt csak formális kompozíciós – a mesélő-elbeszélő szólama terjedelmes lírai kitérőkké duzzad, életrajzi mozzanatok, a költő személyes élményeinek hordozójává válik, a műben életre keltett világ iránti vonzalom, sőt elragadtatott azonosulás teljeseedik ki benne.<sup>8</sup> Ugyanakkor ez a lírai szólam kristályosan leválik az epikus szüzséről: az elbeszélés látószöge nem a hősök egyikének látószögével azonos – az imitativ azonosulás hősről hősré vándorol –, és nem jellemző a műre a *Ruszlán és Ludmilla* – az epikum hitelét minduntalan kétségbevonó – narrátori attitűdje sem. Puskin itt nem elvont fabulaként kezeli a mesei tematikát, hanem egy novellisztikus szüzsét komponál belőle: a retrospektív építkezéssel, és azzal, hogy drámaian jeleníti meg a két nő, a vetélytársak találkozását, egyfajta epikus (pszichológiai) megfejtését adja a fabulának – még akkor is, ha a „nyedoszakzánoszty”, az így történt-e valójában? plusz-attitűdként itt is ott rejtőzik az elbeszélésben.

Puskin maga is érezte, hogy líra és epika byroni harmóniája helyett nála valahogyan ellentét feszült a kétfajta elv között, hogy a szubjektív hangvételi kitérők s maga az elbeszélő történet itt sehogyan sem forrnak össze egységes világgá, hogy a novellisztikus szüzsé túlságosan kemény, kegyetlen, s a lírai szó épp ellenkezőleg – túlságosan lágy ebben a műben. Mindenesetre azzal, hogy az eredetileg tervezett patetikus-lírai bevezetőt elhagyta – ha csak egy árnyalattal is –, az epikum javára billentette a mérleget.

A drámai tipizációs elv erősödése *A kaukázusi fogoly*ban és a *Cigányok*ban egyrészt a hősök szintjének egyenmősődését, az elbeszéléstől való függetlenedését, kiszakadását eredményezi, másrészt azt, hogy ezáltal háttérbe szorul a mesélő-elbeszélő azonosuló attitűdje, hogy a narratív elbeszélés szerepe formális-kompozíciós lesz, hogy a lírai attitűd egyrészt epikum-áttételűvé válik, illetve a prologóba és az epilógusba szorul vissza. Am ez nem jelenti, hogy szerepe, súlya csökken, sőt: ettől még nyíltabban líraivá, szubjektívebbé válik.

A tematikát illetően Puskin igazában most kerül közel a byroni poémákhoz: most fedezi föl a korszerű, a kortárs hőst, annak szabadságeszményét, korélményét. Mindez a puskinai költői evolúció természetére nézve azt mutatja, hogy a formagazdagság és anyagbőség, a műfaji gondolkodásnak az a kiforrottsága, amit a *Ruszlán*ban tapasztalhatunk, mintegy megelőzte a filozófiai érettséget – nála szinte a forma, a költői praxis előlegezi, teremti a később tartalmassá, filozofikussá mélyülő korszerű gondolatot, attitűdöt, módszert, az ironiát. Míg Byronnál a mű eszmeisége mintegy a mű előtti, s a mű ennek az eszmének adekvát „élményforma”, Puskinra egy anyagelvűbb forma-felfogás a jellemző, amely kezdetben (a *Ruszlán és Ludmillában*) egy játékos formalizmus irányába viszi el, de később a tartalmasabbá váló eszmei kiindulást is mintegy „anyagszerűvé” teszi, differenciálja tárgyiasságának minőségei, fokozatai szerint, s ez hozza létre most már megintcsak az új költői gondolatot.<sup>9</sup>

*A kaukázusi fogoly*ban azt láthatjuk, hogy a prologus és az epilógus lírai narrációja nyíltan vállalja az életrajzi mozzanatot, rokon sorsúnak minősítvén a poéma hőst; a mesélő elbeszélő szavainak stílusa is világosan jelzi az alak szemszögével való azonosságot: az élményszféra tehát erősen szubjektív megvilágítást kap, a szerzői szint közvetlen jelenlétét bizonyítja az elbeszélésben – már-már byroni módon föloldódni látszik a distancia. Azonban Zamira, a másik nézőpont, a másik hőst átélésének megszólaltatásával a szerzői szint megszűnik azonosnak lenni a fogolyval, s ezzel a lírai narráció mintegy visszaminősül, az alakok (a fogoly) szintjére kerül.

<sup>8</sup> A *Bahcsiszeráji szökökút* a *Bratya razbojnyiki* című befejezetlen poémával egy időben született, amelynek fennmaradt töredéke az elbeszélés szintjén is a Byron-poémákkal, különösen pedig a *Kalózzal* rokonítja. (A párhuzamot BONGYI említi: Puskin, *Polnoje szobranijje v 10-i tomah* 1975.)

Maga Puskin (uo.) így vélekedik erről a poémáról: „Бахчисарайский фонтан слабее „Пленника”, и, как он, отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сходил” (Опровержение критики).

<sup>9</sup> B. MEJLAH könyvének (*Hudozsesztvennaja mislénijja Puskina kak tvorceszkij processz*) igen rokonszenves elméleti kiindulása, hogy a műfaji gondolkodás fejlődését éppen olyan fontosnak tartja Puskinnál, mint a történeti-filozófiai érdeklődés elmélyülését. L. erről a *O Bahcsiszerajszkom fontanye* c. fejezetben.

Az a változás, fejlődés tehát, amit Fridlender az alakra, a hősré vonatkoztatott, valóban a mű lényegi jellemzője, azonban nem az alakban, illetve csak igen kis hányadában az egy alakban sűrűsödik.<sup>10</sup> A fogoly aspektusával, kiszabadulása pillanatának megkésett felismerésével legalábbis ugyanolyan súlyú Zamira vádló, elutasításba forduló szenvedélye. E kétfajta életelv, a két alak szembeállításában az *Anyegin* már társadalmi összefüggéseiben kibontott költői alapötlete dereng át. Puskin azonban itt még epikusán nem játszatja le, csak exponálja ezt a polémiát. Szemben a hősök szintjével mintegy líraian nyitja, kibillenti a fogollyal azonosuló szerzői attitűdöt. Ez már nem az elbeszélés ironiája, hanem egy új, filozofikusabb lírai minőség: a distancia-teremtés poézise, egy korábbi létezés zártágának szétfeszítése, múltba fordítása. Ezt a változást Puskin epikusán nem futtatja ki, nem a hősökbe fordítja vissza.

Hogy a döntő változás mennyire nem a hős szintjén történik meg itt, hogy mennyire nem e kor hőseről, annak életérzéséről változott meg Puskin elképzelése, azt éppen a *Cigányok* hőse, Aljeko mutatja – hiszen ő az, aki előtt valósággá válik az az alternatíva, ami a „fogoly” számára csak a felismerés pillanatában kigyúló s rögtön ki is alvó lehetőség volt: a *Cigányokban* Puskin mondhatni a fogoly és Zamira között megszakadt dialógust folytatja, játszatja végig: Aljekót befogadja az egzotikus, a másik világ, és kideríti róla, hogy eme választott világgal szemben épp olyan értetlenül áll, benne épp olyan idegen marad, mint volt abban a világban, ahonnan elmenekült, hogy törvényét nem megérteni, csak áthágni van ereje.

A *Cigányok* a puskinai életmű első szakaszának lezárása, vízváltatója, és éppen azáltal az, mert benne tartalmas teljességében táruul föl, „fejt meg”, aktualizálja önnön nővumát a déli poémákban fokozatosan kikristályosodó költői gondolatfor: a szubjektív és objektív világértelmezés kettősségét nem feloldó, megkerülő, hanem e kettősséget mind határozottabb, poétikailag egyre differenciáltabb különbségében megfejtő puskinai evolúció.

Az ábrázolt világ és a lírai szó itt még nagyobb ívet fog át: Puskin a *Cigányokban* minimumára csökkenti az imitativ-azonosuló mesélő-elbeszélő szerepét, számúzi a lírai prólógot, egészen visszafogja az elbeszélés expresszivitását, stilizáltságát; megszünteti az alakteremtésnek azt a kettősségét, amit *A kaukázusi fogolyban* láttunk, ahol a fogoly alakját mintegy belülről, monologikus önkifejezésében ragadta meg, míg Zamirát túlnyomórészt kívülről, dialógusai által tipizálta. Itt egységesül a főhősök ott még két külön világa, szinte szcenikusan zárt, drámai közeget alkot. A mű második részében, a kulmináció felé tartó cselekményből Puskin teljesen kiiktatja az elbeszélőt, illetve a mesélő-elbeszélő szerepét az öreg cigányra „osztja ki”, aki egyszerre szereplője, de sokkal inkább szemlélője, megítélője a két főhős drámájának, majd pedig Aljeko gyilkos tettének, s végül övé a drámában az Aljekót kiutasító utolsó szó. Ítéletét az epilógus elbeszélője sem bírálja felül – csakhogy az epilógus már nem Aljeko tettét minősíti, hanem az eddig kettőnek, másnak tételezett világ (a cigány bölcsessége mögött is ott húzódozó illúzió) nem igaz voltára láttat: Puskin az elvont szabadságeszme, ama pikareszk lehetőségét zárja le, foszlatja itt szét líraian, amelynek a byroni szintézis, a *Don Juan* még mindig nosztalgikus megidézője marad.

Itt már nem beszélhetünk tehát a szerzői elbeszélés stilizált-epikus, alakszerű, de az alakok szintjétől ugyanakkor elkülönülő lírai karakterisztikumáról – Puskin itt az öreg cigány alakjába, szavaiba transzponálja ezt az attitűdöt – tehát dramatizálja-epizálja. Az epilógus életrajzi, nyíltan személyes aspektusa pedig – szemben a *Bahcsiszeráji szökőkút* már-már az epikumba hatoló, azt líraivá fordító életrajziségalával – itt mintegy múltba utalja az epikum drámai jelen idejét, s a lényegében egyetlen kijelentésre szorított, par excellence lírai szó általánosítása mintegy új irányt, jövőbe forduló jelen időt jelöl: „S törvény elől nincs védelem.”

A *Cigányokkal* záruló déli poémaciklus után (sőt részben már ezzel párhuzamosan is) a puskinai művészi gondolkodás regényi (*Anyegin*, *A kapitány lánya*) drámai (*Borisz Godunov*, *Kisztragédiák*) költői formákban fejlődik tovább, s e műveket bármennyire is szoros, belső kapcsolat fűzi a poéma műfajához – egyfelől a puskinai elbeszélés sajátosságait, másfelől a drámai tipizációs elvet illetően –, a változás minden esetben meghatározóbbnak mutatkozik. A poémák: a *Nulin gróf* és a *Kolomnai*

<sup>10</sup> PUSKIN ezt írja 1822-ben *A kaukázusi fogolyról*: „Характер пленника неудачен, — доказывает это, что я не гожусь в герои романтического стихотворения” (Полное собр. в 10-и т.).

*házikó* novellisztikus szüzsékompozíciójában egyaránt a belkini elbeszélésekre emlékeztető epikum erősödését figyelhetjük meg: a líra itt pusztán tónus, nem műfajt meghatározó, a *Poltavában* pedig Puskin az Arany János-éhoz (*Buda halála*) hasonló történelmi-pszichológiai elbeszélő költemény felé közelíti a poéma műfaját,<sup>11</sup> ahol az elbeszélés műfajteremtő szerepe ugyancsak háttérbe szorul, s ahol a pszichológiai logika már önmozgásos epikumot hoz létre. A pszichológiai ábrázolás Puskinnál és Aranynál hasonló drámai szemléletet takar: teljes mértékben a hőse transzponált, sűrített, onnan gyűrűzik kifelé a történelmi problematika, s maga a szüzsé a hősök mozgásának belső logikájából s a nyílt, drámai ütközetekből jön létre. A görög tragédiákra jellemző hősfelfogás ez. Meg kell jegyezni azonban, hogy míg Aranynál az életmű egészére jellemző ez a típusú felfogás (ezért lesz alapműfaja a ballada), Puskinnál ez a hőskonceptió nem állandósul (illetve a *Kisragédiákban* fejlődik tovább), s lényegileg más képet mutat már a *Borisz Godunovban* is a szüzsé kettős (külső és pszichológiai), analitikus építkezésével. Történelmi tematikájú regényében, *A kapitány lánynában* pedig az elbeszélésnek a déli poémákban kidolgozott, már ott is tisztán epikai lehetőségeit most már prózában fejleszti olyan fokra, hogy Grinyov, a szereplő-elbeszélő aspektusából föltáruló kaland egyszerre válhat a nemesi hős szatirájává, és ezen keresztül a történelem igazabb valóságának, s a Pugacsov-felkelés történelmiségének megszólaltatójává.

Bár az *Anyeginben* valóban ott van a déli poémákban kidolgozott elbeszélői attitűd teljes skálája: az alakok nyelvével, szemszögével imitatív azonosuló elbeszéléstől a narrációig, a prólogok és epilógok szerepében ott vannak a lírai kitérők – ezt az attitűdskálát a poémákban megragadható döntő attitűd, plusz-attitűd híján (amit ott par excellence líraiként értelmeztünk) csak minőségi jellemzői, nem pedig szintkülönbségei, műfaji specifikuma alapján tudjuk elkülöníteni. Az *Anyeginben* ugyanis ciklikusan: szituációról szituációra, alakról alakra szinte a teljes attitűdskála ismétlődik, s ettől kiismerhetővé, regényien megfejthetővé válik a poémákban csak egyszeri, csak retrospektíve megfejthető elbeszélői szisztéma. Az anyegini elbeszélés elsősorban eme ciklikus sajátossága miatt bírja el az önéletrajzi vonatkozású lírai kitérőket; de itt döntő az is, hogy az anyegini elbeszélőn önnön alakszerű vonásai közül szinte csak azokat vonja be, amelyek mintegy „beleillenek” az epikus keretbe, amelyek imitatív hasonló szituációkként, élményekként az ábrázolt világ elemeivel alkotnak rímet. Az első fejezet lírai bőbeszédűségével mintegy ki is fecsegi az elbeszélésnek ezt a sajátosságát; és a későbbiekben is, bár ez az elbeszélő állandóan „kilép” és rálátat az epikus önmozgásra, e kilépésen túl soha nem komponálja bele a szituációkba önmaga emlékezetét. (Nem tudjuk meg például, hogy az elbeszélőnek mik azok a más élményei, amelyek miatt Anyegintől „elváltak útjaik”, de igen lényeges a szétválásra való utalás mozzanatának ez a konkrétsága.) Ezért teljesen helytállónak érezzük a bahtyini megállapítást: „Az *Anyeginben* majdnem hogy egyetlen szó sem par excellence lírai szó abban a feltétlen értelemben, mint ahogy lírájában vagy poémáiban az.”<sup>12</sup>

Valójában nem arról van szó, hogy az alakszerű szerző-elbeszélő szubjektív korrigálja a hősök nézőpontját, hogy a regényi objektivitás a többféle nézőpont kereszteződésekképpen jön létre.<sup>12a</sup> Az alakszerű szerző-elbeszélő korrekciójának részleges, viszonylagos voltát figyelhetjük meg például

<sup>11</sup> ARANY talán *Az utolsó magyar* című befejezetlen elbeszélő költeményében közeledik legjobban a poéma műfajához.

Míg ARANY LÁSZLÓ *A délibábok hőse* c. művével valóban a puskinsi verses regényt folytatja, VAJDA JÁNOS *Alfréd* regénye inkább a novellisztikus (*Nulin gróf*) poémahagyományt követi – bár a lélektaniség Puskinától elütő, szubjektívebb felfogásával.

A Nyugat (különösen Kosztolányi, majd pedig Szabó Lőrinc) inkább majd a heinei lírai poémát (*Németország*) – amivel Vajda 1877-ben, a *Budapesti Életképekben* kísérletezik – fejleszti sajátos önéletrajzi, lírai versciklusokká.

<sup>12</sup> М. БАХТИН: *Вопросы литературы и эстетики. Из предыстории романного слова.*

<sup>12a</sup> „Воссоздание объективного мира зависит теперь от восприятия его сознанием трех основных героев, воплощенным в мотивированном ‚автором’ повествовании; точка зрения последнего корректирует субъективного восприятия действительности. Представление об объективной реальности находится вне каждой из них, но их пересечение, переклечение от одной точки зрения к другой способствует восприятию действительности в романе.” [Л. С. СИДЯКОВ: *Проза и поэзия Пушкина, – соотношение и взаимодействие (автореферат диссертации, Тарту, 1975)*].

Tatjana bemutatásakor: az elbeszélés addigra már epikusan kibontakoztatott alakszerűsége miatt a teljes attitűdkála lehetőségét, „néma jelenlétét” itt is érezzük – az elbeszélőien distancionált megítélés hiánya épp ezáltal lesz kettős jelentéshordozó: egyszerre egy új, epikai közvetítettségű, s csak ebben a közvetítettségében értelmezhető „másodlagos lírai” minőség – és ugyanakkor az olvasót a világ, a hős objektív szemléletére (megítélésére) készítő „rendezői szó”.

Az anyegini elbeszélés sokkal inkább Gogolnak előzménye, mint a poemák folytatása: mert Gogol bármennyire szeretné is tárgy és attitűd egyensúlyának megőrzését, azaz a tárgy „visszaszelidítését” – mégis, nála az attitűd egyre inkább módszer a tárgy megragadására, ezért és ilyen értelemben stilizálódik s lesz leválasztható – különösképpen novelláiban – a tárgyról, lesz maga is mintegy „tárgyasult aspektus”.<sup>13</sup> Arról van itt szó, hogy a gogoli novella már nem azt objektiválja, hogy a kisember sorsában vajon az orosz valóság lényege tárul-e fel – a puskin *Bronzlovasban* azonban, tehát ott, ahol a poéma epikai-lírai műfajteremtő elvéhez Puskin ismét csak visszatér, ebben rejlik a költői gondolatsor specifikuma. A poéma lényege itt is az lesz, hogy a nézőpont nem rögzített a mű folyamatában, hanem mintegy együtt mozog, együtt jön létre és változik a tárggyal.

A *Bronzlovas* ugyanezen okból különbözik a korszak úgynevezett filozófiai költészetétől is – legyen annak tárgya a szubjektív-morális oldal (tehát a változatlanok tételezett tárgyhoz való viszony kérdése), akár a tárgy speciális (a műben lényegileg nem változó) szemlélettel történő körüljárása, megfejtési kísérlete, analízise. A kétfajta modellálás összefüggése olyan esetekben válik különösen érdekessé, mint például Goethe *Faustja* és a madáchi *Tragédia*. Az első kérdésfeltevése, a „Mi a történelem értelme?” a hős szintjén a poéma típusú gondolkodáshoz áll közel, míg a madáchi: „Vane a történelemnek értelme?” már a hős szintjén is a filozófiai költemények sajátosságait mutatja – a szerzői szint azonban mindkét esetben az utóbbi típusú modellálás.<sup>14</sup>

Nem véletlen, hogy éppen a *Bronzlovas* értelmezése körül két olyan végtelen álláspont alakul ki, amely nem csupán a poéma megfejtésére korlátozódik, hanem az érett puskin világnép magyarázatának igényével lép föl. Belinszkij végső soron filozofikus, lírai meditációnak minősíti a poemát: Nagy Péter legmerészebb, legnagyobb apoteózisának tartja a *Bronzlovast*. Az 1824-es árvíz leírását és a novellisztikus epikumot mintegy Péter aspektusából látja megragadottnak a műben: „Ez a szomorú esemény közvetlen kapcsolatban van Nagy Péter városépítésével, amely igen sokba került Oroszországnak... és Puskin az árvíz történelmi eseményével művészi módon olvasztotta egybe a katasztrófa áldozataul esett szerelmespár történetét.” Végső ítéletével pedig a kiegyenlítődsé, az egyensúly filozofikus eszméjét olvassa ki a műből: „Megbékélt szívvel ismerjük el az egyetemes diadalát az egyéni felett anélkül, hogy az egyéni iránti részvétünk ezáltal megszűnnék.” A másik álláspont Péter és Jevgenyij „helycserejében” látja a poéma lényegét, amit a költő Jevgenyijel való azonosulásában – tehát megint csak a lírai mozzanatban – vél megragadhatónak (Mezencev, Granyin).<sup>15</sup>

E kétfajta kontrasztos értelmezés oka nemcsak a szubjektív szempontú megítélés, de nagyon szemléletesen rávilágít a *Bronzlovas* elbeszélői struktúrájának arra az újdonságára is, amely lényegében különbözteti meg azt egyrészt a déli poemák magatartásbeli kettősségétől, amelyben retrospektíve a prológ felől tisztán megragadható volt a plusz-attitűd, a lírai mozzanat – másrészt pedig az *Anyegin* regényesített, imitativ, stilizált, „önfeltáró líraiságától” is.

A „bronzlován feszítő bálvány” jevgenyijit megelőző költői látomása, s a hős lázadása előtt fölhangzó lírai szó itt nem egyszerűen Jevgenyij nézőpontjával azonos.<sup>16</sup> Puskin a regényi zártságú,

<sup>13</sup> Ezen az elképzelésen alapszik E. EICHENBAUM elemzése is (*Hogyan készült Gogol Kőpönyege?*). Tanulmányában az „ábrázoló elbeszélő” jellemzésekor annak a puskinéhoz hasonlóan színpadszerű (a színész, illetve a rendezői – P. Á.) aspektusából fakadó vonásait emeli ki.

<sup>14</sup> 1837-ben ALFRED DE VIGNY így határozza meg a poéma műfaját: „... compositions... in which a philosophic thought is staged under an Epic or Dramatic form.” (*Encyclopaedia of poetry and poetics.*) Vigny már valóban úgy lírizálja az epikumot, hogy belső látomásként, szimbolisztikus elvontságában vetíti elének.

<sup>15</sup> МЕЗЕНЦЕВ: *Поэма Пушкина „Медный Всадник”* (Новый мир 1968/3).

Д. ГРАНИН: *Медный Всадник* (Русская литература 1958/2).

<sup>16</sup> A jevgenyiji lázadás pillanatában a szerző nem átveszi a szót Jevgenyijtől, hanem a szerzői szó megelőzi a hős szavait, elkülönül azoktól:

novellisztikusan tömör epikumot, a Jevgenyiji sorsot minősíti ezzel a lírai szóval, mutatja többnek epizódnál, részgazságnál, emeli fölébe a novellisztikus szüzsé, a belkini elbeszélések esetlegességének. Nagy Péternek az epilóg imitativ-lírai attitűdjében elrejtett puskinai megítélése, az elbeszélő himnikus, ódai emelkedettségét fölvaltó eposzparódia Jevgenyij történetének intonálásában nem a szerző utolsó szava. Puskin a Jevgenyiji sorssal nem elsősorban megítéli és nem egyszerűen korlátozza Péter igazát, hanem az orosz történelem péteri korszakát, koncepcióját utalja általa véglegesen múlt időbe. A tárgy eme lényegi megváltozása miatt válik részletkérdéssé, mintegy történelmi voltában distancionált „stílussá”<sup>17</sup> a Péter koncepcióját közvetlenül – elvont eszmeiségében megítélő lírai szó, s lesz ugyanígy másodlagos a Jevgenyijjel való közvetlen írói azonosulás. A *Bronzlovasban* epikum és líra műfaji kettősségének nívója – s ennyiben igaza van Belinszkijnek – valóban a történelemfilozófiai mozzanat: csakhogy nem az egyensúly, hanem a szubjektív-objektív létezés történelmi metamorfózisának, „helycseréjének” in statu nascendi puskinai megragadása, művészi modellje.

Куда ты скачешь, гордый конь  
и где опустишь ты копыта?  
О мощный властелин судьбы!  
Не так ли ты над самой бездной,  
На высоте уздой железой  
Россию поднял на дубы?

Hová, te büszke vágató?  
Hová dobban patád le zengve?  
Ó, te sors hatalmas ura!  
Mélység legszélén a magasba  
Oroszhont így ágaskodtatta  
A hajdani vas-zabola!

Jevgenyij csak ezt követően szólal meg, és mindössze ennyit mond:

Добро, строитель чудотворный! –  
Шепнул он, злобно задрожав. –  
Ужо тебе! . . .

Te csodatevő építő, te –  
Suttogja, alig hallani, –  
Megállj csak! . . .

<sup>17</sup> A prológ himnikus, ódai, imitált líraisága szoros rokonságot mutat a *Borisz Godunov* főhősének a többi hős prózai vagy ahhoz közelálló nyelvezetétől elütő verses monológjaival.



## Szó és mítosz Mandelstamnál

SZILÁRD LÉNA

Mandelstam *Szó és kultúra, A szó természete, Megjegyzések a költészetről, Az akmeizmus hajnala*, valamint *Beszélgetés Dantéről* c. írásaiban kifejtett koncepciója a költői szó természetéről A. Potyebnya és A. Belij elméletéig nyúlik vissza, akiket a költő „az új múzsa – az orosz költészet-tudomány”<sup>1</sup> őseinek tekintett; sőt elképzelhető, hogy G. Spetig, illetve Spet közvetítésével W. von Humboldtig, bár erre cikkeiben nem találunk utalást. A 30-as évekre Mandelstam érdeklődési köre a jafetita nyelvelméletekre is kiterjed, amelyeket ugyan bizonyos iróniával fogad, de amelyek mindazonáltal tökéletes összhangban álltak a nyelv prelogikai rétege iránt megnyilvánuló érdeklődésével.<sup>2</sup>

A költői szóról alkotott elméletének kiindulópontját a költői beszéd szembeállítására képezi a beszédtevékenység egyéb típusaival, amelyeket a mindennapi nyelv (разговорная речь) fogalmában egyesít. Ez a szembeállítás Potyebnya meghatározásának törvényszerű korrekciójaként jött létre, aki szerint a szó „megmerevedett költői kép”; s Belij klasszifikációján alapul, aki a szavakat elevenekre (a képesség hordozói), kristálytermészetűekre (fogalmak) és holtakra osztotta.<sup>3</sup> A mindennapi nyelv mandelstami fogalma meglehetősen körvonalazatlan, ide tartozik a költő meghatározása szerint az írott „prózai” nyelv is, valamint általában minden olyan nyelvtípus, amely mint „fogalmak és nem szavak révén építkező beszéd” (II. 362), szembenáll a költői beszéddel. S noha ez a megkülönböztetés pontatlan a beszédtevékenység természetének egészét, illetve alkotóelemeinek összességét tekintve, mindazonáltal a költőre tökéletesen jellemző öntörvényű logikával bír: lehetővé teszi a költői beszéd leglényegesebb sajátosságainak és lehetőségeinek elkülönítését. Így például, amikor Mandelstam megállapítja, hogy a „fogalmak és nem szavak révén építkező beszéd” (tehát mindaz, ami kívül esik a költői beszéd fogalmán) bonyolult rendeltetését a süketnémák, illetve a vasúti szemafor nyelvéhez hasonló sikerrel tudja betölteni (II. 362) azon nyomban azt is leszögezi, hogy a költői beszéd a pusztán informatívást hordozó jelekkel szemben bizonyos többlettel rendelkezik. A szépirodalmi alkotás „boszorkányosan tömör realitás”, melynek hordozója a költői szó.

Mandelstam anélkül, hogy utalna rá, nyilvánvalóan a szó belső és külső formáját megkülönböztető beliji elméletre, illetve annak egy aspektusára támaszkodik, arra a gondolatra, hogy normatívitás, illetve normaszegés tendenciájának szakadatlan küzdelme élteti és dinamizálja a nyelvet. Belij szerint a gondolat maximális autonómiára, vagyis a szó belső formájának kiülésére törekedve emblematis hanggá változtatja azt, s ugyanakkor a szó, úgyszintén a maximális autonómia elérése érdekében, belső formájának korlátlan kibontakoztatásán keresztül az átvitt jelentések sokféleségét hozza létre.<sup>4</sup> Ez a megállapítás nyilvánvalóan segítséget nyújtott Mandelstam számára a költői és a (fenti értelemben) „mindennapi” beszéd kölcsönhatásában megvalósuló törvényszerűségek megragadásához. A „közfelfogással ellentétben, a költői beszéd a mindennapi nyelvnél sokkalta nyersebb és kidolgozatlanabb” – írja (II, 454). „A mindennapi nyelv szeret alkalmazkodni. Az ellenséges

<sup>1</sup> *Литературная Москва. О. Мандельштам. Собрание сочинений в 2 т. Нью-Йорк, 1966, II, 396.* A továbbiakban erre, illetve a háromkötetes bővített kiadásra (1967–69) közvetlenül a szóvegben, zárójelben hivatkozunk. A római szám a kötet-, az arab az oldalszámot jelzi.

<sup>2</sup> L. a *Путешествие в Армению* c. írás „jafetita novelláját” (II, 182).

<sup>3</sup> A. БЕЛЫЙ, *Магия слов: Символизм*. Москва, 1910, 433–439.

<sup>4</sup> A. БЕЛЫЙ, *Мысль и язык: Логос*, 1910, 250.

darabokból ötvözetet alkot. A mindennapi nyelv mindig megleti az arany középutat. A nyelvtörténet egészét tekintve megalkuvásra hajlamos, szétfolyó, nagylelkűség, azaz opportunizmus jellemzi. A költői beszéd soha nincs eléggé „megbékülve», benne hosszú évszázadok múltán is életre kelnek az ősi viszályok, olyan, akár a borostyán, amelyben zümmög a réges-rég gyantába dermedt légy . . .” (II, 302–303.)

A költő 1923-as, illetve 1933-as munkájából idézett szavak jól mutatják, hogy Mandelstam két, ellentétes irányban ható tendenciát különít el a nyelv természetének vizsgálatakor: egyrészt a „mindennapi nyelv” vonzódását a konvencióhoz, a normához, másrészt a költői beszéd e norma fellazítására, megújítására, a szó elfojtott rétegeinek aktivizálására irányuló csillapíthatatlan törekvését. E szembeállítás, minden metaforikussága ellenére is, termékeny lehetőségeket nyújt a költői beszéd konvencióellenességének, valamint az általa hordozott „többletnek” a kiemelésére, amelyet főként a költői szó szemantikai lehetőségeinek szerzteágazó sokfélesége szül. Ebből a költő számára kulcsfontosságú megkülönböztetésből Mandelstam egész költészetén, prózáján és esszéin végigvonuló gondolatok, állandósult költői képek és motívumok sokasága származik: Hlebnyikov szakadatlan magasztalásától kezdve, aki „az orosz »töszavúság« sűrűjébe kalauzol bennünket, az értő olvasó eszének és szívének oly kedves etimológiai éjszakába” (II,305.), a grammatika merev normatívtása ellen viselt háborúján keresztül egészen addig az állandóan ismétlődő hasonlatig, hogy a költészet az időt (a történelmi folyamatot) fellazító eke, mely a legjobb minőségű feketeföldet hozza felszínre:

„Время вспахано плугом . . .”  
(. . . az időt eke szántotta . . .)<sup>5</sup>

A költészetnek éppen ebben az „eke-szerében”, az anyaghoz fűződő bensőséges viszonyában látja Mandelstam a költői beszéd küldetését: „A kultúrával mint eseménnyel a poézis a nyersanyagon keresztül érintkezik.” (II, 454.)

A kultúrát mint szokások rendszerét, egy adott történelmi formáció etikettjét, „illem-szabályait” fogja fel: „Az egyiptomi kultúra lényegében nem más, mint az egyiptomi illem, a középkori – a középkori illem.” (II. 454) Ez a kultúrafelfogás a költői beszéd nyersanyag-természetének kimutatásával párosulva törvényszerűen vezet el ahhoz a következtetéshez, hogy a költői szó a kultúrán mint rögződött adottságon kívül helyezkedik el, a költői beszédet nem lehet „a történelmi formációként felfogott kultúra keretei közé szorítani” (II. 454). Figyelemre méltó megállapítás! További következménye ennek az a szüntelenül vissza-visszatérő gondolat, hogy költő és kultúrkörnyezete között szükségszerűen hiányzik a megértést biztosító szokásrendszer, s ezért a költő kénytelen egy eljövendő befogadóhoz fordulni. Ez – Mandelstam szerint – a szüntelenül jövő felé forduló költő kulturális szerepe, ez a sorsa. Bennünket azonban ezúttal nem az alkotó személyiségnek, hanem művének, a költői beszédnek a sorsa és kulturális szerepe érdekel. A költői beszéd nyersanyag-természetének hangsúlyozásával a költő egyben azt is kiemeli, hogy ez olyan közeg, amelyben újjáélednek a szó glosszolitikus lehetőségei, aktivizálódnak prelogikai mélyrétegei, kitágul szemantikai tartománya. Végző soron ebben rejlik a költői beszéd kulturális funkciója.

Szembevetendő, hogy a költői beszédnek ez az elkülönítése a beszédevékenység minden egyéb típusától, tartalmi párhuzamosságokat mutat egyrészt Bahtyin–Volosinov ugyancsak ez idő tájt született koncepciójával („Фрейдизм” 1927), amely különbséget tesz hivatalos és nemhivatalos tudat, illetve a beszéd „hivatalos” és „nemhivatalos” elemei között (jellemző, hogy Mandelstam hasonló terminológiával dolgozik, s ugyanabban az értelemben használja a fogalmakat, mint Bahtyin); másrészt a belső és külső beszéd jelenségeinek azzal a megkülönböztetésével, amelyet Vigotszkij és Eizenstein dolgozott ki. Mandelstam azonban, bár a fentiekhez elvileg közelálló szembeállításból indul ki, nem a kultúrtörténeti problémákra (mint Bahtyin), de nem is a művészetpszichológia kérdéseire (mint Vigotszkij) koncentrálna, hanem – ha úgy tetszik – egy tisztán szakmai jellegű problémára: a szó költészetben betöltött szerepére és lehetőségeire.

<sup>5</sup> Mivel a cikkíró által idézett Mandelstam-verseknek mind ez ideig nem született magyar műfordítása, ezért itt és a továbbiakban azokon a helyeken, ahol a gondolatmenet feltétlenül megkívánja, nyersfordításban közlöm a költemény egyes részleteit, az eredeti szöveg feltüntetésével mellett.

Az elmondottakhoz még annyit kell hozzáfűznünk, hogy a költői beszéd – Mandelstam felfogása szerint – szubjektív-pszichológiai forrásait tekintve ugyan közel áll a belső beszédhez, ám objektív és szubjektív funkciójában korántsem azonos azzal. A költőt egyaránt foglalkoztatja mind a versben *feladott* értelem, mind pedig az interpretátor és a beszédpartner problematikája. Mindezek a kérdéskörök azonban a szó szemantikai tartományának kiszélesedését elősegítő tényezők – Mandelstam számára alapvető jelentőségű – alkotó és teoretikus vizsgálatának rendelődnek alá.

A szóbeli reprezentáció a költő nézetei szerint bonyolult komplexum, kapcsolatrendszer. E rendszer elemei nehezen áttekinthető funkcionális függőségi viszonyban vannak. Tanulságos megvizsgálni, milyen szoros a kapcsolat a *Beszélgetés Dantéről* szerzőjének elméleti fejtegetései, illetve saját költői gyakorlata között. Mandelstam valóban azon ritka költők közé tartozik, akik tulajdon alkotóműhelyük tapasztalatait egyben mély gondolati általánosítások tárgyává tudták tenni. A számos lehetséges aspektus közül, a költő életművében leginkább szembetűnő következő négy problémakört ragadjuk ki a továbbiakban: 1. széma és fonéma, 2. a szó mint szemantikai nyaláb, 3. a szó és dolog, 4. a szó emlékezete.

### 1. Széma és fonéma

A szó értelme és hangzása közötti kölcsönviszony – Mandelstam szerint – nem hierarchikus jellegű: „A szó jelentését úgy tekinthetjük, mint egy papírból készült lámpaernyő belsejében égő gyertyát, illetve fordítva, a hangalak, az úgynevezett fonéma is elhelyezkedhet a jelentés belsejében, mint ugyanaz a gyertya ugyanabban a lámpában.” (II, 298.) A megfordíthatóság elve a költő számára – akárcsak Hlebnikov számára – igen fontos. Az egyes szavakat Mandelstam számtalanszor közelíti egymáshoz hangalakjuk összecsengéséből kiindulva, és csak ezután keres (vagy nem keres) erre szemantikai igazolást. Így például a *Поедем в Царское Село* c. költeményében van egy verssor („Там улыбаются уланы” – „Ott mosolyognak az ulánusok”), amelyet Ahmatova a „hangsúlyozott figyelmetlenség” megnyilvánulásának tekintett: „Carszkojében ulánusok soha nem voltak, voltak viszont huszárok, sárga vértések, és volt konvoj.” (II. 413.) A mindig a szó tárgyi jelentésére figyelő Ahmatovára ez a helyreigazítás igen jellemző. Ez esetben azonban nem az az érdek, miért nem lett volna szabad megjelennie az ulánusoknak ebben a költeményben, hanem az, amiért végül is bekerültek a versbe: nyilvánvaló, hogy a улы-ула összecsengés kedvéért. Példák tucatját lehetne felsorolni, ahol Mandelstam vét a földrajz, történelem, a mindennapi élet tényei ellen, mégpedig nem „tér és idő sűrítése” végett (ahogyan azt a Carszkoje Szelő-i ulánusok kapcsán a vers egyik kommentátora megállapította), hanem azért, hogy a szó hangalakját előtérbe állítsa.

A távoli jelentésű szavak közelítésére Mandelstam számára a hangalakok összecsengése szolgáltatja az elsődleges indítékot. Figyelemre méltó, hogy mennyire indirekt úton valósítja ezt meg a költő. A mediáció szokásos esete az ellentétes értelmű (nappal–éjszaka, sötétség–világosság típusú) szavak közelítése, ily módon született például Blok képe, a „havas máglyák”. Egyes kutatók, például J. Levin,<sup>6</sup> gyakran keresnek Mandelstamnál is hasonlót. Azonban ekkorra már lejárt a szimbolista oximoronok ideje, a módszer elavult, s Mandelstam a mediáció bonyolultabb formáihoz fordul. A gondolatot eddig járatlan utakon fejti ki, amikor nem közvetlenül az ellentétes értelmű, hanem pusztán egymástól távoli jelentésű szavakat kapcsol össze, amelyek azonban mássalhangzóikat tekintve vitathatatlanul közel állnak egymáshoz. Meggyőződése szerint a tő életképességének mutatója a mássalhangzó. A szimbolista költészet magánhangzó kultuszával vitatkozva – miközben elsősorban Hlebnikov példájára hivatkozott – Mandelstam kijelentette: „A szó nem a magán-, hanem a mássalhangzók révén sokasodik. A mássalhangzó a nyelvi utódlás magja és biztosítéka.” (II. 303.) A költő tehát szívesen kapcsol össze – rendszerint párosával – szemantikailag egymástól távoli, de mássalhangzók tónusát tekintve közeli szavakat, ami nála nem a költemény hangszerelésének kérdése vagy az első verssor által kikényszerített szükségesség (mint volt a romantikusoknál, illetve a szimbolistáknál): ezáltal olyan „fordított” szituáció jön létre a szövegben, amikor a fonéma valóban mintegy a szópillérek jelentésének bensejében helyezkedik el, s ily módon az egész szöveget kellő megvilágításba helyezi.

<sup>6</sup> Ю. ЛЕВИН, *Разбор двух стихотворений Мандельштама*. In: *Russian Literature* 2. (1972)

Mandelstam számos verse épül úgy föl, hogy az első sor által deklarált „különös” szókapcsolat igazolása, motíválása képezi a mű architektonikus vázát. Ekkor az első sor úgy hangzik, mint valami talány, aminek értelme csak a vers végére derül ki, ezért az olvasónak a végéről az eleje felé haladva kell megértenie a szöveget. Elsőként Gumiljov mutatott rá a *Венеция* c. költemény kapcsán Mandelstam költői gondolatmenetének erre a sajátosságára, valamint arra, hogy ez az út ellentétes a racionálistól az irracionális felé tartó mozgással, ami Blok költeményeinek sajátja (Vö. *Незнакомка*).<sup>7</sup> A Mandelstam-versek Blokéival ellentétes építkezése az irracionálistól a racionális irányába, úgy tűnik, csak bonyolultabb megnyilvánulása az akmeisták közös törekvésének, „a gyönyörű világosság”-nak „a bizonyítékok muzsikájá”-nak (II. 366) elérésére. Mandelstamnál magában a vers felépítésében jut kifejezésre a szó természetéből fakadó „irracionális” mozzanatok „racionalizálása”, megszelídítése.

E poétika elveinek gyakorlati megvalósulását legkönyebben talán a *Tristia* kötetben megjelent, 1920-as krími költemények egyikén követhetjük nyomon.

Сестры – тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы.  
Медуницы и осы тяжелую розу сосут.  
Человек умирает. Песок остывает согретый,  
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.

Ах, тяжелые соты и нежные сети!  
Легче камень поднять, чем имя твое повторить.  
У меня остается одна забота на свете:  
Золотая забота, как времени бремя избыть.

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух.  
Время вспахано плугом, и роза землю была.  
В медленном водовороте тяжелые, нежные розы,  
Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела.<sup>8</sup>

Tяжесть (súlyosság) és neжность (gyengédség) – Mandelstam költészetének, prózájának, de levelezésének is leggyakrabban használt két szava. Mégis ez az egyetlen költeménye, ahol ilyen közvetlen módon kapcsolódnak egymáshoz. Lényegében ez a szópár, illetve összekapcsolásuk fokozatosan kifejlő igazolása alkotja az egész szöveg tartószervezetét, a tőszó egyik minőségéből a másikba (főnév–melléknév–főnév), egyik szókapcsolatból a másikba (*тяжесть и нежность; тяжелые соты – нежные сети; тяжелые, нежные розы – тяжесть и нежность*), a versszak adott szintjéről egy másikba (az első és második versszak első sorából az utolsó versszak harmadik és negyedik sorába) történő átalakításán keresztül.

A vers első sora – Сестры – тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы – (Nővérek – súlyosság és gyengédség, egyformák a vonásaitok) úgy hangzik, mint egy további bizonyításra váró tétel. A kezdősor azonban hangsúlyozottan egyszerű, egymástól tárgyilag elszigetelt mondatok sorozatát vezet be, amelyeket csupán a lét lassú körforgásának egységes érzete kapcsol össze egymással. Ez igen kevésbé emlékeztet a kiinduló tétel realizálására, mindazonáltal a következő versszak kezdősora már úgy hangzik, mintha a közelítés első lépcsőfokának rögzítése lenne. S a közelítés valóban mélyül a másodlagos szópillérek (соты-сети; lép-хáló) révén, amelyek eufonikusan és szemantikailag egyaránt alátámasztják az elsődleges szópilléreket. Így a vers határozott befejezése – ahol a két utolsó sor szándékoltan fokozza az egység érzetét azáltal, hogy a тяжесть és нежность szavak először mint két ugyanolyan minőségű jelző,<sup>9</sup> majd rögtön ezután mint az *egyес számú* állítmány (заплела) két

<sup>7</sup> А. БЛОК, *Собрание сочинений*, т. 7, Москва, 1963, 371.

<sup>8</sup> О. МАНДЕЛЬШТАМ, *Стихотворения*. Ленинград, 1973, 113. Erről a versről szól D. Szegal cikke is: Д. СЕГАЛ, *Микросемантика одного стихотворения*. In: *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague, 1973.

<sup>9</sup> A jelzők egyneműségét a köztük levő vessző mutatja.

ugyanolyan minőségű alanya kapcsolódnak össze – teljes mértékben igazoltnak tűnik. A befejezés bizonyos szemantikai elégedettséggel tölt el, ami – Mandelstam szavai szerint – hasonlatos egy parancs teljesítése utáni jó érzéshez. De a kiünduló szavak váratlan összekapcsolásából fakadó feszültség mindvégig megmarad, s arra kényszerít, hogy gondolatban visszatérjünk a költemény elejére. Ebből a feszültségből kisugárzó energia sorral sorra, szókapcsolatról szókapcsolatra haladva hozza létre a vers egységes hangzásbeli és szemantikai tartományát, melynek fészkeiben a „csomagoláson” (Scserba terminusa) túl, a másodlagos szópillérek – főnevek – helyezkednek el: *медуницы – осы – роза, человек – песок, вчерашнее солнце – на черных носилках, соты – сети, времени – время.*

Az elemzett vers felépítése különös világossággal tárja elének a szó architektonikus megterheltségét Mandelstam költészetében. Mint látjuk, Mandelstam nemcsak a fabulaszerű, tematikus tárgyról mond le tüntetően, aminek egyébként a versekben általában (a balladát kivéve) kevés jelentősége van, de mindennemű szintaktikai támasztékról is, melynek révén például a szimbolista költészetben létrejön a költői téma melodikus-intonatív kifejtése. A külsőleg elszigetelt mondatokat mint kidöntött szálfákat rakja szorosban egymásra (vö. „Ígérem, hogy oly sűrű farakást rakok” – „обещаю построить такие дремучие срубы” I,167), a szópillérek keretébe illesztve azokat. Ily módon a váratlanul összekapcsolt s egymáshoz egyre jobban közelített elsődleges szópillérek hozzák létre a szemantikai tartomány feszültségét, ez a feszültség tartja össze az egész költeményt. Másodlagos összetartó erők ott jönnek létre, ahol az elsődleges szópillérek a másodlagos szópillérek szférájába kerülnek, s kapcsolatba lépve velük aktivizálják azok tulajdon kölcsönviszonyát. Ez leginkább a fonetikai szinten érezhető. *А соты – сети (с-т – с-т), вчерашнее солнце на черных носилках несут (ч-р-н-с-н – ч-р-н-с-н)* szavak eufonikusan kapcsolódnak egymáshoz, s ugyanakkor (az *ст* és *нс* hangokon keresztül) az elsődleges szópillérek hangalakja (*т’-ж-с-т’ – н’-ж-нс’-т’*) is visszhangzik bennük. Egységes, de hangzásbeli árnyalatait tekintve nem egynemű szöveg születik ily módon.

A költemény szemantikai síkján is ugyanezek a törvényszerűségek érvényesek, csak talán kevésbé szembetűnő formában. Hogy ezt a síkot megközelíthessük, hasznos lesz megismerkednünk azokkal a nézetekkel, amelyeket Mandelstam a szó szemantikai tartományáról alakított ki.

## 2. A szó mint szemantikai nyaláb

„Minden szó olyan, mint egy nyaláb, a tartalom szanaszét meredezik belőle, nem pedig egyetlen hivatalos pontra irányul. . . . Amikor például ezt mondjuk: „nap”, nem dobunk ki magunkból kész tartalmat – ez szemantikai vetélés lenne –, de egy sajátos ciklust elünk at. . . . A költészet épp abban különbözik a gépies beszédétől, hogy szó közben felébreszt és felráz bennünket.”<sup>10</sup> (II. 413–414) *A Beszélgetés Dantéről* c. írásból származó fenti kijelentésben rejlik a mandelstami szóhasználat titkainak nyitja.

Mandelstam költészetének sajátosságairól sólván gyakran megállapítják, hogy kulcsszavai „nem a szimbolizmus meglévő szókészletéből”<sup>11</sup> származnak. Mi sem könnyebb azonban, mint ennek ellenkezőjét bizonyítani. Úgy véljük, már K. Taranovszkij meggyőzően mutatott rá, hogy Mandelstam két költeményének (*На каменных отрогах Пиерии* és *Возьми не радость из моих ладоней*) lexikája és képrendszere Vjacseszlav Ivanov Sappho-fordításaiából ered.<sup>12</sup> De ezen a két művön kívül, az egész *Tristia* kötet, különösen a *Лереуцкие стухи* is arról tanúskodik, hogy Mandelstam bátran merít Vjacseszlav Ivanov életművéből, melyet egy sajátos szótárnak tekintett, mintha ezzel is igazolni akarta volna Belij szellemes megjegyzését a *Нежная тайна* szerzőjének költészetéről.<sup>13</sup> Ha a *Камень* és a *Tristia* szókészletét összevetjük Vjacseszlav Ivanov költői szótárának azzal az elemzésével és statisztikai leírásával, amelyet 1916-ban Belij készített, önkéntelenül is analógiák keresésébe fogunk. Kiderül például, hogy a *Cor ardens* c. kötetben csak a *Rosarium* hús

<sup>10</sup> MANDELSTAM: *Beszélgetés Dantéről*. In: *Írók írókról*. Európa, 1970, 402.

<sup>11</sup> Л. ГИНЗБУРГ, *Поэтика Осипа Мандельштама*. Известия Академии Наук СССР, Серия лит. и яз., 1972, вып 4, т. XXXI, 318; Уб: *О лирике*. Ленинград, 1974, 376.

<sup>12</sup> К. ТАРАНОВСКИЙ, *Пчелы и осы в поэзии Мандельштама* (к вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама) In: *To Honor Roman Jakobson III* (Mouton, 1967).

<sup>13</sup> „Vjacseszlav Ivanov – a szótárak költője”: А. БЕЛЫЙ. *Поэзия слова*. Петербург, 1922, 8.

oldalán 115 alkalommal fordul elő a „rózsa” szó (a refrént is beleértve: „в тройном венце из роз” – „hármás rózsakoszorúban”). A statisztika statikájánál természetesen jóval kifejezőbb a szövegben élő szavak dinamikája. E tekintetben figyelemre méltóak azok az esetek, amikor az elsődleges szópilléreket az őket kísérő ritmikai sémával egyetemben idézi fel a költő. Vjacs. Ivanovnál például ezt olvashatjuk:

„Так пленные тоскуют острова”

(*Острова, Лебединая память* c. ciklusából 1915.)

Mandelstamnál pedig:

„О, где же вы, святые острова”

(„На каменных отрогах Пиерии” 1919. *Tristia*)<sup>14</sup>

A vizsgált Mandelstam-szöveg szókészletének forrásai szempontjából érdekes Vjacs. Ivanov *Весна* c. költeménye, amely, bár ritmikáját és tematikáját tekintve teljes mértékben különbözik Mandelstam versétől, azáltal azonban, hogy architektonikája egy terjedelmes és különféle magyarázó komponensekkel megterhelt átmenetre épül a сети szótól a соты szóig, illetve megfordítva, kínálkozik az összehasonlításra:

Мы были рыбки . . . в сетях Весны	(első versszak)
Лепили пчелы свои соты	(második versszak)
Цикаде Хлоя плела затвор	(harmadik versszak)
Мы были рыбки в сетях Весны <sup>15</sup>	(negyedik versszak)

Ez az átmenet, amely Vjacs. Ivanov költeményében négy versszakon keresztül a vers tartó szerkezetét alkotja, Mandelstam művében boszorkányos módon egy sorba tömörül:

„Ах, тяжелые соты и нежные сети”

(Ó, súlyos lépek és gyengéd hálók.)

A fenti példákkal semmiképpen sem akarjuk azt állítani, hogy Mandelstam akár a „tavasz” szót is Vjacseszlav Ivanovtól tanulta volna, hiszen amikor Vjacseszlav Ivanov költeményeit a соты-сети (lépek-hálók), венки-розы (koszorúk-rózsák), медуницы-пчелы (az oroszban mindkét szó méhet jelent) szópárokra építette, lényegében az elégiákban már elcsépelet anyagot használt fel. Mandelstam ki-tűnően ismerte e szavak családfáját, Chénier-ről írott jegyzeteiben például az antik elégia kellékeiként azokat a szavakat sorolja fel – „cserépkorsó, nád, patak, méhkas, rózsabokor, fecske” (II. 314) –, amelyek egyben saját, 20-as évekbeli költészetének leggyakrabban használt szópillérei is. Semmi meglepő vagy megbotránkozásra okot adó nincs azért abban, hogy amikor Mandelstam *Tristia* c. ciklusát írta, annak a költőnek kész szótárából merített, aki a leghihetősebb és legfelkészültebb átültetője volt az antik elégia lexicájának a XX. századi orosz költészet talajába. A „rekonstruktőr” (Brjusov nevezte így Vjacseszlav Ivanovot) iskolájának jelentőségére maga a költő is rámutatott. A *Прозрачность* szerzőjéhez írott egyik korai levelében olvashatjuk a következőket: „Az Ön eszméi lelkem legmélyén megfogantak, s ijedten látom hatalmas csiráikat . . . Az Ön által csaknem megrontott, . . . ám . . . megjavított Oszip Mandelstam.”<sup>16</sup>

<sup>14</sup> A *Tristia*-kötet összefüggéseit a *Лебединая память* ciklussal egy másik síkon, a mitológiai-poétikai szinten is vizsgálhatjuk, ugyanis mindkettőben fontos szerephez jut a platóni anamnézis („hattyúemlékezés”) témája. Másrészt Belij *Tristia* (1907–09) c. művének példája arra enged következtetni, hogy Ovidius *Kesergő elégiáinak* műfaja az orosz irodalomban valószínűleg a válás–halál–lét–máslét motívumain kibontakozó témához kötődik. A hasonló, de egymástól különálló mitológiai-poétikai mezők kontaminációjának problematikája Mandelstam költészetében, külön vizsgálat tárgyát képezhetné (vö. pl. a *Легейские стихи* ciklusban a Perszephonéval, Eurüdikével, Laodameiával kapcsolatos elemek kontamináción keresztül megvalósuló keveredését a Poe-tól származó motívumokkal).

<sup>15</sup> ВЯЧ. ИВАНОВ, *Прозрачность*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1967, 65–66.

<sup>16</sup> Mandelstam Vjacseszlav Ivanovhoz írott, 1909. jún. 20-i leveléből. Idézve az O. МАНДЕЛЬШТАМ, *Стихотворения*. Ленинград, 1973 (254.) c. kiadvány alapján.

Mindazonáltal nem szeretnénk azt a látszatot sem kelteni, mintha a probléma gyökerét V. Ivanov hatásában látnánk. Hiszen az imént jellemzett alaplexika nem Vjacseszlav Ivanov privilégiuma. I. Annyenszkij és F. Szologub – akikről a továbbiakban még lesz szó – többé-kevésbé az antik elégiára orientált költeményeiben például szintén hasonló lexémakört találhatunk. Mandelstam olyan korokban érett költővé, amikor az újonnan életre keltett szavak nomád bolyongása alighanem a költői játékos lét megnyilvánulási formája volt, s ebbe a létformába Mandelstam maga is szívesen bekapcsolódott. Az állandósult, „mindennapi” költői lexika vándorútját végigkövetni azonban nem könnyű feladat. Egyszerűbb, ha a közelmúlt költői újításainak mozgástörvényeit kísérreljük meg kideríteni, s az individuális szerzőség jegyeit magukon viselő szókapcsolatok útvonalát megvizsgálva jutunk általánosabb következtetésekre. Jellegzetes például a *земная ось* (földtengely) brjuszovi metaforájának vándorútja.<sup>17</sup> Brjuszov prózakötetének címe, a *Земная ось* (1907, 1910) adott ösztönzést Vjacseszlav Ivanovnak, hogy episztolával forduljon a kötet szerzőjéhez. Ebben Ivanov éppen az *ось* (tengely) témára támaszkodva szállt baráti hangú, költői vitába Brjuszov antropocentrikus világnézetével, melyet saját vallásos elképzelésének megfelelően igyekezett kiigazítani. Brjuszov ezúttal is, csakúgy, mint Ivanov *Лира* c. episztolája esetében, azonnal reagált, válaszában megőrizve az eredeti mű metrikáját és strófaszerkezetét.<sup>18</sup>

Hat év elteltével Gumiljov egyik költeményében talált visszhangra ez a verses levelezés, Gumiljov felidézte annak ritmikai felépítését (strófaszerkezetét azonban nem), s felújította a *земная ось* metaforát. Több mint húsz évvel később Mandelstam is bekapcsolódik a költői „áthallások” rendszerébe:

„Вооруженный зрением узких ос,  
Сосуших ось земную, ось земную . . .”<sup>19</sup>

A költemény kontextusában a *земная ось* első pillantásra rejtjelezett értelműnek tűnik (ami egy némely kritikus véleménye szerint Mandelstam költészetének jellegzetes vonása), mivel Vjacseszlav Ivanov, Brjuszov és Gumiljov műveitől eltérően Mandelstam a metaforát nem támasztja alá a tárgyi képszerűség fokozatos kifejtésével; éppen ellenkezőleg, a költő „kétismeretlen” megoldást választ: az *ось земная* (földtengely) és az *узких ос* (karcsú darazsak) képeket kapcsolja össze egymással, amit a vers fonetikai törvényszerűségei teljes mértékben igazolnak, a költemény szövegösszefüggése azonban nem világít meg kellően.<sup>20</sup> A kor költői áthallásainak imént jellemzett kontextusa azonban könnyen rávilágít e szókapcsolat rejtett értelmére, amely ugyan az egyes költői világképekbe beleépülve különféle szemantikai árnyalatokat öltött, de egyúttal meg is őrzött bizonyos konstans jelentéstartalmat. Mandelstam költeményének értelmezési tartománya (többek között például a „могучие, хитрые осы” – „hatalmas, ravasz darazsak” kép megjelenése) azt sugallja, hogy benne a „земная ось” jelentése annak a leírásnak felel meg leginkább, amelyet Blok egyik ragyogó esszéjében

<sup>17</sup> Ezt a kérdést Brjuszov prózájával kapcsolatban már érintettük: *Studia Slavica* XIX (1973), 439, 444.

<sup>18</sup> *Carmina Amoebaea*. Szentpétervár, 1914.

<sup>19</sup> O. МАНДЕЛЬШТАМ, *Стихотворения*, 194.

<sup>20</sup> Jellemző, hogy a darazsak képi szimbolikáját Mandelstam költészetében még Taranovszkij is leegyszerűsített módon értelmezi. Annak alátámasztására, hogy ezek egyáltalán nem feltétlenül „a világ ragadozói”, egy részletet idézünk a *Levél az orosz költészetéről* (1922) c. írásból, ahol a „karcsú darázs” képe közvetlenül Ahmatova jellemzéséhez kapcsolódik: „Ahmatova emelte be az orosz lírába a XIX. századi orosz regény egész hatalmas bonyolultságát és gazdagságát. Tolsztoj *Anna Kareninája*, Turgeyev *Nemesi fészek*, Dosztojevskij összes regénye, sőt részben Leszkov prózája nélkül Ahmatova semmi sem lehetett volna. Ahmatova genezise egészében az orosz prózából és nem a lírából érthető meg. Sajátos csak rá jellemző éles költői formáját a pszichológikus prózára visszatekintve fejlesztették ki. Ez a forma egészében a népdal aszimmetrikus paralelizmusából származik, a karcsú darázs fullánkja pedig alkalmas rá, hogy a pszichológia hímporát hordja szét egyik virágról a másikra.” (III. 34.) Ezeknek a soroknak a fényében a vers „Вооруженный зрением узких ос” sorát egészen másként kell felfognunk.

találhatunk: „... a 'sátáni művész', akinek alkotói intuíciója lehetővé teszi, hogy érzékelje a legrettenetesebb, anyagtan fejezve, a földtengelyt (ось земную), hogy előre meglássa azt a legsötétebb szívet, amelyet e tengely átdőf, azt a centrumot, ahol a fortyogó tűzben minden földi teorema matematikai megoldása, minden sugarasan összefutó szám harmóniája rejtezik – az ilyen művész észbontóan kifinomult látással és hallással bír. Hallja a soha nem hallottat, látja a soha nem látottat.”<sup>21</sup> (Vö. Mandelstamm: „вооруженный зрением” – „látással felfegyverzett”, „услышать ось земную” – „meghallani a földtengelyt”).

Úgy gondoljuk, a felsorakoztatott érvek elegendőek annak bizonyítására, hogy Mandelstam még hosszú évek múltán is szívesen merített a szimbolista lexika meglévő készletéből. Még egyszer hangsúlyozni szeretnénk azonban, hogy nézetünk szerint itt nem a hatás vagy befogadás problémájáról van szó, hanem a költői szó létmódjának kérdésköréről egy adott kultúrkörnyezet határain belül. A Mandelstam-szövegekben felbukkanó szimbolista kifejezések vagy burkolt idézetek *nem a rejtjelezés*, hanem éppen ellenkezőleg, a *jeladás* funkcióját töltötték be az ugyanezen kultúra hordozói számára már ismerős dolgokra történő utalásokként. E „kóborló” szavak azáltal, hogy korábbi kontextusok jelentés- és asszociációs körét vetítik a tudat küszöbére, tovább gazdagítják a jelentést. Láthatóan ez az, amiért Mandelstam oly nagyra értékelte a költő „utalás-klaviatúrájának” szélességét: hiszen az ilyen jelzések alkalmazása szemantikai felhangok létrejöttéhez vezet, amelyek összekötik a költőt ugyanazon kultúra hordozóival (a korszak elmúltával viszont ez a kapcsolat eltűnik, a jelek elnémulnak és rejtjeleknek vagy „új felfedezéseknek” tűnnek). S valószínűleg ugyanezen okokból mondta Mandelstam Annyenszkijről, akit a legnagyobb költők egyikének tartott, a következőket: „Annyenszkij már példát adott arról, milyennek kell lennie az organikus költőnek: az egész hajót idegen deszkákból ácsolták, mindazonáltal saját formája van.” (III. 34.)

A Mandelstam „ácsolta hajó” sajátos formáját azzal is szokták magyarázni, hogy a költő a szavakat legritkább szótári jelentésükben használja. Ez az út azonban, úgy tűnik, inkább jellemző Paszternak költészetére, mint a *Tristia* kötet szerzőjére.

„Это – слезы вселенной в лопатках . . .”  
(„определение поэзии”, 1922)

Itt a *лопатки* szó igen ritka szótári jelentésében fordul elő és a kontextusból nem derül ki, hogy mi ez a jelentés. Az értelmi megterheltséget maga a szó hordozza. A megfejtés (ami szótár segítségével könnyűszerrel megadható) magában a szóban rejlik.

Valószínűleg minden költőnek megvannak a maga kitüntetett módszerei a szó szemantikai tartományának kiszélesítésére, e téma vizsgálata azonban szétfeszítené jelen írásunk kereteit. A fenti példával pusztán utalni kívántunk e módszerek összehasonlításának lehetőségére két kortárs költő esetében. Paszternak, úgy tűnik, előszeretettel használja utolsó szótári jelentésükben a szavakat, verseiben legalábbis tömegével fordulnak elő a fenti példával analóg esetek. Ami Mandelstamot illeti, nála a szavak különböző szótári jelentésükben szerepelhetnek, ezek között azonban rendszerint nincs kitüntetett státusú jelentés. „Медуницы и осы тяжелой розу сосут” (itt a *медуница* méhecskét jelent) „На радость осам пахнет медуница” (itt a *медуница* növényt jelent). Mindkét esetben a *медуница* az *осы* szóval együtt jelenik meg és más-más viszonyba lép vele. Mandelstam módszerének lényege sokkal inkább a szavak egymáshoz fűződő viszonyának feltárásában rejlik. A költő általában a leggyakoribb szótári jelentésükben használja a szavakat, de egy *váratlan* (nemhivatalos, mondaná Mandelstam) szókapcsolat révén a szó eredetileg másodlagos, az adott kontextusban azonban *lényegivé* vált ismérvére irányítja a figyelmet. Az, amit Berkovszkij szellemesen „hamis megközelítések játéka”<sup>22</sup> nevezett, nem más, mint a szemantikai nyaláb elsorvasztott vagy megbénított ágainak újraélesztésére irányuló kísérlet a szókapcsolat váratlanságán keresztül. Azzal, hogy a különböző szavakat „antikonvencionális” módon fűzi össze, Mandelstam lépésről lépésre felfejti közös – gyakran igen mélyen rejtező vagy egészen elveszett – jelentésüket, ami semleges kontextusban észrevétlen maradt volna.

<sup>21</sup> А. БЛОК, *Собрание сочинений*, т. 5, Москва, 1962, 638.

<sup>22</sup> Н. БЕРКОВСКИЙ, *О прозе Мандельштама*. Текущая литература. Статьи критические и теоретические. Москва, 1930, 767.



Nincs szótár, melyben azt olvashatnánk, hogy *тяжесть и нежность* (súlyosság és gyengédség) telítettséget, az üresség hiányát jelenti, azonban az a szókapcsolatrendszer, amin keresztül Mandelstam e szavakat végigvezeti, fokozatosan kibontja belőlük a telítettség, valamiféle életet adó teljesség jelentését (vö. a hétköznapi beszéd következő azonosításával: *тяжела – беременна – „terhes”*). A *teljesség* (*полнота*) mint *súlyosság* (*тяжесть*) a föld felé húz, a földhöz térít vissza, s ugyanakkor az üresség antonimája, azaz a terméketlenséggel szembenálló tartalmasság jelzése. A *тяжелые нежные розы* (súlyos – gyengéd rózsák) képe kezdetet és véget, múltat és jövőt foglal magába, e rózsák föld voltak és mézzé (*мед*), viasszá (*воск*) lettek, belőlük élethez és halálhoz egyaránt vezet út, bennük „kitágul az idő”, bennük – *súlyosság* és *gyengédség* határok, melyek között kibomlik a teljesség fogalma. Így a *teljesség* szemantikai felhang, „az értelem kombinatorikus kitágulása” (Larin terminusával élve), amelyet a *súlyosság* és *gyengédség* szavak kölcsönhatása szült, s melynek jelentése ezáltal hasonlíthatatlanul „öblösebb”, mint közvetlen megnevezés esetén lenne. A terméketlenséggel szembenálló teljesség értelmi visszfénye rávetődik a *súlyos lépek és gyengéd hálók* szókapcsolatra, a *földre*, ami egykor a róza is volt, az *emberre* (habár meghal), a *homokra* (bár kihűl), az *időre* (bár egyetlen gondként a tőle való megszabadulás jelentkezik. (Vö.: *роза землю была; человек умирает; песок остывает; золотая забота, как времени бремя избыть.*) *Beszélgetés Dantéről* c. írásában Mandelstam a Dante dalaiban fellelhető szemantikai ciklusokat vizsgálja, amelyek „olyképpen vannak felépítve, hogy az egyik például így kezdődik: »méz« (*мед*) és így végződik: »réz« (*Медь*); a másik így kezdődik: »ugatás« (*лай*), és így végződik: »jég« (*лед*) (II. 414).<sup>23</sup> Mandelstam versei hasonló szemantikai ciklusokat írnak le. Olvasásuk nem jelent egyebet, mint bejárni a szó rejtett jelentéseinek vándorútját és metamorfózisait a fonetikailag kapcsolódó metonimiák, ritkábban metaforák, illetve „nem hivatalos” szóközéltételek révén.

Az egyszer már meglelt szópilléreket és szókapcsolatokat Mandelstam előszeretettel viszi át egyik költeményből a másikba versek hosszú során keresztül, más-más tematikai és szemantikai környezetbe állítja azokat, s ezzel különböző értelmi árnyalatokat szabadít fel, a szemantikai nyáláb más-más ágát engedi kibontakozni.

„Я христианства пью холодный горный воздух”,  
„Человек родится. Жемчуг умирает” –

olvassuk 1919-ben, illetve 1920-ban született két versében (vö. ezzel az elemzett vers 3. és 9. sorát). Egy bizonyos korszak költeményei, minden tematikai vagy hangulati különbségük ellenére, a szavak és szócsoportok átvitele révén tehát sajátos, rejtett ciklusokat képeznek Mandelstam költészetében. És ahogyan a szó értelme szókapcsolatokon keresztül vezető vándorútja során bontakozik ki, ugyanígy a vers értelme is a rejtett ciklusok kontextusán keresztül fejthető meg. Az általunk elemzett vers ugyan formailag nem tartozik a *Лерейские стихи* ciklusba, ám – a *Tristia*-kötet legtöbb költeményével együtt – titkos mozgatója az élet és halál jogain, az élet és halál közötti határvonal bizonytalanságán való elmélkedés. Igaz, benne nem fordulnak elő olyasféle mitológiai nevek, mint Proserpina, Perszephoné, Pszühké, Eurüdiké, Sztüx, Léthé, aszphodéloszok, Walhalla, Lükia, Lenora, Szerápisz, amelyek a kötet néhány más költeményében közvetlenül is jelzik, hogy lét és nemlét határain bomlik ki a mű témája. Megnevez viszont a költő olyan dolgokat, tárgyakat és jelenségeket, amelyek az egész kötet kontextusát tekintve a fentiekhez hasonló jelentéssel bírnak.

### 3. Szó és dolog

„Hogyan fogjuk fel azt, hogy a szó elválaszthatatlan saját jelentésétől, csak nem mint jobbágyi függőséget? Hiszen a szó nem dolog. Jelentése semmiképpen sem önmaga lefordítása.” (II. 267.)  
„Mire való azonosítani a szót a dologgal, a fűvel, a jelentett tárggyal? Talán a dolog a szó háziura? A szó Pszühké. Az eleven szó nem jelenti a tárgyat, hanem szabadon, mintegy lakhelyül választja ezt vagy azt a tárgyi jelentést, dologiságot, kedvére való testbe költözik. A szó szabadon bolyong a dolog körül, mint lélek az elhagyott, de el nem felejtett test körül.” (II, 267.)

<sup>23</sup> MANDELSTAM: *Beszélgetés Dantéről*. Id. mű 402.

Szó és dolog Mandelstam költészetében soha nem kapcsolódik közvetlenül egymáshoz. Szó és tárgy között mindig ott húzódik a szó jelentéstörténete, a költő szüntelenül olyan szókapcsolatokba helyezi a szót, amelyek annak családfájára emlékeztetnek. A „családi hagyományok” ápolásában Mandelstam Hlebnyikovval közös úton jár. Csak míg Hlebnyikovnál a szó a hozzátartozó szófészket hordozza magával (a tőszó szaporítójává válik), addig Mandelstam költészetében egy megnevezés a rokon dolgok családját vonja maga után. Ha Hlebnyikov ebből a szempontból filológus, akkor Mandelstam a „dolgoz professzora”. Dantéről írott szavai önmagára is igazak: olyan költő, aki soha nem felejtkezik el a dolgok keletkezéstörténetéről, az emberi lét történetével összefonódó oksági láncolatáról. Hlebnyikov, végigsorjázva a szavak láncolatán, a tudat küszöbére vetíti prelogikus értelmüket, s ezzel bevezet bennünket „az etimológiai éjszakába”, Mandelstam pedig – analóg módon – a dolgok láncolatán halad végig, s kitapintja „archetipikus” kapcsolataikat. Úgy találja a dolgok megnevezéseit, hogy az antik elégia elkoptatott anyaga ezáltal mintegy visszatér saját gyökereihez, miközben feltárja rokonságát a mítoszteremtő gondolkodás elsődleges logoi attribútumaival és „ontológiai” jelentésre tesz szert. Az aktivitás, amelyet ily módon a mitológiai s ugyanakkor lényegi tartalommal felruházott mindennapi dolgok, reáliák idéznek fel, egyrészt mint archetipus, másrészt mint ontológiai alap jelenik meg, múlt, jelen és jövő foglalataként.

#### 4. A szó emlékezete

A szót Mandelstamnál az általa megnevezett dolgok jelentésének kultúrtörténeti emléke élte. Berkovszkij találó meghatározása szerint „Mandelstam olyan történetfilozófus, aki a történelmi folyamatot költői képek sűrített szimbolikáján keresztül fogja föl”.<sup>24</sup> Ha elfogadjuk is azonban ezt a Mandelstam költői képeinek szimbolikusságára vonatkozó gondolatot, hangsúlyoznunk kell, hogy a szimbolista szó-szimbóluma a jelentések vertikális hierarchiáját sűríti magába, a „szimbolista szimbólumok” értelmi megfejtése szükségképpen egy függőleges értékhierarchiát eredményez, melynek legfelső pontja a „transzcendencia” lesz. Ami viszont Mandelstamot illeti, ő az efféle szimbólumot olyan szóval váltja fel, amely a „felgöngyölt” horizontális időfolyamatot foglalja magába, kezdetet és véget, múltat és jövőt, vagyis igyekszik egy költői képbe sűríteni az egész keletkezési folyamatot anélkül, hogy azt közvetlenül megnevezné. Mandelstam szópillére nem törekszik a transzcendencia felé, nem tart igényt minden titkok kulcsának a szerepére (ebben Mandelstam igazi akmeista), hanem az *emberiség emlékezetének őrzője* kíván lenni. Ezért utal szüntelenül vissza saját kultúrtörténetére. Példával szemlélítve: Mandelstam költeményeiben nem fordulhat elő a méh naiv, leíró megnevezése, amely nem emlékszik saját, úgymond, mitológiai-költői múltjára. Ez a tény Taranovszkij vizsgálatai nyomán lett nyilvánvalóvá. Azonban a Mandelstam-versekben előforduló méhekről és darazsakról írott cikk szerzőjét a hatás szűkebb értelemben felfogott problematikája érdekelte, s ennek következtében a „Сестры – тля” kezdetű verssel kapcsolatban törvényszerűen jut arra a következtetésre, hogy abban „a méhek és darazsak témája... csak másodlagos szerepet játszik”. Ám ha tekintetbe vesszük a dolgok láncolatának, családfájának szerepét Mandelstam költészetében, továbbá a *Tristia* kötetet jellemző orientációt a kor antikvitást idéző kóbor-motívumainak átdolgozására, akkor ítéletünk megváltozhat. Hiszen a méhek mint Perszeponé és a htonikus Apollón kísérői, vagyis mint lét és nemlét kapcsolatának, élet és halál közötti határ bizonytalanságának, átmeneti voltának a jelei a XX. századi orosz irodalomban nemcsak és nem elsősorban Vjacseszlav Ivanovnál bukkannak föl. E jelentésük jóval markánsabban jut kifejeződésre Annyenszkij Mandelstam által is jól ismert *Лаодамия* (1902) c. tragédiájában, Szologub *Дар мудрых пчел* (1906) c. tragédiájában és Volosin egyik ragyogó, 1911-es esszéjében.

Mindkét színmű, valamint Brjusov *Прогесилай-умерший* (1913) c. tragédiája ugyanazt a Laodameia-mítoszt dolgozza fel, tárgyük lét és nemlét dimenziójában, élet és halál motívumain, a halál és az elválás legyőzésére irányuló próbálkozásokon keresztül bontakozik ki. Az antik Lenoráról szóló mítosz változatainak és átértelmezésének elemzése ilyen különböző és eredeti szerzők esetén külön tanulmányt igényel. Jelen írás keretei között csak e folyamat főbb vonásaira utalhatunk. Kétségtelen, hogy Annyenszkij művében az a törekvés dominál, hogy az antik mítoszt a maga teljességében

<sup>24</sup> Н. БЕРКОВСКИЙ, *О прозе Мандельштама* . . . , 172.

újítsa meg: a költészetét tápláló elutasítás szelleme készíti arra – amit Mandelstam is kiemel (III. 34–35) –, hogy az Euripidész-szöveg rekonstruálójának szerepébe rejtőzzön. Szologub viszont saját költői koncepciójának megfelelően bátran átalakítja a mítoszt az életen és halálon diadalmaskodó képzelet történetévé. Annysanskjijtől, Brjusovtól eltérően ő nem Laodameiát vagy Próteszilaoszt állítja műve előterébe, hanem magát a *bölcs méhek ajándékát*, s kiaknáz minden szimbolikus lehetőséget, amely a földi világ és Hádész összefonódását jelző viasz-méz oppozícióból fakad. Volosin<sup>24</sup> esszéje, amely Szologub műve kapcsán született, a méh, darázs, méz, viasz, lép, rózsa szavak Szologub által használt szimbolikus jelentéseinek igen gazdag skáláját még kiegészíti e tárgyakkal az antikvitásban kialakult szakrális jelentéseire vonatkozó adatokkal.

Az elemzett Mandelstam-költemény világa a lét lassú körforgásának érzékelése révén megelkesített, pontosabban, megtermékenyített kozmogóniai elemeken – levegő, víz, föld, nap – nyugszik. A vers centrális szakaszában azonban, mindössze egy sorban, felbukkan a szerelem és elválás mélyre rejtett motívuma:

„Легче камень поднять, чем имя твое повторить . . .”  
(Könnyebb egy követ felemelni, mint megismételni a nevedet.)

„Az elválás a halál hűga” – írja Mandelstam (II, 186). S az elválásról írott versét, íme, át- meg áthatja a lét és nemléti birodalmát összekapcsoló képek láncolata: méhek – a htonikus Apollón kísérői; lép, amiben Volosin szavai szerint „az élet ősképe rejtezik”,<sup>25</sup> maga Apollón-Héliosz a fekete hordágyon, a kihűlt homok, a haldokló ember képei. De ez a nemlét felé tartó mozgás ambivalens. Magában hordozza a megfordíthatóság<sup>26</sup> Mandelstamnál állandóan visszatérő motívumát is. A halál és az elválás felé vívó súlyos mozgás magába foglalja „az ismétlődés mély, szédítő örömet is:

Словно темную воду я пью помутившийся воздух,  
Время вспахано плугом и роза землю была. —”

írja a költő *Szó és kultúra* c. cikkében (II, 267), miközben éppen az általunk elemzett költeményre hivatkozik. A vers magabiztos intonálása győzedelmeskedik az egyszerű felsorolást meg nem haladó, bizonytalan mozgású szintaxis felett. „Az emlékezet akár a halál árán is diadalmaskodik. Meghalni annyi, mint emlékezni, emlékezni annyi, mint meghalni. . . legyőzni a feledést, még ha belehalunk is” (II, 359) – a költő e szavait, melyek mintha versünk kommentárjaként hangzottak volna el, úgy is felfoghatjuk, mint a *Дар мудрых пчел* kórus-refrénjének témájára készült variációt: „A halálón diadalmaskodsz te, égi, és leheleted tüzétől olvad a földi lét, mint a viasz.”<sup>27</sup>

Mandelstam a szó mitológiai tartalmára, a benne foglalt, legősibb mitológiai elképzelések legbenső lényegére alapoz – ez számára az egyik legfontosabb módszer a szó szemantikai tartományának kibővítésére. Mítoszfelfogása analóg szófelfogásával. Míg Annyszenszkij, Brjusov, Vjacseszlav Ivanov a mítosz legbenső lényegének zseniális helyreállítói voltak, míg Szologub saját költői rendszerének megfelelően határozottan átalakította azt, addig Mandelstam a mítosz szolgáltatva szemantikai nyálabból óvatosan, kizárólag a kísérő, perifériális elemeket válogatta ki úgy, hogy a mítosz „hivatalos nézőpontját” csak sejteni lehessen.

<sup>25</sup> М. ВОЛОШИН, *Дар мудрых пчел*. О Ф. Сологубе. Критика, статьи, заметки. Сост. Ан. Чеботаревская, СПб 1911, 186.

<sup>26</sup> L. a *Silentium* (1910) és a *Ламарк* (1932) c. verseket.

<sup>27</sup> Ф. СОЛОГУБ, *Дар мудрых пчел*. Собрание сочинений, СПб 1909, VIII, 130–131. A darab a Közoktatásügyi Népbiztosság Színházi Osztályának különkiadványában is megjelent 1918-ban. A Szologub 1908-as költeményéből származó reminiscenciákra Mandelstam költeményeinek 1973-as kiadásában találhatunk utalásokat.

## Szaltikov-Scsedrin két műve a századforduló magyar munkássajtójában

FENYVESI ISTVÁN

Csehov írja egyik levelében: „Azok az írók, akiket örök vagy egyszerűen csak jó íróknak nevezünk, mindnyájan rendelkeznek egy közös és fölöttébb fontos vonással: valahová haladnak és bennünket is magukkal hívnak. A legjobbjaik az életet olyannak festik, amilyen az a valóságban: de azok oknál fogva, hogy minden sorukat, mint az életnedv, a cél tudata is átitatta, nem csupán a meglevő, a való életet érezzük bennük, hanem azt is, amilyennek lennie kell – és éppen ez ejt bennük rabul.”

Csehov szavainak egyik modellje feltétlenül Szaltikov-Scsedrin volt.

Scsedrint a XIX. század 50-es éveinek végén kezdik fordítani, németre, angolra, sőt magyarra is. Az első fordításokat azonban jó negyedszázados pauza követi. Ennek politikai összetevőit (hogy ti. a kommunárokkal leszámoló Franciaország, a vaskancellár Németországa, a kiegyezésben egymásra találó Osztrák–Magyar Monarchia egyként oppozícióban látja magával szemben a cárizmus rendszerét forradalmi, demokrata alapon tagadó Scsedrint), irodalmi okait (hogy a korabeli európai ízlés a politikai szatíráat alacsonyabb rendű műfajnak tekintette, s a realista regényben közvetlen s a maga számára kimerítőnek vélt tükröt talált az orosz viszonyokról), beleértve a cscedrini életművön belüli, mintegy immanens tényezőket is – mindezt *Scsedrin fogadtatása és értelmezése Magyarországon (1859–1945)* c. tanulmányában meggyőzően kifejtette Rév Mária.<sup>1</sup>

A kezdeti magyar munkásmozgalom első orgánumai jelentős figyelmet szentelnek az orosz forradalmi mozgalomnak. A 70–80-as évek munkássajtójából a narodnyikok, majd a születő orosz marxizmus jelentős egyéniségéről már tudomást szerezhet a magyar munkácsolvasó. Orosz irodalomról azonban e sajtóban 1890 előtt nem beszélhetünk. Egyedül Csernisevskij sorsáról, majd haláláról ad híradást – és vele kapcsolatban említi Herzent – a *Népszava* és német nyelvű testvér lapja, az *Arbeiter-Wochen-Chronik*. Igaz, ebben az időben a szépirodalom általában is epizodikus vendég a kis számú munkáslap szűkreszabott hasábjain. Freiligrath és Heine, Herwegh és V. Hugo egy-egy verse, Gáspár Imre *Munkás-Marseillaise*-e meg Arany László *A délibábok hőseiből* egy munkástémájú részlet – s ezzel ki is merül e korai időszak szépirodalmi közlése a munkássajtóban.

Annál nagyobb fontosságú, hogy a 90-es években éppen az orosz klasszikus realizmus tör itt utat általában is az igényes szépirodalomnak. Éppen Szaltikov-Scsedrin (1891) és Csehov (1892); egy-egy művével ver gyökeret a magyar munkássajtóban a széppróza. Majd csak ezek nyomán jelenik meg Maupassant és Zola (1894), L. Tolsztoj és G. Hauptmann (1895), 1899-től, a tárcaovat megjelenésétől pedig már rendszeressé válik a szépirodalom (próza) közlése. Ettől kezdve már Tolsztoj és Gorkij határozzák meg a munkássajtó oroszirodalom-képét. (1919-ig az orosz irodalmi közlések felét e két írótól találjuk.) A századforduló másfél évtizede alatt, amikor az egyáltalán tudatosodó elemi esztétikai igények mellett a világnézeti szükségletek fokozatosan előtérbe kerülnek, számszerűen is kimutatható az orosz irodalom erőteljes jelenléte, szinte minden más – magyar és külföldi – irodalom fölött is domináló jelleggel, s ez még fokozottabban érvényes az esztétikai színvonalban tükröződő minőségre. Csupán 1904-ig bezárólag két tucatnyi mű van itt (8 Tolsztoj, 5 Csehov, 3–3 Scsedrin és Gorkij, 1 Ivan Franko).

<sup>1</sup> Filológiai Közlöny XIV (1968), 1–2, 112–123.

Rév Mária idézett tanulmányában részletesen végigkísérte a magyar Scsedrin-recepció útját a polgári sajtóban az *Egy orosz vidéki város* 1859-es közlésétől, (mely, mint a Kozocsa–Radó-bibliográfiát kiigazítva rámutat, nem azonos az *История одного города*-val, hanem a *Губернские очерки* egyik részlete) egészen a felszabadulást megelőzően megjelent első magyar Scsedrin-kötetig, a *Galavjov-család*ig. Ugyanebben a tanulmányában találkozunk a kontaktológia rendszerint felvetett másik, de invert kérdésével is, ahol egy érdekes, a magyar 48-cal kapcsolatos mozzanatot mutat ki Scsedrin *Современная идиллия*-jában. *Scsedrin és Mikszáth* c. tanulmánya pedig a tipológia módszerével közelítve tár fel fontos összefüggéseket a két nagy szatirikus életművében.<sup>2</sup>

A magyar munkássajtóban a legelső apró Scsedrin-nyomat a *Népszava* Csernisevskij-nekrológiájában találjuk, ahol a lap rámutat, hogy „Csernisevskij letartóztatását a híres orosz esztéta, Szaltikov írta le”.<sup>3</sup>

Ennél lényegesebb az, hogy – mint már említettük – az orosz irodalmat éppen Scsedrin egyik műve vezeti be a magyar munkássajtóba. *Hogyan táplált egy paraszt két táborno*kot címmel 1891-ben közzétett ismert meséje nyitja meg az utat az igényes szépirodalom számára. Ezzel s az 1902-es *Az orosz paraszttal*, majd 1904-ben a *Hogyan táplált*. . . rövidített újraközlésével együtt 13 év alatt 3 Scsedrin-közlést találunk.

A három írással – csupán az első megközelítés igényével – főként textológiai szempontból, ill. néhány fordításelemzési megjegyzés erejéig foglalkozunk.

### *Hogyan táplált egy paraszt két táborno*kot?

A Szaltikov-kutatás joggal tekinti az író meséit az életmű egyik csúcának, nem csupán a tematikai szintézis, hanem a jellemzőerő és a gondolatiság érettsége tekintetében is. Egyetértés van abban is, hogy pályája alkonyán azért fordul e sajátos műfaj felé, hogy a folklórforma segítségével megtalálja az utat a széles népi olvasóközönséghez. Tolsztoj, Korolenko, Leszkov is ebben az időben kezd „népi könyveket” írni – a legnagyobbak irodalma keresi a közvetlen kapcsolatot a még hosszas, de már döntő harcra induló tömegek mozgalmával.

Meséivel – ahogy Busmin találóan írja – Scsedrin valóságos „kis szatirikus enciklopédiát adott a nép kezébe”,<sup>4</sup> olyan enciklopédiát, amely a legfontosabbat sugallta; hogy az elnyomáson alapuló társadalomban nem lehetséges kibékíteni a társadalmi ellentéteket, hogy haszttalan minden olyan illúzió, mely a társadalmi harmóniát aktív harc nélkül remélni eléri, hogy csak a népnek a saját erejébe vetett hite és tudatos harca hozhatja meg az igazságosság és emberiség győzelmét.

Scsedrin 1869-ben ezzel a művel kezdi meg meseciklusát. Itt még emberi alakokban jeleníti meg a két fő társadalmi típust, de az *Отечественные записки* ugyanebben a számában közzétett *Дукии помещик*-ben már felbukkan a ciklusra leginkább jellemző zoológiai motívum is azzal, hogy az élete utolsó éveiben megírt mesékben szinte egyeduralkodóvá válnék.

A mese témája már a *Помпадурь и помпадурши* ciklus egyik, két évvel korábban írt írásában felbukkan, ahol az egyik nyugállományba helyezett pompadour ilyen címmel ír értekezést: *Mi lenne, ha egy lakatlan szigeten élnék és csupán egy irodafőnök lenne a beszélgetőpartnerem?*

Ez az ötlet kel itt önálló életre. A két táborno egy lakatlan szigeten találja magát. Mivel egyikük sem ért semmilyen konkrét hasznos dologhoz, hiába a fákon a sok finom gyümölcs, hiába a sok hal a tiszta vízű patakokban, ők nem tudják, hogyan kell mindezt ehető emberi táplálékká változtatni. Az éhhaláltól az az ötlet menti meg őket, hogy fogni kell egy muzsikot, aki mindenhez ért, és az majd eltartja őket. Ez sikerül is, és a paraszt, akit éjjelre természetesen gondosan a fához kötöznek, nehogy elszökjön, jól is tartja őket mindenféle finom falattal, sőt, amikor már-már hazakíváncsoznak, egészen Pétervárra, a Podjacsceszkaja utcába szállítja őket.

A mese csupán kisebb részlet irányul arra, hogy az uralkodó osztály élődsi jellegét figurázza ki. Fő mondanivalója a parasztság hatalmas potenciális ereje és teljes passzivitása közti ellentmondásra kíván

<sup>2</sup> Filológiai Közöny XI (1965), 1–2, 125–139.

<sup>3</sup> *Csernisevskij Miklós*. – *Népszava* 1889. nov. 17.

<sup>4</sup> БУШМИН, А. С.: *Сатира Салтыкова-Шебрин*. Москва–Ленинград, Изд. АН СССР, стр. 419.

rádöbbsenti. (Ugyanarra, amit Nyekraszov – Grisa Dobroszklovov dalában – egy évtized múlva olyan aforisztikusan tömörít:

Ты и убогая,  
Ты и обильная,  
Ты и забитая,  
Ты и всесильная.  
Матушка-Русь!)

A realiztikum fantasztikum a valós vonások ad absurdum vitelére épül: a földesurak ellátiasodásában (az egyik tábornok – éhrohamában – leharapja a másiknak a fülét, ill. a végleges változatban éppen a groteszk hatás teljessége kedvéért a hálóingé fölött a nyakán lógó rendjelét) a privilégiumoktól megfosztott nemesek osztálylényegének leplezetlen érvényesülése fejeződik ki.

A fordítás – több apró mozzanattól megállapíthatóan – németből készült. Erről az ilyen esetekben leginkább a tulajdonnevek (Podjatscheskaja, Wjatka, Rjasan, Schekfna stb.) árulkodnak. Hogy milyen német szöveg állt a (névtelen) fordító rendelkezésére, eddig még nem sikerült megállapítanunk. Bizonyos azonban, hogy ez nem a Rév Mária által ismertetett W. Henckel-féle 3 kötetes orosz elbeszélés-antológia volt.<sup>5</sup> (Ezt majd két év múlva, a *Paranja és Garanika* fordításhoz használják fel a *Magyar Dekameron* külföldi kötetében.) Mivel tehát ezt nem ismerjük, alábbi megjegyzéseink éle szükségképpen megoszlik a német közvetítő fordító és a *Népszava*-szöveg tolmácsolója között.

Ez a 1891-es fordítás szövegűség tekintetében viszonylag elfogadhatónak tekinthető. Mindenekelőtt: egyetlen szerkezetileg fontos elem sem hiányzik belőle. (Ez a körülmény az 1904. évi második közlés ismeretében külön hangsúlyozandó, erre ott visszatérünk.) Igaz, a fordító teljesen elhagyja az olyan apró részleteket, amelyek kifejezetten csak az orosz olvasó számára beszédek, mint pl. a Fontanka említését a halak kapcsán, a tulai ebédre feltálat tokhallal kapcsolatos groteszk mozzanat (в ней был опознан частный пристав Б) vagy pl. a Московские ведомости által idézett lakomák színhelyei között (mindegyik Cscedrin egy-egy kényszerű tartózkodási helye!). Penza helyett Perm szerepel. Csupán néhány félmondat, szókapcsolat, kifejezés maradt ki. Ilyenek pl. egyes, a hivatalnoknyelvre jellemző fordulatok, mint az utolsó tag a Примите уверение в совершенном моем почтении и преданности mondatban vagy a Да, так-с (teljes egészében). Ilyenek a folklór elemeket stilizáló kifejezések, pl. a Долго ли, коротко ли, аз океян-море, a Нева-матушка második fele, a мёд-пиво пил, по усам текло, в рот не попало. Természetes módon sikkad el a tábornokok által az újságban olvasott lakoma leírásakor a gyerzsvaini idézetként beleszótt sheksninska strelja zolotaja credeti zamata is.

A szövegteljesség problémájának a másik oldala viszont az, hogy a fordításban viszonylag sok, mintegy másfél tucatnyi fölös elem tölti föl a szöveget, csupa olyan, amelyek jellegét csak a túlmagyarázó jelzővel lehet illetni.

Hogy az első sorban két orosz tábornokról olvasunk, az még nem szúr szemet. A leírás objektíve is értékelő-leleplező voltában nem mindig bizó fordító néha jelzőkkel biztosítja be magát („Mindketten kényelmesen élték át *bűnös* életüket”, „*tisztességes* lakást bérelhettek”, „*csinos* szakácsné tarthattak”), néha funkció nélküli részletekkel bővít („*széles partú* tenger, melynek partján *sor nyárfa áll*”), legtöbbször pedig a tábornokok, ill. a paraszt cselekvéssorába illeszt további, ugyancsak magyarázó részcelekvéseket (pl. Вскочил и другой генерал = a másik *észrevette ijedelmét, körültekintett és* felugrott; накинулись на него = nekimentek a *lustálkodónak, megrázták, rángatták a haját s azt kiabálták a fülébe*; поплыл = evezőhöz nyúlt s eltolta a csónakot a parttól).

Filológiaiilag az a legtanulságosabb e fordításban is, ami „benne van, de – másként”, mást jelent. Az ilyen mozzanatok három csoportra oszthatók.

1. Viszonylag kis számúak és – paradox módon – lényegtelenek azok az eltérések, melyek *egészen más fogalmat* adnak vissza. Mert az, hogy éhező tábornokaink рябчик (császármadár) helyett *gyöngyrujúkkal* álmodnak s az пикули (fűszeres savanyúság) helyett *mártással leöntve* jelenik meg, az újságban olvasott lakomán pedig a felszolgált hal szájában nem кусок зелени, hanem *narancs* van – nem csökkenti az elképzelt látvány inycsiklandó jellegét. Az sem bír különösebb jelentőséggel, hogy a pétervári Екатеринбургский канал-lal *öböl*ként találkozunk a szövegben.

<sup>5</sup> Filológiai Közlöny XIV (1968), 1–2, 119.

A szöveg expresszív jellege szenved viszont csorbát néhány helyen, ahol pl. bizonyos reáliákat más módon fordítanak. Itt is kevésbé lényeges a címben szereplő „tábornok” problémája (itt civil-tábornokokról – действительный статский советник van – szó, akik tehát nem szolgálhattak a hadügyminisztérium egyik ügyosztályán – ezt a korabeli kelet-európai fordítások közül – tudomásunk szerint – csupán a 70-es évekbeli szerb fordítások [начелник], valamint Alekszandar Harambasics horvát fordítása adta vissza, aki „savjetnik”-nek fordítja 1887-es közlésében). A „tábornok” így is a szereplők arisztokrata, parazita jellegét hangsúlyozza. Még a finálé folklór-fordulatának ни в сказке сказать, ни пером описать suta-prózai megfelelője (tollal nem lehet kiszámítani) is inkább csupán a stílusérzékét borzolja fel. Amikor viszont a szerzői szövegben запах мякинного хлеба и кисло овчины vezeti az alvó muzsik nyomára a tábornokokat, és ehelyett sommásan *pálinkaszagot* olvasunk, Cscedrin közvetlen szerzői intencióitól igen messze eltávolodik a fordító.

Fontosabbak azok az eltérések, ahol a fordító enyhíti vagy éppen (főlösen) fokozza azokat a stílusesszököket, melyeket az író elégségesnek talált.

2. Feltétlenül enyhítő, tehát csökkentő hatással bír az, amikor a sorsszerűséget hangsúlyozó очувтились helyett azt olvassuk, hogy egy lakatlan szigetre *helyezték* őket. A tábornokok eldurvulását Cscedrin nem véletlenül jeleníti meg olyan, a köznyelv alsóbb, néha egyenesen bizalmas vagy durvább rétegeiből vett szavakkal, mint ежели теперича (a fordításban mindössze „ha pl.”), тыфу ты (helyette: óh, óh), брюхом кверху (helyette: hátón), и ухом не ведешь (nem akarsz tudni arról), на бобах разводить (gondolkodol), каналья (kóré stb.).

3. Az ellenkező hatást érik el azok a passzusok, amelyekben a fordító mintegy túlexponálja az eredetit. Сквозь слезы – ehhez túlságosan erős a „zokogástól fulladó hangon”. Повергли в уныние jóval kisebb mérvű bánat, mint ami „fájdalmat idézett elő”. Amikor azt olvassuk, hogy a paraszt хотел было дать от них стрелка, но они так и закочнели, вцепившись в него – a két utóbbi (aktív, ill. participiális) igealak tökéletesen elégséges a tábornokok kétségbeesett elszántságának, vad erőszakának a visszaadására, tehát e mondat pontos tolmácsolása után kifejezetten tautologikus tölteléknek tűnik a hosszú tiráda: „S aztán parancsokkal és fenyegetésekkel halmozták el. Éhesek voltak az istenadták!”

Megjegyzéseink természetesen nem csökkentik a fordítás tényének jelentőségét, annál is inkább, hiszen ennyi „lapsus” bármely orosz mű akkori fordításában fellelhető. A közvetítő nyelv használata eleve is „kettős fénytörést” okoz, s ekkortájt jószerivel Szabó Endre az egyetlen olyan műfordítónk, aki tud oroszul és közvetlenül az eredetiből ülteti át Dosztojevskijt és Turgenyevet, Nyekraszovot és Tolsztojt.

### *Az orosz paraszt*

Az ilyen címmel közölt második Cscedrin-írás nem más, mint a *Мелочи жизни* ciklus *На лоне природы и сельскохозяйственных ухищрений* c. 1. részének legelső ocserkje, a *Хозяиственный мужичок*.

Az élet komédiája és tragédiája mindig egymás mellett szerepelt Cscedrin műveiben. Az első dominált, de a második sem tűnt el soha. A *Мелочи жизни*-ben ez utóbbinak a jelentős térhódítását figyelhetjük meg. Nem a súlyosbodó betegsége játssza ebben a főszerepet, hanem mint K. Туныкин hangsúlyozza, az, hogy az író egyre szorosabb érintkezésbe kerül magával a „szenvedő közeggel”, s ugyanakkor a valóságon belül is fokozottan lépnek előtérbe a tragikus elemek: betiltják az *Отечественные записки*-t, a 80-as években eddig soha nem látott terror légrétege hatalmasodik el.<sup>6</sup>

Művészileg „új ér” tör itt fel: a *Galavljov családra* és a mesékre jellemző társadalmi-lélektani realizmus egy, a *Письма к теньке*-ből és a *За рубежом*-ből ismert keményveretű publicisztikus stílussal párosul. A *Мелочи жизни* ciklusban Cscedrin megalkotja az orosz társadalom szociológiai anatómiáját.

A bennünket közelebről érintő első részben a reform utáni falu jellegzetes alakjait rajzolja meg, a parasztoktól a papon át a földesurak néhány típusáig. A 80-as évek egyik alapkérdése ez: Tolsztojtól Zlatovratszkijig terjed a nagy és kisebb írók, szociográfusok íve: mindegyikük a muzsik

<sup>6</sup> САЛТЫКОВ–ЩЕДРИН: *Собр. соч.* Москва, 1974, т. XVI. кн. II. Вводная статья.

természetrájzat kutatja. A többség ennek „különleges orosz jellegére” konkludál és erre építi saját társadalomfejlődési elméletét – az őskeresztényi utópiáktól a romantikus narodnyik elképzelésekig.

Szaltikov is látja az orosz parasztban a sajátosat, de ebből főleg negatív konklúziókat von le: azt, hogy a paraszt élete szinte feyencmunkában telik el, hogy a parasztszalád pusztán gazdasági egységgé degradálódik, hogy a paraszt fiaiban már érlelődnek a kulák tendenciák, és – a végén elhangzó kérdéssel – hogyan lehetne meggyőzni az orosz parasztot, hogy nem csupán kenyéren él az ember? Vagyis Scsedrin éppen azokat a mozzanatokot bírálja az orosz parasztban, amelyeket Tolsztoj és a narodnyikok idealizáltak. Nem véletlen, hogy Lenin éppen a *Хозяиственный мужичок* alakjához nyúl majd vissza, amikor tíz év múlva *A kapitalizmus fejlődése Oroszországban* c. könyvében az orosz paraszt életviszonyairól ír.

*Az orosz paraszt a Népszava* 1902. január 14-i számában jelenik meg. Vele egy, a kelet-európai parasztság életét bemutató irodalmi-szociográfiai ciklus indul el a lapban. Január–februárban – Acsády megjelenése előtt két évvel – Cszmadia Sándor *A jobbság Magyarországon* c. tanulmánya foglalja össze a történeti tudnivalókat. Márciusban Ivan Franko *A lengyel paraszt* c. szociográfiáját és Csehov *Parasztok* c. kisregényét közli a lap, áprilisban *A tót paraszt* c. szociográfia, Gorkij *Lóvásárja (Ярмарка в Голые)*, júniusban pedig *A kivonulás (Выход)* kerül sorra.

Az összevetés során megállapítható, hogy (a lap két számában folytatásban közölt) harminchárom írás lényegében a teljes szöveggel ismerteti meg az olvasót.

A kimaradt sorok a szövegnek alig 12%-át teszik ki. Néhány kisebb, összefoglaló általánosító vagy kevésbé lényeges részletet tartalmazó mondaton kívül (ilyen négy helyen marad ki) a következő passzusok nem szerepelnek a magyar fordításban: a) a téli állattartásról, b) a paraszt óvatosságáról és körültekintéséről, c) az időjárásról, d) arról, hogy a házba miért ősszel hozzák a fiatal asszonyt.

Ebből is látszik, hogy a mű valamennyi fontos tétele fölcsendül a *Népszava* fordításában, mégpedig olyan színvonalon, amit a lapban e kérdéssről magyar szerzőtől egyáltalán nem találunk. És itt nem is a tulajdonképpeni irodalmi nívón van a hangsúly, hanem azon a lényegre mutató elemzésen, amelyet Scsedrin a századvég falusi kapitalizálódási viszonyairól nyújt, s amelynek érvénye éppen ezért nem korlátozódott csupán Oroszországra.

Ez határozza meg a Scsedrin-írás helyét a századelő magyar szociáldemokrata sajtójában.

A fordítás minősége e mű esetében kevésbé problematikus, mint a két tábornok részletesebben boncolt történetében. Ez a Scsedrin-írás kifejezetten publicisztikai jellegű, s ennek a nyelve stilisztikailag oroszul is egyneműbb, a fordításban (feltehetőleg szintén németből) ennek a nyelvzetnek az ekvivalenciáját újságnyelv szintjén könnyen, gördülékenyen sikerült visszaadni.

A szóra érdemes eltérések egy része arra vezethető vissza, hogy a paraszti életforma egyes reáliái (feltehetőleg főként a kettős fordítás következtében) nyerne – ha a fogalomkörben is – más megvilágítást. Így lesz a каша-ból „dara”, a щи-ből „kel-leves”, az orosz falu reliefjére oly jellemző овраг az értelmetlen „mély út”-tá, a слезя pedig – pars pro toto – „szalmatetővé” másul.

Másrészt az írott nyelvre jellemző kifejezések helyett beszélt stílusselemeket lelünk (pl. устоять в непрерывной работе – „hogy szakadatlanul dolgozhassanak”, изгнать ее из насыщающего обихода – „teljesen száműzi a paraszt asztaláról”), a beszélt nyelv bizalmas fordulatait pedig semleges lexika enyhíti (pl. он один всю водку сожрет – „mind a pálinkámat kiissza”; настолько усвоил ее от молодых ногтей – „annyira hozzászokott ehhez”; в кутузку его, сиволапого, потащит – „viszi a városházára”).

Itt említjük meg, hogy a fordításban az ocserk címéből is elsikkadt a szerzői értékelés expresszivitása.

A harmadik Scsedrin-szöveg az 1891-ben már a *Népszavában* megjelent *Hogyan táplált...* második közlése a *Szabad Szó* c. agrárszocialista lapban.<sup>7</sup>

A *Szabad Szó* ez idő tájt a Magyarországi Újjászervezett Szociáldemokrata Párt lapja. Ez a párt – mely a magyar munkásmozgalom történetében Mezőfi-csoport néven ismeretes – 1900 áprilisában vált ki a Magyarországi Szociáldemokrata Pártból, mert kevesellte a falusi szegénység megszervezésére irányuló törekvést. Programja polgári demokratikus szabadságjogokat és jobb munkafeltételeket követelt az ipari és a mezőgazdasági munkásoknak.

<sup>7</sup> *Szabad Szó* 1904. április 21.



Ennek jegyében lapja – főként paraszti témájú – szépirodalmat is közölt, s azt felhasználta a napi agitáció céljaira. Témánk szempontjából az a fontos, hogy – objektíve – sok fontos mozzanattal járult a haladó orosz irodalom munkássá, ill. agrárproletár körökben való terjesztéséhez. Mégpedig az orosz irodalom e lapban is azt az élesztő szerepet játssza, amit a *Népszavában* a 90-es években láttunk. Ha 1903-ban pl. mindössze néhány alkalmi verssel találkoztunk a *Szabad Szó* lapjain, 1904 első hónapjaiban Ábrányi Emil és Pakots József versei révén már rendszeressé válik a szépirodalom jelenléte. Márciusban közli a lap Tolsztoj *Ezek és azok* c. írását. Ezt rövid időközökben még két másik Tolsztoj-mű követi, majd április végén (a szerző neve nélkül) napvilágot lát itt a Scsedrin-mese. Az év végéig még Gorkij *Rombolása* (*Плохом*), Polonszkij egy verse és további két Tolsztoj-írás jelenik meg a *Szabad Szóban*. Az orosz forradalmi mozgalom iránti felfokozott érdeklődés hozza a lapba az év során az olyan anyagokat, mint a pétervári technológiai intézet egyik hallgatójának a hírhedt Kreszti börtönből írott levele, Mezőfi *A cár imádkozik* c. vezércikke, *A Yalu partján* c. karcolat (az orosz–japán háború egy jelenete), Ábrányi Emil *Oroszország* c. verse.

Ez tehát a tágabb „szövegekörnyezete” a Scsedrin-mese 1904-es másodközlésének. A szöveget a lap az 1891-es *Népszava*-fordítás nyomán közli. A különbség két irányban realizálódik.

A legszembetűnőbb a nagyfokú rövidítés. A *Szabad Szó* a scsedrini szövegnek mintegy harmadát kihagyja.

Milyen mozzanatok maradnak ki?

A szövegredukálás tudatosan, a főcselekményhez szorosan nem tartozó szerkezeti elemek kirekesztése irányában történik. Így marad ki az elején a tábornokok csinovnyiki szavajárása, a kelet és nyugat keresése, egyikük múltjában a szépírástanári működés emlegetése, a Московские ведомости megtalálása, majd pedig az egész, erre épülő lakoma–hír–tömeg. Kimarad a tábornokok épületes eszmecseréje a nappal és éjszaka sorrendiségéről, az emberi nedvek jelentőségéről, majd a bábeli nyelvzavarról és az özönvízről is. Ily módon a szöveg tehát a fő cselekménysorra korlátozódik.

A megmaradt szövegben az 1891-eshez képest a szerkesztő annyi változást eszközöl, hogy 1. helyenként újratagolja, Scsedrin hosszú mondataiból több rövidebb mondatra, 2. némely, általunk főlös elemnek nevezett bővítményt (természetesen a saját „ökonómiai” törekvése, nem pedig textológiai hűség jegyében) kihagy, 3. néhány szembetűnően archaikus igealakot (felelé, mondá stb.) mai formára cserél, 4. a végén a muzsik „5 kopék” helyett *5 koronát* kap a tábornokoktól.

Mindennek az eredményeként a mese sokkal szegényesebb benyomást kelthetett az olvasóban. Fogalmazhatunk így is: a szinte a cselekményvázra redukált szöveg eszmei-művészi hatása szükségképpen jelentősen alatta maradt nemcsak az eredetinek, hanem az 1891-es, lényegében teljes szövegű közlésnek is.

Miért bánt ilyen szűkmarkúan a szerkesztő a scsedrini szöveggel? A dolognak kizárólag gyakorlati magyarázata lehet. Míg az 1891-es *Népszava* hetente háromszor jelent meg, s ennek megfelelően tárcarovatában elegendő helyvel rendelkezett a szépirodalom számára (a mesét két folytatásban közölte), a *Szabad Szó* 1903-ban hetilap, még hozzá zömmel nem előfizetés, hanem példányonkénti árusítás útján terjesztik. Ezzel függ össze, hogy a tárcarovatában csak rövid írásokat közöl, olyanokat, amelyekkel az adott számot megvásárló olvasó egyszerre megismerkedhet. A századfordulónak a műfordítást még nem kellően becsülő (önbecsülő) gyakorlatában – ezen belül az orosz művek fordításában is – viszonylag gyakran megfigyelhető az ehhez hasonló „redukált”, csonkított szövegek közlése.

Anyagunk epilógusaként néhány kisebb adalékra hívhatjuk még fel a figyelmet. Az 1900-as (kisebbrészt tízes) évek *Népszava* és szakszervezeti lapok közölte orosz irodalmi recenziókban, megemlékezésekben fel-felbukkan – a nagy reprezentánsok sorában – Scsedrin neve is. Műveivel azonban a szocialista sajtóban többször már nem találkozunk.

Majd 1919 áprilisában, alig egy esztendővel Földi Mihály ismert összefoglaló cikke<sup>8</sup> előtt (ahol több mint félszázaddal az első magyar nyelvű Scsedrin-írás után még mindig joggal írhatja: „ez az író teljesen ismeretlen a magyar közönség előtt”) közli az *Új Idők* (új folyam) első száma Rosa Luxemburg 1908-ban a börtönben írt nagy tanulmányát, *Az orosz irodalom felkelt.*<sup>9</sup> Ez magyarul az

<sup>8</sup> FÖLDI MIHÁLY: *Szaltikov-Scsedrin. Nyugat*. 1920. II. k. 1068–1069.

<sup>9</sup> Közli a tanulmányt az *Új Forradalom* is. 1919. 3. sz.

első átfogó marxista értékelés az orosz irodalomról általában is. Fő gondolatát – hogyan vált az orosz irodalom alkotó hatalommá kora társadalmán belül, hogyan nevelt nemzedéket nemzedékre, s lett a legjobbaknak igazi hazájává – széles világirodalmi távlatba állítva fejti ki. A XIX. századi műfaji kiteljesedés sorában szól Cscedrin szatírjáról is, és hangsúlyozza: életműve mélységes hatással volt az orosz társadalom szellemi fejlődésre.

Ez a századforduló–századelő utolsó, lényeges Cscedrin-nyoma munkásirodalmunkban. A harmincas években az *Új Hang*-beli Lányi Sarolta-tanulmány, Lukács György felszabadulás után írt Cscedrin-cikkei már egy új befogadó közeg új szemléletéhez vezetnek át.

Összegezzük az elmondottakat:

1. A bemutatott munkásmozgalmi közlésekkel immár tucatnyira szökött a dualizmus korszakában az ismert magyar Cscedrin-fordítások száma. A három korábban (Kozocsa–Radó, illetve Rév Mária által) rögzített ciklus (*Губернские очерки, Пестрые письма, Мелочи жизни*) némi bővülése mellett bevonult a magyar Cscedrinianába a *сказки* ciklus egyik legjelesebb darabja is.

2. Fontosnak, sőt szimptomatikusnak tekinthetjük azt a tényt, hogy éppen Cscedrin-írás nyitja meg a magyar munkássajtóban az orosz (és általában az igényes-realista) irodalom közlésének zsilipjét. A mozgalom hazai szükségletei, fejlődésének e korai szakaszán születő sajátos igényei diktálják a kor szociálisan legtelítettebb irodalma felé fordulást.

3. De azt is látnunk kell, hogy nem elszigetelt, kizárólag magyar jelenség ez. Az egész kelet-közép-európai térségben rendkívüli fogékonyság nyilatkozik meg életműve iránt. A cseheknél Neruda nemzedéke fedezi fel magának, a lengyel Eliza Orzeszko levelező kapcsolatban áll vele. Galíciában Ivan Franko terjeszti, Romániában Caragiale gyámkodik művei megjelenésén.

Ha pedig tudjuk, hogy Bulgáriában a munkásmozgalom megalapítója, Dimitar Blagojev propagálja, Romániában a hasonló szerepet játszott Dobrogeanu-Gherea ismeri fel elsőnek korszakos jelentőségét, a lengyel szocialista irodalom egyik úttörője, Leon Walewski ismerteti és terjeszti, a Monarchia délnyugati peremén Anton Askerc, az első szlovén munkásíró fordítja (nem is szólva arról, hogy a századfordulón írt műveiben Lenin mintegy másfélszáz ízben utal alakjaira, illetve egyes kifejezéseire)<sup>10</sup> – mindez már földrajzilag és eszmeileg is kellően széles összefüggésbe állítja az általunk ismertetett tényeket ahhoz, hogy elmondhassuk: nem véletlen, hogy a magyar szocialista mozgalom kezdeti szakaszán – Tolsztoj és Gorkij mellett – Szaltikov-Cscedrin művei is a mozgalom fontos szellemi forrásai voltak.

<sup>10</sup> *Щедрин у Ленина. – Литературное наследство, 11–12, кн. I. М. 1933. с. 393–425.*

## I.

Az új orosz próza fejlődéséről csak a XVIII. század második felétől beszélhetünk, előzményei a XVII. század orosz elbeszélő irodalmában gyökereznek. A XVIII. század első felében határozott ellenérzést figyelhetünk meg a prózai művek iránt.

A XVIII. század orosz irodalmát a költészet egyeduralma jellemzi, a század első felében kizárólag a költészet számított irodalomnak. Ez a vélemény még a század második felében is tartotta magát (főként a költők körében), ezért a líra ebben az időben is megőrizte, ha nem is túlsúlyát, de fontos helyét az irodalmi fejlődési folyamatban. Ez azért is figyelemreméltó jelenség, mert az orosz középkor irodalmából hízányzik a költészet, csupán a XVII. században jelenik meg elsősorban annak következtében, hogy a Kijevből Moszkvába áttelepült tudós szerzetes-költők megismertették és megszerették a cári udvarral a verseket. E szerzetesek (Sz. Polockij és köre) verselését, egész tevékenységét a moszkvai pravoszláv papság gyanakvó figyelme kísérte, mert nézeteik és nem utolsó sorban verselésük miatt a moszkvaiak „pápista” eretnekség mételeyétől féltették a pravoszláv vallást, amelyet állítólag a „latinizálók” – ahogy a kijevi szerzeteseket neveztek – akarnak becsempészni. A világi költészet fejlődésében azonban a szerzetesek tevékenysége korántsem játszott olyan szerepet, mint ezt az ortodox vallás őrei vélték, mert annyira eltértek az élő orosz nyelv alapvető törvényszerűségeitől, hogy sem költői stílusuk, sem verseik ritmikai sajátosságai nem jelenthettek az orosz költészet további fejlődése számára szilárd alapot. Témában, költői képek meghonosításában azonban feltétlenül tradíciót teremtettek, és ezt Lomonoszov egységbe ötvözte az orosz verselés alapjainak, elméletének kidolgozásakor, a költői műfajok meghonosításakor az antik, valamint a korabeli német költészet és poétika eredményeivel. A költészeti háttér hiánya ellenére a XVIII. század 30-as éveitől az orosz irodalomban versekben, elsősorban ódáknban nyertek megfogalmazást az olyan témák is, amelyek egyébként az esszé, az értekező próza világába tartoztak volna, esetleg a tudományos dolgozatok vagy a poétikai tankönyvek lapjaira kívánkoztak.

Lomonoszov végeredményben a korban általánosan elfogadott és vallott véleményének adott hangot, amikor a *Краткое руководство к красноречию* (1748), röviden *Риторика* c. művében a verselést tartotta fontosnak és mélységes megvetéssel nyilatkozott a regényről. Igaz, különbséget tesz az olyan művek között, amelyek erkölcsnemesítő, tanító szándékot tartalmaznak (példái között felsorolja Barclay, Swift és Erasmus műveit), és az olyan „mesék” között, amelyeket a franciák „roman”-nak neveznek, ezek szerinte legfeljebb csak díszesebb stílusukkal különböznek a Bov királyfiról szóló históriáktól, tartalmukban azonban éppoly üresek és ostobák, rontják az olvasók erkölceit.<sup>1</sup> Ezt a kemény véleményt valamelyest módosította később, amikor a 60-as évek végén *Retorikájának* új kiadásából már kihagyta a „románok” erkölcsromboló szerepéről írott sorait. Már maga ez a korrekció is arról árulkodik, hogy a prózai művek sikere elgondolkoztatta a klasszicizmus esztétikájának, irodalmi műfajainak oroszországi meghonosításán fáradozó Lomonoszovot. Elítélte a regényeket Lomonoszov vetélytársa, irodalmi ellenfele, Szumarokov is: ő a regényt szegényletes műfajnak nevezte, amelynek „kevés a haszna, de nagy az ártalma”. Hive és követője, Heraszkov megvetéssel ír a kereskedőről és hivatalnokokról, akik regényeket olvasnak unaloműzőnek. A kor vezető költőinek elítélő véleménye kizárólag a kalandos, galáns históriákra vonatkozott, hiszen maga Heraszkov is írt regényt ezekben az

<sup>1</sup> М. В. ЛОМОНОСОВ: *Собрание Сочинений*, Т. 7. Москва, 1952, 222.

években, ez azonban nem haszontalan „románka” volt, hanem egy olyan mű, amelyet a szerző az Oroszországban rendkívül népszerű és többek, így Tregyiaikovszkij által fordított államregény, Fénelon *Les aventures de Télémaque* hatására írt *Numa Pompiliij* címmel.

Az orosz próza, amelynek népszerűsége a század második felétől megnövekedett, létrejöttét és fejlődését tekintve több forrásból is táplálkozott. Figyelemreméltó, hogy a nyugat-európai irodalomban oly népszerű államregények hatásának formai-tartalmi eredményei kimutathatók az orosz regényutópiák egész során. A fent említett Heraszkov mellett pl. Szerbatov, de mások is kísérletet tettek az orosz államregény megteremtésére. Ezzel egyidejűleg megfigyelhetjük azt a törekvést, hogy magukévá tegyék, elsajátítsák általában a nyugati, elsősorban pedig a francia felvilágosodás szellemi eredményeit: különösképpen Voltaire műveire gondolunk, akinek témái, műfajai rendkívüli mértékben befolyásolták az orosz felvilágosodás irodalmát. Az orosz felvilágosodás prózája és dramaturgiája főként a klasszicizmus racionalista esztétikájára, normatív szabályrendszerre támaszkodott. Ezek az elvek tükröződtek a 70-es években N. Novikov folyóirataiban csakúgy, mint a század utolsó éveiben íróként jelentkező Krilov prózájában és komédiáiban; vagy Fonvizin komédiáiban főleg a *Brigadérosban*, de még nagy hírű *Хедоросль* („Süvöltvény”) c. komédiában is, noha itt világosan érzékelhető az az írói törekvés, amely szakítani kíván a klasszicista dramaturgia formai kötöttségeivel. A darab elvont didaktizmusa ellenére sikerült kora orosz valóságának tényeit, atmoszféráját érzékeltetnie, a negatív figurákban olyan típusokat teremtett, mint Prosztakova, Mitrofánuska, Szkotyinyin, olyan jellegzetes népi epizódfigurákat, mint Jermejevna. Komédiája az orosz szellemi, irodalmi, színházi élet megújításának s megújulásának igényét fejezi ki.

Hasonlóképpen műfaji, írói kísérletezés jellemzi az orosz felvilágosult gondolatot legkövetkezetesebben képviselő, a zsarnok uralkodó ellen népfelkelésre hívó Ragyiscsevet is. A nyugat-európai szentimentalizmus hatásáról tanuskodó életrajz-, majd naplóforma után a korban oly elterjedt „utazás” formát választotta, mely a szentimentális stílus hatásáról tanuskodik, különösen azokban a jele-  
netekben, ahol az utazó a környező valóság tényeire reagál és kifejezi érzéseit a látottakkal kapcsolatban. Felhasználja azonban az államregények „utazásának” eredményeit is, ezekben a regényekben a tanulni, tapasztalatokat gyűjteni kívánó ifjú a valóság megismeréséből filozófiai, jogi, etikai stb. következtetéseket von le, amelyek gyakran külön értekezés formájában szakítják meg a cselekményt. Ragyiscsev *Путешествие из Петербурга в Москву* (1790) c. műve több, mint az író kora orosz gondolkodását messze meghaladó filozófiai, politikai nézeteinek összefoglalója és illusztrációja. Ragyiscsev szenvedélyesen törekedett arra, hogy bebizonyítsa eszméinek igazát, és olyan tényeket választ vizsgálódása tárgyául, amelyek általánosan érvényesek a XVIII. századi Oroszországban, és leleplezik II. Katalin felvilágosult abszolútizmusának zsarnoki vonásait. Azért fordít különlegesen nagy figyelmet a jobbágykérdésre, mert ebben látja Oroszország további fejlődésének gátját. Elméleti eszmefuttatásai, szentimentális stílusban fogant emocionális kitérései mind-mind ugyanazt a célt szolgálják: leleplezni a zsarnok uralkodót. Ezért választja könyve mottóját éppen Fénelon regényének orosz átdolgozásából, ezzel is utalva alaptémájára: „Kövér, nagy, hatalmas, száztorkú és ugató szörnyeteg.”<sup>2</sup>

Ragyiscsev leírásai, realiztikus elemekben gazdag epizódjai és parasztalakjai (pl. a szántóvető jobbágy, a katonának eladott jobbágy-értelmiségi alakja vagy az árverésen áruba bocsájtott parasztlak, a katonabúcsúztató jelenet csoportképe) nemcsak a gondolkodó elméleti felkészültségéről, hanem írói tehetségről is tanuskodnak, s egyben azt is bizonyítják, hogy Ragyiscsev elsajátította a nyugat-európai nagy gondolkodók eszméit, ismerte a kor nagy irodalmi alkotásait és új áramlatait, ugyanakkor figyelemmel kísérte azokat a hazai kezdeményezéseket, amelyek ha bátortalanul és gyakran nehézkösen is, új, eddig nem ismert és nem ábrázolt sorsokat, embereket vontak be az irodalom körébe. A mindent felhasználni akaró írói igény azonban nem tudta mindezeket az elemeket harmonikus egységbe foglalni, innen azok a törések, amelyek nehezé teszik a valóban egészen rendkívüli mű élvezetét; ennek ellenére elmondhatjuk, hogy Ragyiscsev *Utazását* egy új típusú regény megteremtése első kísérletének tekinthetjük. Nehéz megítélni, milyen hatást gyakorolhatott volna ez az alkotás kora szellemi fejlődésére és az orosz irodalom további alakulására, ha az író és könyvének sorsa nem olyan tragikus.

<sup>2</sup> A. N. RAGYISCSEV: *Utazás Pétervárról Moszkvába*. Bp., 1951, 55. (A mottót Tregyiaikovszkij: *Tyilemahida* c. művéből idézi Ragyiscsev.)

A felvilágosodás filozófiai és irodalmi elsajátításával szinte egyidejűleg megfigyelhetjük egy másik irodalmi forrás szerepét és jelentkezését az orosz prózában, ez pedig a nyugati szentimentalizmus, ahogyan az oroszok nevezték „az érzelmes regény”. Richardson, Sterne, Rousseau, majd Goethe Werthere ismert és népszerű volt a művelt oroszok körében: a nem francia írók esetében gyakran francia fordításokban ismerkedtek meg ezekkel a művekkel, amelyeknek orosz (igaz, meglehetősen gyenge) fordítása is elég gyorsan elért az olvasókhöz. Számos korabeli emlékirat (pl. Muravjev naplója, levelezése) tanúskodik arról, hogy ezeket a regényeket az orosz olvasó megértette és szerette. Az „érzelmes regények” népszerűségét nem kis mértékben segítették elő azok a nyugati folyóiratokból átvett cikkek, amelyek a művek újszerűségét, érdemeit elemezték. A 90-es évektől e hatás orosz kiegészítőjévé vált Karamzin szépírói és nyelvjújtói tevékenysége, elsősorban a *Письма русского путешественника*, *Белая Луиза* és az ún. történelmi elbeszélései. A nyugat-európai szentimentális regény szerepe az orosz próza számára azonban nem annyira a XVIII. század második felének orosz irodalmában, mint inkább a XIX. század orosz regényének fejlődésében mérhető le kellőképpen.

A próza fejlődésének harmadik és kevésbé vizsgált forrását a nyugati kaland- és szerelmes lovagregények fordításában és motívumainak feldolgozásában fedezhetjük fel, amelyek „russzifikálások” során rendkívüli népszerűsége tettek szert. Ez a forrás már a XVII. században is elterjedt és ismert volt, erről tanúskodnak a kéziratos gyűjtemények, amelyeket a XVIII. században is másoltak, új művekkel egészítettek ki. A század első felében nyomtatásban megjelent kötetek tartalma ugyanis élesen különbözött az előző század vallásos vagy világi jellegű olvasmányaitól. I. Péter elsősorban a könyvek hasznosságát tekintette mércének, és ezen – néhány esettől eltekintve – kizárólag technikai könyveket, esetleg az uralkodását dicsőítő, rendeleteit magyarázó kiadványt értett.<sup>3</sup> A könyvek, fordítások színvonala (a nem technikai jellegű könyvek kivételével) erősen elmarad a XVII. század irodalmi színvonalától. A külföldre tanulni küldött fiatal nemesek sok esetben átvették a nyugat-európai ízlést, de ennek meghonosítását az orosz elmaradottsága miatt eleinte teljesen lehetetlennek tartották. A kéziratos könyveket az elmaradottság jeleként fogták fel, amelyeknek tartalma nagyapáik ízlését, a lenézett vidéki nemesség parlagi ízlését tükrözte. Ez a szakadék, ha a század második felében (amikor a népi múlt értékeit felfedezték) csökkent is valamelyest, az egész század folyamán nem tűnt el teljes mértékben. Az az elkülönülés és lenézés bizonyos fokig hatott a XIX. század irodalomtörténetírására is, amennyiben a XVIII. század irodalmi fejlődésének irányát általában és szinte kizárólag a nemesség irodalmi ízléséből kiindulva vizsgálták. A kéziratos gyűjtemények tartalmát főleg mint irodalmi anyagot kezelték, amelynek a későbbi irodalmi fejlődésben lehetett szerepe. A régiséggyűjtő szenvedély a XVIII. század második felében és a XIX. század elején részben a romantika népköltészet-kultusza, részben a haladó nemesség patriotizmusának következtében annyira divatossá vált, hogy az értékes régi kéziratok felfedezése mellett ezt a korszakot a fantasztikus hamisítványok korának is nevezhetjük.<sup>4</sup> A XVIII. század kéziratos irodalmára azonban nem terjedt ki ez a szenvedély (nem volt elég régi), sőt le is nézték mint a műveletlen és az alja pór nép szórakozását. (Egészen a XIX. század második feléig, mondhatnánk rosszmájúan, akkor ezeket is gyűjteni kezdték mint régiségeket.)

A XVII. században elterjedt gyűjtemények azonban arról tanúskodnak, hogy a nyugati kaland- és lovagregény-motívumok elsajátítása mellett ezek a kéziratos kötetek megőrizték a régi orosz irodalom tradícióit is. M. Szperanszkij meggyőzően bizonyítja, hogy e kötetek tartalma tükrözi az irodalmi ízlés változásait, alakulását is.<sup>5</sup> A verses gyűjteményekben a szerelmes dalokat másolták a vallásos énekek, zsolnárok rovására, a prózai gyűjteményekben pedig főként a szórakoztató tendencia dominált, a didaktikus, hagiografikus történetek helyett a világi tartalmú kalandos történetek váltak egyre népszerűbbé.

<sup>3</sup> *Россия в период реформ Петра I*. Москва, 1973, 53–55.

<sup>4</sup> М. Н. СПЕРАНСКИЙ: *Русские подделки рукописей в начале XIX в.* В кн.: Проблемы источниковедения. Т. V. Москва, 1956; A kérdésről még: П. Н. БЕРКОВ: *О людях и книгах*. Москва, 1965.

<sup>5</sup> М. Н. СПЕРАНСКИЙ: *Рукописные сборники XVIII. века*. Москва, 1963.

A XVIII. század második felétől megfigyelhető, hogy bizonyos írók egyre nagyobb figyelmet kezdenek fordítani a kéziratos gyűjtemények tartalmára, ez a másolókra is jellemző, ők viszont a nyomtatásban megjelent alkotásokból kezdenek mind több művet átvenni. Több, nyomtatásban megjelent könyvből verseket stb. másolnak a kéziratos gyűjteményekbe, és ezek így terjednek tovább (pl. az 1763-as Horatius-fordítás is!), ugyanakkor a népi ízlésre orientálódó írók, könyvkiadók is gyakran merítenek a másolatokból. Erről tanúskodik N. Kurganov kiadványa a *Российская универсальная грамматика* – későbbi kiadásai során *Письмовник* –, példái között gyakran találkozhatunk e gyűjteményekből merített idézetekkel, részletekkel. Hasonlóképpen M. Csulkov több kiadásban is megjelentetett népdalgyűjteménye, a *Собрание разных песен*<sup>6</sup>, az ismert költők (pl. Szumarokov) dala mellett eredeti orosz népdalokat is tartalmazott, amelyek egyébként ebben a négykötetes kiadványban jelentek meg először nyomtatásban. A kiadó és a kötetek válogatója, M. Csulkov egyébként hangsúlyozza az előszóban, hogy sok dalt a kéziratos gyűjteményből válogatott.

Azok az írók, akik az „alsóbb néprétegek” ízlésére felfigyeltek és igyekeztek ezt a fajta igényt kielégíteni, nem sorolhatók a felvilágosodás eszmevilágát magukévá tevő haladó gondolkodók közé, azt is túlzás lenne állítani, hogy a népköltészet iránti érdeklődésük a korabeli nyugat-európai preromantika hasonló jellegű törekvéseivel (pl. Herderével) rokonítható, mivel nem közvetítették tudatosan sem koruk haladó eszméit, sem új irodalmi eredményeit. Ennek oka részben szerényebb tehetségükben, részben pedig abban keresendő, hogy távol álltak koruk haladó filozófiai és irodalmi áramlataitól. Mégis érdemük, hogy az idegen nyelveken nem olvasó, de művelődni, a kor valóságában tájékozódni, eligazodni kívánó rétegeket szoktattak rá az olvasásra, a könyv iránti igényre.

Ezek az írók az időszakos kiadványokban, elbeszéléseikben, regényeikben az orosz élet jelenségeit ábrázolták olvasóik számára érthető, szórakoztató stílusban, amely az élő orosz beszédre, ennek fordulataira támaszkodott. Elgondolkoztató V. Szipovszkijnak az a megállapítása, hogy az „eredeti,, (tehát nem a fent említett két első, hanem a harmadik forrásból táplálkozó) orosz regény kezdeteit ezeknek az íróknak a könyveiben kell keresnünk. Lehet, hogy ebben van némi túlzás, de tagadhatatlan, hogy a XIX. század orosz irodalmának fejlődésében hatásuk vizsgálata rendkívül fontos.<sup>7</sup>

Ezek között a regények és elbeszélések között természetesen találunk olyanokat, nem is keveset, amelyeknek az irodalmi értéke, határfoka rendkívül csekély, és amelyek csupán egy új, a nyugati irodalomból átvett regénytéma alacsony színvonalú átfogalmazásai. Példa erre F. Emin írói tevékenysége. Pl. Rousseau *Nouvelle Héloïse*-e nyomán, de annak lényegét, művészi értékét láthatólag fel sem fogva írta meg *Письма Эрнеста и Доравры* (1766) című regényét. Annak ellenére, hogy ezt a művet tulajdonképpen az orosz szentimentalizmus első jelentkezésének tekinthetnénk, ha az írói törekvést és a forrásul szolgáló regényt vennénk figyelembe, azt kell mondanunk, hogy Emin főműve nem is hasonlítható pl. Karamzin szentimentális műveinek írói színvonalához.

A fenti példa ellenére, a nagyszámú silány mű között találunk néhány fontos és színvonalas alkotást, amelyeket részben korabeli olvasói sikerük, részben a későbbi irodalmi fejlődésre gyakorolt hatásuk miatt nem hagyhatunk figyelmen kívül. Az irodalomnak ebben a vonulatában elsősorban V. Ljovsin, M. Popov és főként M. Csulkov tevékenységét kell kiemelni. Ezek az írók határozottan és céltudatosan alkalmazták a népköltészeti motívumokat, témákat, felhasználták a népmesék stílusát, fordulatait, emellett a XVIII. századi orosz nyelvre támaszkodtak. Tevékenységük vizsgálatakor határozottan le kell szögeznünk, hogy népköltészeti orientációjuk miatt nem tehetünk egyenlőségi jelet Csulkov, Popov, Ljovsin vagy Ivan Novikov tevékenysége és a romantika népköltészetkultusza közé, noha tevékenységük, elsősorban gyűjtőmunkájuk hasznos volt az orosz romantika fejlődése szempontjából. A fenti írók népköltészeti orientációja inkább egyfajta plebejus irányzatnak tekinthető az orosz irodalomban, amely a régi orosz irodalmi tradíciók felélesztésével, a népköltészeti alkotások értékeinek hangsúlyozásával egyfajta szembenállás volt az orosz nemesség körében népszerű alkotások, köztük a felvilágosodás irodalma ellen is, és nem mentesek bizonyos szlavofil, pontosabban „ruszsofil” tendenciától.

<sup>6</sup> М. Л. ЧУЛКОВ: *Собрание разных песен 1770–1774*, ч. 1–4.

<sup>7</sup> В. В. СИПОВСКИЙ: *Очерки из истории русского романа*. Т. I. вып. 2. (XVIII-й век). СПб. 1910.

M. Csulkov időszakos kiadványai (elsősorban az *И то, и сию*, amelyben M. Popov is közreműködött) s szépirodalmi alkotásai is azt tükrözik, hogy Csulkov az irodalom témájának, stílusának, nyelvének egyfajta „nacionalizálására” törekszik, és ez hagyományörző konzervativizmusa ellenére kihatásában mégis pozitív írói törekvésnek tekinthető, még akkor is, ha szépírói tevékenységében ezt a törekvését nem tudta olyan színvonalon megvalósítani, mint népköltészeti kiadványaiban.

Irodalmi alkotásaiban a népköltészet mellett a XVII. században népszerű orosz, vagy „(el)-oroszosított” elbeszélésekre és fantasztikus történetekre támaszkodott. Jellemző és a korban nagyon népszerű olvasmány a *Пересмешник, или Славенские сказки*,<sup>8</sup> amelyeknek négy kötete a harmadik kiadáskor (!), 1789-ben egy ötödik kötetrel, illetve az író meghatározása szerint „résszel” bővült. Az elbeszélés-gyűjteményhez írott „előljáró beszédben” Csulkov kifejti a fentebb körvonalazott írói magatartást, amely vonatkozatható Ljovsinra, Popovra, Komarovra, Ivan Novikovra éppúgy, mint magára Csulkovra. „В сей книге важности и нравоучения очень мало или ее совсем нет... будет она полезным препровождением скучного времени, если примут труд ее прочитать.”<sup>9</sup>

A *Пересмешник* tulajdonképpen kis elbeszélések gyűjteménye, amelyeknek témája, cselekménybonyolítása, felépítése egyaránt idézi a népmesék fantasztikus világát, a népmeséhez alakított lovagregények témáit és a nyugati pikareszk regény kalandjait.

M. Csulkov olvasottsága, amely műveinek tanúsága szerint egyaránt kiterjedt a korabeli irodalomra, az antik mitológiára, valamint a lovagregényekre és a kéziratok gyűjteményekre, alapot adott ahhoz, hogy több olyan motívumot felhasználjon, amely a nyugati irodalomban régtől ismert és elterjedt volt. Csulkov jó arányérzékkel orosz közegben használja fel a világirodalom legismertebb motívumait, témáit, és sikerült ezeket annyira az orosz irodalomba olvasztania, hogy közvetlen irodalmi forrásainak kimutatása gyakran a lehetetlenséggel határos. Könyvében konstruált egy ál-szláv mitológiát (összhangban és szinte egyidőben M. Popov ugyancsak ál-szláv mitológiai kiadványával).<sup>10</sup>

A kötetekben sajátosan váltakoznak a szlávok pogány múltjáról szóló fantasztikus írások, realiztikus színezésű hétköznapi történetekkel. Elbeszélései nem csupán a hazafiúi büszkeséget élesztgető tartalom, a „gazdag pogány szláv mitológia” felfedezése miatt váltak rendkívül népszerűvé, hanem Csulkov írói tehetségének e kötetekben megnyilvánuló olyan vonásainak köszönhetően is, amelyek teljesen szokatlanok voltak a korabeli orosz irodalomban: számos elbeszélésében megfigyelhető az írónak az a törekvése, hogy kalandos sorsú, vállalkozó kedvű hőseit a mindennapokból vett kis jelenetek, életszerű epizódok vegyék körül. Csulkov elbeszéléseinek ez az erénye és eredménye valóban elősegítette az orosz irodalom fejlődését; ezt még abban az esetben is elmondhatjuk, ha számos történetének alaptémája nem túl eredeti, mert még ezekben is a környezetrajz, az epizódfigurák, leírások, mind-mind az orosz élet eseményeinek színes, valóságghű rajzát tárják az olvasó elé. Az elbeszélő alakja, a számára szerkesztett életrajz, valamint az elmondott történetek arról tanúskodnak, hogy Csulkov mindenekelőtt az orosz „kisémbert” sorsa, mindennapjai, a vele kapcsolatos események iránt érdeklődik, amelyeket tehetségesen, némelykor realista tendenciával, hányattatásait, csetlést-botlását néha a burleszk eszközeivel, máskor a groteszkhez közelítve ábrázol. Elbeszéléseiben hol lovagi históriát mond el, hol mesemotívumból indul ki, máskor, mint említettük, hétköznapi történetet vesz alapul – az elbeszélések csapongva váltogatják egymást – a cselekmény mindig az elbeszélés hőisének tetteihez kapcsolódik. Szépírói tevékenységének fontos eredménye, hogy biztosította a népköltészeti motívumok, a népköltészet stílusának és a népnyelvnek „egyenlőségét” az irodalomban és nem csupán népköltészeti kiadványai (elsősorban természetesen a *Собрание разных песен*), hanem a *Пересмешник* kötetei az orosz próza további fejlődésének fontos alkotóelemévé váltak.

<sup>8</sup> М. Д. ЧУЛКОВ: *Пересмешник, или Славенские сказки*. Москва, 1766–68, I–IV.

<sup>9</sup> М. Д. ЧУЛКОВ: *Пересмешник* ч. I. 4. „Ebben a könyvben nagyon kevés a fennköltség és az erkölcsi intelem vagy egyáltalán nincs is... hasznos mulatságul szolgál, ha fáradságot vesznek elolvasásához.”

<sup>10</sup> М. И. ПОПОВ: *Описание древнего славенского языческого баснословия*. 1768.

A *Пересмешик* rendkívüli sikere az olvasók körében feltehetőleg nem kis szerepet játszott abban, hogy Csulkov regényt kezdett írni, amelynek első részét 1770-ben publikálta. A második rész mindmáig ismeretlen; számos irodalomtörténész arra a feltételezésre jutott, hogy a cenzúra a regényt erkölcsi okok miatt betiltotta. Nehéz egyetérteni ezzel a semmivel sem alátámasztott magyarázattal, annál is inkább, mert Katalin korát sem hívei, sem ellenségei nem tartották különösebben erkölcsösnek, és szeméremértő okok miatt nem nagyon tiltottak be irodalmi műveket. Sokkal inkább elképzelhető az, hogy Csulkov, számos nagynevű európai íróhoz hasonlóan, szinte a cselekmény közepén szakítja meg az elbeszélést, és ez nem egyéb, mint eléggé ismert írói fogás, amely csak tovább növeli a mű iránti érdeklődést, fokozza a feszültséget, és szinte igényt támaszt a történet további bonyolítására.

Csulkov 1770-ben publikálta művét a korban elég szokatlan címmel: *Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины*.<sup>11</sup>

A regény-kísérlet egész szerkezete, a hősnő alakjának számos vonása arról tanúskodik, hogy az író a pikareszk regény tradícióit, illetve a műfaj azon vonásait alkalmazza, amelyek a XVII. század orosz elbeszéléseiben már körvonalazódtak. A pikareszk műfaji, tematikai lehetőségeit már előző műveiben is felhasználta, erről tanúskodik a *Пересмешик* számos elbeszélése.

A spanyol pikareszk regény köztudottan fontos szerepet játszott a széppróza kialakulásának és fejlődésének történetében. Ezt azok a regények bizonyítják legmeggyőzőbben, amelyeknek írói valóban művészi tökélyre emelték és továbbfejlesztették a műfajban rejlő lehetőségeket (Lesage, Fielding regényeire gondolunk elsősorban).

A pikareszk regényhez a XVIII. sz.-ban az orosz, de pl. a magyar irodalomban is az európai élvonalnál jóval szerényebb tehetségű írók fordultak. M. Csulkov számos elbeszélése, a magyar Gvadányi verses művei arról tanúskodnak, hogy ez a két annyira különböző író felfedezte a maga számára a kóperegény struktúrájában és magában a pícaro-hősben rejlő irodalmi lehetőségeket. A pikareszk regény hőse általában kronologikus sorrendben, az események időbeli egymásutánjában némely esetben gyermekkorától vagy életének egy váratlan, de egész későbbi sorsát, hányattatásait magyarázó, befolyásoló eseményétől mondja el életének, illetve kalandjainak történetét. Csulkov, de valószínűleg Gvadányi is azért alkalmazta ezt a műfajt, mert egyéb tényezők mellett (amelyek taglalására rátérünk) a cselekmény kibontásának lineáris időbeli egymásutánja lehetővé tette az író számára, hogy megkerülje vagy inkább kikerülje pl. az idő érzékeltetésének, ábrázolásának bonyolult problémáját. Hasonlóképpen vonatkoztatható ez a tér érzékeltetésének nem kevésbé nehéz feladatára is. Csulkov és hozzá hasonló módon Gvadányi is szinte minden esetben kizárólag empirikus, az adott történnel szorosan összefüggő helyet ábrázol, ezt viszont színesen és rendkívül szemléletesen: a hely a hős helyváltoztatásával, utazásával együtt változik, a nagy távlatok, idő- és helysíkok ábrázolását, érzékeltetését nem tudják megvalósítani. Ha meggondoljuk, e kérdésben rendkívül sok hasonlóságot fedezhetünk fel a népi epika és az adott irodalmi ábrázolásmód között.

Csulkov némely elbeszélése, pl. a *Рождение тафтяной мушки*<sup>12</sup>, regénykísérlete, a *Пригожая повариха* és Gvadányi: *Egy falusi nótáriusnak budai utazása*<sup>13</sup> és *Rontó Pálnak, egy Magyar lovas Köz-Katonának és gróf Benyovszky Móricnak életek*...<sup>14</sup> c. műve a pikareszk regény felépítéséhez hasonlóan (Gvadányinál főként a művek első részében) a hős életével, kalandjaival kapcsolatos eseményekre, epizódokra, illetve az epizódok laza kapcsolatára épül. Ez a laza szerkezet lehetőséget nyújt az íróknak arra, hogy művébe olyan új történeteket, eseményeket is bekapcsoljon, amelyek az alaptémához alig kötődnek, és szinte önálló jelentőséggel bírnak. Az epizódszerű témabonyolítás során az egyes, egymáshoz lazán kapcsolódó eseményeket a hős alakja, kalandjainak története fűzi egybe.

<sup>11</sup> М. Д. ЧУЛКОВ: *Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины*. Москва, 1770, т. 1.

<sup>12</sup> М. Д. ЧУЛКОВ: *Пересмешик*. ч. III.

<sup>13</sup> GVADÁNYI J.: *Egy falusi nótáriusnak budai utazásai*. Pozsony–Komárom, 1790.

<sup>14</sup> GVADÁNYI J.: *Rontó Pálnak, egy magyar lovas közkatonának és gróf Benyovszky Móricnak életek*... Pozsony–Komárom, 1793.



A kóperegény, kópéhős újjászületését, illetve a regénytípus felhasználását figyelhetjük meg Csulkov prózájában, de olyan formában, amikor az orosz író az irodalmi tradíciók mellett a hazai népköltészet nyújtotta lehetőségeket is felhasználta.

Azzal, hogy Csulkov hőseül kópé hőst, pontosabban hősnőt választott, egyfajta írói állásfoglalást is demonstrált, mert tulajdonképpen szembe fordult, lázadt a kora orosz irodalmában szentesített és elfogadott esztétikai normák és irodalmi gyakorlat ellen. Ezt bizonyítják azok a kis elbeszélések, amelyek köteteiben és hetilapjában, az *И то, и что*-ban megjelentek, de még talán egyes versei is, amelyek gyakran hangsúlyozottan parodisztikus irányultságúak (pl. *На качели* és *На семук*).

Csulkov útkeresése a próza területén, műfaji kísérletezései az orosz elbeszélő irodalom tradícióihoz és kimutathatóan a *Lazarillo de Tormes élete, jó sora és viszontagságai*<sup>15</sup> (1554) c. kóperegényhez vezettek. A regény ismeretlen szerzője (az író személyét illetően mindmáig találgatásokra vagyunk utalva) művével ugyanúgy lázadt a barokk stílus kifinomultsága, keresettsége ellen, mint később Csulkov tette, amikor szembe fordult az orosz klasszicizmus még élő, érvényben levő szabályaival, kötöttségeivel.

A pikareszk műfaj kiválasztásának másik oka az, hogy Csulkov nem tudott, nem kívánt állást foglalni, határozott véleményt megfogalmazni kora szellemi életének, társadalmának fő kérdéseiben, amelyeknek a felvetését az orosz felvilágosult gondolkodók az egész orosz irodalom és publicisztika számára legfontosabbnak tekintettek (jobbágykérdés, a hatalom kérdése stb.); úgy gondolta, a kóperegény segít a problémák kikerülésében. De nem mélyedt el az egyén belső érzélemládjának, pszichológiájának elemzésében sem, mert meggyőződése az volt, hogy az embert elsődlegesen ösztönei befolyásolják és irányítják, ezek az ösztönök alapvetően a külső körülmények hatása alatt befolyásolják az egyén jó avagy rossz irányú tetteit.

A népszerű pikareszk műfaj lehetőségeit azért aknázza ki, mert ő „szórakoztatni akarja a szerény igényű olvasót”, aki nem érti a bonyolult eszméket, azok talán nem is érdeklik különösebben, nem olvas idegen nyelveken, de szórakozni, olvasni vágyik.

A szórakoztatás, „jó időtöltés” igényének mellett fontos célkitűzése és egyik legfőbb írói erénye a népryelv fordulatának, ízeinek „beemelése” a szépirodalomba. Csulkov így ír erről a *Пересмешник* előszavában: „Сверх же всего есть такие у нас сочинители, которые русскими буквами изображают французские слова, а малознающие люди . . . думают, что то красота нашему языку.”<sup>16</sup>

M. Csulkov már a regény címében felhívja a figyelmet arra, hogy nem kiváló tulajdonságokkal rendelkező, nem idealizált asszonyt választott hőseül: *Пригожая* повариха, или происхождения *развратной* женщины: ebben a címben egyformán fontos hangsúlyt kap a talpraesett, csinos szakácsnő és az erkölcstelen asszony megjelölés.

Csulkov regényében került a bőbeszédűséget, az unalmas és gyermeketg bölcselkedést, amelyet a *Пересмешник* számos lapján érzékelhetett az olvasó. Regényében már sokkal takarékosabban bánik a szavakkal és mondatokkal. Hősnőjét, Martonát a köznép sorából választotta, így általában a korabeli köznyelvi fordulatokat és az orosz folklór élő tradícióit, különösképpen a közmondásokat használta fel arra, hogy a hősnővel a körülményeket, a világról alkotott elképzeléseket, saját életét, helyzetét jellemeztesse. Martona, a poltavai csatában elesett orosz katona özvegye, az ügyes, találékony szakácsnő alakjában nemcsak a picarák ismerős vonásait fedezhetjük fel, (így pl. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo *Celestina leánya* c. regényének hatását), hanem azt is megfigyelhetjük, hogy Csulkov sokat merített azokból az orosz népmesékből is, amelyek a nehéz feladatokat megoldó leányzókról szólnak. Martona hozzájuk hasonlóan mindig talál olyan szólásmondásokat, kifejezéseket, amelyek az olvasó már a népmesékből ismer. Környezete, ismerősei, mind-mind az orosz valóságból lépnek elén, és Martona alakjában már csak halványan dereng fel az eredeti, idegen forrás, annyira orosz, ismerőssé vált.

<sup>15</sup> *Imposztorok tüköre. Spanyol kópé-regények.* Válogatta Honti Rezső. Budapest, 1957.

<sup>16</sup> М. Д. ЧУЛКОВ: *Пересмешник*. ч.ч. I. 50. Mindezen felül vannak nálunk olyan írók, akik orosz betűkkel francia szavakat írnak, a kevésbé művelt emberek pedig . . . már azt hiszik, hogy ebben van a mi nyelvünk szépsége.”

Jól ismervén a hagyományok népszerűségét a vidéki nemesség és a városi kispolgárság körében, M. Csulkov nemcsak a köznépből választott hős alakjának a megteremtéséhez, hanem a környezetrajz hitelességének érzékeltetése érdekében is tudatosan szerepeltet művében a népköltészetből merített epizódokat, mellékszereplőket. Ezt a jelenséget feltétlenül irodalomtörténeti fontosságúnak tekinthetjük, mert nagy érdeme, hogy lényegében felismerte a népköltészet forrásértékét, nem finomított, nem idealizált, hangsúlyozottan orosz irodalmi hőst kívánt ábrázolni, hazai környezetben és az adott közeg nyelvének felhasználásával.

Legfőbb érdeme, hogy becsülte, nem tekintette alantasnak a hagyományokat, népköltészeti tradíciókat, érzékeltette szépségüket, sikerült olyan irodalmi hőst ábrázolnia, amelyet addig az orosz irodalom nem ismert. (Megemlíteném, hogy teljesen téves előítélet az, ami az orosz irodalomban művelatlenségről elterjedt. Csulkov olvasottsága magas volt.)

Elmondhatjuk, hogy Csulkov az irodalmi hagyományokat is jól sajátította el és jól alkalmazta, mert nemcsak Martona kalandjainak leírása köti le az olvasó figyelmét, hanem a kor valósága is, amely a kalandok során, vele kapcsolatban fel-felvillan. A kalandok leírásakor az író érzékelteti azokat az eseményeket, körülményeket, amelyek a hősnő életében váratlan fordulatot hoztak és ügyességéről vagy éppen szerencsétlenségéről mesélve, akarva-akaratlan megmutatta azt is, hogy a tetteit kiváltó okokat nem mindig jelleme ingatagságában, gyengeségében, hanem a körülötte élő emberek vagy körülmények befolyásában kell keresnünk.

M. Csulkovnál hangsúlyozott jelentőséget kap a környezet tetteket befolyásoló szerepe az egyén életének alakulásában: a hősnőt a „kedves kis kijevi öregasszony” vezeti a rossz útra. Martona csalást csalásra halmoz, de szinte egyáltalán nem törődik ezeknek erkölcsi súlyával, nem érzékeli tettei elítélhetőségét. Az író nem is ítéli el hősnőjét, hanem megmutatja, hogy végeredményében Martona nehezen lehetne jobb, hiszen azok az emberek, akiket körülveszik, akikkel nap nap után találkozik, nem jobbak nála. Ezt az élettapasztalatot így fogalmaztatja meg hősnőjével Csulkov: „Совѣсть меня не заирала нимало, ибо я думала, что есть на свете люди гораздо меня отважнее, которые и в одну минуту наделают больше худого, нежели я в три дни. Стоит только отдать себя порокам, то оныя навсегда будут казаться приятнее и милее добродетели.”<sup>17</sup>

A körülmények jellemformáló szerepéről még egyenesebben beszél a *Рождение тафтяной мушки* egyetemista hőse, Neoh: „Я человек такой, из которого вы все сделать можете, что только похотите.”<sup>18</sup>

A regény cselekményének kibontásában Csulkov sokkal erősebben kötődik az irodalmi tradíciókhoz, mint a hősnő alakjának a megrajzolásában. Itt teljesen a pikareszk formát alkalmazza, és elég kevésbé alakítja át saját elképzelései szerint. Figyelemre méltó, hogy az író lényegében mellőzte a korban jól ismert és népszerű francia és angol irodalmi példákat, és közvetlenül a spanyol irodalmi forrásokhoz fordult, amelyekben gyakran és élesen változnak a kontrasztjellegű epizódok, a humoros szituációkat átmenet nélkül a félelem, ijedség jelenetei váltják fel, gyakori az átmenet a kétségbeesés és a reménykedés között. Csulkov nem mindig törekedett eredetiségre, amikor hősnőjének egyik vagy másik kalandját írta: gyakran átalakította, áadaptálta a spanyol pikareszk regények egyes epizódjait. Igy pl. a *Пригожая повариха* számos jelenetében különösen jól felismerhetők Alonso de Castillo Solórzano *A sevillai nyest, avagy a Bugyellárisok Horga* c. regényének egyes szituációi.<sup>19</sup>

Csulkov figyelemre méltó eredményt ért el mind a hősnő alakjának megrajzolásában, mind a fordulatos, az orosz olvasó számára az irodalomból nem nagyon ismert, újszerű cselekménybonyolításban, és ezek az eredmények befolyásolták az orosz irodalom fejlődését. Noha semmiképpen sem

<sup>17</sup> М. Д. ЧУЛКОВ: *Пригожая повариха, или похождения развратной женщины*. В кн.: *Русская проза XVIII века*. Москва–Ленинград, 1950, I. 174. „A lelkiismeret egyáltalán nem bántott engem, mert úgy gondoltam, hogy vannak a világon nálam sokkal nagyobbak, akik egy perc alatt több rosszat tesznek, mint én három nap alatt. Elég, ha az ember a bűn útjára lép, az örökre kellemsőbbnek és kedvesebbnek tűnik, mint az erény.”

<sup>18</sup> М. Д. ЧУЛКОВ: *Переселеник*. г. III. 161. „Olyan ember vagyok, akiből ön azt formálhat, amit csak akar.”

<sup>19</sup> *Imposztorok tüköre*, 441–494.

kívánjuk túlértékelni, felnagyítani ezt a szerepet, nem vitás, hogy Csulkov olyan sajátos stílust kezdeményezett az orosz prózában, amelyet nem lehet figyelmen kívül hagynunk. Korabeli olvasói sikerükénél fontosabb a későbbi fejlődési folyamat számára az irodalmi epizód és az epizódfigurák megrajzolásának kidolgozása. Utóbbiak jelentőségét és eredményét már a század későbbi prózai alkotásaiban is érzékelhetjük.

Csulkov művének számos jelene, epizódalakja tanúskodik arról, hogy éppen ezen a területen tudott az író eredetit, újat mondani olvasóinak. A példák egész sora közül talán érdemes megemlíteni az irodalmi babérokra áhítozó kereskedőfeleséget, aki a kor divatját kívánja követni, ezért „irodalmi szalont” szervez. Szenvelgő, ostoba alakjában Csulkov a nemeseket majmoló, felkapaszkodni vágyó asszony típusát rajzolja jó érzékkel, „szalonjának” affektáló, műveletlen „irodalombarátai” jellegzetes, gogoli ízeket előrevetítő csoportképet alkotnak. Néhány vonással karakterisztikus figurát rajzol pl. a kerítőnő, a „becsületes kijevei öregasszony” alakjában, aki segít az özvegyen maradt fiatalasszonynak, Martonának tájékozódni az élet zűrzavarában és főleg abban, hogy hasznos ismeretsegeket kössön.

Az epizódfigurák és az egyes jelenetek életszerűsége Csulkov írói tehetségét bizonyítja, és egyben arról is tanúskodnak, hogy az író felhasználta a XVII. század orosz elbeszéléseinek tradícióit is. Az öregasszonyban a *Frol Szkobejev* c. elbeszélés öreg dajkájára ismerhetünk, de az elbeszélés számos más eleme is felismerhető a műben. Ezt a példát talán azért is érdemes megemlítenünk, mert a szembeötölő témahasonlóság mellett azt láthatjuk, hogy Csulkov a nyugati és az orosz elbeszélő irodalom tapasztalatainak felhasználásakor minden esetben a környezetrajz részleteinek kidolgozásában, a körülmények apró elemeinek színezésében látta fő feladatát.

Ennek a jelentőségét azért kell különösképpen kiemelni, mert a fejlődő orosz irodalomban hiányzott a háttér hitelessége, a mellékszereplők plasztikus rajza, a hétköznapi emberének élete és alakja. Csulkov az első író, aki érzékelt és megpróbálta ábrázolni, megfogalmazni ezeket az igényeket. Egy olyan irodalmi fejlődésnek a kezdetét láthatjuk alkotásaiban, amelynek iránya Narezsnyen át Gogolig vezethető. Gogol a *Hol lelkek* szerkezetében, valamint Csicsikov, Pljuskin, Korobocska alakjában támaszkodott Csulkov eredményeire éppúgy és talán hasonló formában, ahogyan Petőfi és Arany is felhasználta Gvadányi műveinek azokat a vonásait, amelyek jellegzetes figurákat vagy a magyar élet jellegzetességeit, szokásait kívánták ábrázolni.

Természetesen nem szabad eltúlozni azt a szerepet, amelyet ez a hagyomány a XIX. század orosz és magyar klasszikusai számára jelentett. Ugyanakkor nem szabad figyelmen kívül hagynunk, lekicsinylenünk azokat a vonásokat sem, amelyek bár első lépésként, botladozva és nehézkesen, gyakran áttételesen vagy csak kis mértékben, mégis elősegítették az irodalom fejlődését. Csulkov prózája jelentős mértékben támaszkodott a hagyományokra és a fenti módon hatott a későbbi orosz irodalmi fejlődésre; szerepe abban is jelentős, hogy összekötő kapocsnak tekinthetjük a régi orosz elbeszélő irodalom és népköltészet, valamint a XIX. század orosz irodalmának gogoli vonulata között.

# Az irodalmi szöveg a kibernetika és az információelmélet tükrében (a dekódolási stilisztika problémáihoz)

ROT SÁNDOR

Két folyamat jellemzi a modern stilisztika<sup>1</sup> fejlődését: egyrészt ennek az egykori egységes filológiai diszciplínának további tagolódása, másrészt az izomorfizmus<sup>2</sup> eszméiből kiindulva más, teljesen idegen tudományágakkal való integrálódása. Ez az integrálódási folyamat, amely korunk más tudományágaira is annyira jellemző, hogy a filozófusok napirendre tűzték a tudomány osztályozásának a felülvizsgálatát, magával hozta a matematikai módszerek behatolását a stilisztikába is.

A hagyományos stilisztika elmékedése során sok ellentmondásos, sőt polárisan szembenálló nézetet szült, amikor a stílus és a nyelv viszonyainak filozófiai és lélektani problémáit az általános és különleges dialektikus viszonyából kiindulva (E. Riesel) próbálta tisztázni. De e viszonyok tisztázásának nehézségeit az is okozta, hogy a stílus jelenségeinek nincsenek „saját” exformái. Hisz főleg esztétikai-absztrakt jelenségekről van szó, amelyeknek ideális entitásuk miatt nincsenek ontológiai jellemzői, és ezért szükségszerűen nyelvi anyagi hordozókra támaszkodnak. Ez megnehezíti a stilisztikai, főleg esztétikai jelenségek elválasztását a nyelvi hordozóktól, kizárja a kommutációs törvény alkalmazásának lehetőségeit. Ezért a hagyományos stilisztika, amely akárcsak más, a művészettel foglalkozó tudományág, empirikus, a stílust gyakran a nyelvel azonosítva igyekezett a nyelvi jelenségek közül esztétikai értékeket kikövetkeztetni. Ez bizonyára sokszor szubjektívizmushoz vezetett és vezet az irodalmi szöveg esztétikai értékelésében.

De mi is biztosíthatja az irodalmi szöveg stilisztikai és főleg esztétikai jelenségeinek objektív értékelését?

A modern szemantika és szemiotika kutatásainak eredményeként ma már közhelynek számít, hogy a nyelvi jelnek nemcsak denotatív, de affektív, emotív szerepe is van. De miben rejlik ez az affektív, emotív szerep? Amióta C. K. Ogden és I. A. Richards a *Jelentés és jelentésről* c., ma már klasszikusnak tekintett műben rámutatott arra az áldatlan állapotra, hogy a tudományban a jelentés fogalomra 22 különféle, ellentmondásokkal terhes definíció létezik,<sup>3</sup> és az őket követő kutatások ezeket még megsokszorozták,<sup>4</sup> az információelmélet és a szemiotika bevonult a nyelvtudományba, és rendet próbált teremteni ebben a kérdésben. Az információelméletben B. L. Ackoff, K. S. Ashby, Y. Bar–Hillel, V. I. Bogodiszt, R. Carnap, S. Gulaşu, A. M. Jagholm, I. M. Jagholm, Voigt Vilmos, A.

<sup>1</sup> A stilisztika tárgyáról Ld.: *Literary Style. A Symposium*. Edited and (in part) translated by SEYMOUR CHATMAN. Oxford University Press, London and New York, 1971.

<sup>2</sup> A tudományos diszciplínák egyre nagyobb tagolása, amely a „tudni minél többet minél kevesebbről” jelszót írt a zászlójára, magával hozza a nagyon szűk szakosítást. Ennek a túlzott szakosításnak a veszélyét G. B. Shaw már a 30-as években látta, és a rá jellemző iróniával megjegyezte: „Ha a túlzott szakosítás a tudományban ilyen gyors ütemben fejlődik tovább, akkor elérkezik az a szép nap, amikor olyan tudósaink lesznek, akik mindent tudnak semmiről sem”. A túlzott szakosítás kárát látván N. Wiener és több más kibernetikus lándzsát tört az izomorfizmus elméletének a hasznosítása mellett.

<sup>3</sup> Ld. C. K. OGDEN and I. A. RICHARDS, *The Meaning of the Meaning*. London, 1923 (8th edition, 1946).

<sup>4</sup> L. G. LEECH, *Semantics*. Penguin Books. 1974.

Korzybski, G. Lakoff, I. A. Melcsuk, F. Miko, R. G. Piotrovskij, A. N. Popescu, C. Shannon, J. A. Srejder, Szépe György, Zsilka Tibor és mások munkássága révén megállapítást nyert, hogy egy bizonyos közlésnek a tartalmi értéke, az információnak a mennyisége annál nagyobb, minél több közölni valót radiaál. A visszatükrözés, a nomináció aspektusai és a nyelvi jel komponenseitől függően meg kell különböztetnünk az információ következő fajait:

a) a pragmatikus információt, amelynek közlésértékét az a tény határozza meg, hogy a recipiens által szem előtt tartott célhoz milyen döntés szükséges;<sup>5</sup>

b) a szemantikai információt, amely a szemiózis folyamán a nyelvi jel megjelölő és a deszignátor között létrejött viszonyt tükrözi;<sup>6</sup>

c) az affektív információt, amely magában foglalja az esztétikai hatást is. Ez az információ jellemzi a megjelölő és a nyelvi jel expresszív értékelésének, valamint a konnotációban summázott esztétikai érzékelésnek a viszonyát;<sup>7</sup>

d) a szigmatikus információt, amely a megjelölő és a denotátum közötti viszonyt jellemzi;<sup>8</sup>

e) a szintaktikai információt, amely a recipiens és a nyelvi jelek kombinációs és funkcionális gyakorisága által megszabott korlátok értékelését tartalmazza.<sup>9</sup> B. Nauta<sup>10</sup> és R. G. Piotrovskij<sup>11</sup> rámutattak arra, hogy az információ e fajtát nem szabad összetéveszteni az információ forrásának az entrópiájával. A közlés recipiense nem mutathatja ki az entrópiát, hisz előfordulhat, hogy az információnak, pl. egy irodalmi szövegnek, nincs is recipiense, azaz olvasója, és információjának értékét csakis a „metamegfigyelő”, vagyis a kritikus mérheti fel.

Egy irodalmi szöveg stilisztikai elemzésekor találkozzunk az információ ezen valamennyi fajainak aszimmetrikus rangszervezetet képező makróstruktúrájával, de mezőjük dominánsát a szemantikai és affektív információ képezi.

A stilisztika és az információelmélet integrálása révén napjainkban gyorsan fejlődik a dekódolás stilisztikája. Mi is a lényege? Abból a premisszából kiindulva, hogy az irodalmi szöveg, amelyet gnoszéológialag két tényező, mégpedig a modellezés és a játék determinál,<sup>12</sup> az operátor (expediens), azaz a szerző kódolása révén jött létre. Így az irodalmi szövegben zárt információ feltárása, az operátor (expediens), azaz a szerző kódolásának a rekonstrukciója, vagyis az operand (recipiens), azaz olvasó illetve „metamegfigyelő” (kritikus) dekódolása által történik. A dekódolás stilisztikája igyekszik tehát az irodalmi szövegben foglalt információnak a „megfejtése” segítségével a szerző „mondanivalóját”, eszmei-gondolati és művészi világát rekonstruálni.

<sup>5</sup>Ld.: R. L. ACKOFF, *Scientific Method. Optimizing Applied Research Decisions*. New York, 1962; T. WÓJCIK, *Prakseosemiotika. Zarys teorii optimalnego znaku*. Warszawa, 1969; D. NAUTA, *The Meaning of Information*. The Hague–Paris, 1972; P. Г. ПИОТРОВСКИЙ, *Текст, машина, человек*. Ленинград, Наука, 1975, 10–11.

<sup>6</sup>Ld.: Y. BAR–HILLEL, *Language and Information*. Selected Essays on Their Theory and Application. Jerusalem, 1964; J. HINTIKKA, *The Varieties of Information and Scientific Explanation*. In: *Logic, Methodology and Philosophy of Science*, vol. III. Amsterdam, 1968; V. BOGODIST, Chr. GUÉORGUIEV, V. PESTUNOVA, R. PIOTROWSKI, S. RAITAR, *Une nouvelle méthode d'évaluation de l'information sémasiologique*. Linguistica V. Tartu, 1974.

<sup>7</sup>A. MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris, 1958; D. NAUTA, *The Meaning of Information* . . . 60.

<sup>8</sup>Ld.: G. KLAUS, *Die Macht des Wortes. Ein erkenntnistheoretisch-pragmatisches Traktat*. Berlin, 1965; P. Г. ПИОТРОВСКИЙ, *Текст, машина, человек*, . . . 10.

<sup>9</sup>P. Г. ПИОТРОВСКИЙ, *Информационные измерения языка*. Ленинград, Наука, 1968, 10; H. GEORGIEV, R. PIOTROWSKI, *Meaning Information and Its Measures*. In: *Revue (Roumaine) de Linguistique XIX*, 2, Bucureşti, 1974.

<sup>10</sup>D. NAUTA, *The Meaning of Information* . . . , 176, 190; P. Г. ПИОТРОВСКИЙ, *Текст, машина, человек*, . . . 10.

<sup>11</sup>P. Г. ПИОТРОВСКИЙ, *Информационные измерения языка*, . . . 12–16.

<sup>12</sup>Ld.: F. MIKO, *Společenské hodnoty a literární text*. In: *O interpretácii umeleckého textu*, 4, Bratislava, 1973.

Hisz már L. N. Tolsztoj – a művész, az író tevékenységét fontolóra véve – utat tört a dekódolási stilsztika irányába, amikor megállapította: „A művészet emberi tevékenység, amely abból áll, hogy az egyik ember tudatosan, ismert külső jelek segítségével másokkal az átélt érzéseit közli. Ezek az érzések a többi emberre is átragadnak, és ők ezeket átélik”.<sup>13</sup>

Közel áll ezekhez a gondolatokhoz M. Riffaterre – a dekódolási stilsztikának egyik megeremítője –, amikor kimondja: „A stilsztika tanulmányozza a nyelvi kifejezések azon tulajdonságait, amelyeket felhasználtak, hogy a kódoló egyén gondolkodási módjával hasson a dekódolóra, vagyis tanulmányozza a kommunikáció aktusainak nem csupán verbális sorozatot alkotó jelenségeit, hanem mint olyan közlést, amely magában hordja a beszélő egyéniségének nyomait, és megragadja a recipiens figyelmét”.<sup>14</sup>

J. A. Lotman is hangsúlyozza, hogy a dekódolási stilsztikának szem előtt kell tartania az irodalmi szöveg keletkezése kódjainak bonyolult rendszerét.<sup>15</sup>

Az irodalmi szöveg keletkezésének problémáit hagyományosan a pozitivista irodalmi biografizmus, pszichologizmus és szociologizmus kérdéseinek tekintették. Ez a stilsztikában az extrairodalmi tényezők dominálásához, az irodalmi szöveg belső életének az ignorálásához vezetett. Ezzel szemben a strukturalisták csakis az irodalmi szöveg belső sajátosságainak elemzését tűzték ki célul. Kiderült viszont, hogy az extrairodalmi tényezők teljes kiküszöbölése az irodalmi szöveg elemzéséből eltorzíthatja, leszűkítheti az operator (expediens), azaz a szerző által „átélt érzések” rekonstruálását, vagyis a kódolásának lépéseit, és ezáltal csökkentheti a dekódolás algoritmusai segítségével az operandban (recipiensben), az olvasóban, illetve a „metamegfigyelőben” (kritikusban) életrehívott gondolatok és érzések élményét. Így a strukturalizmus és a hagyományos pozitivista biografizmus, pszichologizmus és szociologizmus szintéziséből keletkezett az irodalmi mű kontextuselmélete.<sup>16</sup> De ez az elmélet is ellentmondásokkal terhes. Ezeknek az ellentmondásoknak a kiküszöbölése csakis a makrorendszerek kibernetikai elemzése útján lehetséges.

Az irodalmi mű kontextusai makrorendszerének a kibernetikai elemzése igazolja a lelkes nyitrai kutatók – F. Miko, Š. Knotek, A. Popovič, Zsilka Tibor, S. Šmatlak és mások – irodalmi kommunikációelméletének módszertani alapjait és törekvéseit.<sup>17</sup> Kutatásaink arról tanúskodnak, hogy az irodalmi kommunikáció a kontextusok makrorendszerének rangszervezetében domináló mikrorendszerként funkcionál.

I. V. Arnold, Ch. Bally, S. Chatman, J. Darbelent, L. Doležel, T. van Dijk, M. A. V. Halliday, A. Hill, P. Graff, R. Jakobson, Kanyó Zoltán, Király István, Köpeczi Béla, Š. Knotek, G. N. Leech, J. V. Lotman, Lukács György, S. R. Levin, L. Malblanc, Ch. Morris, F. Miko, L. T. Milic, J. Pelc, M. Riffaterre, N. Ruwet, Szabolcsi Miklós, Szathmári István, V. Sklovskij, R. Wellek, A. Warren és mások az irodalmi szövegről szóló gondolatébresztő elmélete, megfigyelése arra a következtetésre vezetett, hogy az irodalmi kommunikáció, amely mint mikrorendszer tovább bontható lélektani és szociológiai mikrokontextusokra, nem azonosul a T. van Dijk-féle irodalmi performációval, és nem vezethető vissza a lineális kauzalitás elvein alapuló pszicho-szociális tényezők visszatükrözésére. Valójában az irodalmi szöveg mint a kommunikáció mikrorendszere a kódolás és dekódolás algoritmusainak a komplexszerű megnyilvánulása.

Így egyetértünk F. Miko megállapításával, hogy az irodalmi kommunikáció problémáit nem lehet a hagyományos szemiológiai hármasság: a mondattan – szemantika – pragmatika alapján, avagy

<sup>13</sup> Idézem: И. В. АРНОЛД, *Стилистика современного английского языка*. Ленинград, Просвещение, 1973, 9 alaján.

<sup>14</sup> M. RIFFATERRE, *The Stylistic Function*. Proceedings of the 9th International Congress of Linguists, ed. by Lunt, Cambridge (Mass.), 1964, 316; UŐ, *Essais de Stylistique Structurale*. Paris, Flammarion, 1971.

<sup>15</sup> Ld.: Ю. М. ЛОТМАН, *Анализ поэтического текста*. Ленинград, Просвещение, 1972.

<sup>16</sup> Ld.: F. MIKO, *Cesta k modelu literárnej komunikácie*. In: *Literárna komunikácia. Študie*. Martin, Matica slovenská, 1973.

<sup>17</sup> Ld.: *O interpretácii umeleckého textu*. Pedagogická fakulta v Nitre, Zborník 1–4. Bratislava, 1969–1974; *Literárna komunikácia. Študie*. Martin, Matica Slovenská, 1973.

a N. Chomsky-féle: competence – performance dikotómia keretén belül megoldani.<sup>18</sup> Mert ha az irodalmi kommunikáción elsősorban kódolást és dekódolást mint szemiológiai, nyelvi, stilisztikai és nem lélektani jelenséget értünk, akkor a modellezésre és az információelméletre kell támaszkodnunk.

A filológiai modellezés a kibernetikai modellezés szerves része.

L. Apostel, N. D. Andrejev, M. I. Beleckij, B. Bordda, F. Daneš, P. N. Denyiszov, Fodor József, Kiefer Ferenc, S. Marcus, F. Miko, L. Nebesky, A. F. Parker–Rhodes, I. I. Revzin, V. H. Yngve, A. A. Zaliznyak és mások a filológiai modellezés területén végzett kutatásait, valamint a belső rekonstrukcióhoz bevált „black box” elméletet felhasználva megkísérelték John Keats (1795–1821) kiváló angol költő egyik legszebb szonettjének, a *Bright Star* (Fényes csillag) címűnek a kódolási és dekódolási algoritmusait rekonstruálni.

A szonett szövege:

B r i g h t star, would I were stedfast as thou art –  
Not in lone splendour hung aloft the night  
And watching, with eternal lids apart,  
Like nature’s patient, sleepless Eremite,  
The moving waters at their priestlike task  
Of pure ablution round earth’s human shores,  
Or gazing on the new soft-fallen mask  
Of snow upon the mountains and the moors –  
No – yet still stedfast, still unchangeable,  
Pillow’d upon my fair love’s ripening breast.  
To feel for ever its soft fall and swell,  
Awake for ever in a sweet unrest,  
Still, still to hear tender-taken breath,  
And so live ever – or else swoon to death.<sup>19</sup>

Az extrairodalmi makrostruktúra tényezői segítségével rekonstruálhatjuk, hogy *Bright Star* c. szonettjének ezen második variánsát Keats 1820. szeptember 29-én az Itália vizein úszó „Maria Growther” hajó fedélzetén írta, mégpedig a Thomas Wilson által 1806-ban Londonban kiadott W. Shakespeare royal octavo kötetének egyik, a *Lover’s Complaint* szonettje előtti üres lapra. Ezt a Shakespeare-kötetet J. Keats kapta 1819-ben a Reynold családtól, és magával vitte itáliai útjára. A kötetben található beírás arról tanúskodik, hogy 1820-ban Keats a saját szonettje „beírása” után a könyvet Rómában Severennek adományozta. A *Bright Star* szonett e variánsát M. Milnes tette közzé pontosan<sup>20</sup> 1848-ban a *Life, Letters, and Literary Remains of John Keats*<sup>21</sup> (John Keats élete, levelei és irodalmi hagyatéka) című kötetben. M. Milnes ezt a szonettet Keats „Utolsó szonettjének” jelölte meg. De valójában csak egy régebben írt szonettnek utolsó variánsáról van szó. Mert Havardban a Crewe anyagában található ennek a szonettnek az előző, Keats által 1819-ben alkotott variánsa, amelyet Ch. A. Brown lemásolt, és 1938. szeptember 27-én a *Plymouth and Devonport Weekly Journal* című hetilapban közölt.<sup>22</sup>

<sup>18</sup>F. MIKO, *Cesta k modelu literárnej komunikácie* . . . 10–13.

<sup>19</sup>Ld. *The Poetical Works of John Keats*, edited by H. W. Garrod. London, Oxford University Press, New York, Toronto, 1962, 372.

<sup>20</sup>M. Milnes csak 3 helyesírási változást hajtott végre: Steadfast – stedfast helyett; splendour – splendor helyett; mask – masque helyett; és a szórendet: fall and swell – swell and fall helyett.

<sup>21</sup>Ld. erről: *The Poetical Works of John Keats* . . . Critical Notes, . . . , 468.

<sup>22</sup>Uo.

A *Bright Star* ennek a variánsának a szövege:

B r i g h t star, would I were stedfast as thou art!  
Not in lone splendour hung aloft the night  
Not watching, with eternal lids apart,  
Like nature's devout sleepless eremite,  
The morning waters at their priestlike task  
Of pure ablution rounk earth's human shores;  
Or, gazing on the new soft fallen mask  
Of snow upon the mountains and the moors –  
No; yet still stedfast, still unchangeable.  
Cheek pillow'd on my love's white ripening breast,  
To touch, for ever, its warm sink and swell,  
Awake, for ever, in a sweet unrest,  
To hear, to feel her tender-taken breath,  
Half passionless, and so swoon on to death.<sup>2 3</sup>

H. W. Garros kutatásai ahhoz a következtetéshez vezettek, hogy a *Bright Star* Shakespeare *North Starja* hagyományaihoz kapcsolódik. Amikor J. Keats ezt a szonettet kódolta, gondolatai, érzelmi világa Shakespeare CXVI. szonettje következő gyönyörű soraiból merített:

Let me not marriage of true minds  
Admit impediments. Love is not love  
Which alters when it alteration finds,  
Or bends with the remove.  
O, no, it is an ever fixed mark,  
That looks on tempests and is never shaken:  
It is the star to every wandring bark . . .<sup>2 4</sup>

valamint feltehetően Shakespeare *Julius Caesarja* (III, 60–62) alábbi szavaiból:

But I am constant as the northern star,  
Or whose true-fix'd and resting quality  
There is no fellow in the firmament . . .<sup>2 5</sup>

A kommunikációs elméletből kiindulva kíséreljük most meg J. Keats *Bright Star* szonettjének a szövegét modellezni és a kódolás–dekódolás algoritmusait felállítani.

Ahhoz, hogy a szonett szövegét a kommunikációs elmélet keretein belül elemezni lehessen, elsősorban az szükséges, hogy az információelmélet síkjára transzformáljuk:  $Sz \rightarrow I$ .<sup>2 6</sup> Az információelméletnek a szonett szövegében négy kibernetikai tényező kapcsolataival kell számolnia:

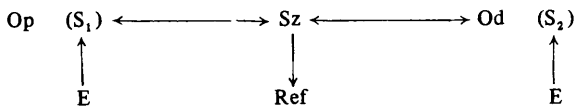
<sup>2 3</sup> Uo.

<sup>2 4</sup> W. SHAKESPEARE, *The Sonnets*. Works of Shakespeare edited for the Syndus of the Cambridge University Press by John Dover Wilson. Cambridge University Press, 1966. 60.

<sup>2 5</sup> W. SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, ed. by T. S. Dorsch. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. E. Methueen and Co. Ltd. London, 8th ed., 1958, 66.

<sup>2 6</sup> F. MIKO, *Cesta k modelu literárnej komunikácie* . . . 15.

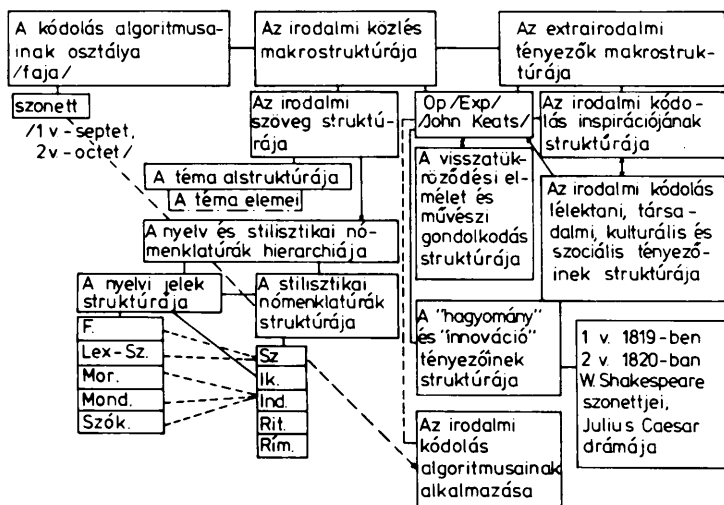




Az Op = a kódolási algoritmusok operátora (jelen esetben Keats, a *Bright Star* szerzője), az irodalmi szöveg információjának expediense;  $S_1$  jelöli az Op, vagyis Keats szubjektívizmusát az E = egyetemesség gondolat-érzelmi tényezők visszatükrözésénél a befolyását; az Op e kibernetikai kapcsolatban az információ forrása, mozgó ereje és az Sz = szövegben az információ maximumával jelentkeznek; az Od = operand a dekódolási algoritmusok operandja (a *Bright Star* olvasója vagy „metamegfigyelő”, azaz kritikusa), az irodalmi szöveg információjának recipiense.  $S_2$  jelöli az Od, vagyis az olvasó, „metamegfigyelő” szubjektívizmusát az E = egyetemesség gondolati-érzelmi tényezők visszatükrözésénél a befolyását. Az Od a kibernetikai kapcsolatban a dekódolást nehezítő zavarok miatt az Sz-ben az információ minimumával jelentkeznek. Az Sz = a szonett szövege az Op és Od kibernetikai kapcsolat főcsatornája, az információ tárolója, amelynek be- és kijáratán a Maxwell-féle „démonok” őrködnek.<sup>27</sup> Ref = a referendum, amely magában foglalja a téma struktúráját is, az információ tartalmává válik, és így mint dinamikus struktúra a szonett szövegének homogenitása ellene nem egyenletes. Ez az egyenletlenség más és más a szonett kódolási és dekódolási algoritmusaiiban.

E kibernetikai tényezők kapcsolataiból kiindulva kísérjük meg a szonett kódolási és dekódolási algoritmusait modellezni.

Az Od (expediens), vagyis J. Keats által a *Bright Star*ban használt kódolási algoritmusoknak a modellje



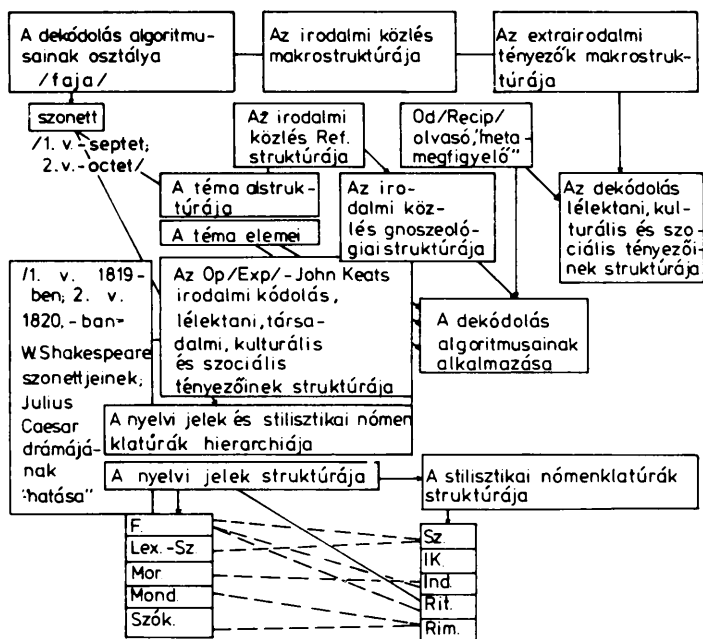
Magyarázatok:

- |                                    |                   |
|------------------------------------|-------------------|
| F = fonetikai /fonológiai/ sík,    | Sz. = szimbólumok |
| Lex-Sz. = Lexikai-szemantikai sík, | Ik. = ikonok      |
| Mor. = morfológiai sík,            | Ind. = indexek    |
| Mond. = mondattani sík,            | Rit. = ritmus     |
| Szók. = szóképzési sík,            | Rim. = rímek      |
| Op/Exp = operátor /expediens/      |                   |
| v. = variáns                       |                   |

1. ábra

<sup>27</sup>Ld.: В. ПЕКЕЛИС, *Маленькая энциклопедия о большой кибернетике*. Москва, 1970,

Az Od (recipiens), vagyis az olvasó, illetve „metamegfigyelő” (kritikus) által a *Bright Star* szonett „megértéséhez” és „emotív” befogadásához használt dekódolási algoritmusoknak a modellje



Magyarázatok: ld 1sz ábra

Od/Recip/= Operand /Recipiens/  
Ref=Referendum

2. ábra

Ezek után nézzük meg, mik is Keats *Bright Star* szonettje stílusának a szemiotikai kategóriái. Az információelmélet megkísérelte, hogy az irodalmi szöveghez, így az elemzett szonetthez is, a valószínűségi elméleten alapuló képleteket használjuk. B. Mandelbrot szöveg-valószínűségi modelljeiből, a Markov-féle stokhatikus sémákból és a Shannon-információelméletből kiindulva úgy tekinthetünk a szonett szövegére, mint a Markov-féle lánc végleteire, vagyis a stilisztikai eszközök véletlen felbukkanására, amelyekben a szonett szimbólumainak, ikonjainak, indexeinek<sup>28</sup> a hatása az utána következő stilisztikai nómenklatúrákra fokozatosan kialszik.

Vö.: Bright star, would I were steadfast as thou art  
Not in lone splendour hung aloft the night . . .  
.....  
No – yet still stedfast, still unchangeable,  
.....  
And watching, with eternal lids apart  
Like natures patient, sleepless Eremite . . .

<sup>28</sup> A szimbólumok, ikonok és indexek szemiológiai és esztétikai jellegéről ld. Š. KNOTEK, *Logické problémy teórie literárnej komunikácie. O interpretácii umeleckého textu*. Zborník 2, Kabinet literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre. Bratislava, 1970, 14–15.

B. Mandelbrot elmékedésének legfőbb eszközei között ott találjuk az általa bevezetett információhordozó „ár” (cost) fogalmát. Az irodalmi szövegre, jelen esetben a *Bright Star* szövegére alkalmazva megkíséreltük a szonett stilisztikai szemiotikai kategóriákra az „árát” a

$$h_i = -\log_2 p_i \quad (1)$$

viszonylatból megállapítani, ahol  $p_i$  a szonettstílus nómenklatúrái információhordozóinak a valószínűsége,  $h_i$  a hordozóknak az „ára” egy optimális kettős kódban. Kiderül, hogy a  $h_i$  „ára” nagyságának a megállapítása egybeesik az  $i$  hordozó potenciális információjának a nagyságával.<sup>29</sup> Feltételezzük, hogy a Keats által a kódolási algoritmusokba helyezett stílus nómenklatúrái gyakorlatilag egybeesnek a szimbólumok, ikonok és indexek egységeinek a felbukkanási valószínűségével. Ez azt jelenti, hogy a Keats által használt ritka stílus nómenklatúráinak, pl. „lone splendour”, „hung alof the night” . . . „sleepless Eremite” . . . „Pillow’d upon my fair’s loves ripening breast” . . . stb. „drága” kódolási „ára” van, a leggyakrabban használt és affektív információval kevésbé terhelt vagy egyáltalán nem terhelt (indexek) nómenklatúráknak, pl. „Or gazing on the new”, „and so”, „still unchangeable” kisebb kódolási „ára” van.

Tehát az (1) leírhatjuk:

$$\beta_i h_i = -\ln p_i \quad (2)$$

ahol  $\beta_i$  = a naturlogaritmusokhoz átvezető együttható. Így megkapjuk a következő egyenlőséget:

$$p_i = \exp(-\beta_i h_i), \quad (3)$$

amely a stilisztikai nómenklatúrák (szimbólumok, ikonok, indexek) használatának a valószínűsége és ezek „ára” fordított viszonya, vagyis minél „drágább” a szimbólum, ikon, index, annál ritkábban fordul elő a szonett szövegében.

Feltételezzük most, hogy  $N_1, N_2, N_3 \dots N_n$  a Keats által használt stilisztikai nómenklatúráknak a jelei, és  $h_1, h_2, h_3 \dots h_n$  ezeknek a nómenklatúráknak az „ára”. Egyes komplikált fejtegetéseket kihagyva állíthatjuk, hogy a költő stabil kód részére azok a stilisztikai nómenklatúrák, amelyeknek az „ára” kisebb mint  $h_i$  vagy egyenlő  $h_i$ -vel képezi

$$i = \rho_i e^{\beta h_i} - \rho, \quad (4)$$

ahol  $\rho_i$  és  $\rho$  bizonyos állandó mennyiség.

Ha most a Keats által ebben a szonettben használt összes stilisztikai nómenklatúrát a „h” „ár” emelkedési sorrendjében állítjuk fel, akkor az „i” mutatja a szimbólum, ikon és index számát ebben a listában.

A  $h_i$  és  $i$  közötti viszonyt ki lehet fejezni a következő egyenlőséggel:

$$h_i = -\frac{\ln \rho_i}{\beta} + \frac{\ln(i + \rho)}{\beta} = h_0 + \frac{1}{\beta} \ln(i + \rho) \quad (5)$$

Ahhoz, hogy az „ár” nagyságát kiküszöböljük, vessük össze ezt az egyenlőséget a (2) képlettel. Ezáltal sikerül összekötni közvetlenül a stilisztikai nómenklatúra  $N_i$  jel valószínűségét a sorszámával. Így ha

$$\beta_i h_i = \beta_1 h_1 + \frac{\beta_1}{\beta} \ln(i + \rho) \quad (6)$$

$$\beta_i h_i = -\ln p_i$$

<sup>29</sup> Ld: P. Г. ПИОТРОВСКИЙ, *Текст, машина, человек*, . . . 100–102.

akkor

$$\ln p_i = -\beta_1 h_0 - \frac{\beta_1}{\beta} \ln(i + \rho). \quad (7)$$

Ha most  $\exp(-\beta_1 h_0) = k$ , és  $\frac{\beta_1}{\beta} = \gamma$  és a (7)-t hatványozzuk, Mandelbrot képletéhez

$$p_i = k(i + \rho)^{-\gamma} \text{ jutunk}^{30} \quad (8)$$

Ezzel a képlettel kifejezhetjük a szonett stilisztikai nómenklatúrái felbukkanásának valószínűsége és az  $N_i$  rang közötti viszont.

Ez a Mandelbrot-féle képlet segítségünkre volt a Keats *Bright Star* szonettje mindkét variánsa stilisztikai kódolási és dekódolási algoritmusai affektív és szemantikai információjának értékelésében. E tanulmány keretei nem engedélyezik, hogy az értékelés egész anyagát itt közlétegyük.<sup>31</sup> Csak az eredményeket. Ezek azt mutatják, hogy az elemzett szonett II., azaz 1820-ban megalkotott variánsa stilisztikai nómenklatúráinak (szimbólumainak, ikonainak, indexeinek) mintegy 1,25-szor nagyobb „ára” van, tehát több szemantikai és főleg affektív információt radiál, mint e szonett I., azaz 1819-ben megírt variánsa. Így a *Bright Star* című szonett II. variánsának a költészeti, emotív értéke nagyobb, mint a szonett I. variánsának.

A *Bright Star* II. variánsának a költészeti, emotív értékét az I. variánssal szemben még az is növeli, hogy Keats a kódolási algoritmusok ösztönös alkalmazásában a szonett II. variánsának a megalkotásában jobban felhasználta az „aktualizálást”,<sup>32</sup> „a megtévesztett várakozás hatását”,<sup>33</sup> az „összekapcsolást” (coupling),<sup>34</sup> mint az irodalmi szöveg stilisztikai eszközeit.

<sup>30</sup>Ld. B. MANDELBROT, *On the Theory of Word Frequencies and on Related Markovian Models of Discourse*. Structure of Language and Mathematical Aspects. Proceedings of Symposis in Applied Mathematics, 1961.

<sup>31</sup>Ezt az anyagot a későbbiek folyamán egy nagyobb tanulmányban fogjuk közölni. Itt főleg metodológiai kérdésekre összpontosítottuk a figyelmünket.

<sup>32</sup>Erről a stilisztikai eszközzől ld.: M. RIFFATERE, *Criteria for Style Analysis*. In: *Word* XV (1959), N<sup>o</sup> 1; Uő, *Stylistic Context*. *Word* XVI (1960), N<sup>o</sup> 2.

<sup>33</sup>Erről a stilisztikai eszközzől ld. uo.

<sup>34</sup>Erről a stilisztikai eszközzől ld.: S. LEVIN, *Linguistic Structures in Poetry*. *Janua Linguarum, Series Minor*, 23, 1962.

## Lirai világvé és poétika (Alekszandr Blok és Andrej Belij Oroszország-képe)

NAGY ISTVÁN

Az irodalomtörténet a századeleji orosz költészetben együtt emlegeti Alekszandr Blok és Andrej Belij nevét. A két kongeniális költőegyéniséget életre szóló barátság erős szálai fűzték egymáshoz, jóllehet kapcsolatuk távolról sem nevezhető felhőtlennek, még kevésbé idillikusnak. Vlagyimir Orlov tanulmánya után – *Egy barátság-ellenségeskedés története* – tisztábban látunk ebben a kérdésben is. Ismerjük az összekötő szálakat, de tudomásunk van az elválasztó lényegi eszmei-világnézeti okokról is. Nem arról van szó, hogy az irodalomtörténet utólag vetíti bele a különbségeket kettejük életművébe, ők maguk tudatosították még életükben a találkozási pontokat csakúgy, mint az eszmei szembesüléseket. Andrej Belij, a harmincas évek elején publikált visszaemlékezéseiben, kapcsolatuk folyton változó, ellentmondásos jellegére mutat rá. Közéledések és távolodások, vonzások és taszítások jellemezték ezt a századeleji művészi barátságot. „Kevesen álltak hozzám annyira közel, mint Blok, és kevesen voltak számomra annyira gyűlöletesek, mint éppen ő: csak 1910-től egyenesedett ki nyugodt, semmitől sem beárnyékolt, jóllehet távolságtartó barátsággá kapcsolatunk görbe vonala. Úgy becsültem őt, mint senki más; időnként azonban vad utálatot váltott ki belőlem, mint a *Váratlan öröm* szerzője; ezt tanúsítja a drámáiról *Világszilánkok* címmel írt recenzióm is, amit újra megjelentettem az *Arabeszkek* című könyvemben. Blok okozott fájdalmat is nekem, s ugyanakkor nemegyszer nyújtott önzetlen baráti segítséget. Sok minden volt közöttünk, csak egy nem volt – idill, nem volt – Blok és Belij”, ahogyan az évek prizmáján át látnak bennünket.”<sup>1</sup>

Életművük együgyuanazon szellemi éghajlat alatt fogant: mindketten a múlt századi liberális orosz értelmiség műveltség-személyét és életnormáit kapták örökségül, s mindketten a pétervári, illetve moszkvai művész-szalónok világa felől érkeztek az irodalmi életbe. A két fiatalember számára a család nemcsak védettséget és biztonságot jelentett, de jelentette egyben azt a szakadékat is, amely a valóságos léttől választotta el őket. Számukra mindaz, ami az élet nyugtalanságairól hozott üzenetet, nem volt több pusztá újsághírnél. A primér érzések és élmények hiánya folytán költészetük áttételes, szekundér élményekből táplálkozik. A század első éveiben Blok és Belij ifjúkori barátságára maradéktalanul érvényes az a jellemzés, amit Kiss Ferenc adott a fiatal Babits és Kosztolányi szellemi-lelki vonzódásáról: „A társulás alapja . . . a kényelmes és védett életben kifejlő, befelé figyelő érzékenység, a különös, borzongató izgalmak közössége.”<sup>2</sup>

Az egyre erősödő osztályharc hullámverései érintetlenül hagyták azt a szigetet, amelyre a fiatal Blok és Belij vonultak vissza. Már-már a lehetetlenre vállalkoztak a századeleji Oroszországban, abban a sarkában a világnak, ahol a legkiélezettebben jelentkeztek a társadalmi ellentmondások, ahol a legtöbb robbanni kész spontán osztályindulat volt lefojtva, és ahol a történelem a legkeményebb próba elé állította az egyént: a történelem ellenében építették a maguk ezoterikus költői világát. Idillikus „apollói álomban” éltek, ahogyan Blok jellemezte a későbbiekben költői életútjának kezdeti szakaszát. Légyvárakat, művészi illúziókat, poétikai képzelgéseket és dekadens mítoszokat vonultattak fel a

<sup>1</sup> АНДРЕЙ БЕЛЫЙ: *Начало века*. Москва–Ленинград, Государственное Издательство Художественной Литературы, 1938, 8.

<sup>2</sup> KISS FERENC: *A beérkezés küszöbén*. (Babits, Juhász és Kosztolányi ifjúkori barátsága) Bp., 1962, Irodalomtörténeti Füzetek 37. szám.

történelem ellenében. A zavartalanok induló idillikus baráti viszonyba azonban túl sok nyugtalanító mozzanatot vitt a történelem, az összekötő szálaknál erősebbnek bizonyultak az elválasztó okok. 1905 és az azt követő reakció történelmi élménye meghatározó érvénnyel szőtt bele az életutak alakulásába. Míg a fiatal Blok életidegen költészetéből az évek során egy valóságvállaló poézis markáns kontúrjai rajzolódnak ki, addig Belij költészete – minden kétségbeesett kitörési kísérlet ellenére – lényegében a XX. századi orosz modernizmus körén belül marad. Blok és Belij szembenállásában – akárcsak Ady és Babits esetében a magyar költészetben – már korán – a XX. század első évtizedében kijelölődött a kelet-európai irodalmakban tipikusnak mondható két fő költői magatartásforma: a morális, társadalmilag elkötelezett és az esztétai, lírai attitűd.

Ez a dolgozat nem vállalkozhat a két életműben testet öltő költői világkép minden oldalú és kimerítő elemzésére. Csupán két kötet – Bloknál *A haza*, Belijnél a *Hamu* – a világképének szembe-tűnő eltéréseire szeretnék rámutatni. Mindkét kötet centrális kérdése ugyanis: a megragadott Oroszország-kép, a haza sorsának és a nép történelmi jövőjének megítélése. Itt látható talán a legvilágosabban: a költői életutak vettek más irányt. A valóság diktálta feladatokra érzékenyen figyelő Blok és a becsületesen gondolkodó „literátor” költő Andrej Belij szembenállásának legfőbb, lényegi okáról van tulajdonképpen szó. Oroszország jövőjének megítélése központi kérdés volt mindkét költő életművében, különösen Blokéban. Eszmei keresésük gyűjtőpontját kell látnunk az Oroszország víziójával kapcsolatos állásfoglalásukban, az így megragadott világkép költői értékelésében.

Az 1905-ös vesztés forradalom utáni távlatvesztés időszakában, a reakció legsötétebb éveiben mindketten Oroszországhoz, a hazához és a néphez fordulnak. Más-más eszmei alapokról, különböző érzelmi-indulati hőfokon bár, de mégis azonos céllal: magyarázatot találni a közelmúlt tragikus eseményeire, szilárd fogódzót találni a válság mindent elborító éveiben. Miként a világirodalom nem egy nagy költőjének, Bloknak és Belijnek is a legnagyobb társadalmi veszélyben, egyéni életük válságos periódusában fordul tekintetük a nemzet „sorskérdései” felé.

## 1.

Andrej Belij többször visszatér élete során a *Hamu* költői világának jellemzésére, érezhetően évtizedeken át fogva tartotta Oroszországnak az a komor víziója, ami a versekben megelevenedik. „A lelki magány emanációja” – írja egy helyütt visszaemlékezéseiben, mintegy támpontot adva az olvasónak versei helyes értelmezéséhez. „A *Hamu* önmagam elégetésének és a halálnak a könyve” – olvashatjuk ugyanott pár sorral lejjebb. „Verseket csak ritkán írtam. Ezekből állt össze a *Hamu* kötet, amelynek egyes versei távolról sem emlékeztetnek arra a világra, ami engem akkor körülvevett; nincs szó bennük sem Merezszkovszkijékről, sem Morozova szalonjáról, sem az „Argonauták” köréről. Ezekben a versekben az én igazi énem tükröződik. A *Hamu* témája – menekülésem a városból, a Várost öklével fenyegető csavargó álarcában, ének a kátorgára ítélt emberről – ez az ember én vagyok . . .”<sup>3</sup>

A századelőről írott önéletrajzi visszaemlékezéseiben egyben magyarázatot is ad a költői hangvételben beállott változásra: „A *Hamu* témája felé való fordulás: önmagam „reális” tárggyal való korlátozása, mintaképeim Tyutcssev, Nyekraszov és Brjusov.” A kortárs kritika azonnal észrevette ezt a fordulatot. „A *Hamu* olyan alkotás, amely messze túllépi egy költői szekta intim művészetének kereteit, olyan mű, amely a közvéleményhez, a társadalomhoz fordul. A *Hamu* a művészetben végbe ment gyökeres változásról tanúskodik, azt bizonyítja, hogy a költő művészi tudatának súlypontja az idealizmusról a realizmusra tevődött át” – írja a kor egyik legérzékenyebb kritikusa, a költőtárs Vjacseszlav Ivanov. A költő Szergej Szolovjov, a *Veszi* folyóirat hasábjain megjelent recenziójában még tovább megy a versek mögött munkáló történelmi-társadalmi élmény konkretizálásában: „Így áll szemben a költő tudatában két világ: a városi proletariátusa és a parasztság világa, ahol a határtalan szenvedés közepette fellobban a valódi élet lángja, valamint az arisztokrácia és a kapitalizmus világa, ahol már régen meghalt az élet . . . Oroszország porladó múltjával és vajúdó jövőjével, Oroszország,

<sup>3</sup> *Начало века*, стр. 466.

amilyené a japán háború és az elfojtott forradalom után vált – íme Andrej Belij aktuális könyvének nagy témája.”<sup>4</sup>

Bloknál és Belijnél a költői magatartás változik meg alapvetően, a költő és valóság viszonya lesz más, mint annak előtte volt. A történelmet már nem lehet zárójelbe tenni. A korábbi áttételes lírai élmények helyébe a nyugtalan valóság reális konfliktusai lépnek. A valóság atmoszférája helyett a történelmi változások feszítő ellentmondásai válnak világképformáló erővé a két költő lírai életművében. A könyörtelen valóság felébresztette a nappal álmodó költőt, rányitott szemét a történelemre: háborúkra, forradalmakra és ellenforradalmakra. Vége az „apollói” álomnak, 1905 élménye Blok és Belij életművében a valósághoz való közeledést eredményezi. Makszimiv Blok-monográfiájában tipológiailag is szemügyre veszi a két életút találkozási és ütközési pontjait. A szélesebb összefüggéseket is szem előtt tartó tipológiai vizsgálat amellett szól, hogy a *Hamu* verseit író Belij gondolatilag és hangulati magatartását tekintve is ebben a kötetében kerül a legközelebb Blokhhoz. A valahonnan valahová tartó út költői tudatosítása ebben a kötetében a legnyilvánvalóbb, jöllehet Belij egész költészetére korántsem jellemző a gyónó, magát megvalló lírai attitűd, amely Blok ars poeticájának sarkalatos kérdése volt. (Csak zárójelben jegyezzük meg, hogy a költői útnak mint önfeljődésnek a témája lényegesen jelentősebb helyet foglal el a ciklusokban gondolkodó szimbolistáknál, mint az időközben felnövő, Blok találó szavaival szólva „istenség és ihlet nélküli” akmeista költészetben.)

A költői magatartás természetesen másként változik Bloknál és megint másként Belijnél. Blok Oroszország-versei világosan jelzik a forradalomhoz vezető út vállalását, míg Andrej Belij kötete „az elkeseredés, a halál és rémület könyve.” Borisz Szolovjov irodalomtörténész találóan így jellemzi a két költő közötti különbséget az első orosz forradalomra való reagálás tekintetében: „A két költő alapvetően másként fogta fel a forradalom eseményeit. Blok számára a forradalom a korábbi elvontan ábrándozó és misztikusan infantilis nézetek, az ébren álmodás teljes kudarcát jelentette, ugyanakkor Belij ezekben az álmokban a forradalommal szembeni legbiztosabb és legreményteljesebb menedéket, a védelmet látta.”<sup>5</sup>

Blok és Belij Oroszország-versei mögött az 1905-ös orosz forradalom élménye van, maguk a versek azonban a forradalmat követő reakció sötét éveiben íródtak. Innen érthető a versek komor hangszereleése, a remény és kétségbeesés oly gyakori váltóláza. A forradalom alatt és a reakció éveiben Andrej Belij politikai magatartása Blokéval mutat rokonságot, nézeteinek és közérzetének radikalizmusa semmivel sem marad el Bloké mögött. Nem kevésbé gyűlöli a reakciót, mint Blok, bizonyos érdeklődést tanúsít a szociáldemokrata mozgalom iránt, sőt a marxizmus világnézeti kérdéseiben is igyekszik eligazodni. A *Hamu* verseit javarészt 1906 és 1908 között írta, s a kortársak nem kis meglepetésére a korábban tendenciózussága miatt elutasított Nyekraszov emlékének ajánlja. A kötet nyilvánvaló irányzatossága megzavarta a kortárs kritikuskokat, és a költőhöz eszmeileg-érzelmileg közel álló barátok is értetlenül álltak előtte. Meghökkenetette őket a kötet elé írt bevezető egynémely passzusa, amely arra enged következtetni, hogy Belij esztétikai pozíciójában a korábbi arisztokratikus nézeteket egy demokratikusabb esztétikai magatartás váltotta fel. „A valóság mindig felette van a művészetnek, a művész pedig mindenekelőtt ember” – írja a kötet 1909-es előszavában.

*A haza és a Hamu* verseinek irodalmi, intellektuális ihletője Nyekraszov, a múlt századi nagy orosz forradalmi demokrata volt. Az ő költészetének közéleti izzását mindketten rokonnak érezték ebben az időben. Törvényszerű volt, hogy a szellemi-keresésben szinte egyidőben, egyforma hangsúllyal fordultak Nyekraszov felé. Másra volt azonban ráhangolva Belij és megint másra Blok. Amíg az előbbi a XIX. századi költő keserűségére, hangvételének komorságára, átkozódó prófétai dühére rezonált, addig Blok a nyekraszovi lélek ellentmondásos összetettségére figyelte inkább: az Oroszországot egyszerre szeretni és gyűlölni tudó költői tartásra. A maga verseiben is ezt az elkötelezett érzelmi magatartást vitte tovább, ezt mélyítette el az életút belső logikája szerint. „Az emberre válas trilógiájának”, ahogyan ő nevezte költészetét Belijhez írott egyik levelében, „a társadalmi ember megszületésének” befejező stációját látta ebben a kötetben.

Az „ultraesztéta” költők és kritikusok Belij köteté miatt „narodnyiksággal” és Nyekraszov utánzásával vádolták. Alaptalanul. Belij nem volt Nyekraszov-epigon, mindenestül XX. századi költő

<sup>4</sup> СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ: *Бесы*, 1909 № 1., стр. 85.

<sup>5</sup> БОРИС СОЛОВЬЕВ: *Поэт и его подвиг*. Москва, Сов. пис., 1971, стр. 179.

volt, olyan művésze a századeleji Oroszországnak, aki mélyen átélte kora szorító ellentmondásait. Végig érezte, hogy kora a nagy változások előestéje, feloldhatatlan ellentmondásokkal terhes kor. Egyszerre élt benne egymással harcban a szociális változások apokaliptikus előérzete, a polgári művész szorongása a proletár forradalmat előkészítő történelem előtt, a riadt ember magány- és fenyegetettség-érzése egyfelől, valamint az élet teljességének igénye, a minden vágya másfelől. Innen érthető a két költő egymás iránti erős vonzódása is. Ma már az irodalomtörténet is árnyaltabban látja viszonyukat a századforduló nagy hatású orosz filozófusához, Vlagyimir Szolovjovhoz. Különösen Blokra nézve igaz az, hogy kétarcú volt ez a szellemi hatás. Egyfelől a konkrét történelmi valóságtól távoleső „misztikus szférák” felé vonzotta a költőt Szolovjov bölcséleti idealizmusa, másfelől viszont segítette felismerni a kor krízisjelenségeit, fogékonnyá tette Blokot az „egész ember”, az eszményekkel élő ember („celosztjni cselovek”) humanista ideáljára. Költői fejlődés során nem annyira szakított Szolovjov vallásos mítoszaival, mint inkább felülvizsgálta, „szekularizálta” azokat, mintegy asszimilálta saját költői mitológiájába.

## 2.

A *Hamu* alapmotívuma: az erőtlenség, a kétségbeesés, a reménytelenség. Már előző kötetében is megfigyelhető a későbbi Belij-versek egyik szembeszökő sajátossága: a misztikus egzaltáltság sajátosan keveredik a hétköznapiak, az orosz élet prózai oldalának szatirikus leleplezésével. Az élet mindennapos örületének költői megjelenítése helyenként a groteszkbe csap át, hangsúlyozott szerephez jut az élet abszurd voltának, irracionálisnak lelki élménye. Ami azonban a korai versekben még csak csírájában van jelen, az itt kiteljesedik, uralkodó mozzanattá válik. A kötet alapfogalata 1904–1906-ban született, és csak pár évvel később, 1907–1908-ban nyerte el végleges formáját. Belij az 1929-es kiadáshoz írt előszóban hangsúlyozza, hogy köteete nem a hatvanas évek, a nyekraszovi idők társadalmi tudatának és közérzetének megörökítése, hanem a forradalom és az azt követő évek dokumentuma. Azonban nem egyszerűen „történelmi dokumentum”, több annál: a költői lélek kétségbeesésének és nihilizmusának költői-emberi dokumentuma is egyben.

A versek lírai hőse az 1905–1906-os évek drámáját éli újra: a forradalmi robbanást, a forradalom erőszakos megtörését, a forradalmi energiák szétforgácsolódását, a remények és illúziók szerte-foszlását. A beliji ember hangulati magatartása a kétségbeeséstől, a teljes távlatvesztéstől a szélsőséges individualizmusig és a céltalan, semmibe néző vak lázadásig terjed. Lukács György a Thomas Mann-i »hatalom védte bensőség« lényegét a következőkben látta: „Az így létrejövő lemondásnak, mely a hatalom védte bensőség lényeges vonásai közé tartozik, szubjektív is, objektív is széles skálája van: ez a nyíltan kifejeződő kétségbeeséstől a cinikus belenyugvásig terjed.” A lukácsi meghatározás igaz a beliji ember érzelmi-hangulati magatartására is.

A *Hamu* Belij műfaji terminológiája szerint „négy részes lírai poéma”. Hőse az otthontalan ember, az örökké úton levő csavargó, a katorgára ítélt menekülő fegyenc, az élet perifériájára taszított lumpenproletár, a nagyvárosi magányos ember. Az ember itt egyetlen lázas igyekezet, szabadságot és otthont keres, de mindenütt Oroszországban „átkozott helyekre” talál. Az egész „süket Oroszország” ilyen átkozott hely: átkozottak a burjánnal benőtt zsindeletű védetlen kis falvak, átkozott a maskarás nagyvárosi körengeteg, átkozott az egész vad ázsiai Oroszország,

A kötet vezérmotívuma – az önkéntelen pesszimizmus. A nyitó vers, amely az egész kötet hangulatát mintegy előlegezi: a *Kétségbeesés*. 1908-ban írta a költő, amikor – saját bevallása szerint – élete legválságosabb periódusát élte át. A felidézett Oroszország-kép mögött a szétszóródó, pusztuló, hulló nép vízója jelenik meg. Az „Oroszország” (Rosszija) főnév és a felszólító módban álló „szét-szóródní” (rasszejszja) ige egymásra rimeltetése egyértelművé teszi, poétikailag mintegy kiemeli a költői kép tartalmi jelentését. A felszólító módban megformált versindítás a lehetőségek, az alternatívák szigorú kizárását jelenti. Egyetlen alternatíva lehetséges itt: a pusztulás, a halál. A vidék sivárságát, halotti csendjét idéző természeti képek a lírai hős kielégtségét, tragikus reményvesztését közvetítik. Itt nincs rá mód, hogy részletesen kifejtjük, csupán utalni szeretnénk arra a nyilvánvaló analógiára, amely Belij és kortársai Oroszország-képe között van. A közép-oroszországbeli táj Bunyinnál is kietlen, pusztulást sugalló, halált idéző szomorú vidék, ahol magányos ló poroszkál az „elárvult sztyeppen”. Az *Arszenjev élete* fiatal hőse is ezen a vidéken jár: „De hiszen én csak mezőt meg eget láttam, Közép-Oroszország egyhangú sivárságát, az emberekben pedig mindenféle önmeg-semmisítés orosz szenvedélyét.”



Az ember nincs otthon ezen a tájon, bárhová is néz, mindenütt évszázados nyomor, megálzatás, betegség és halál van. A végtelen térségeken a szimbólummá nagyított Őrület, a Téboly száguldoz. Az *Oroszország* ciklus záróverse: *A haza, az átkozott ország, a „jégbedermedt Oroszország”* vizsgasztalan képét közvetíti: a határban a „halál kaszál.”

Belij Oroszország-verseinek világképe zaklatott, feszült. A lírai attitűdben hangsúlyozott szerephez jut a diszharmonikus kitaszítottság-érzet. A kötetben megszorodnak a mezítlábás csavargók, a hívó vándorok, a katorgára ítélt bűnözők, az élet alá szorított „megalázottak és megszorítottak”. Bárhová is néz a beliji ember, mindenütt köröskörül az embert lehúzó burján, részeg muzsikok, eszelősen éneklő vándorok, borgőzös kocsmák, ahová a nyomorból menekülő részeg tántorog utolsó kopejkáit is elinni. Oroszországban az emberek isznak, zabálnak, mulatnak, felejtik az életet. A táj – ahol az ember jár, kihalt, sivár, vigasztalan; a nagy orosz térségek felett megállt az idő. A múlt, jelen és jövő dimenziói egyetlen állóképbe, a halált idéző dermedtségbe mosódnak össze. A költő-barát Blok rendkívül találóan jellemzi a *Hamu* verseinek világát: „Nincs sem idő, sem tér ebben a világban. Íme az orosz valóság – mindenütt, bárhová is nézel –, messzeség, a kékség és a teljesületlen vágyak hasagotó fájdalma van. Mindez nem más, mint a mocsárban éjjel eltévedt fáradt lovas céltalan ügyekezete.”

A tragikus színezetű emberkép Belij diszharmonikus költői énjével tart rokonságot. A művész lelki zaklatottságának költői objektivációja: a „süket Oroszország”. Az ember ebben a világban szomorú vándor, aki a vállán átalvetett iszákkal rója a végtelen térségeket. „Késő éjjel vándorolunk a kiégett tarlón, és semmi sem világít. Egyedül a kocsmá ablakai világítanak. A Volga felett csak a kocsmá világít. Odavonulja magát a vándor, hogy eligya utolsó kopejkáit is.” Az 1907-ben Morozovához írott levelében a következő tragikus, szomorú képet rajzolja az orosz életről: „Gyakran utazom el a faluból, részint mert dolgom van, részint mert elegendem van az ólmos égből, a határtalan messzeségekből, a vándorokból, akik át meg átszelik a távoli mezőket, és minderre ráadásaként valami történelem előtti ódonság, sötétség: szörnyű az orosz falu. Köröskörül – a semmi; falvak, borzas állatok, akik a füstöt zabálják; a mezőn füttyül, táncol és hallgatózik a száraz burján, a mérges gaz, amely a szíve vájja szúrós tövisseit. Néha egészen az ablakom alá jön, és tövisével ott szúr meg . . . És a borzas villámaival vágó ólmos égbolt! *Van mitől menekülni Oroszországban*. Aggódom Oroszországért.”<sup>6</sup>

Megjelenítődik az élet nyugtalanságai elől menekülő lírai magatartás. A kötet kulcsmotívuma: a *menekülés* és az *otthontalanság*. A verscímek már önmagukban is ezt jelzik: *Vagonban, A vagon ablakából, Vasúti síneken, Futás, Menekülés, Az üldözött, A mezőn, Huligán dal, Az út, Az állomás, Fegyencek*. Üldözői elől menekül a katorgára ítélt fegyenc csak úgy, mint a nagyváros embere: menekül a „világnyi káoszból”. Az országutak, a vonatok, a pályaudvarok, az éttermek és kocsmák – mind-mind a menekülés felé mutatnak, a lélek otthontalanságára utalnak. Miként Dosztojevskij hősei mindig az átmenet, a „vasúti állomás” állapotában vannak, ugyanúgy mindig úton van a beliji ember is. A végtelenbe vesző vasúti sín pár jelképe lesz a kiteljesedett otthontalanságnak: *a sínek itt a semmibe futnak*. A falusi Oroszország után helyet kap a kötetben a nagyváros maskarás drámai képe is. A *Város* ciklus versei mintegy előlegezik Belij későbbi nagy regényének a *Petyerburgnak* vizionáló fantomvilágát, ahol már szinte nem is élő emberek, hanem kísérteties árnyékemberek népesítik be a nagyváros körengetéjét. Az ember itt álarcot hord, s az álarc alatt kétségbeesés és nihildöbbenet van. A börtönnek érzett városban minden idegenül áll szembe az emberrel. A város Belijnél is negatív léttér: a nyugtalan lélek itt sem talál otthonra, és a magányt is kétszeresen érzi. A ciklus költői képeinek messze túlnyomó többsége szomorú temetési menetet idéz. A „sápadt ember” a halált hordja magában, a lélek dermedtő némaságát. A költői képek között központi helyre kerül a lírai önstilizáció kedvelt eszköze: a költő önmagát látja a halott ember képében.

„Van mitől menekülni Oroszországban . . .” Belij csak az egyik Oroszországot látta, a másik, forradalomra készülő Oroszországot nem. A népben is csak arra figyelt, ami benne vad volt, átkozott és ázsiai. A „végeken” élt ő is, de sosem tudta igazán és maradéktalanul vállalni a forradalom előtti orosz valóságot.

<sup>6</sup> В письме к М. К. Морозовой 1907 г. Рукописный отдел Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Ф. 171. ен. 24. ед. хр. 13.

„Számomra Oroszország . . . lírai tényező” – írta Blok édesanyjának több hónapos olaszországi kinttartózkodás után, Milánóból. Betegen, fáradtan, lelkileg összetörve hagyta el Oroszországot annak reményében, hogy Franciaországban és Olaszországban egészségileg megerősödve folytatni tudja odahaza félbemaradt munkáit, köztük az élete főművének szánt *Bosszúállás* poémát. Terveiből jóformán semmit sem tudott megvalósítani, kiábrándultan, reményeiben megcsalva tért vissza Pétervárra, az „óriási nyilvánosházba”, ahogy nemegyszer barátai előtt nevezte Oroszország fővárosát. Olaszországi tartózkodása alatt minden korábnál emésztőbb válság lett úrrá a költőn, „szörnyű apátia” vett erőt rajta, megfeszített szellemi munkára teljességgel képtelennek bizonyult. Az embereket visszataszítónak érezte, és az egész életet szörnyűségekné. Kiábrándult az európai életből, és csakolyan förtelmesnek látta, mint az orosz. Az Oroszországból érkező hírek szörnyen nyugtalanították, és gyakran támadt olyan érzése, hogy tulajdonképpen nincs is hová hazatérni. „Nehéz visszatérni, és mintha *nem is volna hova* visszatérni. A vámnál meglopnak, benn Oroszországban felakasztnak vagy bebörtönöznek, meggyaláznak – a cenzúra nem engedi át azt, amit írtam . . . Jobban mint bármikor úgy látom, hogy a mai életből halálomig nem fogadok el semmit és nem hódolok be semminek.. Gyalázatos rendszere csak undort kelt bennem . . .”

Amikor 1909-ben ezeket a sorokat papírra vetette, a költői lélek már túl volt minden kételyen, a tudatos emberi választás erőt és öntudatot adó határozottsága szólalt itt meg. Tudta és érezte, hogy a „rettenetes világhoz” már nincs visszaút, bátran nézett szembe vele a „társadalmi ember” büszke öntudatával.

Blok számára a század elején valóban centrális kérdés volt az orosz nép és a haza történelmi jövője. A nép és az értelmiség közti szakadékot látva egyre inkább megbizonyosodik arról, hogy az értelmiség előtt egyetlen becsületesebb emberi alternatíva van: a valóság előli lelki emigráció helyett – az emberi helytállás. A költőnek a „jövő zenéjét” kell hallgatnia, a jövő hangjaira kell odafigyelnie, ha nem akar eltévedni a történelemben. Blok hitte és hirdette, hogy ez a történelem vaslogikája: az értelmiségnek a néppel együtt kell haladnia. Ez számára egyet jelentett a félvad, ázsiai Oroszország öntudatos vállalásával, a népbe vetett hit erősödésével és a jelentős történelmi események reményteltjes várásával. Költészetének nagy témája – Oroszország, olyan lírai tényező, amely egész költői életművének tengelyében áll. Sztanyiszlavszkijnak írja 1908. december 9-én: „Ennek a témának szentelem tudatosan és egyszer s mindenkorra az életem. Egyre világosabban ismerem fel, ez a legelső, a legkieleveztebb és *legredálisabb* kérdés. Már régen ehhez tartok, tudatos életem első pillanatától fogva; tudom, hogy az én utam – alapvető törekvését tekintve – mint a nyíl, olyan egyenes és hatásos. Lehet, hogy nincs kihegyezve az én nyílom . . . Tekintet nélkül minden elhajlásomra, a botlásaimra és kétségeimre, büntudatomra – én *megyek*. És most (amikor még harminc éves sem vagyok) felvillantak előttem, bár homályosan, az *egész* körvonalai. Ezért ejtem ki látszatra bátortalanul és összefüggéstelenül ezt a nevet: *Oroszország*. Hiszen itt – élet vagy pusztulás kérdéséről van szó.”

Oroszország kérdése – élet vagy halál kérdése, művészi szempontból a „rettenetes világ” költői-emberi meghaladásának záloga. „Én egyre jobban hiszek a jövőben: mennél kevésbé a sajátomban, annál inkább a közösségében”.

A *Haza* verseit előlegező *Jambusok* kötetet az irodalomtörténet úgy tartja számon Blok költészetében, mint az egyestől az általánoshoz, a személyes-individualistól a közösségihez, a partikuláristól az általános emberhez való átmenetet. Blok Oroszország-verseinek hazát, közösséget, népi-nemzeti sorsot vállaló költői magatartása itt készülődik e kötet verseiben.

A *Jambusok* kulcverse az *Így parancsolja a sugallat* című filozófiai-gondolati költemény. Ebben a versben megmérgetnek a személyes lehetőségek is a „rettentő világgal” való harc eredményes kimenetelére. A rettenetes világgal való művészi konfrontáció nagy költői próbáját kell látnunk a fenti költeményben. Innen, a költői lélek és a „rettentő világ” küzdelméből érthető csak igazán a vers emberi pátosza is. A vers eredeti címe a kortársakhoz szólt, egy korszerű értelmiségi magatartást állított a vers példaként eléjük. A vers mögött egy említésre méltó életrajzi élmény is munkált. Blok 1911 őszen nyugat-európai körutat tett, és többek között eljutott Párizsba is. A „Nyugat Babilonjából”

<sup>1</sup> Письмо к К. С. Станиславскому от 9 декабря 1908 г. Письма, стр. 265–266.

tisztában látta Oroszországot, onnan a ragyogásból és csillogásból tudta igazán felmérni hazája helyzetét, de lehetőségeit is. Párizs Blok számára kiábrándulást jelentett, illúziói összeomlását, a csillogás mögött meglátta a nyomort is, a biztonságodat mögött észrevette a nyugati világ kiáltó szociális ellentéteit is. „Sokkal erősebben és élesebben, mint Oroszországban” érezte meg Blok „az egész fantasztikus értelmetlenségét a világnak, ameddig a civilizáció eljutott”. Riasztotta őt is, miként a XIX. századi oroszokat, Dosztojevszkijt és Tolsztojt, maga a gondolat is: Oroszországnak azt az utat kell bejárni, amit a civilizált nyugat már megtett. A cári Oroszország ázsiai barbárságát egy a nyugati civilizáció kifinomult, szelídített embertelenség, antihumanizmus váltja fel? Anyjához írott egyik levelében a civilizáció másik oldalát festi le: a kunyhókban nyomorgó angolkóros gyerekeket, a koldusokat és prostituáltakat, az élet számkivetetteit, miként versében fogalmazta: a „vert hadakat”.

Blok is úgy volt vele, mint nem egy kelet-európai szellemi társa: a nagy lehetőségek hazája, Párizs vonzotta magához ezer szállal, ugyanakkor szociális és emberi lelkiismerete haza parancsolta. A „társadalmi ember” megszületéséig a költő egyszerre volt foglya két érzésnek, az elvágyódásnak és a hazahívó honváagnak. „Minden orosz művésznek joga van, hacsak pár évre is, becsukni a fülét mindenre, ami orosz, és a másik hazára – Európára és Itáliára – szegezni tekintetét.” Ez a két nagyerejű érzés örölte Blokban az embert, mígnem diadalmaskodott benne a dacos vállalás emberi büszkesége. Az elvágyódást lebírta a maradás érzése, a megkötöttség érzete.

A vers mögött munkál azonban egy világnézeti élmény is: a lélek itt már nem menekül a biztonságba és a jólétbe, bátran vállalja a másik világot, „a társadalmi ember bátran néz szemébe a világnak”. A való itt már többet jelent az álmoknál, jelenti az annyira gyűlölt „rettentő világot.” A vállalni tudó lélek már ott van otthon, ahol a vertek hada van, ahol megaláztatás, szenny, inség és homály van: a kitaszítottaknál, a népnél.

A versben két értelmiségi magatartás néz szembe egymással: a vállalásé és a menekülése, az orosz úté és a hatalom védte bensősége. A vers e kétféle értelmiségi magatartás polémiáját jelenti, innen a vers gondolati izgása, kemény elszántsága. Vállalni kell a történelmet, amíg a vihar mindent el nem söpör, tudni kell Igen-t is mondani, mert a föld alá bújó vakondok-magatartás csak a Nem-et ismeri:

„A tenger kínra, fájdalomra  
nyisd rá szemed, nyisd rá hamar,  
míg hazádban a nagy vihar  
dűhe nem dönt mindent halomra.”

*(Így parancsolja a sugallat)*

Az 1911-ben írt sorok polemikus jellege egyértelműen kiviláglík, ha összevetjük Andrej Belij Blokhoz írott levelének soraival: „Csak süvítsen a vakító hóvihar; ne bánd, húzódzkodj össze, vonulj vissza magadba; kihunyhat bár körülötted a fény, Te csukd be szemed. És a Szent Szellem, önnön fényed, az új meg új sebekhez érve, újból és újból megint meggyógyít Téged.”<sup>8</sup>

A társadalmi felelősséggel élő művészember meglátta a pétervári csillogás mögött a másik Oroszországot is, azt a világot, ami szellemi társában és lelki rokonában Andrej Belijben csak rémületet, kétségbeesést és undort váltott ki. Ugyanazt a valóságot élték meg mindketten, csak írói állásfoglalásukban különböztek alapvetően egymástól. Belijre az idegenség negatív életérzése volt jellemző, míg Blokra a hazára találó költő emberi helytállása. A következő levlérrészlet utolsó mondatából, Oroszország köszöntéséből ennek a hazaérkező embernek a melegségét érezzük ki: „Reggel felébredtem, és kinéztem a fülke ablakán. Eső csöpög, a földet latyak borítja, csenevész bokrok, egy magányos őr poroszkál gebéjén a mezőn, a vállán puska. Mintha villám hasított volna belém, megéreztem, hol is vagyok: ez ő, az én szerencsétlen Oroszországom, amelyet leköpdöstek a csinovnyikok, piszkos, elesett, nyálás, az egész világ nevetsége. Jó napot, mátyuska!” A szomorú orosz valóságra kétféle emberi válasz született: „Van mitől elmenekülni Oroszországban” – Belijé; „Az egyetlen ország, ahol élni tudok – mégis Oroszország” – Bloké.

<sup>8</sup> А. Блок и А. Белый. Письма. Москва, 1940, стр. 258.

A korai, 1906-os keltezésű *Oroszthon* romantikus, stilizált Oroszország-kép. „Mocsarak, lápok, őszi darvak, rontó varázslómesterek” hazája Oroszország, ahol minden titkokat rejt, s a „süvítő orkán csupasz ágak közt ősmundákat sustorog.” Hiányzik itt még a későbbi Oroszország-versekre annyira jellemző kettős érzület: a gyűlölvé is szerető aggódás Oroszország sorsáért, az Oroszország sorsát vállaló emberi büszkeségérzet. Belij szavával szólva: „az áldó és átkozódó szeretet”. A meggondolkoztató nagy élmény: a vesztes forradalom kijózanító, eszméletető történelmi kataklizmája még hátra van. A táj itt még csak önmagát jelenti, a természeti képekben még nem lelhető fel a „társadalmi ember” szociális érzése. Blok Oroszország-képe az évek során állandóan változott, fokozatosan telítődött történelmi-szociális tartalommal.

A *haza* verseiben már egy tragikusabb, s ezért hitelesebb Oroszország-képpel találkozunk az olvasó. „Az emberré válás trilógiájában”, ahogyan ő nevezte költészetét Belijhez írott egyik levelében, megszületett a „társadalmi ember.” Az a művész, aki egyben tanú is a történelem előtt saját korára, aki vállalja a jelent csakúgy, mint a múltat:

„Sivár zsidbadság sok-sok éve,  
fiad emléked sem leli.  
Véres, vad évek nemzedéke –  
mi nem tudunk felejteni.

Kihamvadt évek, mit üzentek?  
A tébolyt-e vagy a reményt . . .?

Károgjon holló, vészkiáltó  
a halálos ágyunk felett –  
én Istenem, ki arra méltó,  
Országodat hadd lássa meg!”

(*Sivár zsidbadság sok-sok éve*)

A *Kulikovo mezején* című versciklusban a költő sorsa és a haza sorsa már egyet jelent, közös a sorsuk a „gyötretésben”. „Oroszthon bánata” a költő keserűsége is. Az Oroszország előtt álló „hosszú út” motívuma, amely egyébként a költői utat mint önfejlődést szemlélő bloki líra kulcskategóriája, a kötetben már egyértelműen a „nagy vihar”, a forradalom felé mutat. A „szárguldunk”, „rohanunk”, „vágatunk” igék mozgalmassága, valamint a „nem térünk vissza”, „nem nézünk hátra” kemény elszántsága egyértelműen a *Tizenketten* és a *Szkiták* világát előlegezi. A jövőt idézi a vihar és a félelem is, a mozgás, a rohanás Bloknál szembeállítódik Andrej Belij „jégbedermedt Oroszország”-ával. Blok Oroszországa fiatal és erős, a jövő nagy eseményeivel terhes. A *Vétkezni folyvást* jellegzetes verse a kötetnek: az utolsó strofában kulminál érzelmileg és gondolatilag a költemény. A tárgyilagos, hűvös szemléletet itt felváltja a közvetlen költői vallomás. Az „önpusztítás mindenfajta orosz szenvedélyére” mintegy ráüt a *de* ellentétes kötőszó. A végek szomorú, babonákba fúló életére jön csattanóként a dacos emberi kiállás: „De így is drágább vagy te nekem minden földnél, Oroszthonom.”

Király István szavával szólva a „peremvidéki rémület” és a „peremvidéki öntudat” nézett egymással szembe Belij *Hamu* és Blok *A haza* című versciklusában. Ady *Séta bölcsőhelyem körül* című versére jellemző volt az *üszkének* és a *búszkének*, a pusztulás érzetnek és a vállaló nyugodtságnak egybefonódása, rimeltetése. A két orosz verseskötetének címe is a lélek két, egymással szöges ellentétben álló érzését szikráztatja össze: Belijnél a kiegészített lélek hamuja a pusztulást, a bénító halálérzetet jelenti; Bloknál – a hazaérkező, hazára és népre találó ember bizonyosságát, az otthonra talált lélek melengető ünnepélyességét. Az utak szétválását művészilag is tudatosító Blok és Belij a kötetcímek ellentétével is hangsúlyozni kívánta a végleges döntést: más utat jár be, és más tájra érkezik a lélek Bloknál, és másra Belijnél.

A harmincas évek közepén, második felében századunk három jelentős műfajelméleti kísérletének kifejtésére, illetve újrakifejtésére kerül sor a Szovjetunióban. A Lunacsarszkij szerkesztette, s nagytekintélyű tudóscsoport által létrehozott *Lityeraturnaja Enciklopedyija Regény* címszava alatt két név szerepel: Poszpelové és Lukácsé.<sup>1</sup> A harmadik teoretikus Bahtyin volt, aki ez idő tájt, de már a műfajelméleti kutatásoknak újabb lendületet adó 1934–35-ös regényvita után írta *A szó a regényben* című tanulmányát. Ez a tanulmány elvi előzménye lett az *Eposz és regény* című munkájának, mely módszertani alapvetése a tudós műfajelméleti koncepciójának. De ekkor jön létre Rabelais-ról szóló, jelentős elméleti eredményeket is hozó monográfiája, valamint a tér és idő regényi kategóriáit a történeti poétika szempontjából elemző nagy tanulmánya.<sup>2</sup> Lukács György *A történelmi regény* című művében összegzi harmincas évekbeli műfajelméleti kutatásainak eredményeit. Ezek azonban nem érthetők meg tudományos érdeklődése másik fő irányának, a realizmuselmélet kérdéseinek szentelt munkái számbavétele nélkül.<sup>3</sup> Poszpelov, aki a *Regény* címszó mellett a *Költészet és próza*, valamint a *Stilus* cikkek szerzője az említett kiadványban, itt fekteti le, körvonalazza azoknak az elméleti és metodológiai kérdéseknek a körét, amelyek a következő három-négy évtizedben nemcsak az ő munkásságának, de az irodalomelméleti kutatásnak általában is fő témáit, a tudományos gondolkodás alaptendenciáit képezik majd. Ezek rendszeres kifejtésére először a *Tyeorija lityeraturi* című könyvében kerül sor az évtized végén.<sup>4</sup> Tulajdonképpen mindhárom elméletíró nagyon gazdag örökséggel bír: a harmincas évektől, olyannyira, hogy ez az örökség meghatározó jelentőségűnek bizonyult a marxista irodalom- és műfajelmélet egész további alakulására.

Lukács György elsősorban a realizmus és regény, a tükrözési és műfajalkotó elvek összefüggésére fordítja most figyelmét, valamint a műfajelmélet *ontológiai* megalapozására. Olyan „általános élettények” kutatására helyezi a hangsúlyt, amelyek az eposzi és regényi elbeszélés, valamint a drámai megjelenítés elveinek megkülönböztetésében társadalomontológiai támpontul szolgálhatnak, megmagyarázhatják a műformák – elsősorban a dráma és elbeszélés költői formájának

<sup>1</sup> Г. ПОСПЕЛОВ: *Роман*. In: *Литературная энциклопедия*, т. 9, 1935, 773–795. Г. ЛУКАЧ: *Роман как буржуазная эпопея*. Уо., 1935, 795–831.

<sup>2</sup> М. БАХТИН: *Слово в романе* (1934–35). УЃ: *Роман как литературный жанр; ez az 1941-ben elhangzott előadás később Эпос и роман (О меторологии исследования романа)* címmel került publikálásra. УЃ: *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*, (1937–38). УЃ: *Из предыстории романного слова* (1940). In: М. БАХТИН: *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, 1975. М. БАХТИН: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, 1965.

<sup>3</sup> Г. ЛУКАЧ: *Проблемы теории романа*. Литературный критик, 1935, 2, 214–220. УЃ: *Исторический роман*, 1937. УЃ: *К истории реализма* (статьи 1934–36), 1939. Magyarul: Lukács György előadása a regényről. Irodalomtörténet 1976, 1, 198–211, Тézисек а regény elméletének néhány problémája vitájának zárszavához. Уо.: 211–214. *A történelmi regény*, 1947, 1977. *A realizmus problémái*, 1948.

<sup>4</sup> Г. ПОСПЕЛОВ: *Поэзия и проза*. In: *Литературная энциклопедия* т. 9, 1935, 197–208. УЃ: *Стиль*. In: *Литературная энциклопедия* т. 11, 1939, 40–60. УЃ: *Теория литературы*, 1940.

– általános, történelmileg ismétlődő jegyeit, sajátosságait. A műfajkutatás ontológiai megalapozásának hangsúlyozásával Lukács György – különösen *A történelmi regény* című könyve második, elméleti fejezetében – elvileg új eredményekkel gazdagította nemcsak saját korai regényelméletét, de a XX. századi műfajelmélet egészében is.

Lukács koncepciója azonban továbbra is fenntartja korai regényelméletének azt a módszertani tételét, melyre az eposz és regény értékhierarchikus szembeállításra épült. A történeti-szisztematikus megközelítés e tekintetben sajátos veszteséggel járt: a kutatás látóköréből kiszorult egyfelől a műfajalkotó elvek keletkezésének konkrét történeti aspektusa (bár a kérdés kidolgozását Lukács „metodológiaiailag érdekesnek” nevezte), másfelől pedig a műfajszemantikai jegyek ismétlődésének, tipológiai sajátosságának jelensége. Vagyis háttérben maradt az ontológiaiailag vett létevények szociális és történelmi meghatározottságából adódó szemantikai többlet, az eposzt követő epikus formák ebből fakadó műfaji gazdagodása. Így például továbbra sem maradt hely ebben a regénykoncepcióban a középkori epika műfajai – a lovagregények, idillek, utópiák, szatírák – számára. De még a polgári kor eposzának meghatározott formájában is „klasszikus értelemben nem teljes regényformának” minősült ez a műfaj.<sup>5</sup>

A totalitásvél álláspontjára helyezkedve, Lukács György ugyanis azt látja a regény központi formaproblémájának, hogy itt – a regényírók törekvésének megfelelően – költőileg helyre kellene állítani és ugyanakkor lehetetlen helyreállítani nyilvános és privát élet ellentétét, azt az alapellentmondást tehát, amelynek hiánya miatt „poétikus” volt az eposz, és amelynek jelenléte miatt nem poétikus, „próza” voltaképpen regény formája. Lukács szerint epopeia és regény közösségét – az életalakok formációs eltéréseiből fakadó különbségeik mellett – az elbeszélő formában kell látnunk: „a cselekmény elbeszélői megjelenítésében”. Mármint a regényben azért nem lehet „klasszikus” ez a megjelenítés, ez a költői forma, mivel a polgári világ „próza” valósága megnehezíti az olyan cselekmény megtalálását, amelyben az elbeszélő részletezés által „érzékileg helyreállítható” az eposz szerves konkrét, áttekinthető költői totalitása. Lukács helyesen hangsúlyozza, hogy a regénynek ez „csak” a polgári világ ellentmondásos valóságának („próza” valóságának) megfelelő formában történhet. Nem tagadja tehát, hogy a regény a polgári világ epikus modelljét adja, bár költői formája „klasszikuságának” fokát nem tartja teljesnek, mert az nem mérhető az eposz „érzéki teljességéhez”, költőségéhez és extenzív totalitásához. Lukács egyfelől tehát – helyesen – formációs különbségekkel magyarázza regény és eposz bizonyos eltéréseit, amikor alapstruktúrájukat adekvátnak tekinti azzal a konkrét történelmi szituációval, amelynek talaján létrejöttek, ugyanakkor azonban a közösségük jellemzőjeként említett elbeszélés, a költői forma tekintetében – Lukács szerint – a regény adekvát-sága „klasszikus értelemben nem teljes”. Espedig azért nem lehet ilyen, mert: „A regény központi formaproblémája, az epikus cselekmény megtalálása, megköveteli a polgári társadalom adekvát megismerését. Valami olyasmit követel tehát, ami polgári talajon elvileg elérhetetlen”. Ebben viszont – véleménye szerint – a művész „hamis tudata”, ideológiai korlátai képeznek akadályt.<sup>6</sup> Mivel tehát a regényíró végső soron nem ismerheti meg az egyén tette és sorsa között feszülő ellentmondás társadalmi okait, Lukács szerint a költő arra van kárhóztatva, hogy – minden „poétikus” törekvése, az „élet prózájával” való heroikus küzdelme ellenére – ezt az ellentmondást – a neki megfelelő formában – az élet „próza” részleteinek számos közvetítése révén az elbeszélésben „érzékileg helyreállítsa”. Ennek megfelelően, az absztrakt hatalmakkal (a „héroszok” korától eltérő, nem áttekinthető struktúrával) szemben álló egyén tettei és sorsa között a felidézett „tárgyak totalitása” (Hegel) teremt kontaktust, a „tárgyak totalitása”, mely – a drámában honos „cselekvések totalitásával” szemben – az elbeszélői megjelenítés alapvető eszköze.

A teoretikus ezen a ponton kapcsolja be regényelméleti koncepciójába a tükrözélméleti realizmuskategóriát. Tudniillik intím tett és nyilvános sors társadalmi ellentmondásokat felszínre hozó összefüggését a regényben az érzéketlenül felidézett tárgyak totalitása teremti meg ugyan – de csak abban az esetben lehet sikeres, azaz objektív ennek az összefüggésnek, igazságnak a helyreállítása, ha az író hű az elbeszélő cselekményben felidézett tárgyak „részleteinek realizmusához”.<sup>7</sup> A „részletek realizmusához” való hűség a biztosítéka annak, hogy a regényben adekvát valóságmodell jön létre,

<sup>5</sup> V.ö.: Irodalomtörténet 1976, 1, 202.

<sup>6</sup> Uo.: 201.

<sup>7</sup> Uo.: 203.

hogy az objektivitás „helyreáll”, hogy feltárul az a társadalmi „igazság”, amely egyéni tett és sors ellentmondásos összefüggését magyarázza.

Bahtyin más irányban keresi a regényelmélet új perspektíváit. Abból a minden egyebet elhomályosító törekvésből, melyet a harmincas években a *prózaí szó stilisztikájának és történeti poétikájának* kidolgozására fordít, egyértelműen arra lehet következtetni, hogy a műfajelmélet aktuális kérdéseire adandó válaszait a *prózapoétika* függvényének tekinti.

Ennek megfelelően az *Eposz és regény* című munkája a regény műfaji strukturáját nem a kompozíciós eljárások rendszere alapján vizsgálja (mint a formalisták), nem a problematika szintjén írja le (mint Poszpelov) és nem is a történefilozófiai összefüggések síkján (mint Lukács), hanem a „stilisztika” és a „tematika” síkján. Mindkét aspektust szembefordítja az eposzsal. Stilisztikai szempontból a *többnyelvűséget*, tematikai vonatkozásban pedig a visszatükrözés tárgyául szolgáló jelenidő térben fordításának különös képességét, s ezzel összefüggésben a regényalak maximális *kontaktusát* ennek az abszolút (jövőbe átmenő) jelenidőnek a valóságával. A regényben az ábrázolás tárgya, az alak – mint az abszolút jelenidő hordozója – abban a Bahtyin által feltételezett kontaktus-zónában kap epikus térformát, amely a többnyelvűség ideológiai kontextusán keresztül közvetlenül, distancia nélkül kapcsolódik a művészi világlátás tárgyához, a jövőbe forduló jelenkor megismerési és etikai értékkontextusához, dialógusához.

Az abszolút jelenre való orientálódása miatt – a kutató elképzelése alapján – a regény az epikus distancia felszámolásának, a teljes formai lezárulatlanságnak a műfaja, szemben az abszolút múltra orientált, ideálisan zárt és epikusan distanciált formával – az eposzsal. Véleménye szerint a világ a regényíró számára „eleven látás és kontaktus objektuma”, a múltat idealizáló eposzköltő számára pedig – „az emlékeztető, de nem a megismerésé”.<sup>8</sup> Ám nincs megismerési funkciója e felfogás szerint a regénynek se: a prózától, a szó művészetétől egyáltalán idegen ez a funkció.

Bahtyin esztétikája ugyanis abból indul ki, hogy a „művészi világlátás” nem képvisel megismerési és megítélési aktust, értéket, alkotói szubjektivitásból fakadó értelmi többletet. Az esztétikai objektum lényege – „az esztétikum jósága és kegyelme”, ahogy egy helyütt mondja –, az, hogy tartalmilag érintetlenül hagyja, nem tesz hozzá és nem vesz el abból, ami a költő látókörébe hatol.<sup>9</sup> A művészi világlátás képessége abban mutatkozik meg, hogy új értéksíkba helyezi tárgyát. Ez a bizonyos értéksík a prózában – a „dialogikus kontextus”. A dialogikus kontextus pedig annak eredménye, hogy a prózában maga a szó képezi az ábrázolás tárgyát. *A prózanyelv nem más, mint ábrázolt szó*. Bahtyin épp abban látja a regényíró „formateremtő ideológiájának” többletet minden másfajta társadalmi tudatformával szemben, hogy e tudatformák – mint sajátos nyelvek, mint megannyi ideológiai valóságrendszerezés, monologikus szó – a prózában az ábrázolás tárgyává válnak, minek következtében e „formateremtő ideológia” alanya, a szerző az „esztétikai kívülállás” nézőpontjára, az élet gnoszológiai és etikai értékkontextusától eloldozott pozícióba kerül. S most már innen szemléli – formálja meg és zárja le – az ábrázolt szóban kifejezett életértékeket. Tagadhatatlan: Bahtyin legnagyobb érdemei éppen az ábrázolt beszéd, a prózaí szó stilisztikájának és tipológiájának megalkotásában jelentkeznek. Idevonatkozó több évtizedes kutatásait, eredményeit foglalja össze és szisztematizálja *A prózaí szó típusai* című fejezetben, Dosztojevszkij-monográfiája második kiadásának legnagyobb szakmai elismerést kapott részében. Nem véletlen tehát, hogy a Bahtyin munkássága körül kibontakozó tudományos polémia épp e téren a legtermékenyebb és a legperspektivikusabb. Vitát pedig azzal váltott ki e kérdésben, hogy a prózaí szó felfogása szerint csak ábrázolt szó, *de nem ábrázoló szó*. Ez pedig kienit 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. Sőt, mi több – a művészi világlátás (a visszatükrözés) tárgya sem lehet valójában. Hiszen a prózanyelv nem az élettényekre orientálódik, hanem a társadalmi tudatformákra, a látens és nyilvános vitában-dialógusban álló nézetek metszéspontjára, értékkontextusára. A prózaí szövegben eszerint nem valamely élettény modellje jön létre, hanem az élettényeket érintő dialogikus szellemi kontextusé. Vagyis: a világlátás tárgya a prózában nem az ontológiai differenciáltságában vett valóság, hanem e valóságnak az emberi megismerés és megítélés formái által, ideológiailag már

<sup>8</sup> М. БАХТИН: *Вопросы литературы и эстетики*, 447–483.

<sup>9</sup> М. БАХТИН: *Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве* (1924). In: *Вопросы литературы и эстетики*, 6–71.

rendszerzett vetülete: a szociálisan meghatározott egyén beszéde, ideológiai szava, ahogy Bahtyin nevezi, az „idegen szó”.<sup>10</sup> Következésképpen a művészi világlátás nem jár új, sajátosan költői ismerettel és ítélettel; funkciója nem több: új értéksíkba – dialogikus kontextusba – helyezi ezt az idegen szót pusztán az által, hogy az ábrázolás tárgyává tette.

Ez a művészi értéksík, a valósággal kapcsolatot biztosító kontaktus-zóna – Bahtyin koncepciója szerint – történeti perspektívában két stilisztikai formációt hozott létre: a *nevetést* és a *többnyelvűséget*.<sup>11</sup> Mindkettő végső soron arra szolgál, hogy parodizálja, illetve dialogizálja ezt az idegen szót, a valóság megítélésének és megismerésének monologikus műfajait – a tudomány vagy ideológiai nyelv segítségével rendszerezett formáit. A „regénynyelv előtörténetéhez” sorolt két stilisztikai formáció a műfaji elvek kristályosodási folyamatának egy-egy stádiumát jelzi; ugyanakkor antik eposz és újkori regény viszonylatában egyfajta kontinuitás biztosítására, szembeállításuk kiküszöbölésére szolgál; s végül, a műfaji gondolkodás objektivitásának fokozódását hivatott kifejezni. Ennek megfelelően az epika egyik korszakát a „népi nevetéskultúra” hagyományaira támaszkodó elbeszélő formák virágkorára teszi, egy másik nagy fejlődési szakaszát az újkori többnyelvűségre érzékeny művészi világlátás kimunkálásának idejére. Így jön létre a harmincas évek során a regény elméleti és történeti-poétikai meghatározásával kapcsolatos munkái mellett monográfiája Rabelais-ről, aki ennek a felfogásnak megfelelően úgy válik az elbeszélő formák középkori fejlődése betetőzőjévé, a „nevetés” műfajainak s a műfajparadixiáknak csúcsová, miként Dosztojevszkij az újkori prózafejlődésben a „többnyelvűség” műfajának géniuszává, a „polifonikus regény” megteremtőjévé. Mindez azzal van összefüggésben, hogy az „ábrázolt szó” az eposztól való távolodás mértékben mind mélyebb kontaktusba kerül a visszatükrözés tárgyával, a mindenkori „jelennel”. Ez a „műfajmeghatározó” sajátosság három párhuzamosan zajló jelenséggel jár együtt: (1.) az ábrázolás tárgyának szellemivé szublimálódásával, (2.) a világlátás objektivitásának fokozódásával, (3.) a szerzői attitűd problématicussá válásával.

A szerzői szó és pozíció tekintélyének – az eposzban tapasztalt epikus distanciának – azért kell problématicussá válnia a regényben, mert – Bahtyin elképzelése szerint – az elbeszélő formák fejlődése azon alapul, hogy éppen az ábrázolt szó tekintélye nő meg, az alak szólama, pozíciója, míg Dosztojevszkij művészetében egyenrangúvá nem válik a szerzői szó szólamával. Ennek értelmében, a regény lényege az eposzsal szemben nem abból adódik, hogy az ábrázolt személyiség, a regényhős „problematikussá” vált, hogy a műfaj az individuum „degradációjával” küzd vagy azt örökíti meg, hanem épp ellenkezőleg – differenciálódását, felszabadulását ábrázolja, a felszabadulás mértékében pedig a szerzői tekintéllyel perlekedő szólamának, e szólam értékének növekedését. Lukácsnál eposz és regény szembeállításának kritériuma a *hős* – Bahtyinnál a *szerző* – válságával, „problematikussá” válásával függ össze. Lukácsnál a regény objektivitását s a partikularitásától megfosztott szerző tekintélyét a *realizmus* hivatott biztosítani, Bahtyinnál a „dialogikus kontaktus”, világlátás mélysége, az ábrázolt szó dialogizáltságának foka.

Azzal, hogy a prózanyelv stilisztikájának síkjára tereli a műfajelmélet kérdéseit, Bahtyin igyekszik a *poétika* hatáskörébe vonni az epikai objektivitás (műnemi, műfaji) kategóriáit, miáltal implicit vitát kezd a tükrözéseméleti realizmus-felfogással; nem ért egyet azzal, hogy a regény objektivitását a realizmussal magyarazzák. Hisz világos, az epikai objektivitás tágabb kategória a realizmusnál, lévén hogy nemcsak realista epika létezik. Más kérdés, hogy miközben a harmincas évek realizmus-vitáiból kimarad, sőt, már-már tüntetően kirekeszti munkáiból a realizmus problémáit (sajnálatos módon,

<sup>10</sup> Az ábrázolt szó, az „idegen szó” elméletének kidolgozását ld.: М. БАХТИН: *К эстетике слова* (1923). In: Контекст 1973, 1974, 258–280; В. ВОЛОШИНОВ: *Слово в жизни и слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики*. Звезда 1926, № 6, 244–267; УО: *Марксизм и философия языка*, 1929, 1930; М. БАХТИН: *К методологии литературоведения* (1940, 1970). In: Контекст 1974, 1975, 203–212; УО: *Проблема текста. Опыт философского анализа*. In: Вопросы литературы 1976, 10, 122–151; УО: *Типы прозаического слова. Слово у Достоевского*. In: *Проблемы поэтики Достоевского*, 1963, 1972. Magyarul részletek: М. М. ВАХТИН: *A prózai szó típusai*. Helikon XIX (1973), 2–3, 328–330. М. М. ВАХТИН: *A szó esztétikája* (Válogatott tanulmányok). Вр., 1976.

<sup>11</sup> V.ö.: М. БАХТИН: *Из предыстории романного слова*. In: *Вопросы литературы и эстетики*, 417–446.



egyebek között a műfajokkal való összefüggésének kérdését is), egyben elejti azoknak a műfajelmélet szempontjából igen lényeges – a prózai szó stilsztikájánál nem kevésbé lényeges – ontológiai elveknek a kutatását, melyek alapján Lukács keresi ez idő tájt például az elbeszélői és drámai forma alapját képező történetfilozófiai különbségeket.

Poszpелov ebben a vonatkozásban közelebb áll Lukács kérdésfelvetéséhez, míg a műfajok objektivitásának poétikai megközelítése tekintetében inkább Bahtyinnal mutat közösséget. Bár Poszpелov szemszögéből a „szociológiai stilsztika” meglehetősen szűk stílus- és túl tág műfajértelmezéshez vezet. Végül is igaz van: Bahtyinnál „regény” és „próza” között lehetetlen elvi különbséget találni. A stílus fogalommal kapcsolatban pedig az a kifogás merül fel, hogy abból kiszorult az ábrázolt tárgyiasság és annak kompozíciója; hiszen Bahtyinnál csak „ábrázolt szóról” és az „idegen szövegek tematikai kompozíciójáról” beszélhetünk; olyan kompozícióról, amely – például Dosztojevszkij-interpretációjában – a hősök szavának belső „kétszólalmúságát”, „mikrodialógusát” a mű „nagy dialógusába” kapcsolja, s ott a polifonikus elrendezés egységévé, funkciójává avatja. Ami szükségképpen jár azzal a feltételezéssel, hogy nincs alak – csak szövege van, hogy nincs tárgyjel – csak jelentése van.

Ezért Poszpелov erőteljesen hangsúlyozza, hogy a szó önmagában nem lehet az irodalmi mű „materiája” abban az értelemben például, mint a márvány a szobrászatban; nem lehet forma- és stílusalkotó tényező, legfeljebb az egyik ilyen tényező. Kiemeli tehát az epikai szó *ábrázoló* funkcióját, azt, hogy az elbeszélés és a hősök szava felidéz egy tárgyi világot, melyet az alkotó a valóság epikus modelljévé szervez. Csak ezen belül van funkciója és értelme a hősök, sőt, az elbeszélő szavának is. Az epikus költő az ábrázolt tárgyiassággal nem kevésbé minősíti alakjait, nem kevésbé juttatja érvényre alkotó szubjektivitását, pátosztát, mint azok szavával, dialógusával és monológusával. Vagyis az alak- és cselekményépítő formaelemek (az ábrázolt szó, cselekedet, gesztus, mimika, magatartás és más epikus térformák, részletek, mikroelemek) teljes művészi rendszere képezi a regénynek is, miként minden más epikus – drámai és elbeszélői – műalkotásnak a *stílusát* és nem csak a mégoly dialogikusan értelmezett szó. Az ábrázolt tárgyiasság értelmi többletet hordoz a dialógusok és monológusok síkjának jelentéséhez képest.<sup>1 2</sup>

De a szó, mind ábrázolt, mind tárgyiasságot ábrázoló mivoltában, valamint e tárgyiasság szűzsés kompozíciója, egyszóval az epikus műalkotás stílusalkotó elemeinek művészi rendszere – Poszpелov álláspontjának megfelelően – természetesen nem csupán a műfajszemantikai aspektus „kifejezésformáinak” rendszere, nem csupán a domináns műfajalkotó elvek „jelrendszere”, nem egyszerűen a műfaj „külső” formáinak szisztémája.

Tudniillik Poszpелov szerint a „stílussteremtő elveket” az irodalmi műalkotás „belső” formáinak teljes szemantikai „kötegből” kell levezetni – és nem kizárólag műfajszemantikai aspektusából. Ennek szolgálatába állítja maga is a „külső” és „belső” formák – egyébként csak módszertani megfontolásokból különválasztott, ám az elemzésben szigorúan együtt vizsgált – poétikáját és történeti tipológiáját. E két vonatkozás szintén szorosan összetartozik. Mert Poszpелov úgy látja, hogy a „belső” formák, a stílussteremtő elvek síkján végzett elemzés nem más, mint az irodalmi gondolkodás „fejlődésformájának” elemzése, poétikája. A „belső” formák poétikája síkján aztán megkülönbözteti egyfelől a műalkotás egyszeri szemantikai összetevőit, *konkrét történelmi* sajátosságait s az annak megfelelő kategóriákat: tematika, problematika, irodalmi irányzat; másfelől olyan szemantikai jegyeket különböztet meg, amelyek *történelmileg ismételhetőek*, s a műalkotás tipológiai sajátosságait képezik; ilyenek a tükrözési elvek („módszer”), műnemek, műfajok és a pátosz válfajai.<sup>1 3</sup>

Önmagában tehát eszerint sem a műfaj, sem a módszer, sem a tematika, sem más „belső” formai tényező nem lehet stílussteremtő elv az irodalomban. Csak a „belső” formák konkrét és tipológiai aspektusainak együttese alkothatja azt, egyebek között a regényben is, meghatározva egyben az adott műalkotás ábrázoló, kifejező és kompozíciós eszközeinek és eljárásainak egységes művészi rendszerét. Ezzel kapcsolatban Poszpелov egy gyakorta előforduló módszertani hibára hívja fel a figyelmet. Egyes

<sup>1 2</sup> Г. Н. ПОСПЕЛОВ: *Проблема стилистики и проблема стиля*. In: Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы, 1961, 35–48.

<sup>1 3</sup> Г. Н. ПОСПЕЛОВ: *Проблемы литературного стиля*, 1970, 45–91.

elméletírók ugyanis az eposzt, a szatírát, a novellát, a regényt stb. nem az irodalmi gondolkodás „fejlődésformájának” tekintik, hanem bizonyos „kifejezésformák” kanonizált rendszerének. Így a formalisták például kompozíciós eszközök és eljárások egységes szisztemájaként fogták fel az egyes műfajokat. Jóllehet nem találunk – mint Pospelov rámutat – egyetlen műfajt sem, amely történelmi útja során többé-kevésbé *egységes* formarendszert, szűzsés, kompozíciós felépítést, a felépítés eszközeinek és elveinek többé-kevésbé egységes rendszerét hozta volna létre. És nyilvánvalóan azért nem hozott és nem hozhatott ilyet létre, mert ezeknek a stílusalkotó elemeknek a rendszerét, a rendszerezést nem egyedül a műfaj határozza meg.<sup>14</sup>

Az ábrázolt szó és az ábrázolt tárgyiasság – többek között az is, amit Hegel és Lukács a „tárgyak és mozgások totalitásának” nevez – Pospelov koncepciójában az elbeszélői és drámai költészet közös, általános ismérve – a lírai költészettől ontológiailag eltérő műnemi sajátossága.<sup>15</sup> De ezek az epikus tér és idő megjelenítésére, a tér-idő szcenikai vagy elbeszélői modelljeinek megteremtésére alkalmas költői formák az irodalom fejlődésének különböző korszakaiban egymástól egészen eltérő situációk kibontására szolgáltak, attól függően, hogy az alakteremtési elvek síkján milyen műfaji szükséglet fogalmazódott meg. Ezek a situációk – legáltalánosabb műfaji jegyeik, az alakteremtési elvek alapján – egyén és közösség viszonyának történelmileg kialakult négy alaptípusát tükrözik, és különböző közösségek, népek, nemzetek, társadalmak életében különböző korokban aktualizálódtak. Pospelov ebben látja az egyes műfajok történelmi ismétlődésének, tipológiai kvalitásuknak a magyarázatát; azt, hogy más-más népek irodalmában különböző korokban történik egy bizonyos műfajnak a kultivációja. Ez pedig azért van így, mert történelmileg nem azonos időszakokban következik be az egyes népek életében és irodalmában az a fejlődésfok, amelyben szükséglet mutatkozik azok iránt az „alakteremtési műfaji elvek” iránt, amelyek legendák és mítoszok, eposzok és bilinák, utópiák és szatírák, novellák és regények situációját képesek megjeleníteni az alak- és cselekményépítő elemek rendszerében. Épp erre a jelenségre hivatkozva hangsúlyozza Pospelov a költői műfajok markánsan megmutatkozó *stadialitását*.<sup>16</sup>

Ennek megfelelően, az *eposzi* és a *regényi* situáció a műfajok két sajátos csoportjának elkülönítését teszi lehetővé, a műfajszemantika két típusát képezi. Pospelov érdeme, hogy a situáció szemantikai jegyeinek történetfilozófiai eltérése alapján megkülönböztette az irodalmi művek azon csoportját, amely egy köztes típus meghatározására ad elegendő alapot. Ezt ő *etológiai* („erkölcsrajzi”) műfajcsoportnak nevezteti, s ide sorolta az idilleket, utópiákat, szatírákat. S végül egy negyedik, az eposz előtt keletkezett, de a későbbiek során gyakran visszatérő típus – a *mitológiai* műfajcsoport –

<sup>14</sup> Г. Н. ПОСПЕЛОВ: *Проблемы исторического развития литературы*, 1972, 14. Ebben a könyvében összegzi Pospelov több évtizedes műfajelméleti kutatásait, fejti ki legteljesebb formában pátoszelméletét.

<sup>15</sup> A műnemelmélet ontológiai és gnoszeológiai megalapozásának kísérletével legutóbb kiadott könyvében jelentkezik: Г. Н. ПОСПЕЛОВ: *Лирика среди литературных родов*, 1976.

<sup>16</sup> Az irodalmi fejlődés tipológiai sajátosságainak, az evolúció törvényszerűségének elméleti aspektusa napiainkban intenzív kutatások tárgyát képezi. V.ö.: Г. Н. ПОСПЕЛОВ: *Реализм и его равноводности в русской литературе XIX века*; Ю. М. ЛОТМАН: *О типологическом изучении литературы*; С. В. ТУРАЕВ: *Национальное и мировое в типологии реализма*. In: *Проблемы типологии русского реализма*, 1969. П. НИКОЛАЕВ: *Нужна ли нам типология?* *Вопросы литературы*, 1957, 9. Ю. М. ЛОТМАН, Б. Ф. ЕГОРОВ, З. Г. МИНЦ: *Основные этапы развития русского реализма*. Ученые записки Тартуского гос. университета, вып. 98, Труды по русской и славянской философии. Тарту, 1960. Г. Д. ГАЧЕВ: *Ускоренное развитие литературы*, 1964. Н. И. КОНРАД: *Запад и Восток*, 1966, 1972. Д. С. ЛИХАЧЕВ: *Своеобразие исторического пути русской литературы X–XVII веков*. Русская литература, 1972, 2; УО: *Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили*, 1973. Д. КИРАЙ: *К типологии романтического мышления в русской литературе XIX века*. Studia Slavica Hung., XIX, 1973. *Типологические исследования по фольклору*, 1975. J. M. LOTMAN: *A kultúra tipológiája*. In: *Szöveg, modell, típus*. Bp., 1973. MARC BLOCH: *A történelem védelmében*. Válogatott művek, 1974. A. J. GUREVICS: *A középkori ember vilásképe*, 1974. N. I. KONRAD: *A történelem értelméről*. Válogatott tanulmányok a *Запад i Voszток* c. tanulmánykötetből, 1977.

kiemelése teszi teljessé az irodalmi gondolkodás fejlődésformájaként értelmezett műfajok történeti tipológiáját Pospzelov műfajelméletében.<sup>17</sup>

Míg tehát a történeti-szisztematikus műfajmegközelítés mértéke Lukácsnál eposz és regény axiológiai szembeállítását eredményezte, Bahtyin prózastilisztikai nézőpontja pedig az eposzi distancia felszámolását igazoló (tematikai szintű) „történeti” regénypoétikát, Pospzelov az eposz előtti, valamint az eposz és regény között keletkezett műfaji alakzatokat történeti és tipológiai sorba állította, s mindezt az irodalmi gondolkodás stadiálisan történő fejlődésének ábrázolta.

Mint láthattuk, a műfajok Pospzelov által ajánlott csoportosításának elve meglehetősen független a műnem klasszifikációs elveitől. Ezzel azt a jelenséget igyekszik megmagyarázni, hogy a műfajok többsége a lírai és epikai műnemben (elbeszélői és drámai epikában) egyaránt realizálódhat. Hogy tehát van például lírai (Theognis elégiáiban), líroepikai (Juvenalisnál) és epikai szatíra. Sőt, még ennél is többről van szó. Tudniillik arról, hogy ezek a lírai vagy líroepikai vagy epikai szatírák (illetve idillek, utópiák, regények stb.) a műfaj „külső” formája tekintetében lehetnek ódák, poémák, mesék, énekek, elbeszélések, versek, drámai dialogusok, színpadra írt jelenetek stb. Ugyanílyan sokféleséget fedezünk fel a regényi alapszituációt tárgyiasító műfaji formák terén. Találkozunk ugyanis műfaj-szemantikai értelemben alapvetően regényi „hősi” énekkel (*Pèlerinage de Charlemagne*), varázsmesével (Mézières, *Zabolátlan öszvér*), kalandos életképsorozatból álló elbeszéléssel (*Lazarillo de Tormes*), líroepikai poémával (*Jevgenyij Anyegin*), rövid terjedelmű pszichológiai novellával (*Adolphe*) és monumentális nagyalakzattal (*Germinal*). A műfajok „külső” formái tekintetében Pospzelov tehát egy újabb klasszifikációs elvet ajánl, ismételten hangsúlyozva, hogy az irodalmi műalkotás stiláris és kompozíciós elemeit, formarendszerét egészében nem a műfaj „külső” formája képviseli. Meghatározzák azt az irodalmi irányzattól, a túlközési elvből és nem utolsó sorban a szerzői attitűd pátoszából fakadó formateremtő követelmények is.

Közismert, hogy a pátosz korábban legteljesebb felfogását az esztétikában Hegel fejtette ki.<sup>18</sup> De Hegel még csak a hősök pátoszáát vizsgálta, az alkotás tevékeny-megismerő-újraalkotó szerepét pedig lefokozta a leleményre, az alkotó „fantázia” olyan értelmezésére, melynek megfelelően az pusztán arra bizonyul alkalmasnak, hogy „szubjektív organonja” legyen a világszellem öntudatosulási folyamata egy bizonyos szakaszán megjelenő „eszmenyinek”, s azt a mű hőseiben lakozó pátosz formájában juttassa költőileg kifejezésre. Hegelnél az azonosság elvéből fakad, hogy nem tesz különbséget a művész és az általa teremtett alakok pátosza között, sőt, bizonyos értelemben az alkotó szubjektivitást alárendeli a hősök pátoszának, „poézisének”. Ennek következtében nála elsikkad a voltaképpeni alkotói folyamat, a par excellence művészi gondolkodás aktív megismerő és értékorientációs természete s persze az ebből fakadó költői többlet, szemantikai plusz.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Г. Н. ПОСПЕЛОВ: *К вопросу о поэтических жанрах*. Доклады и сообщения филологического факультета МГУ, 1948, вып. 5, 58–64; УО: *Проблемы исторического развития литературы*, 152–252.

<sup>18</sup> A műalkotás pátoszáának elméletével kapcsolatos kutatások, felfogások (Lessing, Kant, Schiller, Hegel, Belinszkij) metodológiai és elméleti áttekintését lásd: E. Г. РУДНЕВА: *Пафос художественного произведения (из истории проблемы)*, 1977.

<sup>19</sup> Nem véletlen, hogy Hegel a pátosszal kapcsolatos elképzeléseit *A cselekvő individuumok* című alatt tárgyalja *Esztétikájában*, tehát a hő és nem a költő szintjén. Lukács György a hősök vonatkozásában kizárólag a dráma (gyakorlatilag azonban csak a tragédia) központi alakja, a „történelmi egyén” esetében látja indokoltnak a pátosz fogalmát, vagyis csak ott, ahol a történelmileg értékelhető tett alapján minősíthető a hős tevékenységének poézise. Ám a regény hőseit, ahogy Lukács nevezi, a „fenntartó egyént” illetően csak szenvedélyről és nem pátoszlól beszél. De nem beszél pátoszlól a regényíró tevékenységével kapcsolatban sem, miként a drámaíró is kizorul a minősítésnek erről a szintjéről. Úgy látszik, elvi kérdésnek tekinti Lukács György, hogy a „lírai visszatükrözés legáltalánosabb sajátosságához” kösse a költői pátosz fogalmával való minősítést, azaz kizárólag ahhoz a műnemhez, melynek alakításmódját teremtő természetként („natura naturans”) határozza meg; szemben a drámával és az elbeszéléssel, melyekben a teremtett természetként („natura naturata”) alakított ábrázolás, Lukács szerint, nem feltételez pátoszáértékű szerzői attitűdöt, s az „epikus szubjektivitás, mint az elmondás szubjektuma” jöhet csak szóba. (V. ö.: *A lírai visszatükrözés sajátos*

Lukács György helyeslően idézi *A különösség* című munkájában Hegelt, jóllehet a pátosz fogalmát kihagyja terminológiai rendszeréből, mivel nála az a „különösség” kategóriáján belül kap funkciót, a szubjektivitásnak a „különösbe való felemelkedése” részeként, a „műalkotás-egyenítés alakítási színvonala”, „különössége” értelmében.<sup>20</sup>

Ezzel szemben *A regény elmélete* szerzője a költői pátoszt a regényben mint a műfaj „egységesítő elvét” a „költő tartalmi etikájaként” határozta meg. Méghozzá „kettős etikájaként”: ez egyrészt – az epikai megformálás és zárás eredményeként – a hősök ellen irányul, az eszmény életbeli sorsa, a „valóság végérvényes győzelme” nevében, s mint „íronia”, „epikus bölcsesség” nyert megfogalmazást; másrészt önnön epikus bölcsessége, „normatív objektivitása” ellen, mely felismerte a „valóság végérvényes győzelmét” és belátta a harc hiábavalóságát. Ez az „etikai önhelyesbítés” – mely a fiatal Lukácsnál a regény epikai objektivitását „normatív objektivitással” minősíti át – abból meríti pátoszáát, hogy – mint írja – a világ nem magának köszönheti fölényét, hanem az eszmények vezette hős „problematikus” voltának. A regény „egységesítő elve”, a szerzői attitűd nem az epikai objektivitásban (s persze még kevésbé a későbbi realizmus kategóriáiban) csúcsosodik ki, hanem a romantikus antikapitalizmus „normatív objektivitásában”, az „íroniában”, s az „etikai önhelyesbítés” pátoszában.<sup>21</sup>

Bahtyin az etikai pozíciót vagy önkorrekciót nem tartja a regényírói-szerzői pátosz általános érvényű, tipológiai sajátosságának még a romantika utáni regényirodalomban sem, s csupán a szerzői attitűdválság egyik eseteként jellemzi. A húszas évek közepén – egyfelől tehát már *A regény elmélete* ismeretében, másfelől pedig még a Dosztojevskij-monográfia megírása előtt – nagy tanulmányt szentelt a szerző és a hős fogalommal kapcsolatos kérdéskörnek. Ebben külön is érinti az etikai önkorrekció problémáját, s azt a szerzői attitűd „válságtüneteként”, pontosabban a válságleküzdés egyik járhatatlan útjaként interpretálja. Maga a „művészi világlátás” megy így veszendőbe, az a különös valóságviszony, mely Bahtyin szerint megköveteli az „esztétikai kívülállás” pozícióját a kor gnoszológiai és etikai feszültségének értékkontextusa vonatkozásában. A szerzői pátosz válsága akkor következik be, amikor lehetetlenné válik az említett értékkontextuson, a kor ideológiai dialógusán kívül létrehozni a világlátás – s a megformálás és zárás – pozícióját.<sup>22</sup> A szerzői attitűdválság leküzdéseként kap jellemzést – de majd csak a Dosztojevskij-monográfiában – a polifonikus regény, melynek objektivitását azonban egy olyan specifikus poétika, egy olyan különös világlátás és ábrázolás által látja biztosítva Bahtyin, melynek megfelelően a szerző szó (és pátosz) *egyenrangú* a hősök szavával: mert a polifonikus regény egységesítő elve – a szerzői világlátás és ábrázolás következetesen végigvitt dialógizmusa.

*A regény elmélete* című munkájában, mely egy tervezett Dosztojevskij-monográfia bevezetőjeként íródott, már Lukács György is jól sejtette, hogy Dosztojevskij egy „új világhoz tartozik”. Hogy mi is rejlik a megállapítás mögött – a monográfia lett volna hivatott megvilágítani. Jól látta továbbá azt is, hogy a tizenkilencedik századi európai irodalomtól (s – tegyük hozzá – csak részben az oroszától) egy teljesen új írói attitűd kidolgozásával különbözik művészete. (Más kérdés, hogyan jut

---

sága. In: *Művészet és társadalom*, 1968.) Annál helyénvalóbbnak tartja, s mint mondtuk, elvi kérdésnek tekinti Lukács György a lírikus költői pátoszáát. *A történelmi regénnyel* nagyjából egy időben keletkezett Ady-tanulmánya, valamint utolsó, 1969-es cikke a költő jelentőségéről, ebben az értelemben hangsúlyozza a líra stílusmeghatározó elveként a lírai költő pátoszának jelentőségét, összefüggését a világnézeti-erkölcsi felelősséggel, az „írástudók felelősségével”, másfelől a társadalmi-szociális és történelmi meghatározottságokkal. Petőfi, Ady, József Attila és Heine „igaz és konkrét pátoszáról” adott elemzése a költői pátosz elméleti aspektusainak is kiemelkedő meghatározását tartalmazzák. De Lukács György itt is fenntartja azt az elvi álláspontját, hogy az elbeszélőnél vagy a drámaírónál „az Én csak közvetítő szerepet játszik a valóságos és ábrázolt külvilág között”. V. ö.: *Ady, a magyar tragédia nagy énekese*, 169. In: *Magyar irodalom, magyar kultúra*, Bp., 1970.

<sup>20</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *A különösség mint esztétikai kategória*, 1957, 241.

<sup>21</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *A regény elmélete*, 526–544. In: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*, 1975.

<sup>22</sup> М. М. БАХТИН: *Проблема автора. Вопросы Философии*, 1977, 7, 157–160.

innen Lukács arra a következtetésre, hogy Dosztojevszkij „nem regényeket” írt.<sup>23</sup>) Ez a helyesen észrevett, de kifejtésre nem került disztinkció a harmincas években Lukács számára elvesztette jelentőségét. Ennek következtében kihullott regényelméleti koncepciójából annak a stadiális különbségnek a teoretikus számbavétele, amelynek alapján nemcsak Dosztojevszkij regényművészetének, de a tizenkilencedik századi orosz epika Puskintól Csehovig ívelő kultivációjának is – tehát egy a nyugat-európai regénytől tipológiailag eltérő regényiségnek – a műfajszemantikai többlete megragadható, s a regényelmélet számára hasznosítható lett volna. Lukács ugyanis az egyenlőtlen fejlődés tételére hivatkozva regényperiodizációját oly módon alakítja, hogy az orosz regény 1905-ig terjedő szakaszát párhuzamba állítja a nyugat-európai regény 1789–1848-ra eső szakaszával. Ezzel mind a konkrét történelmi, mind a történelmileg általános érvényű sajátosságok tipológiai jelentősége az orosz regény vonatkozásában elmosódott: az orosz regény műfaji szempontból nem képviselt *más típust*, csupán később érkezett *ugyanarra* a fejlődésfokra, mint az európai.

Bahtyin viszont, aki csak a dosztojevszkiji poétika sajátosságainak mély elemzése után véglegesíti regényelméleti koncepcióját, nem véletlenül látja Dosztojevszkij attitűdjének teljesen egyedülálló objektivitásában azon krízisjelenségeknek a leküzdését, amelyeket oly riasztóan expresszív módon ecsetel *A regény elmélete*. Ugyanakkor nehéz egyetérteni azzal az elképzeléssel, hogy ez az objektivitás Dosztojevszkij különös világlátásából fakad, főleg pedig azzal, hogy a „menipposzi szatírára” emlékező-émlékeztető műfaji gondolkodásából. Nem indokolatlanul kapta a legtöbb bírálatot a könyvnek épp ez a tétele,<sup>24</sup> miközben a bírálók igen magasra értékelték a menipposzi szatíra poétikájáról szóló kutatásokat; egy méltatlanul elfeledett kulturális örökség feltámasztása érdemli ki itt az elismerést. Ám azzal, hogy Bahtyin csak az „idegen szó” szintjére, a külső és belső dialógusok stilsztikájára redukálja a műfajalkotó elvek kutatását, elzárja maga elől annak lehetőségét, hogy választ adjon arra a kérdésre, vajon honnan is származik Dosztojevszkij „különös világlátása”, a neki tulajdonított következetes „elvi dialogizmus”. Így az egyik, bár lényeges, *formai* síkon, a dialógusok szintjén helyesen feltárt lezáratlanságából Bahtyin közvetlenül, indokolatlanul a regény, a *műfaj* lezáratlanságára következtet, s innen az epikus distancia hiányára.<sup>25</sup>

Ez azonban nem jelenti a szerző teljes „elsikkasztását”. Bahtyin bírálja Hegel „dialektikus monologizmusát”, nem hajlandó a Világszellem médiumává tenni a költőt. Határozottan megkülönbözteti a hős szavát a szerző szavától; egyik legnagyobb érdeme e kétféle nézőpont elvi elhatárolása a prózában. De nála ez azzal jár, hogy a szerzői szó – minél objektívebb a próza, annál inkább – kiszorul a műből, illetve a hősökével egyenrangú pozícióba megy át (Dosztojevszkijnél). Ezért aztán a hős szavának, az ún. „idegen szónak” dialogikus kontextusba helyezésével – ilyen kontextusban való „látatásával” – Bahtyin felfogása szerint ki is merül a művész „szava”, azaz pátosza. Ez a szó ugyanis a hősök és a világ vonatkozásában nem szentimentálisan azonosuló, nem romantikusan elutasító, és semmilyen más értelemben sem ítélethordozó, hanem „dialogikusan megértő”.<sup>26</sup> mindenfajta monologizmust belülről-kívülről kettőző, dedogmatizáló, dedidaktizáló. Mindebből szükségképpen következik Bahtyin számára az is, hogy az alkotónak „nincs értelmi többlete”, „szemantikai fölöslege” a hősök ábrázolt szava és

<sup>23</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *A regény elmélete*, 593.

<sup>24</sup> Г. ПОСПЕЛОВ: *Преувеличения от увлечения*. Вопросы литературы, 1965, 1. В. ШКЛОВСКИЙ: *Карнавал и карнавализация; О мениппеях*. In: *Тегива. О несходстве сходного*, 1970, 267–273, 291–296. Г. М. ФРИДЛЕНДЕР, Б. С. МЕЙЛАХ, В. М. ЖИРМУНСКИЙ: *Вопросы поэтики и теории романа в работах М. М. Бахтина*. Известия Академии Наук СССР, серия литературы и языка, т. XXX, вып. 1, 1971.

<sup>25</sup> A regény formai nyitottságának gondolatát műfaji lezáratlanságként értelmezve nevezi a regényt „ambivalensnek” a hazai szakirodalomban Fehér Ferenc. (V.ö.: *Az antinómiák költője*. *Dosztojevszkij és az individuum válsága*. Bp., 1972.)

<sup>26</sup> М. БАХТИН: *Проблема текста. Опыт философского анализа*. Вопросы литературы, 1976, 10, 132–151. Ebben a legkésőbbi időben keletkezett tanulmánytervezetben és nyersfogalmazványban Bahtyin már elismeri az ábrázolt tárgyiasság költői jelentését, és következőképpen bizonyos fokú zártságot is megenged; a szerző „utolsó szaváról” beszél, jóllehet továbbra is a dialógust állítja minden más eszköz és elv fölé. Dosztojevszkijt illetően azonban továbbra sem fogad el dialóguson túli instanciákat.

szólama vonatkozásában. Ha pedig nincs, akkor *nem is alkotó*, hanem maga is dialogizáló szó. Bahtyin tehát teljesen következetes koncepciójához, amikor hőseivel egy szintre állítja az író, pátoszát is egyenrangúvá téve a hősök szavának értékével: ez a művészi gondolkodást fenomenologizáló törekvéséből ered.

Pospelov a szerzői pozíció – a költői megismerés és megítélés – kérdésének perdöntő fontosságot tulajdonít, s azt a par excellence *művészi gondolkodás* pátoszaként értelmezi. Az irodalmi műalkotás esztétikai értékei, szemantikai aspektusa vonatkozásában központi szerepet tulajdonít az alkotó, teremtő szubjektívitásnak, s ennek megfelelő súlyt kap műfajelméleti munkájában a pátosz történeti sajátosságainak és tipológiai működésének elemzése.

Pátoszelmélete kifejtésekor Pospelov újragondolja egyebek között Hegel koncepcióját is. Egyetért vele például abban, hogy a pátosz az élet művészi megismerésének objektivitásától függ, ami meg is különbözteti az egyszerű szenvedélytől. Ugyanakkor hozzát teszi, hogy az objektivitásnak az a foka, ahol már költői pátoszról – tehát esztétikai értékről – lehet beszélni, csak annak eredményeként jön létre, hogy az alkotva megismerő tudat a művészetben felettébb aktív mind az ábrázolás, mind a visszatükrözés tárgya irányában. Ez az aktív alkotói-költői szubjektívitás viszont jelentős értelmi többlettel és esztétikai értékekkel gazdagítja a műalkotás struktúráját, egyebek között az ábrázolás tárgyául szolgáló alakok, hősök síkján kifejezésre jutó értékeket. Mármost épp az alkotó szubjektívitásból fakadó szemantikai *többlet* alapján lehet és szükséges megkülönböztetni a pátoszértelmezés Hegel által megállapított szintjén, a hősök cselekvésének pátoszában (a hő „eszményi” tevékenységén) túl a művészi gondolkodás pátoszában (a költő eszményi tevékenységét), amely nemcsak különbözik az előzőtől (mint Bahtyin állítja), hanem határozott értékpozíciót is képvisel a hősök megismerési és etikai pozíciójához, szavához, gondolkodásához és tetteihez mérten. De a pátosz eme többlete nem adott az irodalmi műalkotás megteremtése előtt. Éppúgy, mint bármely más „belső” formai, szemantikai tényező – például az alakteremtés műfaji elve – az alkotó szubjektívitás pátosza is az *alkotás folyamatában* jön létre. Csak annak eredményeként áll elő mint esztétikai érték, hogy bizonyos konkrét társadalmi szükséglettől indítva az író művészileg elsajátítja, az újraalkotás, modelletteremtés – alak- és szituációkibontás – objektivációs folyamatában tudatosítja ezt a szükségletet, azaz a mű megalkotása során a művészi gondolkodás tárgyává teszi azt.<sup>27</sup>

A pátosz értékakcentusa Pospelov véleménye szerint lehet helyeslő, igenlő és tagadó; illetve a kettő együttesen, annak az életnek a vonatkozásában, azon „életigazságot” illetően, melyet a mű tematikai síkján az alakteremtés révén reprodukál. Ilyen igenlő művészi magatartást mutat például a hősi pátosz az ábrázolt világ megítélésében, amit leginkább az eposzok és tragédiák őriznek, illetve más műfajok esetében az eposzi és tragédiái témák, cselekményszálak vonalán tanúsított szerzői attitűd képvisel. De nyilvánvaló, hogy például a *Holt lelkek* pátosza egészen másfajta, döntően szatirikus, mert a szerző élesen tagadja azt az „életigazságot”, melyet az orosz valóság berendezkedésében észlel, s a poéma alakjainak erkölcsi arculata megalkotása során tudatosít és tárgyiasít. Ez a tagadás azonban, ez a „tendencia” nem didaktikus formában, nem közvetlen publicisztikai leleplezésben nyilvánul meg, hanem az „erkölcsrajzi poéma” (Pospelov) egész művészi rendszerében, stílusában: az ábrázolt szó, az ábrázolt tárgyiaság, az alak- és cselekménykompozíció sajátos alkalmazásában.

Mert Pospelov szerint épp arról van szó, hogy a pátosz – a művészi gondolkodás pátosza – stílusteremtő elv az irodalomban. Pontosabban, az egyik stílusteremtő elv – az alkotói szubjektív. S a pátosz műben megvalósuló egyszerűsége, eredetisége mellett ismétlődő, általános szemantikai jegyeket mutat, tipológiai mozzanata az irodalmi műalkotás „belső” formájának. Az irodalmi művek pátosza a keletkezési sorrendjében lehet hősi, tragikus, drámai, szentimentális, romantikus. A humor és a szatíra is képezheti a pátosz válfaját.<sup>28</sup>

Pospelov tehát nem tartja indokoltnak, hogy minden további nélkül azonosítsuk a műalkotás szubjektív igazságának, „tendenciájának” értékét az „élet igazával”, melyet a műben objektíve reprodukálnak. Az első – a közlés igazsága – a mű *megismerési* értékét képezi, a második – az „élet igazsága” – független ettől a megismeréstől, s az objektív emberi viszonyok és emberi magatartások *erkölcsi* értékét képviseli. Erről az erkölcsi minőségről mármost igaz és hamis közlés egyaránt

<sup>27</sup> Г. Н. ПОСПЕЛОВ: *Проблемы исторического развития литературы*, 17–35.

<sup>28</sup> Уо., 63–151.

létrejöhethet. Vagyis a műalkotás – Hegel álláspontjával ellentétben – nemcsak a nemzet történelmi életének progresszív, „igaz”, „eszményi” tendenciáit, hanem azt is reprodukálja, ami benne „nem igaz”, ami regresszív. És mind a két vonatkozást helyesen, valóságérvényűen idézi fel. De egyben úgy, hogy miközben újraalkotva tudatosítja, ábrázolva megismeri tárgyában az élet előrevivő és visszahúzó erőit, megítéli, értékeli is ezeket a kisebb-nagyobb mértékű azonosulást vagy többé-kevésbé éles elutasítást kiváltó erőket. Az irodalom társadalmi és egyetemes jelentősége akkor releváns, akkor képez esztétikai értéket, ha jelentésének, irányultságának ez az aktív, alkotói szubjektív – megismerő és megítélő – vonatkozása is igaz, eléri a történelmi objektivitás fokát. A szerzői „tendencia” ilyen szintű objektivitása, történelmi igazságértéke a pátosz fokmérője. S ez a valóság által inspirált, de csak a mű megalkotása folyamatában megismert és megítélt „életigazság” (mint a tulajdonképpeni művészi gondolkodás eredménye) sokkal fontosabb összetevője az alkotó öntudatnak, mint azok a – történelmileg többé vagy kevésbé konkrét, illetve elvont, haladó vagy kevésbé haladó – társadalmi és morális eszmények, amelyekből ez a szubjektivitás, érzelmi, intellektuális, ideológiai törekvés kiindul, s amelyek egyébként nagyon is meghatározó jelentőséggel bírnak a tárgy megválasztásában, az alapötlet megszületésében.

Az alapötlet, a kiindulás ilyen vagy olyan mértékben absztrakt, tendenciózus, politikai illúzióktól tarkított kérdésfeltevése – az itt vázolt koncepció értelmében – annál nagyobb mértékben szorul ki az irodalmi alkotásból, mint művészi gondolkodásból, megismerési folyamatból, minél hevesebb a művész törekvése a társadalmi élet visszahúzó, „nem igaz” mozgásformáinak elemző feltárására. Pospelov tehát arra törekszik, hogy elhatárolja a „műfaj”, a „módszer” és a „pátosz” aspektusát a műalkotás szemantikai struktúrájában, megmutassa keletkezésüket, kijelölje működésük érvényességi szféráját.

Így például a sokat vitatott Balzac-kérdéssel összefüggésben azt mondja: az „éles szatíra” és a „keserű irónia”, amit Engels említ Balzac azon hőseivel kapcsolatban, akikhez az író szimpátia fűzi, nem a realizmus, nem a tükrözési elvek (módszer) szférájába tartozó szemantikai tényezők, hanem a stílusateremtő elvek egy másik síkjához – az alkotó szubjektivitás pátozához. Balzac pátoza az említett hősök alakjának epikus konkretizációja során jön létre, jut kifejezésre (s a stílusalkotó formaelemek minden síkján), tudatosul és minősíti költőileg „éles szatírával” és „keserű iróniával” az ábrázolt jellemeket. Mármost ez a művészi gondolkodás eredményeként kapott, történelmileg hiteles pátoz nem annak köszönhető, hogy Balzac realista volt a tükrözés elveit illetően, hanem annak, hogy bizonyos politikai és morális ideáljai jelentőségét mélyen átélve pontosan „látta” (Engels) osztálya bukásának elkerülhetetlenségét. Az ilyen pátoz pedig – mondja Pospelov – nem kizárólag a realista tükrözési elveken alapuló művek privilégiuma.<sup>29</sup> Következésképpen nem szabad összetéveszteni az irodalmi műalkotás történelmileg igaz pátozát, objektivitását azokkal a tükrözési elvekkel, amelyek a valóság művészi reprodukciója során érvényesültek. S nem szabad továbbá a realizmus kizárólagos megkülönböztető sajátosságának tekinteni a valóság „igaz reprodukcióját” – mert az a művészetnek általános sajátossága. Ha a művészi reprodukció a történelmi objektivitás fokára jut – csak akkor beszélhetünk pátozról, amely azonban az esztétikum – és nemcsak a realizmus – kritériuma.

Mindazonáltal nem szabad megfeledkezni arról, hogy annak a valóságaspektusnak a kiválasztása, amely végül is az irodalmi műalkotás problematikáját képezi, nem egyszerűen a szerző szubjektivitásának, alkotásra ösztönző intellektuális, érzelmi „érdeklődésének” (Pospelov) függvénye; továbbá, hogy az ábrázolt szó és az ábrázolt tárgyiasság, amelyben konkretizálódik ez a problematika, sem pusztán ennek az „érdeklődésnek” a jegyében nyomatékosított tipizációt, ábrázolást, kifejezést és pátozst eredményez. Éspedig azért nem, mert maga ez az „érdeklődés”, ez a tárgyra fordulás sem pusztán a szerző szellemi orientációjának a függvénye, mert ez az odafordulás már maga is ontológiai epéppügy determinált mozzanata a művészi gondolkodásnak, mint a műfaj vagy a költői forma. Ugyhogya az alkotva megismerő valóságelsajátítás csak konkrét tárgyának – a költői forma művészi struktúrájának – megteremtése által képes azt a nemzeti és egyetemes, társadalmi és történelmi problematikát tudatosítani, amely a szerző ilyen és nem más költői formát teremtő aktivitását mozgásba hozta, szubjektív alkotói „érdeklődését” kiváltotta.

<sup>29</sup> Uo., 31–34.

Így a *költői forma* elvét és a *műfajszemantikai* elvet az irodalmi műalkotásban rekonstruált élet jellegzetességei elválaszthatatlan egyseben tartják, tárgyias létük a „tartalom–forma egység” műfaji dominanciájának ontológiai előfeltételét képezik. Ezért a költői formák elve az epikában nem egyszerűen bizonyos tipológiailag változó „alakteremtési műfaji elvek” kifejező eszközeinek rendszere, nem egyszerűen a műfaj „külső” formája, hanem olyan műfajilag determinált alakítási elv, tipizáció, amely az ontológiailag vett létezők jellegéből, történelmileg konkrét specifikumból fakadóan hol elbeszélői, hol meg drámai alakításmódra készíti a költőt, az élet ontológiai és ismeretelméleti jellegzetességeinek egyszer drámai, másszor meg elbeszélői tipizációja iránt kelti fel „érdeklődését”, határozza meg költői pátozának irányultságát.

A műfajszemantikai tipológia előremutató törekvés Pospelov műfajelméletében. De ezek a történelmileg és tipológiailag helyesen feltárt műfajszemantikai aspektusok magában a visszatükrözés tárgyán szolgáló valóságban – minden egyes irodalmi műalkotás esetén – olyannyira elválaszthatatlanok a költői forma elveit meghatározó létezők jellegzetességétől, hogy attól – tehát a konkrét költői formától – elszakítva csak egy deduktív rendszerezés esetén tárgyalhatók. Valójában pedig mindig egy meghatározott költői forma műfajszemantikai aspektusát diktálva hatolnak a költő látókörébe ezek a művészi érdeklődésre számot tartó létezők. S az adott idill, szatíra, novella, regény stb. nem is tudatosulhat, nem is reprodukálódhat más formában. Végző soron azt mondhatjuk, hogy az ontológiailag vett létezők olyan „tartalom–forma egységet” feltételeznek, amely már műnemi és műfaji meghatározottságában adott költői formastruktúrát eredményez a valóság újra-teremtésekor.

Ebben az értelemben Bahtyinnak is csak a szó esztétikáját és nem poétikáját sikerül megalkotnia. A „művészi szó” vagy a „próza szó” az ő felfogásában sem több, mint „ábrázolt szó”, vagyis olyan esztétikai kategória, amely nem tartalmazza a szó műnemi és műfaji meghatározottságából és funkciójából fakadó, specifikusan költői, művészi vonatkozások számbavételét. Hisz Bahtyin számára a regényben tartalom és forma egységét nem a műfajiság, nem a mű szintjén megjelenő regénység hozza létre, hanem – mint egyik idevágó főművében, (*A szó a regényben*) írja: „Tartalom és forma egysége a szociális jelenségként értelmezett szóbanvalóval meg”.<sup>30</sup> Nyilvánvaló, hogy a szó köznap kommunikatív és műnemi–műfaji meghatározottságában élő művészi, irodalmi funkciója között ez a felfogás nem tesz, illetve csak filozófiai különbséget tesz. S így számára a műfaj mikrostruktúrája az „epikában” nem valamilyen, a szónál nagyobb egység, hanem maga – a műfaji szempontból differenciálatlan – stilisztikai, persze nem lingvo-stilisztikai, jelenség: az „ábrázolt szó”. Ezért a mű kontaktusát a világgal szintén ezen a ponton – a „szociális jelenségként értelmezett szóban” – jelöli meg ez a szociológiai stilisztikai, nyelvfilozófiai koncepció.

Holott az epikai művek kontaktusa a világgal mindig műfaji kategóriák, „valóságmodellek” közvetítésén keresztül ragadható meg. S a valóságmodelleknél kisebb egységek, így az ábrázolt tárgyiaság formaelemei, motívumai, egyebek között az ábrázolt szó is, kizárólag műfaji aspektusból meghatározott jelentéssel funkcionálnak az epikai műnemhez sorolható irodalmi alkotásokban. Ezért nem a szó esztétikája vagy poétikája, hanem csak a *műfajpoétika*<sup>31</sup> alkalmas arra, hogy ezeket mint

<sup>30</sup> M. БАХТИН: *Вопросы литературы и эстетики*, 72.

<sup>31</sup> V.ö.: KIRÁLY GYULA: *A prózapoétika ismeretelméleti és ontológiai kérdései*. Filológiai Közlöny XXI (1975), 1, 1–17. Uő: *Формы эпической дистанции в романе*. Annales Universitatis Budapestiensis – Sectio Philologica Moderna, tomus II (1971), pp. 99–115. Uő: *К типологии романтического мышления в русской литературе XIX века*. Studia Slavica XIX (1973), 121–135. Uő: *Достоевский и некоторые вопросы эстетики романа*. In: *Достоевский. Материалы и исследования I*, 1974. Uő: *К соотношению драматических и повествовательных начал в „Преступлении и наказании” Достоевского*. Acta Litteraria XIII (1971), 1–2 123–229. KOVÁCS ÁRPÁD: *A félkegyelmű mint objektív gondolati forma*. Filológiai Közlöny XXI (1975), 3, 214–225. Uő: *Генезис идеи „прекрасного человека” и движение замысла романа „Идиот”*. Соотношение концепции человека и романа. In: Studia Slavica XXI (1975), 309–331. Uő: *Соотношение пространственно-временной и повествовательной структур в романе „Идиот” Ф. М. Достоевского*. К принципам разграничения позиции автора и рассказчика в романе. In: Slavica (Debrecen) XV (1977), 37–53.



specifikusan művészeti – és nem szociológiai vagy pszichológiai vagy lingvisztikai – minőségeket írja le és értelmezza.

Az ábrázolt szónak és az ábrázolt tárgyiasságnak, tehát az elbeszélői és drámai formában tárgyiasult valóságmodell művészi struktúrájának csak és kizárólag műfajszemantikai áttétellel, közvetítéssel megvalósított „kontaktusa” van a világlátás tárgyával. Mert a művészi struktúra, a költői forma elemei – például az epikus szó és az epikus tárgyiasság – nem léteznek az általuk reprodukált valóság műfaji modelljeitől függetlenül. Mint ahogy egy jottányi par excellence „epikum” sincs a tárgyak vagy a mozgások totalitásában, az ábrázolt szóban vagy az alakteremtés pátoszában – csak a konkrét regényi, eposzi, erkölcsrajzi, tragédiai stb. műfajszemantika által determinált költői formában.

Ugyanis például az elbeszélő forma elemei – az ábrázolt szó, tárgy, téridő elemek – önmagukban még nem inkarnálnak valóságmodelleket (tett, sors, magatartás, erkölcsi-szellemi arculat stb.), hanem csupán olyan műnemi mikrostruktúrákat, amelyekből az említett valóságmodellek a tipizáció, a költői formateremtés során felépülnek. Ennek megfelelően az epikus költő ezekben a költői formákban tárgyiasítja az említett valóságmodelleket: hol az egyéni cselekvés közösségi érvényességének (eposz), hol csupán személyiségkonstituáló szubjektív érvényességének (tragédia), megint máskor az egyén erkölcsi-szellemi arculatának (etológia) vagy társadalmi struktúrát feltáró sorsának (regény) modelljét.

A költői forma elemei pedig hol a megszemélyesülni kész ontológiai-gnoszeológiai élettényeket strukturálják – és akkor drámai formateremtést ösztönöznek –, máskor viszont megszemélyesülni még nem – vagy csak részben – képes élettényeket, tehát olyan létszimptomákat, amelyek most nem drámai, hanem elbeszélői objektíválást, művészi rendszerezést és részletezést inspirálnak. És nemcsak aktualizálják azt, de aktivizálják is az ilyen élettények mögött rejlő történetfilozófiai értelem megragadására kész és alkalmas alkotói szubjektivitást, képességet, tehetséget, „érdeklődést”. És épp ez az objektivitás teremt voltaképpen költői zártságot, világmegismerést, művészi diadalt és költői pátoszt, egyezőval olyan elbeszélői vagy drámai objektivációt, ahol a distanciatereemtés pátosza műfaji valóságmodellekben tárgyiasuló szerzői attitűdformákat szül. A műfaji attitűdformák egyben hordozói annak a specifikus költői szemantikai többletnek, amely az alakok tudatának külső és belső dialógusának jelentéséhez képest a költői zárás és távolságtartás feltételeit biztosítja az epika műfajaiban.

## A. M. Панченко: Русская стихотворная культура XVII века.

Ленинград, Наука, 1973, 280.

A könyv szerzője tartalmas bevezetőt ír a régi orosz irodalomnak azokról az alapvető fejlődésbeli sajátosságairól, amelyek miatt a középkori orosz irodalomban egészen a XVII. századig nem jelenhetett meg, nem fejlődhetett a költészet. Ismerteti azokat a koncepciókat is (pl. Taranovszkij felfogását), amelyek e kérdésben az övével ellentétes felfogást tükröznek. A. M. Pancsenko véleménye szerint néhány rendhagyó és erősen vitatható kivételtől eltekintve, máig érvényesnek mondhatók azok a kutatások, amelyek kimutatták, hogy a középkor orosz irodalmában a prózai műfajok játszottak uralkodó szerepet. A szerző leszögezi, hogy ebben az irodalomtörténeti sajátosságban egy specifikus történelmi, szellemi fejlődés következményét kell látnunk, nem pedig valamiféle hiányosságot vagy elmaradottságot. A. Pancsenko meggyőző, logikus érveket sorakoztat fel a próza kizárólagos szerepének okairól, feltárja azokat a fejlődést meghatározó vonásokat, amelyek a katolikus és a pravoszláv országok eltérő történelmi, szellemi és kulturális fejlődésének szféráiban jutottak kifejezésre. Ezek a jellemző vonások természetesen befolyásolták az egész irodalmi fejlődést, az ízlés alakulását, a kulturális igényeket. A nyugat-európai és az orosz irodalmi fejlődés közötti különbségeket vizsgálva, a könyv szerzője különösképpen kiemeli azokat a jelenségeket, amelyeknek megléte elősegítette, hiánya pedig akadályozta a költészet fejlődését. Bemutatja pl., hogy a nyugat-európai költészet fejlődését milyen nagy mértékben befolyásolta a lovagság intézménye, a lovagi költészet, amely teljes mértékben hiányzott az orosz kultúrából. A vallási különbözőség az irodalmi fejlődésben abban is kifejeződik, hogy az orosz pravoszláviában nem honosodott meg a katolikus országokra oly jellemző Madonna-kultusz, amely végső soron szintén elősegítette a költészet fejlődését, hasonlóképpen megfigyelhető a katolicizmusban Krisztus, az „édességes Jézus” emberi vonásainak hangsúlyozása, ami ugyancsak idegen volt a pravoszláv vallástól, így az orosz irodalomtól is. A szerző véleménye szerint a fent felsorolt tényezők, amelyek mind elősegítették a nyugat-európai országokban a költészet fejlődését, tovább bővíthetők az egyetemek, a vágások, minnesångerek stb. költészetfejlesztő, a költői alkotásokat terjesztő, népszerűsítő szerepével.

A. Pancsenko ezt a külön tanulmánynak is beillő elemzést tudományos hipotézisnek tekinti, melynek igazát vagy cáfolatát a további irodalmi kutatások döntenek el.

A versírás a XVII. században jelenik meg az orosz irodalomban. Kezdeteit A. Pancsenko korábbi évekkel datálja, mint az eddigi irodalmi kutatások. A szerző véleménye szerint nem a század közepén, hanem már az ún. „Zavaros idők” éveiben megjelennek az első versek, amikor viszonylag nagyszámú lengyel érkezett Oroszországba. A verselés különösképpen intenzívvé vált az Ál-Dmitrij uralkodása idején, aki szerette és értette a lengyel költészetet, környezetében számos költő élt. A lengyel intervenció leverése után különböző orosz városokba száműzték a lengyeleket, akik természetesen itt is folytatták a versírást, műveik elterjedtek és népszerűek voltak az oroszok körében. Elmondható tehát, hogy az első orosz verskísérletek lengyel orientációról, lengyel hatásról tanúskodnak, azonban ezekben az években még nem beszélhetünk rendszeres költői tevékenységről.

A költészet fejlődése a XVII. század 30–50-es éveiben vált erőteljessé. Pancsenko könyvében három költői iskola, csoportosulás tevékenységét elemzi, véleménye szerint ugyanis ezek határozzák meg a XVII. század egész orosz költészetének arculatát. Pancsenko költői iskolán olyan költői csoportot, baráti közösséget ért, amelynek tagjait a személyes kontaktusok oly mértékben összekapcsolták, hogy ezek a kontaktusok alapvetően befolyásolták a csoporthoz tartozó költők nézeteit, témaválasztását, stílusi eszközeit.

Az egyik költői társaságot Pancsenko kormányzékai költők csoportjának nevezi. Ezt a furcsának tűnő elnevezést a könyv szerzője azért adja e társaságnak, mert tagjai mind kormányzékai hivatalnokok voltak. Kedvelt műfajuk a verses episztoła. Irodalmi tradícióik nem a lengyel költészethez, hanem a XVI. század orosz irodalmi hagyományaihoz, elsősorban a század tudós szerzeteséhez, Makszim Grekhez kapcsolják ezeket a költőket. Pancsenko elemzi verseiket, a költői asszociációs kapcsolatok megteremtésében, az allegória, a hasonlat kimunkálásában, az akrosztikhon meghonosításában és népszerűvé tételében elért eredményeiket. Költői stílusuk számos vonása az európai barokk költészettel rokon.

A hivatalnok-költők tevékenysége erősen befolyásolta a csoporthoz nem tartozó költők stílusát is. Ezek között A. Pancsenko két olyan egyéniséget mutat be, akinek életútja, egész költészete nemcsak a század irodalmával foglalkozó szakember számára mond sok újat, hanem az orosz kultúra története iránt érdeklődő olvasó figyelmére is igényt tarthat. Az egyik ilyen költő a század híres kalandora, Tyimofej Akundinov, aki ifjúkorában különböző kolostorokban nevelkedett, ahol elég nagy olvasottságra tett szert. Akundinov elsőkött Oroszországból, és az idegen országokban Sujszkij fiának mondta magát, végül kijelentette, hogy igényt tart az orosz trónra. Akundinovot felhasználták különböző politikai manőverek eszközéül, ezért hosszú ideig nem adták ki Oroszország követelésére, míg végül vesztőhelyen fejezte be életét. Akundinov vers-deklarációi tehetségről, műveltségről tanúskodnak, stílusában jól kimutathatók a hivatalnok-költők verseit jellemző költői eszközök, valamint a lengyel költészet hatása.

A másik ilyen – csoporton kívül álló költő – a szent örült (jurodívij) Afanaszj volt, aki a szerzetesrendbe való belépése után az Avraamij nevet kapta. Afanaszj évekeig a pravoszláv egyházban sérthetetlenséget élvező szent örültként terjesztette az óhitűek (raszkolnyikok) tanait, amikor azonban megkezdődött az óhitűek üldözése, Afanaszj lelkiatyja, Avvakum főpap (az óhitűek vezére) tanácsára és engedélyével abbahagyta a megszállott szerepét, szerzetessuhát öltött, hogy írói tevékenységnek szentelhesse életét és írásaival támogassa az óhitűek ügyét. Afanaszj-Avraamij egy vallásos tartalmú polemikus gyűjteményt állított össze tulajdon műveiből és más raszkolnyik írók alkotásaiból, mert már nem szóban, hanem írásban terjesztette az óhitűek tanait. Avraamij más raszkolnyikokhoz hasonlóan máglyán fejezte be életét. Noha versei nem különösebben eredetiek, elsősorban kultúrtörténeti szempontból figyelemre méltóak, mert Afanaszj-Avraamij személyében olyan ember fordult el a költészethez, aki a régi hagyományok, köztük a régi irodalmi tradíciók szenvedélyes védelmezője volt, és mint tudjuk, ezekben a tradíciókban nem volt helye a költészetnek. Pancsenko leszögezi, ez újabb bizonyítéka annak, hogy a raszkolnyikok nem általában a költészetet vetették el, amikor Szimeon Polockij és barátai tevékenységét támadták, hanem azokat az eszméket, amelyek ezeknek az „újítóknak” a verseiben kifejeződtek. Afanaszj-Avraamij költészete kapcsán Pancsenko röviden jellemzi egy kultúrtörténeti tünet, a szent örültek szerepét Oroszország szellemi életében. (E fontos és eddig nem vizsgált jelenségről S. D. Lihacsov akadémikus és A. Pancsenko közös könyve: *Смеховой мир Древней Руси*. 1975.)

Az első orosz költői iskola felbomlásában nagy szerepe volt annak, hogy tagjai mélyeséges gyanakvással figyelték Nikon pátriárka egyházreformáló ténykedését, fenntartással fogadták reformjait, ezért többé nem bíztak bennük, és elűzték őket hivatalaikból. A. Pancsenko könyvében először kerül publikálásra néhány versük.

Az Új-Jeruzsálem-kolostorban szerveződött a második költőtársaság, amelynek tevékenysége lengyel és ukrán irodalmi hatás alatt fejlődött. A kolostor évekeig az irodalmi központ szerepét töltötte be. A kolostort alapító Nikon ukrán szerzeteseket hívott, hogy a szerzeteseket a szép templomi kórusénekülésre tanítsák. E tevékenységük során megismertették orosz társaikat a lengyel katolikus énekekkel és a verselés szépségeivel. A kolostor orosz szerzetesei körében a vallásos himnuszok váltak népszerű és kedvelt műfajjává. Pancsenko egy sor vers összehasonlító elemzésén mutatja be azokat a közös vonásokat, amelyek az új-jeruzsálemi költőket Szimeon Polockijhoz és köréhez kapcsolják.

Irodalomtörténeti szerepét és hatását tekintve különleges helyet foglal el a harmadik költői társaság, amelynek alapítója és legtehetségesebb képviselője Szimeon Polockij volt. A. Pancsenko különleges figyelmet szentel e társasághoz tartozó minden egyes költő tevékenységének, elemzi közös esztétikai, filozófiai nézeteiket, irodalmi érdeklődésüket, ízlésüket. A könyv szerzője megállapítja, hogy Oroszországban Polockij és köre volt az első tényleges értelmiségi csoportosulás, amelyhez hasonlót sem jelentőségét, sem képzettségét tekintve e kör megjelenéséig nem találhatunk az orosz szellemi életben.

Polockijra és körének minden egyes tagjára határozottan kifejezett küldetésstudat jellemző, amely kifejeződik költészetükben, közéleti tevékenységükben egyaránt. A körhöz tartozó minden egyes költő foglalkozott pedagógiai tevékenységgel, a műveltség terjesztésével. Mindannyian szerzetesek voltak, de közös vonásuk még az is, hogy legtöbbször közülük már felnőtt emberként lettek szerzetesek, elsősorban azért, hogy egész életüket zavartalanul az irodalmi tevékenységnek szentelhesék. A Pancsenko bemutatja Szimeon Polockij, Karion Isztomin, Szilvesztr Medvegyev stb. élet-útját, idézi a világi életről alkotott szkeptikus véleményüket, elemzi verseiket.

A könyv felvázolja a XVII. század orosz szellemi életének keresztmetszetét; ugyanakkor bemutatja a kor költőit „kívülről” is, vagyis az európai irodalom aspektusában. Pancsenko véleménye szerint Polockij és költőbarátai a humanizmus eszméit közvetítették az orosz irodalom számára, és ehhez felhasználták az európai barokk irodalom eszközeit. Az általuk megvalósított, meghonosított barokk költészet azonban provincializmusukról tanúskodik. Ezek a költők az orosz elit számára az új irodalmi jelenségeket csak óvatossággal, nagy körültekintéssel közvetítették, mindig szem előtt tartották a pravoszláv egyház szigorú felügyelete alatt fejlődő irodalmi normákat és ízlést. Ennek következtében számos olyan téma, amely az európai barokk irodalmakban általánosan elterjedt és megszokott volt, az orosz költő számára tiltott témának számított. Verseiket érzelmi visszafogottság jellemzi, merészségük inkább formai kérdésekben jutott kifejezésre. A moszkvai szerzetes költők verseiből hiányzik a barokk irodalom zaklatottsága és egzaltáltsága. Ez részben tulajdon ízlésük, neveltetésük következménye, másrészt nyilvánvalóan figyelembe vették a kialakult orosz irodalmi tradíciókat is. A költők különböző irodalmi, teológiai stb. kérdésekben kifejtett nézeteiről verseik mellett azokból a vitákból is képet nyerhetünk, amelyeket eszmei ellenfeleikkel, a raszkolnyikokkal folytattak.

A könyv befejező részében A. Pancsenko foglalkozik „a nyugatosok”, vagy ahogy őket ellenfeleik nevezték: „latinizálók” sorsával I. Péter uralkodása uralkodása idején. Paradoxonnak tűnik, hogy éppen ezeket az újítókat I. Péter veszélyes ellenfeleknek tekintette, nagy gyanakvással figyelte munkájukat, némelyeket börtönbe vetett, megtiltotta nekik az irodalmi tevékenységet.

A. Pancsenko könyvét az első olyan összefoglaló elméleti munkának tekintjük, amely a XVII. századi orosz verskultúra fejlődésével foglalkozik. Megalapozott következtetései, új elméleti összefüggéseket feltáró elemzései nyomán teljes képet nyerünk az orosz költészet kezdeti szakaszáról. Szeretném kiemelni a szerzőnek azt az érdemét, hogy az orosz költészet kezdetei mellett könyvében jól, korabeli dokumentumokra támaszkodva érzékelte a bonyolult korszak szellemi atmoszféráját, irodalmi életét, az új orosz irodalom kialakulását.

*Tétényi Mária*

## **Д. С. Лихачев: Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стихи.**

Ленинград, Наука, 1973, 254.

D. Lihacsov 1973-ban kiadott könyve a X–XVII. század közötti időszak orosz irodalmi fejlődésének legfontosabb elméleti kérdéseit vizsgálja. Munkáját a felvetett és elemzett problémák alapján a régi orosz irodalom elméletörténetének nevezhetjük.

A középkori orosz irodalom egyes korszakainak vizsgálatakor D. Lihacsov nem az irodalomtörténetben általánosan elfogadott periodizációs elvet veszi kiindulási alapul. Az irodalmi fejlődés korszakait azoknak az elméleti kérdéseknek az alapján határozza meg, amelyek az adott időben meghatározó módon befolyásolják az irodalom fejlődését, kifejezik a korszak irodalmi folyamatának tendenciáit és legjellemzőbb vonásait. Könyvében a szerző továbbfejleszti és mintegy összefoglalja az utóbbi években folytatott elméleti kutatásainak eredményeit. Ezt a kizárólag irodalomelméleti kérdésekkel foglalkozó könyvet izgalmassá teszi az erősen csengő polemikus hangvétel, a friss vitaközlő kedv, mert a nemzetközi hírvű tudós elméleti kutatásainak eredményeit, a levont következtetéseket mindig összeveti más kutatók koncepciójával, nézeteivel és vitatkozva vagy egyetértve a kutatókkal, kiigazítva őket vagy továbbgondolkodva nézeteikről fejti ki saját álláspontját az egyes kérdésekkel kapcsolatban. Lihacsov akadémikus, korábbi munkáihoz hasonlóan, elméleti fejte-

getéseinek újszerűségével, friss hangvételével, ugyanakkor sokoldalúan megalapozott meggyőző tudományos következtetéseivel köti le olvasója figyelmét.

Könyvének első részében a szerző az orosz irodalom keletkezéstörténetének kérdésével foglalkozik. Ezzel kapcsolatban új módon vizsgálja Bizánc, a bizánci kultúra, a bizánci irodalom és Bulgária történelmi szerepét az orosz irodalom kialakulásában. A tudós szembeszáll azzal az általánosan elfogadott nézettel, amely a bizánci irodalmi „hatást” vizsgálja az irodalmi fejlődés e legkorábbi korszakában. A szerző véleménye szerint ez a fajta kérdésfelvetés történelmietlen és semmiképpen sem felel meg a valóságos helyzetnek. Irodalmi hatást csak abban az esetben tudunk kimutatni, ha már létrejött egy irodalom, amelyre egy más nép irodalma hatást gyakorolhat. Egy irodalom keletkezésekor lényegében az irodalmi transzplantáció kérdését kell vizsgálnunk, vagyis egy olyan történelmi helyzetből kell kiindulnunk, amikor szellemi, kulturális eredményeket, irodalmi alkotásokat ültetnek át egy másik közegbe, és ezek a „transzplantátumok” megteremtik az adott országban az eredeti irodalom fejlődésének lehetőségét. Ilyen kulturális és irodalmi transzplantáció természetesen csak abban az esetben idősebb és csak akkor valószínűsíthető meg, ha történelmi és szellemi vonatkozásban egyaránt felkészült a befogadó közeg, „ha előkészített a talaj” és képes magába fogadni, elsajátítani a kulturális transzplantációt. Lihacsov foglalkozik a nemzetek feletti közvetítő nyelvek és irodalmak történelmi szerepével, amelyek lehetővé tették, elősegítették a fiatal népek számára a régebbi kultúrák gazdagságának elsajátítását. A kérdéssel kapcsolatban részletesen elemzi Bulgária és az óbolgár nyelv szerepét az orosz kultúra és az irodalmi nyelv kidolgozásában, ami hasonló történelmi missziót teljesített általában az egész keleti és déli szláv nyelvű kulturális fejlődésében. A bolgár közvetítő irodalom és az óbolgár közvetítő nyelv segítségével ismerkedtek meg ezek a népek a bizánci irodalommal, a keresztény kultúrával. Lihacsov akadémikus leszögezi, hogy azért használja könyvében az „egyházi szláv nyelv” fogalmát, mert máig ez az általánosan elfogadott és használt fogalom az irodalom és a nyelvtudomány területén. A közvetítő nyelv az irodalmi nyelv funkcióját töltötte be, számos irodalmi emlék őrizte meg ezt a nyelvet, amely egészen a XVIII. századig közös irodalmi nyelv volt a pravoszlavia országokban. A közös közvetítő nyelv szerepét a latinhoz hasonlítja a nyugat-európai katolikus országokban. A közös közvetítő irodalom hatékonysága különösképpen a X–XIII. században volt a legmagasabb, a következő századokban ennek az irodalomnak a jelentősége, szerepe az egyes szláv országok történelmi fejlődésének következtében különbözőképpen alakult.

A bizánci irodalom hatásának érvényesülése Lihacsov akadémikus véleménye szerint lényegében Bizánc eleste után figyelhető meg az orosz irodalomban, de ugyanakkor kimutatható, hogy ez a bizánci hatás nyugati irodalmi vonásokkal fonódott össze az egyes szláv országok irodalmában. A X–XIII. században a kultúra minden területén, az építészetben csakugy, mint az ikonfestészetben vagy az évkönyvekben, világosan kimutatható a monumentális ábrázolás igénye. Mindezek alapján e századok művészetében a történelmi monumentalizmust tartja korstílusnak. Felhívja ugyanakkor arra is a figyelmet, hogy a korszak legszínvonalasabb irodalmi alkotásaiban megfigyelhető az új útkeresés igénye, ezek a művek nem sorolhatók az elfogadott műfaji keretek és a kialakult stílus keretei közé (pl. *Ének Igor hadjáról, A fogoly Dániel fohásza* stb.).

Figyelemre méltó elemzést olvashatunk Vladimir Monomakhosz fejedelem *Intelmeiről*, amelyben megfigyelhető a bizánci forrásoktól való elszakadási szándék is. Meggyőződésünk, hogy az *Intelmek* új vonásai különösen meggyőzően bizonyíthatók lennének, ha azokat összehasonlítanánk I. István *Intelmeivel* Ez a tipológiai jelenség is tanúskodik az összehasonlító irodalomkutatások fontosságáról, amelyre D. Lihacsov akadémikus számtalanszor felhívta az irodalomkutatók figyelmét és irodalomtörténeti szerepéről ír ebben a könyvében is.

Különös figyelmet szentel a szerző az orosz prerenezsánsz problémájának, amellyel kapcsolatban 1972-ben publikált egy tanulmányt. E tanulmány több hozzászólást váltott ki, különösen V. Kozsinov cikkében figyelhetünk meg komoly ellenvetéseket. V. Kozsinov véleményére Lihacsov külön cikkkel válaszolt, de könyvében is visszatér erre a vitára. Lihacsov véleménye szerint az orosz prerenezsánsz eredményei, alkotásai szoros kapcsolatban állnak a bizánci kultúrával és az ún. második délszláv hatás problémájával. A szerző a prerenezsánsz jelenségek vizsgálatakor elemzi a kor irodalmi alkotásait. Véleményünk szerint, ha a szerző valamivel nagyobb anyagot volna be vizsgálódásai körébe, koncepciója meggyőzőbbé válna.

A XVI. század irodalma viszonylag kisebb jelentőséget és súlyt kap Lihacsov könyvében. Itt elsősorban a kor publicisztikai alkotásait vizsgálja. Különös figyelmet fordít a művészi fantázia

szerepére az egyes alkotásokban, a XVI. század stílusát mint a „második monumentalizmus” kifejeződését jellemzi. Ez a stílus a hivatalos irodalomban érvényesült a legerőteljesebben.

A XVII. század irodalmi fejlődése, e fejlődési folyamat elméleti kérdései, a korszak egyes jelenségeinek részletes elemzése különösen fontos, talán a legfontosabb helyet foglalja el a könyvben (4. és 5. fejezet). Lihacsov feltárja a korszak irodalmának filozófiai, esztétikai összefüggéseit, az új irodalmi áramlatok és a középkori irodalmi hagyományok egymáshatását és ellentéteit. A század egész bonyolultságát jól érzékelteti az imponálóan nagyszámú mű elemzése, levont következtetései meggyőzőek, új összefüggésekre irányítják a kutató figyelmét. Lihacsov elemzi a középkori irodalmi hagyományok megőrzésének, e hagyományokhoz való ragaszkodásnak irodalmi és általában kultúr-történeti okait. Bemutatja azokat az alkotói törekvéseket, amelyek az új orosz irodalom fejlődését, az irodalmi élet kialakulását, aktivizálódását elősegítették.

A tudatos írói egyéniség már nem fogadja el a középkori irodalom műfaji, tematikai kötöttségeit, az irodalmi etikett előírásait elveti és kialakítja egyéni stílusát. Lihacsov művek során mutatja be az írói fantázia szabadságának térhódítását. Egyre népszerűbbé válnak a való élet problémáival foglalkozó művek és azok az irodalmi hősök, akik a mindennapok gondjait-baját mondják el olvasóiknak.

Lihacsov külön fejezetben foglalkozik a XVII. század egyik leg többet vitatott problémájával, az orosz irodalmi barokk kérdésével. A szerző elveti és tudományosan megalapozatlannak tartja azokat a szélsőséges nézeteket, amelyek a barokk kérdésében roppant éles polémiákhoz vezettek. Az egyik szélsőséges állásfoglalás kétségbe vonja az irodalmi barokk bármilyen kifejeződését a XVII. század orosz irodalmában. Mindazokat az irodalmi jelenségeket, amelyeket a barokk irodalom tipikus jegyeinek tekintünk, ez az elmélet a preklasszicizmus jelentkezéseként értékeli, lényegében klasszicista vonásokra leve a klasszicizmus megjelenése előtt.

Ezzel a klasszicizmus előtt minden irodalmi hatást tagadó nézettel szemben áll a másik véglet, amely a barokkot korstílusnak tekinti az orosz XVII. században.

Lihacsov meggyőzően bizonyítja, hogy az irodalmi barokk lengyel és ukrán irodalmi hatás nyomán jelenik meg az orosz irodalomban. Az orosz barokk stílus legszínvonalasabb képviselőjének és kifejezőjének Szimeon Polockijt és tanítványait tekinti. A barokk azonban Oroszországban sohasem vált korstílussá, lényegében az udvar ízlését tükrözte. A barokk egyike volt az új irodalmi törekvéseknek. Annak ellenére, hogy Oroszországban a barokk nem vált, nem is válhatott korstílussá, Lihacsov hangsúlyozza a barokk stílus irodalomtörténeti jelentőségét és szerepét az új orosz irodalom fejlődésében.

*Tétényi Mária*

## **V. Познанский: Очерк формирования русской национальной культуры (Fejezetek az orosz nemzeti kultúra kialakulásának történetéből)**

Moszkva, 1975

A sokoldalúságáról ismert szerző olyan korszakot választott újabb könyve tárgyául, amely mindig gondos és sokrétű tanulmányozás témája volt, s az ma is. Annál érdekesebb, hogy a választott alapkoncepcióval – nyilvánvalóan indokolt volta ellenére is – alig találkozunk a könyvtárnyi szakirodalomban. A XIX. század első felében látszólag váratlan gyorsasággal, végtelenül gazdagon kibontakozó orosz kultúra szaporodó nemzeti jegyeinek számbavételére a Poznanszkij által említett munkákon kívül talán csak Z. Sahovszkaja Párizsban megjelent francia nyelvű könyvében, M. Strange írásaiban és újabban a leningrádi Sz. Landa és a szarotovi V. Pucacsov cikkeiben került sor, részben éppen Th. Masaryk, illetve N. Bergyajev szellem-történet-centrikus felfogásával szemben. Mindez azonban a kérdés néhány aspektusának érintőleges tárgyalását jelenti.

A kérdésfeltevés tehát eredeti. A szerzőnek ennek ellenére nemcsak a hatalmas anyag helyes szelektálásával, hanem azzal is meg kellett küzdenie, hogy a tájékozott olvasó számára nagyjából ismert tényanyaggal dolgozik. A nővumot tehát nem ezen a téren kell adnia.

Miben nyújt akkor újat a könyv?

Rendkívül bátran kezeli az óriási témát. Az arányokat nem az orosz történelem fejlődésének vagy az egyes alkotók oeuvre-jének egésze, hanem következetesen a nemzeti kultúra arculatának

kialakulásában betöltött szerepe szerint állítja fel. Ez az oka annak, hogy – ha el nem is hanyagolja – nem ragaszkodik a kor faktológiai történetének ismertetéséhez. (Ezt még bátrabban is tehetné. Hiszen például a dekabrizmus nemzeti jegyeinek evolúcióját vizsgálva kifejezetten javára válik a történelmi folyamat mint folyamat elemzésének, hogy a felkelés eseménytörténetét mellőzi: az oda vezető és onnan továbbvivő utat a maga zárt egységében tekinti át, különös tekintettel a mozgalom szellemi komponenseire, a kor orosz valóságához való viszonyára.)

A koncepcióbeli következetesség mellett Poznanszkij könyvének másik érdekessége az irodalom felhasználásának jellege. Annak ellenére ugyanis, hogy a recenzált mű immanens módon – hiánytalanul közvetíti a korábbi kutatási eredményeket, historiográfiai részei nincsenek; a legfontosabb hivatkozásokat is a jegyzetanyagba utalja. Gyakran és nagy terjedelemben idézi viszont a forrásokat. Noha egy ilyen átfogó műnek nem feladata, módot talál néhány érdekes leltári anyag publikálására is: a XIX. század első felében divatos albumok, naplók részletei, eszéidejű reflexiókat tartalmazó, eddig ismeretlen leveleket közöl, a már kiadott források alapos elemzése mellett. Módszere ismételt bizonyítéka annak, hogy – természetesen megfelelő forráskritika mellett – milyen erő, milyen segítség ez a fajta episztoláris, publicisztikai dokumentumanyag a kutató, az egyetemi hallgató, az érdeklődő olvasó számára.

Valóságos arányainál nagyobb terjedelemben foglalkozik a szerző a XIX. század első évtizedével, pontosabban a Napóleon elleni háborút megelőző tíz évvel. A korszak relative kevésbé teljes feldolgozottsága mellett ebben nyilvánvalóan az a szándék is vezette, hogy felderítse az okát annak az euforikus, látszatra a semmiből magasba szökő nemzeti öntudatra ébredésnek, amely a francia szövetség felé kacsingató Pál cár halála után következett be. A gazdasági, főleg kereskedelmi után a társadalmi fejlődés mozgatórugóit sorra véve különösen részletesen taglalja a nemességnek mint osztálynak összetételét. „Abból a célból – írja –, hogy eloszlassam a széles körben elterjedt előítéletet, hogy ti. az egész nemesség Szalticsiha és Szabakevics típusú jobbágynyúzó földesúrból állt volna, amelynek soraiból valami csoda folytán Krilovok, Puskinok, Lermontovok születtek.” (25. o.) Fontos megállapítás ez már csak azért is, mert a „polgárjogokkal rendelkező, de politikai jogok nélküli” (Szperanszkij) osztály hivatalnokokkal és értelmiségiekkel való feltöltődése objektíve nemcsak az abszolút monarchia erősödését, hanem a nemzeti öntudat gyarapodását is maga után vonta. Az összes jobbágy egyharmadával rendelkező, alig másfél ezer nemesi család (a nemesség 1,1%-a!) hazai tradícióktól idegen, francia beállítottságával párhuzamosan így tör fel az orosz nemzeti–nemesi kultúra igénye. Ez a társadalmi háttere Batyuskov hazafias lírájának éppúgy, mint a naiv, külsődleges nemzeti büszkeséget sugárzó színművek aradatának. Az utóbbi illusztrálja e társadalmi réteg új, nagy élményét: az orosz történelem felfedezését. Karamzin konzervatív Oroszország-történelmének egymás után megjelenő kötetéről, hatásukról így ad hírt a kortárs: „Pétervár utcai elnéptelenedtek: mindenki otthon ült, és Rettegett Iván uralkodásába mélyedt.” (121. o.)

A nemességnek mint osztálynak a nemzeti kultúra kialakulásában játszott szerepét ismertetvén a szerző nem feledkezik meg két másik, nagyhatású formáló rétegről: a falvak szellemi életét determináló „fehér” papságról és a minden nagyobb udvarházban megtalálható jobbágművészekről. (Poznanszkij korábban külön könyvben foglalkozott ez utóbbi, kevésbé ismert, ám annál gazdagabb forrással.)

A Napóleon elleni népháború, tudjuk, alaposan átformálta a veszély alatt első ízben egységbe kovácsozó ország nemzeti öntudatának jellegét. Többek között a szinte mértani sorban szaporodó parasztlázadások statisztikájával is bizonyítja a szerző, hogy a „másik”, a népi patriotizmus mind intenzívebben szót kért, helyet követelt magának a társadalmi tudatban. E tény felismerése a dekabrista ideológia kétségtelenül legfontosabb formáló eleme. Ennek ellenére sem érthetünk azonban egyet Poznanszkijjal, amikor – a mozgalom programdokumentumainak vizsgálatakor – a dekabrizmus tisztán orosz jellegét hangsúlyozza. Hiszen a francia forradalomból, a titkos társaságok tapasztalataiból, az európai szabadkőműves mozgalomból nemcsak formai kereteket, hanem igen fontos tartalmi jegyeket is merítettek. Nyugat-európai eszmék nemcsak Pesztyel tevékenységében jelentek konkrét formában.

A dekabrista felkelés utáni kultúra nemzeti jegyeinek számbavétele rövidebb. A tények logikusan az Sz. Uvarov nevéhez fűződő „Pravoszlávia, önkényuralom, népiség” jelszó körül csoportosulnak. A hivatalos népiségről a szintén gyakorta haszonnal forgatható V. Sztaszov memoárja vall a legtömörebben: „... teljesen hivatalos, művi, erőszakos és felületes volt. Nem nyúlt le valódi

gyökerekhez, és akik a legtöbbet foglalkoztak vele, egyáltalán nem értették igazi értékét. Ezért aztán össze is keverték Puskin és Glinka igazán mély, valóban nemzeti alkotásait az olyan korántsem népi, hanem hivatalos művekkel, mint Lvov „nemzeti himnusza” (amelynek szövege egyébként az angol himnusz parafrázisa).

A két kultúra közeledésének és szintézisének eredményeit tükröző, Puskin, Gogol, Glinka, Brjulov nevével fémjelzett nemzeti művészet kialakulásával párhuzamosan a nemzeti jelleg az orosz társadalmi tudat formálódásában is domináns tényezővé válik. P. Csaadajev *Filozófiai leveleivel*, 1836-tól válik szét az orosz fejlődés más-más útját hirdető szlavofil-zapadnyik (nyugatos) tábor, „a kétarcú Janus, amelyben egy szív dobog, ám két feje két különböző irányba tekint” (Gercen). A kétarcú Janus persze a valóságban ezerszínű; elég, ha a nyugatosokkal éppen csak érintkező, tragikusan elhibázott útkeresésre utalunk, amelyet Csaadajev, Pescserin, Lunyin stb. – a „bizánci-ódsisággal” szembeállított – katolizálása jelent.

A recenzált könyv utolsó része már csak vázlatos. Érthető is, hiszen az orosz nemzeti kultúra a negyvenes évekre a felépítménynek szinte minden lényeges elemében – jelenvaló tény; a szelektálás itt már csak önkényes lehet. A számos ismert részemet új összefüggésbe helyező összefoglalás végkövetkeztetése viszont vitathatatlan: a nemzeti felszabadító mozgalom következő, raznocsinyec (vegyesrendű) szakaszának nemzeti elemeire utal.

Gereben Ágnes

## Д. Е. Максимов: Поэзия и проза Александра Блока.

Ленинград, 1975.

Makszimov könyve nagyrészt már korábban publikált tanulmányok gyűjteménye. A Blok költői egyéniségéről és kritikai esszéiről írott tanulmányok azonban kötetbe gyűjtve sok tekintetben kiegészítik egymást. Mielőtt a monográfia érdemi ismertetéséhez látnánk, szólnunk kell Makszimov művének egyik fő erényéről, módszertani kiérleltetéséről. Munkája arra is jó bizonyíték, hogy az átgondolt, helyesen megválasztott módszerek megóvnak a nemkívánatos egyoldalúságtól, a leegyszerűsítésekhez vezető végletektől. Makszimov Blok lírai és kritikai életművét a XIX. századi orosz és európai irodalom, valamint a századforduló kortárs lírai törekvéseinek szélesebb összefüggéseiben elemzi. Blok költői magatartásának és kritikai cikkeinek minden megnyilatkozását az életmű egésze felől vizsgálja. Ezen állandóan éber, a költő szellemi-lelki vonzódásaira odafigyelő tudósi magatartásnak eredménye egyebek között az is, hogy a századelő bonyolult szellemi életének modernista tendenciáiról adott kép, s benne a szimbolizmus eszmei-poétikai hozadékának értékelése is árnyaltabb és meggyőzőbb, mint számos korábban napvilágot látott, hasonló tematikájú költészettörténeti tanulmányban.

*Az út eszméje A. Blok költői tudatában* című tanulmány jelentős mértékben hozzájárul egy hitelesebb, a kortársak életművével is szembesítő értékelés kialakításához. A tanulmány jól átgondolt módszertani felépítettsége újbóli bizonyíték amellett, hogy a lírai életmű vizsgálatakor nem az életút „deklarált” tartalmára kell mindenekelőtt figyelniünk, hanem az állandó változásra és fejlődésre, a kijelölt költői út realizálásának mértékére, intenzitására és tempójára, a kor egész költészetével kapcsolatos esztétikai magatartásra.

Az út témájára Makszimov előtt mások is felfigyeltek, de nem hasonlították össze és nem szembesítették a Blok előtti és a kortárs költészettel, holott csak ez az összehasonlító-szembesítő vizsgálati módszer adhat biztos fogódzót a költészettipológiai kutatásokhoz is. A tipológiailag rokonító közös jegyek sorából a szerző a művek vallomások, gyónó jellegét és az út eszméjének problematikáját emeli ki. Szerzőnk két típusú költőt különböztet meg a századeleji orosz lírában: az egy bizonyos *utat* bejáró lírikusokat egyfelől, akikre a vállalt út, az önfejlődés költői tudatosítása, a költői magatartás önmozgása jellemző, másfelől azokat a költőket, akiknél a lírai magatartás csak tartalmában és stílusában variálódik, de önmagát mint önmozgást és önfejlődést a költészet nem tudatosítja. Az előbbi típushoz tartozik Blok, az utóbbihoz inkább Bunyin, Andrej Belij és Fjodor Szolugub, valamint az akmeista Anna Ahmatova és a fiatal Mandelstam. A két típus közötti vízvonalat a valósághoz, a századeleji radikalizálódó történelemhez igazított költői magatartásban találja meg Makszimov. A fentiekben vázolt tipológiai alapképletet tovább árnyalja két másik, századeleji szembetűnő sajátosság



is: a valóság elől menekülő kontemplatív-individuális költői magatartás és a valóságvállaló lírai attitűd között feszülő ellentmondás, valamint a vallomásos én-líra és az úgynevezett objektív líra szembenállása.

A végiggondolt tipológia termékeny felismerésekhez vezet Blok és az akmeisták, főként Mandelstam lírájának összevetésében. Míg az előbbi költészete vallomásos „gyónó líra”, amely hiteles „dokumentum” a költő és a „rettentő világ” konfliktusáról, a mandelstami költői egyéniség rejtőzködő, mintegy önmagát zárójelbe tevő magatartása a XX. századi objektív líra korai anticipációja az orosz lírában. Kielezve a kérdést, a bloki líra a költői *én* vállalását jelenti, Mandelstam egyéniségére kultúrtörténeti anyagba oltott személyesség, a sorok között bujkáló szemérmesség jellemző mindenekelőtt. Különösen így van ez a fiatal Mandelstam esetében. Makszimov értelmezésében az első költői magatartás inkább kedvez az út-téma megjelenésének, a második viszont kevésbé, hiszen hiányzik belőle az állandó önreflexió, a valahonnan valahová tartó élet költői tudatosítása. A bloki költészet mítoszait vagy – ahogyan Makszimov nevezi – integrátorait elemelve a kiváló irodalomtörténész arra a következtetésre jut, hogy ezek egyetlen kortársnál sem játszottak olyan döntő szerepet, mint éppen Bloknál. „Blok minden versét erős szálak kötik egymáshoz, mintegy önálló alkotással állnak össze. Verseit az egységes költői magatartás s minden, ami ehhez tartozik, köti egybe: élmények, költői eszmék, témák, mítoszok, szimbólumok, a szó és a stílus mélyesleges kapcsolata. Ezek között a szervező princípiumok között alighanem az első helyet az *útnak* mint belső fejlődésnek az eszméje foglalja el, amely végigvonul Blok egész költészetén, és amely azzá szervezi, aminek Blok maga nevezte: az emberré válás trilógiája.”

Blok életművének kritikai hagyatékát elemzi Makszimov könyve második részében, a költői próza és versek világának szoros kapcsolatát tartva szem előtt. Blok költői prózájában, kritikusai tevékenységében a századeleji irodalmi kritika válságának leküzdésére tett tudatos kísérletet lát. Itt is a költői életmű vizsgálatakor alkalmazott összehasonlító-szembeesítő módszerrel él az irodalomtörténész. A kortárs kritikusai életművek és a századeleji irodalomesztétikai gondolkodás relációjában, a kiküzdött eredmények konfrontációjában veszi nagytű alá Blok kritikai életművét. A szimbolista kritika esztétikai-filozófiai orientációjáról adott tárgyilagos kép jelenti a háttérrel a költő kritikusai attitűdjének jobb megértéséhez. Blok kritikusként is a legfontosabbra, a műben jelenlevő emberi-művészi egyéniségre figyelt, s ezt a kor „zenéjéhez”, a „valóságához való józan és egyszerű viszonyhoz” mérte. Nem tartozott a törvényalkotó kritikusok közé, költőként volt kritikus is egyben, aki saját költészetének normáihoz mérte kortársai költői próbálkozásait. Közérthető, demokratikus irodalmi kritika mellett tört lándzsát, amely a forradalmi demokraták XIX. századi örökségét is felhasználva a korabeli formalista irodalomszemléletet hivatott ellensúlyozni.

Makszimov monográfiája szintézis-mű, egy tudományos eredményekben gazdag életmű magas szintű összegezése. A korszak másik kiemelkedő egyéniségéről, Brjusovról írott monográfiája mellé méltóan csatlakozik a fentiekben ismertetett Blok-tanulmány.

*Nagy István*



## СОДЕРЖАНИЕ

### Статьи

<i>Эндре Терек</i> : К истории одной из дилемм XIX века . . . . .	117
<i>Дьюла Кирай</i> : К вопросу о разграничении эпических и драматических форм. . . . .	140
<i>Борбала Х. Лукач</i> : Поэтическая идея свободы в творчестве декабристов и ранних венгерских романтиков . . . . .	150
<i>Михай Петер</i> : Еще раз о „грамматике поэзии” . . . . .	161
<i>Иштван Месерич</i> : Перечитывая Герцена . . . . .	171
<i>Жужа Д. Зельдхейи</i> : „Сон” Тургенева. . . . .	180
<i>Золтан Хайнади</i> : Изображение смерти в произведениях Льва Толстого . . . . .	199
<i>Мария Рев</i> : Связь изменения миропоминания и структуры в русской и французской новелле на рубеже XX века . . . . .	210
<i>Ласло Петерди Надь</i> : О советской драме и театре . . . . .	220
<i>Ласло Ягустин</i> : Временные планы в современной советской повести . . . . .	240

### Сообщения

<i>Ласло Либер</i> : Мир оживающих вещей в прозе А. С. Пушкина . . . . .	255
<i>Агнеш Пальфи</i> : Связь лирического и эпического в повествовательной системе поэм А. С. Пушкина . . . . .	266
<i>Лена Силард</i> : Слово и ниф у Мандельштама. . . . .	275
<i>Иштван Феньвеши</i> : Два произведения Салтыкова-Щедрина в венгерской рабочей печати на рубеже XX-века . . . . .	286
<i>Мария Тетени</i> : Роль Михаила Чулкова в развитии русской прозы . . . . .	293
<i>Шандор Рот</i> : Литературный текст в свете кибернетики и теории информации (к проблеме стилистики декодирования) . . . . .	302
<i>Иштван Надь</i> : Лирический образ мира и поэтика (Образ России в произведениях Александра Блока и Андрея Белого) . . . . .	311
<i>Арпад Ковач</i> : К методологии теории романа (Бахтин, Лукач, Пospelов) . . . . .	319

### Обзрение

А. М. Панченко: Русская стихотворная культура 17 века ( <i>Мария Тетени</i> ) . . . . .	322
Д. С. Лихачев: Развитие русской литературы 10–17 веков ( <i>Мария Тетени</i> ) . . . . .	334
В. В. Познанский: Очерк формирования русской национальной культуры ( <i>Агнеш Геробен</i> ) . . . . .	336
Д. Е. Максимов: Поэзия и проза А. Блока ( <i>Иштван Надь</i> ) . . . . .	338

## SOMMAIRE

### É t u d e s

<i>Endre Török</i> : Contributions à l'histoire d'un dilemme du XIX <sup>e</sup> siècle . . . . .	117
<i>Gyula Király</i> : De la séparation des formes narratives et des formes dramatiques . . . . .	140
<i>H. Borbála Lukács</i> : L'idéal poétique de la liberté dans les tendances dekabristes et celles du préromantisme hongrois . . . . .	150
<i>Mihály Péter</i> : Encore de „la grammaire de la poésie” . . . . .	161
<i>István Meszerics</i> : En relisant Herzen . . . . .	171
<i>D. Zsuzsa Zöldhelyi</i> : Tourgueniev: „Le rêve” . . . . .	180
<i>Zoltán Hajnáy</i> : La représentation de la mort dans les oeuvres de Léon Tolstoï . . . . .	199
<i>Mária Rév</i> : Changement de la vision du monde et cohérence structurale dans les nouvelles russes et françaises au tournant du siècle . . . . .	210
<i>László Nagy Peterdi</i> : Du drame et du théâtre soviétiques . . . . .	220
<i>László Jagusztin</i> : L'enrichissement des dimensions temporelles dans la nouvelle soviétique d'aujourd'hui . . . . .	240

### C o m m u n i c a t i o n s

<i>László Lieber</i> : La vie des objets dans la prose de Pouchkine . . . . .	255
<i>Ágnes Pálfi</i> : La corrélation du principe lyrique et du principe épique dans le système narratif des poèmes de Pouchkine . . . . .	266
<i>Léna Szilárd</i> : Mots et mythe chez Mandelstam . . . . .	275
<i>István Fenyvesi</i> : Deux oeuvres de Saltykov-Chtchedrine dans la presse ouvrière hongroise au tournant du siècle . . . . .	286
<i>Mária Tétényi</i> : Le rôle de Michail Tchoukov dans le développement de la prose russe . . . . .	293
<i>Sándor Rot</i> : Le texte littéraire dans le miroir de la cybernétique et de la théorie de l'information . . . . .	302
<i>István Nagy</i> : Image lyrique de monde et poétique . . . . .	311
<i>Árpád Kovács</i> : Sur la méthodologie de la théorie du roman . . . . .	319

### R e v u e

<i>A. M. Панченко</i> : Русская стихотворная культура 17 века ( <i>Mária Tétényi</i> ) . . . . .	322
<i>Д. С. Лихачев</i> : Развитие русской литературы 10–17 веков ( <i>Mária Tétényi</i> ) . . . . .	334
<i>В. В. Познанский</i> : Очерк формирования русской национальной культуры ( <i>Ágnes Gereben</i> ) . . . . .	336
<i>Д. Е. Максимов</i> : Поэзия и проза А. Блока ( <i>István Nagy</i> ) . . . . .	338

1828–1978  
MEGJELENT AZ AKADÉMIAI KÖNYVKIADÁS  
150. ÉVÉBEN

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója  
Műszaki szerkesztő: Sándor István  
A kézirat nyomdába érkezett: 1977. VIII. 25. – Terjedelem: 19,6 (A/5 ív)  
78.4868 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György



## TARTALOM

### Tanulmányok

<i>Török Endre</i> : Egy XIX. századi dilemma történetéhez .....	117
<i>Király Gyula</i> : Az elbeszélői és drámai formák elhatárolásának kérdéséhez .....	140
<i>H. Lukács Borbála</i> : A költői szabadságeszme dekabrista és magyar korai romantikus tendenciákban .....	151
<i>Péter Mihály</i> : Még egyszer „a költészet grammatikájáról” .....	161
<i>Meszerics István</i> : Herzen újraolvasása közben .....	171
<i>D. Zöldhelyi Zsuzsa</i> : Turgenyev: <i>Az álom</i> (a „sejtelmes elbeszélések” poétikájáról) .....	180
<i>Hajnády Zoltán</i> : A halál ábrázolása Lev Tolsztoj műveiben .....	199
<i>Rév Mária</i> : Világképváltozás és szerkezeti összefüggés a századforduló orosz és francia novellájában .....	210
<i>Peterdi Nagy László</i> : A szovjet drámáról, színházról .....	220
<i>Jagusztin László</i> : Az idődimenziók gazdagodása a mai szovjet kisregényben .....	240

### Közlemények

<i>Lieber László</i> : A megelevenedett tárgyak világa Puskin prózájában .....	255
<i>Pálfi Ágnes</i> : A lírai és epikai elv összefüggése Puskin poémáinak elbeszélő rendszerében .....	266
<i>Szilárd Léna</i> : Szó és mítosz Mandelstamnál .....	275
<i>Fenyvesi István</i> : Szaltikov-Szesdrin két műve a századforduló magyar munkássajtójában .....	286
<i>Tétényi Mária</i> : Mihail Csulkov szerepe az orosz próza fejlődésében .....	293
<i>Rot Sándor</i> : Az irodalmi szöveg a kibernetika és az információelmélet tükrében (a dekolációs stilsztika problémáihoz) .....	302
<i>Nagy István</i> : Lírai világkép és poétika (Alekszandr Blok és Andrej Belij Oroszország-képe) .....	311
<i>Kovács Árpád</i> : A regényelmélet módszertanához (Bahtyin, Lukács, Poszpelov) .....	319

### Szemle

A. М. Панченко: Русская стихотворная культура 17 века ( <i>Tétényi Mária</i> ) .....	322
Д. С. Лихачев: Развитие русской литературы 10—17 веков ( <i>Tétényi Mária</i> ) .....	334
В. В. Познанский: Очерк формирования русской национальной культуры ( <i>Gereben Ágnes</i> ) .....	336
Д. Е. Максимов: Поэзия и проза А. Блока ( <i>Nagy István</i> ) .....	338

**Ára: 28,- Ft**

**Előfizetési ára egy évre: 44,- Ft**

**INDEX: 25.287**

**ISSN 0015-1785**



# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA  
ÉS  
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST  
1977

XXIII. ÉVF.      OKTÓBER—DECEMBER      4. SZÁM

# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA  
ÉS  
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSSY LÁSZLÓ, KIRÁLY GYULA, MÁDL ANTAL, SALLAY GÉZA,  
SALYÁMOSY MIKLÓS, SÜPEK OTTÓ,  SZENCZI MIKLÓS , TAMÁS LAJOS

FELELŐS SZERKESZTŐ

HORÁNYI MÁTYÁS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

DOROGMAN GYÖRGY

*A tanulmányok és közlemények szerzői:* Fried István könyvtáros, kandidátus; Isztl Márta középiskolai tanár, kutató; Korompay H. János egyetemi tanársegéd; Lengyel Béla tudományos főmunkatárs, kandidátus; Magyar Miklós főiskolai docens, kandidátus; Németh G. Béla egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktora; Oláh Tibor egyetemi docens, kandidátus; Süpek Ottó egyetemi tanár, kandidátus; Szabó Kálmán egyetemi adjunktus; Lech Szczucki egyetemi tanár.

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST, PESTI BARNABÁS UTCA 1.

**A Filológiai Közlöny**

évenként négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

**Terjeszti a Magyar Posta**

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányoként beszerezhető az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a KHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 44,— Ft

1 szám ára: 14,— Ft

Indexszám: 25.287

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.



**Az Egyetemes Philológiai Közlöny százéves évfordulójára  
(Az intézményes tudományos szervezés  
első hazai irodalomtörténeti orgánuma)**

NÉMETH G. BÉLA

Kezdeményező korszakokra a történelemben rendszerint végrehajtók, kimunkálók következnek. A történelem szép összhangú dialektikája, persze, ritkán érvényesül zökkenőnlenül. A mi reformkorunk s polgárosító forradalmunk kezdeményeire is a végrehajtás mily tragédián át s a kimunkálás mily felemásan következett! Vizsgáltuk, bőven, történetírásunkban, az elmúlt három évtized folyamán, mit nem hajtott végre e kezdeményekből a kiegyezéssel induló korszak. Ma azt is kezdjük számba venni, mit sikerült, bármi hiánnyal s hibával is, tető alá hoznia. S ez így talán helyesebb, történetibb; hiányt és eredményt mindig egymáshoz viszonyítva, egymásba kapcsolva szemlélni.

A korszak első tizedéből manapság sok centenáriumra kerül sor. Jellemzően azonban nem annyira egyes nagy alkotások, életművek vagy egyéniségek, mint inkább intézmények centenáriumára. S ha az Akadémia működésének 1859–61-es felújulása után s a nehezen bár, de mégiscsak nekilendülő városiasodás, tőkésedés, iparosodás nyomán a természettudományban valóban jelentős munka indult meg – a társadalomtudományok is jónéhány évfordulóra tekinthetnek vissza, ha tán nem is oly elégedettséggel, mint versengő testvérük, a természettudomány.

Az irodalomtudománynak, az irodalomtörténetírásnak egyik jelentős centenáris dátuma ez a mostani esztendő, az 1977-es. Száz esztendeje indult el útjára az a folyóirat, amely mind a magyar irodalmi anyagföltárás, mind pedig a szorosabban vett irodalomtörténetírás intézményes kereteit megteremtette. Az *Egyetemes Philológiai Közlöny* megjelenésének s munkájának fontosságát, kivált első két évtizedében, az a nagyarányú szövegkiadás, amely működésével párhuzamosan és vele karöltve végbement, éppoly jól tanúsítja, mint az, hogy oly gárdát nevelt fel, mely a századvégre, a századelőre már két magyar irodalomtörténeti folyóiratot is fönn bírt tartani – konzervatív szemlélettel ugyan, de az európai többséghez viszonyítva igen tisztos színvonalon. Tanulmányunkban (első kidolgozása az *ItK* számára készült) itt, e módosított változatban folyóiratunk, a *Filológiai Közlöny* ősenek két évtizedét foglaljuk össze. A lap szorosabban vett tárgyi-könyvészeti leírását ezúttal mellőzhetjük; félszázados fordulója alkalmával ugyanis Eckhardt Sándor igen pontosan adta meg; amit e tekintetben, az újabb kutatások nyomán, változtatni kellett, megváltoztattuk.

## I. Az EPhK megjelenésének magyar s külföldi körülményei

1. *A kettős indulás; az első: magas igény és gyenge helyzetismeret: epigon megvalósulás*

A *Közlöny* is, mint később az *Irodalomtörténeti Közlemények* is, két nekifutással, két szerkesztői együttessel és elképzeléssel indult el útjára. Először 1871–72-ben Hóman Ottónak s Bartal Antalnak közös szerkesztésében és kiadásában. Az igazi kezdeményező és mozgató, a közös szerkesztés ellenére, az ekkor harminc esztendő s Hóman volt. A vállalkozás iránt mint kultuszminiszter Eötvös is érdeklődést mutatott; a megvalósulás azonban, állítólag, nem nyerte meg tetszését. Támogatást, mindenesetre, utóda (és sógora s nézeteinek mindenben benső ismerője), Trefort nem biztosított a lapnak, s az fedezet híján egy esztendő múltán meg is szűnt.

Az új alapítás hat esztendő teltén következett be, 1877-ben. Ez a hat esztendő annak az évtizednek volt kifejlő végszakasza, amelynek rendkívül fontosságát egyre inkább felismerjük a magyar gondolkodás történetében. Ebből a második alapításból teljesen kizárult Hóman; Bartal viszont rendszeres munkatársként vett részt ennek a lapnak a munkájában is. S emellett Hómannel szemben folytonos kicsinylő, ellenséges utalásokat engedett meg az új lap magának, míg végül Ábel Jenő, az együttes munkalázban elharmvadt ifjú erőtünevénye s élre bocsátott irányjelzője leszámolásnak is beillő polémiában tette szinte egészen lehetetlenné Hóman helyzetét.

Volt-e ez ellenségességnek valami történélmét megvilágító, felfogásbeli alapja, vagy csak személyi, esetleg csoportügyről volt szó?

Nem kétséges, hogy az 1876-ban indult lap első folyamainak leggyengébb számai is erősebbek voltak Hómanék akár legjobb számainál is. A sok külföldi kivonat, a sok önelvű, érthetőség nélkül fogalmazott cikk s a részletekbe vesző s konklúzió híján való tisztázgatás oly színezetet kölcsönzött a 71-es vállalkozásnak, mintha egy német egyetem helyi közlönyének magyar melléklapja lett volna. Szakmájuk falai közé húzódott tudósok kényelmes belső eszmecseréje, amely a kívülállóknak szinte semmit sem mondott. A 76-os lap egyik gyakran s méltán hangoztatott ellenvetése az volt elődjével szemben, hogy az nem mérte föl a hazai helyzetet, s így nem tudott sem megfelelő munkatársi tábor, sem megfelelő működési kört kialakítani. A minden tudományos vállalkozást szívesen támogató, de ridegen reális Hunfalvy Pál, ez a valóban európai mércéjű tudós, némi önironikus rezignációval mondta a bukás után s az új kezdemények láttán: hagyjuk e stúdiumokat egyelőre a németeknek (s a nyugatiaknak), a mi szakembereink felkészültsége és mennyisége művelését nálunk még nem teszi lehetővé.

Hóman vállalkozásában volt mégis egy kortörténeti érdekű, megkülönböztető vonás, amelyet érdemes szóvá tenni. Ő adott rövid előfizetési felhívást és célkitűző programot, a 77-es vállalkozás nem. A program előterjesztésének a hiánya az utóbbi vállalkozásban egyértelműen Heinrich Gusztáv szellemét lehelte; megvetett minden dikciózó előszót, ígéretést, fogadkozást. „Egyik fő baja összes magyar filológiai (irodalomtörténeti) munkásságuknak az ún. nagyközönségre való folytonos tekintet: ez okozza amaz üres szólalmoknak és esztelen szellemességeknek egy jó részét, melyekkel irodalomtörténeti dolgozatokban oly gyakran találkozunk” (1877: 300). A dikciózásnak ugyan Hóman sem volt híve, de nyomatékos hivatkozása a „tudományok vívmányainak”

honosítási szükségére mint „szellemi hátramaradásunk” legyőzésének feltételére, a 70-es évek nemzedékeinek szellemével s tónusával hangzott össze.

Am nem a másfél oldalas program ténye és tartalma az igazán figyelmet érdemlő, hanem a két szerkesztő bemutatkozó tanulmánya. Bartal az összehasonlító nyelv-tudomány mibenlétéről, történeti értékéről s új irányzatairól értekezett, három folyta-tásban, Hóman a homéroszi kérdés akkori állásáról, ugyancsak három számon át. Bartal oly kiindulást helyezett cikke élére, melyet a 77-es *Közöny*ben ritkán találunk. Buckle civilizációtörténetéből s Darwin alapművéből vett munkájához történet szemléleti s köz-életi ihletést, s a felvilágosodás ama kauzális-racionális örökségének megfelelően igyekezett fölépíteni érvelését, amelynek jegyében az 1870 előtti európai pozitívizmus az aufklärizmus folytatójának s a romantikus történetiség hibái kiiktatójának vallotta magát. „Amint a népek történetének megírásában nem elégszünk meg már többé az egyszerű tények elősorolásával, hanem iparkodunk az események okait keresni, [s] az emberek társadalmi és műveltségi állapotában évről-évre, századról-századra előforduló változások és megrázkódtatások törvényeit fűrészni, s amint a természetbűvár sem elégszik meg csak a tüneteknek, a tényleg [azaz: külső megjelenésükben] nyilatkozó hatásoknak szemléletével és leírásával, hanem kísérletek, összehasonlítások és beható megfigyelések segédelmével azon törvények felkutatására és megállapítására törekszik, melyek szerint az anyagi világnak ezen nyilatkozásai kimagyarázhatók” – „éppúgy” kell nyelvésznek és irodalom-búvárnak is eljárnia (241. l.). Hóman pedig azt hangsúlyozta, ha Friedrich August Wolfnak nem volt is igaza, midőn a homéroszi eposzok részleteit más-más költőknek tulajdonította, helyesen kereste a nép művelődési áramlataiban a nagy költe-mény rétegeinek forrásait, s August Boeckh egyetemes életforma-kutatásával társítva törekvései Karl Lachmann egzaktabb módszerei után is hasznosak, még ha esetleg az ellenfél (főleg Gregor Wilhelm Nitzsch s Otfried Müller) oldalán áll is az igazság.

Bartal értekezésében kétségkívül túlvitte (mégpedig némi dilettantizmussal) a természettudományi módszerek érvényesítésének történeti, társadalmi s nyelvészeti lehetőségét és követelményét. Hóman pedig nagyobb súlyt adott a maga (gyakran naivan) kommentáló elmékedéseire, mint a tárgya világos, arányos, közérthető előadására, össze-foglalására. A jellemző azonban mégis az, hogy tárgyukat „a szellemi hátramaradás” megszüntetése jegyében úgy igyekeztek előadni, hogy az új hazai lehetőségek s a poziti-vista tudományosság társadalmi-világnézeti távlatába s művelődési programjába ideo-logikusan próbálták beilleszteni. Tárgyuk e lelkes, társadalmias, utilitáriusan tudomány-hívő kezelése s ideologikus szemlélete köti, sorolja őket a hetvenes évek „reform”-nemzedékeihez.

Lapjuk azonban, igaza volt Heinrichnek és táborának, mégha állami támogatás főntartotta volna is, szükségszerűen visszhangtalan s hatástalan maradt volna. Helyzet-ismeret nélkül a lelkesség nem sokat ér, az ideologikusság pedig, ily esetben, egyenesen gátló tényezővé is válhat. Csődjük, helyzetismeretük hiánya történet-szociológiai szem-szögből is tanulságos. Mindketten hazai német családból s német milióból indultak. De mindketten másból. Illeszkedési, hasonulási fok tekintetében meglehetősen eltértek egymástól. Hóman Mosonból származott; olyan területről tehát, amelynek lakosságában többnyire bizonytalan volt a nemzeti hovatartozás tudata, kivált éppen művelődési szempontból. Az 50-es években nőtt fel, az osztrák kultúra folytonos ráhatásában. Fiát, a jövődő történet-szert erkölcsiségben, úgy tűnik nekünk, messze felülmúlta, de tehetségében

meg sem közelítette. Igaz akarattal vállalt magyarsága ellenére, mindvégig kötve maradt az egységes Monarchia (Thun-féle) akadémikus, kissé bildungfiliszteri művelődéskultuszához, lojális hivatalnoki szelleméhez. Azt szerette volna, ha Lajtán inneni hazája is oly fokon állt volna szellemileg, mint a Lajtán túli, s ezt egyszerű áttevő átláptálással elérhetőnek vélte. Az osztrák, ill. német classica philologia magyar tükörképét akarta megteremteni görög auktor-kiadásokkal, belterjes filológiai akribiával.

Bartal (Bartl, Bartel) a bányavárosok ama kézműves-honorácior-kisember környezetéből indult, amely rég kialakította a maga alkalmazkodását a nemesség kormányozta magyar berendezkedéshez. Jóval idősebb is volt Hómannál, s neveltetése s tanultsága is jobban hozzákötötte, hozzáillesztette a hazai birtokosság világához. Iskolákban s házi nevelőként tanított, s latin tankönyveket meg szótárakat szerkesztett a nemesi iskolázás számára. Végtelen munkabírásával a magyarországi latinság mindmáig egyik legjobb értőjének küzdötte fel magát, de különösebb képzelőerővel nem rendelkezett. Nélkülözhetetlen munkatárs, feladatteljesítő típus – Hóman lapjának feladatvállalása azonban nem volt reális. Heinrich folyóiratában tehát éppoly természetességgel fogadták Bartalt, mint amilyen ő is megtalálta ott helyét.

A hetvenes évek első felének szellemi élénkségét és szándék szerinti magasságát, történeti bizalmát és irányzatos akarását mindenesetre jól tanúsítja, hogy mozgósító légkörében szinte minden erő jellem és tehetség vállalni, részesedni, mozdítani akart, mégpedig többnyire mind az 1870 előtti pozitívista liberalizmus szellemében, amely ekkor Magyarországon még a reformkor örökségével volt átitatva.

## *2. A második alapítás; a realpolitikus szerkesztő, a szabadkőműves szellemű ember, a céltudatos szerkesztő: Heinrich*

Mert bőven osztozott ekkor e szellemben maga Heinrich is, az Endrődi–György Adárféle *Figyelő*ben Hermann Hettner társadalmias determinációjú eszmetörténeti irányát, demokrata törekvését vállalta és propagálta. Csakhogy ekkor sem Hóman naiv átláptálkozó igyekezetével. A helyzetérzékeltetés s a helyzethez illeszkedés volt tulajdonságai közt a legjellemzőbb.

A magyar tudománytörténet egyik igen jelentős figurája; az irodalomtörténet-írásnak pedig fő alakjai közül való. Az irodalom intézményes történeti kutatásának döntő három első évtizedében ő volt a kezdeményező, a szervező, a nevelő egy személyben. A szellemtörténeti iskola – kivált Heinrichnek az ifjú Horváth Jánosékkal való összeütközése következtében – (tudottan vagy öntudatlanul) igyekezett elfedni jelentőségét. Aligha csak tudományos módszereik különbségei miatt. Heinrich szabadkőműves szellemiségű ember volt, meglehetősen mentes minden öröklött nemzeti s vallási kötöttségtől. Pest akkor legiskolázottabb rétegéből, a lutheránus kispolgárságból indult. Apja magántisztviselő egy kereskedelmi vállalatnál. A magyar megyei világ mentalitásához illeszkedő honorácior lojalitása idegen volt tőle. A világot utilitárius felvilágosodottsággal szemlélte: a lehetséges feladatvállalások és ellenszolgáltatások kölcsönös és szerződéses rendszerének. Szellemtörténeti utód-ellenfelei nemcsak rideg embernek, hanem a művészettől idegen egyéniségnek is törekedtek bemutatni. Pedig tehetséges (s szegény) tanítványaiért mindenkor igen sokat tett; s az idősebb és hivatalos hatalommal rendelkező garnitúrából ő talált elsők közt utat a *Nyugathoz*, s míg Négyessy elhidegült egykori tanítványaitól, Horváth

János pedig egykori barátaitól, ő a kurzus tombolása idején is meleg részvétellel és személyes érdeklődéssel kísérte a vidékre húzódott Babitsot; a lázadó Szabó Lőrinc pedig szinte familiáris jóérzéssel nyugtázta „az öreg” elismerését (Szabó Lőrinc, *Napló, levelek, cikkek*. Bp., 1974, 104, 106).

A lap alapításának idején azonban Heinrich pályájának, helyesebben szólva: hatalmának még a kezdetén állt. Az állami, a társadalmi, a társasági hivatalosság irányába nem is az ő neve volt a biztosíték és a belépőjegy. Hanem Ponorí Thewrewk Emilé. Az Erdélyből Budán át Pozsonyba származott s egészen polgári életformát öltött, nemesi hivatalnok családban apa s nagyapa egyenlő kedvteléssel foglalkozott az antikvitással s minden egyéb történeti relikviával is. A kisvárosi német professzorok, a magyar rendházak és kollégiumok meg a betűre kapott vidéki nemesurak atmoszférája lengte körül a családot. S bár az unoka, ill. a fiú többször is megjárta a nagy német tudományos központokat, a lelkes műkedvelő s a valódi hozzáértő, mondjuk, fele-fele arányban keveredett tevékenységében. 1873-ban részt vett a német filológusok nagygyűlésén. A vendégeknak kijáró hangos ovációval fogadták felszólalását s ő, dicsőülten térve haza, összeköttetéseit fölhasználva, rögtön nekilátott, hogy a németekhez hasonlóan a magyar filológusokat is „Társaságba” tömörítse, évi gyűlésekkel, rendszeres folyóirattal.

Ekkor lépett be a dologba Heinrich. Thewrewknek nemcsak gondolati, nemcsak módszerbeli, de még tematikai karakterét is nehéz volna meghatározni. Amit olvasott, arról írt, s amelyen szellemben olvasott, többnyire abban is írt. Heinrich Thewrewk mellé vétette, (ha tetszik) erőszakolta magát. Hagyta, hogy társa élvezze az alapítói, az elnöki, a fővédnöki titulusokat s az ünnepi megnyitókát – maga pedig a lapot fogta kézbe szinte önkényig menő határozottsággal, s alakította helyzetismeretének magabiztos öntudatával. Helyzetismeretének végsummája pedig az volt, hogy a hatalom és a tudomány, a társadalomszerkezet és a tudomány, ez esetben a történettudomány viszonya gyökeresen megváltozott. Azt az európai változást érezte, amely 1848-cal indult el, s Nyugat-Európában 1871-gyel, nálunk pedig 1875-tel nyerte el világos értelmét. Hettner radikális-liberális történet- és tudományfelfogásának propagátorából ennek jegyében a birtokosi hatalmon belül elhelyezkedő polgári tudomány reálpolitikus szervezője lett.

Magatartás-változásának s tudományszervező tevékenységének megértéséhez azonban röviden ki kell tekintenünk e kor európai történettudományára, főleg német ókortudományára, mindenekelőtt pedig klasszika filológiájának szerepváltására.

### *3. Egy kitérő: válaszüton: interpretációs tudomány vagy csak textológiai filológia?*

Dramai helyzetre ritkán kerül sor az olyan ősi, kiegyensúlyozott tudományágban, mint a klasszika filológia. Az 1872-es év ilyen helyzetet, ilyen fordulót hozott.

A görög-latin irodalommal foglalkozni szokásos, sőt, kötelező volt a humanizmus nagy korszaka után is, német földön is. Szellemi edzés, műveltségi bizonyíték s mindenfajta maximakészlet szerepét játszotta az antikvitas stúdiuma a protestáns észak s a katolikus dél iskoláiban egyaránt. Újraértelmező szerepet a felvilágosodás s a klasszika mozgalmában nyert újra az ókorral foglalkozó irodalomkutatás. Hogy allegorizáló és idealizáló volt ez a Winckelmann nevével jelölhető korszak, kétségtelen. Valódi történeti értelmezésre a század fordulóján és elején a művelődéstörténeti iskola gyakorlatában került sor. A felvilágosodás és romantika kettős vonzásában s a kanti, a schlegeli, a herderi

meg a hegeli történetfelfogás négyzetének sugárközpontjában álló August Boeckh, minden idők egyik legnagyobb ókortudósa, a teljes ókori élet rekonstruálását tűzte ki célul, hogy általa a maga történelmét értse és formálja meg minden kor (*Staatshaus-haltung der Athener*, 1877). Az irodalomtól különösen sok segítséget várt és kapott. A hegelianus korszak tovább élesztette az értelmezés ösztönzését. S a késő, a baloldali hegelianizmus még inkább fokozta a jelenre vonatkozó, értelmező törekvést. Igaz, a jobboldali is, de a mindenkor fennálló „Világrend” egyik fő igazolását igyekezett benne felmutatni.

Az előretörő junker-tökés hatalmi szövetség azonban a jobboldali, a Világrendre koncentráció értelmezésnél is szívesebben vette, s még vele szemben is előnyben részesítette a szöveghelyreállításra, szövegösszevetésre, szöveggondozásra, egyszerűen a textológiai filológiára összpontosító, „ideológiátlan”, „szak”-tudósi magatartást. Angliában, a polgári „gyakorlatiasság” hazájában egy-egy szövegkiadás esetében már korábban is érvényesültek ilyenféle törekvések. Elég a kritikai *coniectura* s *coniecturalis critica* mesterére, Richard Dawesre (1708–1765) utalni. A bismarcki Poroszországban, majd a vilmosi birodalomban azonban, a pozitívista természettudományos egzaktság öntudatának rásugárzásában, valóságos elméletté, etikává, világnézeté emelkedett ez a magatartás az akadémiai értelmiség körében, az igazi, a fogható tényekkel foglalkozó tudós komolyságának s szakemberi méltóságának biztosítékává. Valóságos bonctani laboratóriumai jöttek létre egy-egy kiváló filológus körül a szövegápolás tudományának.

S nem tagadható, hogy az irodalmi tényismeret s a föltáró módszer mérhetetlenül sokat köszönhet e műhelynek. Különösen attól fogva, hogy – Herder és a romantikusok kezdeményét folytatva s egzakttá téve – a nemzeti irodalmak régiségére is átvitték e módszereket és célkitűzéseket. A középkori szövegfeltárás európai mesteriskoláivá lettek a német egyetemek. A francia szövegkiadás nagymesterétől, Gaston Paristól, a magyar szöveggondozás atyjáig, Szilády Áronig, számtalan kiváló filológus nyerte itt el végső felkészítését. De az is igaz, hogy a Boeckh-féle álláspont ez időre éppen ellenkezőjére fordult. Ott a szöveg és minden egyéb emlék a görög élet s benne a művészet ismeretének szolgálatában állt; itt a görög élet s benne a művészet ismerete a szöveg helyreállításának, gondozásának eszközéül szolgált.

A szöveggondozás első számú kiválóságának, „a princeps philologiae”-nak ez időben Fr. Ritschl számított. A 60-as évek végén Ritschl figyelmét egy tanítványa különösen magára vonta. Rendszeresen meghívta otthonába, s az egyetem befejeztével nagy része volt abban, hogy az ifjú filológust rögtön a baseli egyetem tanárává nevezték ki, ahol a nagy Burckhardt védencévé fogadta. A fiatal tudós két esztendő múltán mesterének aggódó s büszke várakozással küldte el első könyvét, amelynek készültéről még két legjobb barátjának is csak félve tett homályos említést. Ritschl azonban ennek ellenére sem válaszolt, hogy az ifjú szerzőből végül sértődött levélben tört ki a türelmetlenség. Ellenben megjelent a könyvről a tudományág másik fiatal tüneményétől, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorfftól egy kritika, amely szerint e könyv, *A tragédia születése a zene szelleméből* (1872) filológiának filozófia, filozófiának filológia, s mindkettőnek szakszerűtlen, pontatlan, bizonyítatlan és fölösleges; szerzője, Friedrich Nietzsche pedig a tudós feladatát s a görögség mivoltát egyaránt félreismeri. A kritikát szinte egyhangúlag helyeselte az egész tudományág, és Nietzsche, aki még egy ideig dacosan tartani próbálta magát az egyetemen és a szakmában, továbbra is filológusként szólván önmagáról, másfél



évtizedre eltemetett, elfeledett szerző lett. Kritikusai viszont ez idő alatt ragyogó hivatali pályát futott be; főrend lett, a német ókortudomány ekkori büszkesége, aki valóban Boeckh szintjén ismerte a görögséget; csak hogy minden tudását a szövegkiadás, a szöveg-helyreállítás, a szöveggondozás szolgálatába állította.

Nem arra fontos figyelni ezúttal, igaz-e volt-e Nietzsche-nek a tragédia kérdésében vagy sem, s jogosultak voltak-e Moellendorff vádjai vagy sem. A fontos az, hogy a filológia tudománya s a keretébe ágyazott irodalomtudomány válaszütra ért: elfogadja-e az elismerés és a támogatott munkálkodás fejében az önkorlátozást, lemond-e az interpretációról, a legszélesebb értelemben vett művészet, történet- és életinterpretációról, s behúzódik-e a számára kijelölt szaktudományi cellába, egyetemi tanterembe. Nietzsche, ifjúsága ellenére igen élesen látta e választat. Azt írta egyetemi éveit hű barátjának, Erwin Rhodénak, a majdani kitűnő vallástörténésznek: „Az ember elmagányosodik ebben a tudományban . . . Egészen elfeledtek beszélni . . . Pedig ha itt az idő, én beszélni akarok, olyan szabadon és komolyan, ahogyan csak lehet. Tudomány, művészet, filozófia egészen egybenőttek énbennem.” (1870. febr. 15.) S pontosan megfogalmazta másik egyetemi barátjának, Gersdorff bárónak ugyanez évben az elnévelés, a Fachba szorítás veszélyének igazi okát és eszközlőjét is: „Bizalmasan szólva: én a mai Poroszországot a kultúrára fölötté veszélyes hatalomnak vélem . . . Bár csak ne kellene nemzeti sikereinkért megfizetnünk más területeken [ti. a kultúráén] . . . Bármi nehéz legyen is, nekünk, filozófusoknak elégnek [elég erősnek] kell lennünk, hogy az általános megköttyösödésben józanok maradjunk.” (1870. nov. 7.) S aztán, már e korai leveleiben újra meg újra hitet tett amellett, hogy egyetemi, filológiai munkájának legfőbb, egyetlen értelmét az interpretációban, az élet vezérlő s teljessé tevő értékeinek felmutatásában látja.

## II. A Közlöny iskolázásának három fokozata.

### 1. A tudományos kutatás európai fegyelmének s normáinak követelménye; a patriarchális nemzeti liberalizmus történelemigényének kiaknázása s átjatzása

Heinrich, aki az évtized elején maga is az Endrődi-féle *Figyelő* munkatársa volt, s élénk szemű kísérője a német tudományos mozgalomnak, kellett hogy tudjon *A tragédia* születéséről, hisz a *Figyelő* nagy cikkben ismertette, s Moellendorff kritikája Németországban erős hullámokat vetett. Nietzsche nevét – ha jól néztük – a következő évtizedben mégsem írta le. De Moellendorff irányához sem csatlakozott. Helyzetértékelésének s roppant céltudatosságának frappáns bizonyítéka a lap arculatának gyors és határozott kialakítása.

Pontosan érzekelte, hogy a már iparosodó, de még patriarchálisan agrár vezetésű magyar társadalmi berendezkedés erősen eltér a már ipari vezetésű, de még junker-birtokosi befolyásoltágú némettől abban, hogy még erősen igényelte a történetírás ideológiai támaszát, míg a német inkább civilizációs-természettudományos-indusztriális eredményeinek hírverő erejét részesítette előnyben. Igyekezett kihasználni e tényt s a benne rejlő lehetőségeket a maga felfogásának alárendelni. „ . . . mindent magunknak kell elvégeznünk, csak a feldolgozandó terület határszélein várhatunk a külföldtől segítő közreműködést, – és a külföldi tudományos anyagot is újból kell nemzeti egyéniségünk

és fejlődésünk szempontjából átdolgozni, saját birtokunkká átalakítani. Kérdés – helyesen, a tudomány igényeinek megfelelően folyt-e eddigi munkásságunk? ” E kérdésre határozott nemmel válaszolt, s a korszerű hazai irodalomtudomány felépítésére hármass lépcsőzetet képzelt el, s ezt következetesen keresztül is vitte.

Az új lap első évfolyamaiban még túlsúlyban voltak a német nevű, a német iskolázottságú és a német tudományossághoz kötött szerzők. S túlsúlyban a latin-görög témák. Csakhogy minden témát határozottra, világos kérdésállításúra s konklúziójúra formáltatott. Cikkeket gyakran íratott át vagy írt át maga. S belterjes, a hazai tanárságnak túlságosan is távoli és aprólékos kérdéseket csak néhány öregnek (meg szerkesztőtársának) engedett meg. A klasszika filológiát tehát gyakorlóterepnek tekintette, „mert a classica philologia minden philologus iskolája”, „a legbefejezettebb, a legbiztosabb tudományok egyike”; „hézagos és töredékes minden philologusnak a szakképzettsége, ki a classica philologia elveit és módszerét nem ismeri” (1887: 296). A „román” és „germán” irodalomkutatás módszereit is akkor tudjuk hasznosítani kritikával, ha ezt az iskolát ismerjük, hisz azokat is ez nevelte föl. Egyszóval, történelmet mondott ő is, de egészen mást értett kutatásán, főleg kutatása módszerén, mint tudományágának legtöbb hazai neveltségű társa.

## 2. A középkor-, a latinitás- s az irodalmi művelődéstörténeti kutatások fellendítése

Amint azonban tehetette, igyekezett a hazai latinitás irányába fordítani latin szak tudású szerzőit. Úgy vélte, „egyesek, kiket ritka tehetség és kedvező körülmények kiváltságos helyzetbe juttatnak”, hasznosan vehetnek részt az egyetemes antikvitáskutatásban is; anyagi viszonyaiknak, tudományos készültségüknek, sajátos szükségleteiknek megfelelően azonban „leginkább csak oly kérdésekben fogjuk az európai filológiák kincseit gyarapíthatni, melyek erősebb vagy lazább szálakkal e földhöz és nemzetünk múltjához fűzvék.” (1887: 298.) Legnagyobb „fogása” e téren az ifjú Ábel Jenő útra bocsátása, előtérbe s példának állítása volt.

A pesti polgárcsalád fia, akinek apja félig német, félig magyar, anyja pedig angol volt, nyelvi s logikai tehetségével valóságos csodának számított. Már a középiskola végére ismerte a két klasszikus nyelv mellett a modern nyugati nyelveket éppúgy, mint a filológia főbb irányait és kérdésköreit is. Ábel kezdetben az antikvitással, majd a szerkesztő ösztönzésére, előbb párhuzamosan, aztán elsősorban a hazai latinitáshoz kapcsolódó magyar művelődéstörténettel s textológiai filológiával foglalkozott. Mindazzal a módszerbeli tanultsággal rendelkezett, amellyel a Ritschl-tanítványok, de a magyar helyzetnek megfelelően irányultsága és érdeklődése, kivált hazai tárgyokban, sokkal céltudatosabban kritikai volt, mint az övék. Kritikai álláspontját a művelődéstörténetnek főleg földrajz-, politika-, oktatás- és intézményhistoriai ágazataira alapozta. Igen nagy szükség volt ekkor erre a kritikai magatartásra. A levéltárakból a békés új viszonyok között nagy mennyiségben indult meg a latin anyag áradása, amely a *Corvinák* egy részének hazajutásában s kultuszában nyerte el a közönség szemében tetőzését. Az anyagban nemcsak történeti rendet, de értéksort is kellett teremteni, mert a közönség e tekintetben teljesen tájékozatlan volt, és többnyire szélsőségekben mozgott.

Ábel nem késlekedett akár a legszebb *Corvinák* tartalmi, könyvtörténeti, szövegsorrendi és szövegségi értékét sem kellő szintre szállítani le; mint ahogy nem kés-

lekedett addig alig emlegetett szerzők fejlődéstörténeti jelentőségét, művelődési jelzésértékét sem kimondani (pl. Garázda Péter, Beriszló Péter stb.), vagy mellékesnek látszó intézménytörténeti anyagok forrásértékét sokszorosan aláhúzni. Fölötte eredményes kéziratviszonyításait, kézirat származtatásait éppúgy hatalmas kultúrhistoriai jártasságának köszönhetette, mint szövegromlást, szöveghiányt javító pótlásait, coniecturáit és correctióit is. A Boeckh-iskolának és századközépi utódainak fegyverzetében, de azok ideológiai irányzatosságát elhagyva végezte művelődéstörténeti gyűjtő s földolgozó tevékenységét. Szintézist így nehéz lett volna alkotni, de azzal a középnemesi ideológiájú történetírással szemben, melyet a századközép kálvinista szellemű, nemzeti sérelmekről fűtött s nemzetkarakterológiától vezérelt Salamon–Szilágyi-féle nemzedéke művelt, többnyire az ő (s Heinrich) pozitívizmusa állt a valósághoz közelebb. A hazai német polgárvárosok iskoláztatási viszonyainak jótékony kisugárzását éppúgy fontosnak tartotta aláhúzni, mint elismerni a bécsi udvar némely intézkedésének civilizációs jelentőségét is. (*Egyetemeink a középkorban; Luther, Melancthon és L. Stöckel; Színügy Bártfán a XV. és XVI. században* stb., stb.). A népszerű hiedelmet: a királyi Magyarország viszonyait rosszabbnak kell ítélni a hódoltságéinál, az ő ismeretanyaga fel sem engedte merülni. Ám, mint hangsúlyoztuk, a történet szemléleti ítélkezést rendszeren éppúgy feladatán kívül állónak vélte, mint az esztétikait is.

Heinrich, aki már mint a pesti lutheránus gimnázium (egyébként katolikus) diákját ismerte, teljes erővel mögötte állt; nemcsak publikációi szervezésében, de hivatali előhaladásának, s aminek ez eszköze volt: egyetemi hatásának előmozdításában is. Huszonkét éves korában magántanár, huszonhatban szerkesztőtárs, huszonnyolcban rendes tanár a pesti egyetemen. Bármilyen veszteséget jelentett is korai halála, valamiképp mégis egész volt a pályája; betöltötte hivatását. Vele együtt és vele párhuzamosan, tanulva tőle és vitatkozva vele a 80-as évtized végére felnőtt egy olyan, a hazai latinitást vizsgáló nemzedék, amely a külföldi antikvitás- és latinitáskutatás szinte valamennyi eszközével rendelkezett. Ezt a tudományos együttmozgást a külfölddel folyton hangsúlyozták is, és joggal. Azért tudtak jelentős magyar kutatást létrehozni, vallották, mert a tudomány egyetemes mércéit alkalmazták. Ábel éppen azt vetette Hóman szemére, hogy a classica philologia németföldi eredményei speciálisan németnek nézi, s ennek megfelelően speciális magyarországi classica philológiát is kíván teremteni. „Dőreség volna, ha azt a munkát, amelyet a külföld századokig tartó fáradozás útján véghezvitt, mi újólag megtennők.” (1877, 355.) Heinrich nézetével állt e tekintetben is teljesen összhangban. „... többé-kevésbé reprodukáló lesz a mi munkásságunk” az egyetemes antik filológia terén, így írt a szerkesztő, „nem a tehetségek hiánya . . . hanem a segítő eszközök és források hozzáférhetetlensége, közönségünk csekély száma, viszonyaink mostohaasága” következtében (1887: 298.).

Milyen irányba fordult volna Ábel, ha magasabb kort, érett felnőtt kort ért volna meg, főleg az azonos latolgatni. Az azonban bizonyos, hogy Heinrich e kiváló tanítványa és munkatársa működését lépcsőfoknak, egy következő fázis előiskolájának tekintette. Ha a *Közlöny* első évfolyamai még telve voltak magyar vonatkozású nem hordozó klasszika filológiai cikkekkel, ez az arány néhány év múlva a magyar vagy a magyar vonatkozású latinitás javára tolódott el. Ismét néhány esztendő múltán pedig a magyar nyelvű magyar irodalomtörténeti vagy művelődéstörténeti anyag javára.

### 3. A súlypont végleges áthelyezése a magyar irodalom anyagföltárására és kritikájára

Egy félszázad óta „kezdik a tudományos philologia teljes apparátusát átvinni s alkalmazni az újabkori irodalmakra is”. Nekünk azonban „nincs egyetlen írónk, kinek munkáját, a tudomány igényeinek megfelelő kiadásban bírnök; csak igen csekély számmal vannak tudományos értékű monográfiáink, életrajzaink, tanulmányaink. Irodalomtörténetünk, amennyiben ilyenről beszélhetünk, csak igen csekély részben tudomány, nagyobb része csupán felszínes hozzátvető alanyi vélekedés, . . . tetemes része egyenesen mithologia, és éppen e mítoszok öröklődnek legbámulatosabb szívóssággal szerzőről szerzőre . . . Az üres frázis és az alaposabb képzettség nélkül szükölködő fecsegő esztétizálás az irodalomtörténetírás főbb elemei. Fontos nagy kérdések nincsenek megoldva, sőt, mi még nagyobb baj, elő sem készítve.” . . . E fontos kérdések kutatása jegyében, megoldása birtokában írhatunk „a művelt nagyközönség igényeihez alkalmazkodó” olyan összefoglaló irodalomtörténetet is, amely „alapos tudományos kutatások eredményeire fog támaszkodhatni” (1887: 299–301.). Érvényesült persze a folyóirat, az iskolázás e hármas lépcsőzetű felépítésében egy történeti, egy időrendi megfontolás is. A nemzetközi középkorkutatásba, reneszánszvizsgálatba óhajtotta bekapcsolni az e tekintetben különösen felkészületlen magyar irodalomtörténetírást, s az előzmény nemzetközi szintű s európai kapcsolódású anyagának birtokában s arra építve folytatni a későbbi szakaszok feltárását. Természetesen mindkét tendencia csak mint általánosan érvényesülő szándék vehető fel, mert rögtön az első években közölt már maga Heinrich is magyar s tizen-nyolcadik-tizenkilencedik századi dolgozatokat is (l. pl. Katona-tanulmányait). S viszont, a 80-as évtized végén is akadt tisztán antik tematikájú cikk is a folyóiratban. Sokat mond, ha látjuk, a kezdő 1877-es évfolyam negyvennégy (44) tanulmánya közül mindössze három (3) volt magyar tárgyú, az 1888-as negyvennyolc (48) tanulmánya közül pedig már huszonhat (26).

A kérdés most az, milyen szemléletet alkalmazott, igyekezett uralomra juttatni a folyóirat szerkesztője?

### III. A Közlöny tudományosságának arculata

#### 1. A Közlöny viszonya az előd és kortárs publikációs típusokhoz

Megint egy fontos, bár ezúttal rövidebb közbevetésnek kell helyet adnunk.

A magyar irodalomtörténetírás a *Közlöny* indulása idején a megjelentetés lehetőségét illetően négy fő típusal rendelkezett. 1. A *Budapesti Szemle* (s az *Akadémiai Értesítő*), 2. az Abafi-féle *Figyelő*, 3. a középiskolák nyomtatott értesítői, évkönyvei, s végül, 4. a viszonylag kisszámú s teljesen esetleges kiadójú egyedi könyvek és füzetek. Ötödiknek fel lehetne venni a gyorsan bukó szépirodalmi lapvállalkozások s a napilapok társasrovatainak irodalomtörténeti jellegű közleményeit. Ezek azonban olyannyira tervszerűtlenek, alkalom-, sőt szinte véletlenszerűek voltak, hogy külön típusba sorolni őket aligha szükséges.

A közlés lehetőségének e négy típusa műfaji alapképletekbe is osztható, de nem minden esetben ugyanaz a publikációs lehetőség felel meg ugyanannak a műfaji képletnek. A *Budapesti Szemle* (s az *Akadémiai Értesítő*) meg néhány közületi periodika

főleg évkönyv) az angol rokonságú esszét kedvelte. A centralisták kezén alakult ez ki, s Gyulaién és munkatársaién formálódott tovább. A közölt tényanyaggal és dokumentálással takarékosan bánt ez az esszé. Határozottan értelmező célzatú volt, egy-egy összetett, tétellel sűrített, ideologikus jellegű konklúzió bizonyító előzményét adta elő világos logikával, erősen szűrt anyagban s jól olvasható előadásban. Gyulai kezén a pszichologikus elem előnyt, szinte elsőséget nyert ebben a műfajban. Bonyolult összevetésekre, sokoldalú igazolásra, főleg pedig részletes anyagfeltárára, mely háttérként lehetőleg minél többfajta történeti vonatkozást igyekszik beépíteni, ebben a műfajban nemigen adódott mód.

A másik három publikációs típus gyakran egybemosódó, gyakran meg nagyon is eltérő műfaji képletet foglalt magába. Ma már alig fölfogható jelentősége volt a középiskolák évkönyveinek: igen magvas tanulmányokat lehetett bennük olvasni; sok év vagy éppen egy élet gyűjtő és feldolgozó munkájának eredményeit. Sok volt azonban bennük az archaikus, az egykori *Tudományos Gyűjtemény*be illő tudóskodás is. S még több a lelkesült és zavaros, fennkölt és szavaltszerű szépmondás. Többnyire azonban a legjobb tanulmányok sem álltak a kor történetkutatói módszereinek színvonalán.

A *Figyelő*, amely 1876-tól lett a korábbi, a György Aladár s Endrődi Sándor irányította közművelődési-irodalmi lapból szaktudományi közlönyé, mindenfajta cikket közölt: anyagfeltárót éppúgy, mint elméleti vonatkozásút, külföldi műismeretést éppúgy, mint hazai kritikát, életrajzi összefoglalást éppúgy, mint aprólékos részlet-tisztázást is. A lapról ma az a berögzött közvélekedés, hogy a műkedvelő tudóskodás, a történeti s esztétikai ítélethiány megtestesülése volt. S ez igaz is, ha kiegészítjük azzal: ennek ellenére időnként igen friss és jó színvonalú összefoglalások s fontos szövegközlések is láttak benne napvilágot. Elég Szinyei Józsefnek Brandes nyomán járó áttekintésére utalni a kor irodalomtörténeti irányairól vagy ama Kazinczy-levelekre, melyeket a lap tett sorozatosan hozzáférhetővé. S ha a *Figyelő* nem volt alkalmas történeti anyagokat korszerű módszerekkel feltárni és történeti tárgyi kérdéseket tisztázni, a napilapok tárcarovatai még kevésbé tudták ezt megtenni. Az egyedi kiadványokat meg, szakszerűség tekintetében, a középiskolák évkönyveit jellemző vonások és szélsőségek karakterizálták.

Egyszóval, az *anyagfeltárás és anyagelőkészítés nagy európai korszakában* nem volt feltáró és előkészítő műhely és közlöny Magyarországon. Heinrich lapjának első öt-hat évében ezért is juttatott jelentős helyet a középiskolák értesítőiben megjelent tanulmányok bírálatának, míg a *Figyelő* tevékenységét többnyire néhány fölényes oldalvágással intézte el folyóirata. Ahol reménytelen berögzöttséget érzett a régimódi, bizonyítandó tétel nélküli tudakosságba, főleg pedig ahol dagályos, tényanyag nélküli szólalomözönt látott, a durvaságig kíméletlen volt kritikáiban, ahol viszont tehetséget vélt, nemcsak előzékenyen méltányoló, de segítő, tanító, nevelő szerepet is vállalt. Erre a ma már szinte mulatságosan megható nevelői zelusra jellemző az az eljárás, hogy Heinrich a maga s java munkatársai különösen sikerültnek érzett munkáiról a feldolgozás módját és folyamatát bemutatató ún. „önismertetést” készített s készíttetett, hogy „ha lehet, másokat is az általuk nyitott vagy művelt ösvényre csaljanak” (1879: 73.). S hogy nem volt eredménytelen e „csalogatás”, igazolja, hogy a középiskolai értesítők méltányolt szerzői a következő években rendszeren már a *Közlöny szerzői* között is szerepeltek. Munkatársi gárdáját belőlük, főleg azonban a pesti egyetem felnövő ifjúságából rekrutálta igen céltudatosan a *Közlöny*.

## 2. Heinrich történet- és tudományselejtének nyugati rokonai

A döntő kérdés, hangoztatjuk e kitérés után újra, milyen történeti, irodalom-történeti felfogás jegyében gyűjtötte s fogta össze a *Közlöny* szerkesztője gárdáját? A liberális demokrata Hettner azt vallotta, hogy az irodalmi eszmék és formák, amelyek a társadalom továbbjutásának fontos eszközlői, folytonos spirális cirkulációban vannak. A magasabb társadalomfejlődési fokon álló nemzet irodalma átadja őket a fejlődésben közvetlen alatta lévőknek, s az tovább a következőknek. Visszafelé áramlás is lehetséges. De míg a lefelé áramlásban az eszmék emelik az átvevő társadalmat, visszafelé mozgásokban az átvevő társadalmak emelik az eszméket. A reneszánsz utáni társadalomban ez az áramlás Hettner szerint Anglia–Franciaország–Németország–Közép- és Kelet-Európa sort jelentett. A visszafelé áramlás pedig jelenthette pl. a kelet-európai patriarkális társadalmak családiaságának vagy a német kisváros bensőségeségének az angol ipari társadalomra való, inspiráló, de emelt szintű visszasugárzását (pl. G. Eliot esetében). Hettner, mindenesetre, elsősorban az előbbi mozgást figyelte, s azt méltán nagyírvány, Georg Brandes is.

Brandes azonban nemcsak Hettner tanítványja volt, hanem Nietzsche csodálója és első külföldi hírvérője is. Hettner a baloldali hegelianusok történeti evolucionizmusát egyesítette a korapozitivisták természettudományos hajlamú szociologizmusával. Brandes nemcsak azért szegődött Nietzsche hírvérőjévé, mert az szembeszállt az intepretációról lemondó későpozitivisták törekvésekkel, hanem azért is, mert Hettner és rokonai történeti irányának módosítását, megújítását is szükségesnek látta. A történettudomány elhatárolását a szcientista-természettudományos elvű diszciplínáktól egyre többen érezték sürgetőnek. A történeti átélés, a történeti megélés, a történeti intuíció eszközeinek lehetőségeit látták adva a polgárság gondolkodói Nietzsche befolyásában. Annak az élményi elemnek a jelenlétét, amely ugyan már ekkor jelen volt a kezdő Dilthey munkásságában, de amely csak a XX. század elején sugárzott e munkásságból szét.

Egyelőre ugyan még a túlnyomó többség őszintén óvakodott a nyíltan szubjektivistá-irracionális élményi történelem interpretációtól. Most inkább még a felújult kanti kritizmus agnosztikus racionalizmusa szolgáltatta a történettudomány külön lényegű voltának filozofikus érveit. Az egyedi ember morális szabadságának, a szabadság történeti beteljesülésének vágya munkált itt a természeti szükségyszerűséggel szemben. S a történelmet befogadó értelmező s értékesítő tevékenységnek gyűjtőpontjában egyaránt az individuum és szubjektum, az individualitás és szubjektivitás került. Amitől aztán már nem esett messzire a szélsőséges individualizmus és szubjektivizmus intuicionista, élményi történelmi interpretációja.

## 3. Az uralkodó hazai felfogások és a *Közlöny*; Toldy és Heinrich; az Arany-kör és Heinrich

Heinrich nem követte Hettner, bármily méltánylással szolt is róla az évtized elején. S Brandes sem, akit pedig alaposan ismernie kellett, hisz az Endródi-féle *Figyelő* sorra bemutatta kötetét. Nem csatlakozott az uralkodó hazai felfogásokhoz sem. Igaz, el is csak részben utasította őket.

Az uralkodó hazai felfogások kettős variációban jelentek meg ezekben az években. Toldy Ferencé volt az egyik, Arany különböző közvetítésű felfogása a másik. A magyar

irodalom történetének egészét tekintve az iskolai tankönyvek több mint négyötöde Toldyt követte, felosztásban is, felfogásban is. Ne feledjük, az 50-es években maga Arany is nagykörösi tanítási vázlatát Toldy alapján építette fel. Mindazonáltal, amiről az Arany-kör tagjai már írtak, ama tárgykörben vagy történeti szakaszban hatásuk még a Toldyt leghívebben követők esetében is érzékelhető volt. Hisz már maga Toldy arra kérte Aranyt, hadd vegye át 1864-es Gyöngyösi-kiadásához az ő, Arany-tanulmányát (A. J. KrK XI. 812.).

Toldy, tudjuk, a romantikusok, kivált a Schlegelek Gervinuson átszűrt felfogását tekintette mintának. Nem volt eszmei tisztázásokra beállított elme, sem esztétikai, sem történetfilozófiai tekintetben. Példáitól csak nagy általánosságban vett át alapelveket, ösztönösen alkalmazva őket, hasznosítva őket a reformkor hazai polgárosító nemesi ideológiájának kívánalmaihoz. A nemzet szellemi nyilatkozásait követte ő is, s a nemzeti szellem karakterének kiformalását és tudatosodását kívánta vezető szempontnak megtenni. A nemzetet osztatlan egységnek tekintette, önelvű fejlődéssel, s a nemzet szellemi reprezentánsának a nemzet politikai vezető rétegét, illetőleg a hozzájuk tartozó értelmiséget tekintette. A vallási, a politikai s a szociális harcokat (ha az utóbbiakról tudomást vett) úgy fogta fel, mint a nemzeti szellem mivoltát is tisztázó, rétegző, kibontakoztató folyamatokat. Esztétikai szempontjai szűkösek voltak s régebbiek, mint történetiszemléletűek. A Schlegelek filozofikus esztétikáját nem igyekezett magáévá tenni. A Kant-követők és kortársak morális alapozású esztétikai gondolkodásából sajátított el a legtöbbet, a hazai viszonyokra alkalmazva őket, bár inkább csak szólamszerűen (pl. a jó, a szép, az igaz hármasságát). Az irodalom körét a jelenhez közeledve inkább formára tekintő pragmatizmussal, a külföldi példákat követve szűkítette a valódi szépirodalomra, mintsem elméleti megfontolások alapján.

Arany, mint mondtuk, nagy hatást gyakorolt, de szinte mindig közvetítőkön át. A történeti-esztétikai szintézis alapozására szánt fontos, Erdélyi felfogását részben ötvöző, részben átformáló vázlati (*Népiességünk a költészetben, A magyar népdal az irodalomban, Töredékes gondolatok*) kézírataiból s beszélgetésekből voltak körében ismeretesek. Ő is a nemzet egységében gondolkodott. De a többségre fundált nemzeti egységben, s így a nemzeti tudat fejlődésének súlypontját mindig az érdeken, szellemben, formában a többséghez tartozó értelmiségben, illetőleg a folklór irodalmat alkotó csoportokban, típusokban látta. Ezért beszélt folyvást, s egyre inkább, a népiesnek s a nemzetinek egységéről mint eszményről. Környezete többnyire a többséghez tartozás e mozzanata nélkül, mint egy szervesen alakuló hierarchiához tartozó s vele együtt fejlődő szellemi valóról szólt a nemzeti jellegről és formáról. Az érdek mozzanat nem az egység alapját alkotó többséghez tartozást, hanem a hierarchiába tartozást hordozta. Az érdek-egyesítés híres jelszava többségünkénél a hierarchia szerves fejlődésének szolgálatát jelentette. Még Arany László is nem a többséghez tartozás eltűntében, hanem a hierarchia megbomlásában, szétszakadásában látta a nemzeti szellem koronkénti művelődési lehangoltságának okát (*Politikai költészetünk*). A magát reformkor örökösének vélő s a Kiegyezés társadalmi szerkezetét domináló réteg szemlélete vetült így vissza a történelemre.

Toldy s az Arany-kör (– s nem Arany! –) szemléletét Beöthy dolgozta végleg össze, a nemzeti irodalom új, máig ható koncepcióját alkotva meg. A nemzeti szellem helyébe elsőszámú értéknek a nemzeti jellem megjelenítését és védelmét tette meg; a

nemzeti jellemét, mely természeti adottságokból a kiválasztódás történeti-természeti folyamatában jött létre. S amelyet a nemzet mindenkori társadalmi hierarchiáját domináló réteg testesített meg mindig legteljesebben. A nem hozzájuk tartozó rétegekből indulók is s a más népekből származók is, ha tehetségesek, az általuk megtestesített jellemhez, annak valamely vonásához hasonulnak. Petőfi például szabadságszeretetéhez, Arany józan, epikus bölcsességéhez (l. különösen az *Irodalomtörténet Elmélete* c. egyetemi előadását, 1905–1907, könyvatos, OSZK). Az esztétikai, a szépirodalmi írásművek elválasztását is a nem esztétikai, a nem szépirodalmiaktól az által vélte megtehetni, miszerint az előbbieket ismérve az, hogy bennük „legkiválóbban nyilatkozik a nemzet lelke, s amelyek az egész nemzet lelkéhez szólnak” (*A magyar irodalom története*. I. 1896. 8–10.).

Toldyt Heinrich, bár nemzeti s tudománytörténeti jelentőségét s emberi nagyságát nyomatékosan hangsúlyozta, egészen elutasította. Nem ugyan történet szemléleti s ideológiai okokból, nem közvetlenül azokból. Hanem tudományfelfogás- s tudomány-módszertaniakból. „A halhatatlan érdemű Toldy Ferenc mindenütt és mindenben a szikla, melyre . . . építenek, — pedig ma már tudjuk, hogy Toldyra építeni valóban semmiben sem szabad.” (1887: 300.) Majd kifejtette, hogy a történetírás nemzeti szolgálatának hibás felfogása a magyar irodalomvizsgálat tudománytalanságának is, esztétikálanságának is fő oka. Nem történeti kritikára, nem a történelemtől való gondolkodásra tanítja közönségét, hanem lelkesíti, „animálja”.

S igen világosan mutatott rá, hogy ez a passzív rezisztencia korának, nemzedékének és vezető rétegének öröksége, amely, szerinte, saját korában sem volt oly hasznos, mint vélték, — túlélő formájában azonban egyenesen káros, a továbbjutás fő akadályá. „A negyvenkilences katasztrófa után igazolt és fontos volt e szempont — írta engedékenyen —, akkor mindig az egész nemzetre kellett tekintettel lenni és hatni, hogy megóvjuk a magyart az elcsüggedéstől és elnemzetietlenedéstől . . . Ma teljesen megváltoztak a viszonyok, megváltozott a nagyközönség is, mely kiadóink egyhangú nyilatkozata szerint édeskeveset törődik tudományos irodalmunkkal, sőt, még az egyenesen neki szánt művekkel is. Persze nem arról van szó . . . hogy ne írjunk irodalomtörténetet a nagyközönség számára is, melyben elvégre sikerülni fog az irodalom iránt mélyebb érdeklődést is felkeltenünk; — de . . . a nagyközönség számára sem lehet értékes dolgokat írni, mielőtt az anyag tudományosan megrostálva, földolgozva, tisztába hozva nincsen”, különben folyik a közönség agyának „mitoszokkal”, „érezgőzzel”, „esztelen szellemességekkel” való tovább tömködése. (1887: 301.)

Ha Toldyt, főleg pedig e passzív rezisztenciás szellemet ily keményen elítélte, érthető, ha az egyre erőteljesebben előretörő Beöthy, az általa képviselt szellemet és módszert is mély iróniával szemlélte. Nem volt nehéz észrevennie, hogy a „mitoszok”, az „üres szólamok”, a „fecsegő esztétizálás” főleg benne és körötte öröklődik. Ezért szinte fontosabb, hogy érzékelte, s tapintatosan bár, meg is írta, miképp iktatózott ki maga Arany az Arany-kör felfogásából. A legnagyobb elismeréssel szólt például Gyulai Katona-tanulmányának lélektani élelétéről, megformálási művészetéről, befogadói érzékenységéről, de két olyan tény, két olyan hiányt szegezett vele szembe, amely Gyulai egész munkásságára is kérdőjelet tett. Gyulai nem vette műve újabb kiadásában sem komolyan számba a *Bánk Bánt* előző Katona-darabokat. Így sem esztétikai, sem lélektani tekintetben nem lehet hiteles képe a *Bánk* művészi koncentrációjáról, szűréséről, eljárás módjáról.



A másik hiányt igen tapintatosan, de nem kisebb hangsúllyal említi: Arany összehasonlító munkásságának figyelmen kívül hagyását (1883: 945.).

Mint Endrődiék, Heinrich is szívesen hivatkozott az értekező Aranyra. Főleg a *Zrinyi és Tassóra*, s a Bánk-tanulmányra, az összehasonlító s a forrásokkal szembesítő Aranyra. 1911-es Gyulai-jellemzésében is – alighanem a legjobb Gyulai-kép máig – azt hiányolta Gyulaiból, amit örömmel mutatott fel Aranyban. A belső történeti ismeretet, a korhoz alkalmazott történeti módszert, a művelődésre alkalmazott sajátos történeti szemléletet. Az irodalomtörténész Gyulai fő erényei a szépíró, a novellista, a regényíró erényei; pszichológus, de nem történeti korokkal szembesítő pszichológus. A maga korának, irányának pszichológiai (esztétikai, etikai stb.) képzeit s normáit vetíti vissza.

De a teljes képhez még egy különbséget fel kell említeni: Szilády és Heinrich különbségét. A nyolcvanas években egyre inkább fegyvertársak lettek, s az *Irodalomtörténeti Közleményeket* már közösen hozták létre. Szilády az új lapot szigorúbban s módszeresebben szerkesztette, mint Heinrich az övét. De, kétségtől, szemlélet szemzőgéből konzervatívabban is. Szilády göttingai évei ellenére kötöttebb volt a belterjes magyar nemesi szemlélethez, kivált a magyar nemesi kálvinista nemzetkarakterológiai történetiszemlélethez. Míg Heinrich pl. a XVIII. századot, a carolinus-terezianus korszakot s a királyi Magyarország irodalmát és művelődését éppoly örömmel vizsgálta, mint bármely korszakét, Szilády a reformáció korát s Erdély s a hódoltság művelődését határozottan előnyben részesítette. S míg Heinrich szinte saját napjaiig elment, Szilády jobban szeretett reformkor előtti tárgykörből cikkeket közölni. S ha Heinrich óriási mennyiségű idegen szakirodalmat ismertetett, Szilády – az *ItK* magyar szakjellegéhez képest is – meglehetősen keveset, elméletit pedig szinte egyáltalán nem. Szilády hasonlíthatatlanul alaposabb volt – Heinrich viszont nyitottabb szellem, jobb nevelő.

#### IV. A Közlöny szellemi kisugárzása és hagyatéka

1. *A keretek megteremtője: a tudományszervező, a tudós-nevelő, a módszer-közvetítő: a felkészítő*

Történetiszemléleti-esztétikai koncepció kifejtésére azonban nem vállalkozott. Egy-egy esztétikai funkciójú cikkzárásnak, átkötő vagy bevezető résznek alkalmazta az Aranykör tételeit, képleteit, de igazában nem sok köze volt hozzájuk. Legszívesebben barátjának, Wilhelm Scherernek történetiszemléletét és történeti módszerét hasznosította. Scherer, aki maga is Hettner vonzasköréből indult, fölünyesen okos, de szinte az oppor-tunizmusig, sőt, a cinizmusig reálpolitikus magatartású ember volt. Ha nektek ez kell, – volt minden mozdulatában. A bismarcki birodalom nacionalizmusát csak szólalomk erejéig tette magáévá. De mély szépségszissel viseltetett a század első fele történetfilozófiai irányainak zárt rendszerű interpretációi iránt is. Hettner felfogása nyomán egy olyan tág liberális evolucionista képletet alakított ki, amely szabad maradt minden célvi szemléletől és ítélkezéstől, s csupán a történeti fejlemények mibenlétének, keletkezési körülményeinek s okának pozitívisztikus kutatására kötelezett. Híres hármas képlete: a költői mű abból tevődik össze, amit (biológiai, társadalmi, művelődési) *örökségként hoz* magával az alkotó (Erebtés), amit *tanul elődeitől* vagy kortársaitól akár spontánul, akár tudatos

elszánással (Erlerntes), s végül amit *átél maga*, ami szorosabban szubjektumához kötött (Erlebtes).

E képlet történet szemléletileg oly tág s kategoriálisan annyira formállogikai megközelítése volt a történeti evolúció folyamatának, hogy szinte minden nézet és módszer befogadására s elutasítására alkalmasnak számított; teret engedett szociologikus és pszichologikus, művészetközi és stílustörténeti s más hasonló magyarázatoknak is. Scherer egy nagyarányú *Poétikát* is írt, R. Welck szerint egyik legkitűnőbbet a tárgykör klasszikus anyagának utolsó összefoglalásai között. Ez a munka is e kettős lehetőség biztosítási vágyáról tanúskodik. A poétika történeti jellegét is érzékelteti, mint ahogy ezt a század első fele tette, s szubjektumhoz kötött voltát is sugallja, mint ahogy a saját kora kezdte vélni.

Scherer azonban, bár képletét irányzatra, műfajra, korszakra, nemzeti irodalomra egyaránt kiterjesztette, a Hohenzollern-birodalom nemzeti önelvűséget hangoztató történeti szellemével túlságosan is szembekeült volna, ha Hettner követve az európai progresszióval együtt járó áramlást, progressziót helyezte volna érdeklődése középpontjába. Heinrich e tekintetben szabadabb volt. Igaz, teljes tudományos irodalomtörténet megírására maga sohasem gondolt, s egyelőre tanítványainak, munkatársainak sem tűzte ki e feladatot. De végső soron ehhez gyűjtötte az anyagot. Előzetes szintézisek szükségességét és lehetőségét ugyan nem vetette el, de valódi tudományos szintézishez az anyag ismeretét és kritikáját még kevésnek vélte. A Scherer-féle képletet ő egy olyan komparatizmussal töltötte ki, amelynek hármas feladatot jelölt ki.

Az egyes irodalmak jellegzetes tárgyairól igyekezett kimutatni, hogy ugyanezek a tárgyak ugyanúgy vagy nemzeti változatban más irodalmakban megvannak. Keresztüláramlanak az egész egybetartozó művelődési körön. Vagy ha nem maguk a tárgyak, akkor a másnemű tárgyak hasonló kezelése hullámzott végig ugyanazon a művelődési körön. Az esztétikai fejtegetéseket lehetőleg elkerülte; túlságosan is a romantika spekulációihoz kötődnek érezte ezt az egész tevékenységet. De egy téma irodalmiasulását épp a tárgyak kezelésének hasonlóságában vélte fölfedezni. Végül azt igyekezett megmutatni, hogy az azonos tárgyak vagy a hasonló tárgy kezelése rokon *történeti fázisban* lesz otthonos, befogadott egy-egy újabb irodalomban.

Jól látni mindebből, a Scherer-féle képletet minél több „hettneri” elemmel igyekezett megtölteni, s íróink s műveink minél hosszabb sorát az európai művelődés civilizációs fejlődésrendjébe iktatni; eredetiségüket nem tagadva, de gyakran – nem lehet tagadni – mellékes vagy esetleges esztétikai vonásaikon át. Hogy európai művelődéskörön belüli átregzés folyamatában a német közvetítést oly kiemelkedően fontosnak tartotta, nemcsak s nem is elsősorban német származásával, német tanultságával vagy politikai orientációjával függött össze. Annál kevésbé, mert ez utóbbi egyáltalán nem volt különösebben jellemző rá. Hanem a hettneri fejlődéstörténeti felfogás érvényesítésével. Ami azonban, sajnos, azt is jelentette, hogy a magyar primátus gondolatát, ha maga nem hangoztatta is, elfogadta. Folyóiratában egy sor, a nemzetiségek kultúráját megértéssel tárgyaló cikk is jelent meg, de szinte egyikből sem hiányzott, bármi enyhe formában, az elsőbbség jogigényének kijelentése.

Mindazonáltal a kor tudományosságában, Péterfyn kívül, a Beöthy-féle magatartással leginkább ő állt szemben. A pszichológus feladata lenne kutatni, milyen indulat, milyen ellenállás s ki, mi ellen hajtotta, hogy szinte mániákusan igyekezzék mindenről

igazolni, csak az összes, az egységes európai kultúrában jöhetett létre, s csak abban van igazán jelentése, értelme, történelme. Azt azonban alighanem pszichológiai (vagy éppen mélypszichológiai) kutatás nélkül is meg lehet állapítani, hogy a reálpolitikus, a kompromisszumra törekvő Heinrich mindvégig megőrzött valamit abból, amit nemzedéktársa, az ifjú Arany László – kicsit patetikusan – valamennyiük nevében úgy mondott: „elérkezett az idő, hogy a magyar költő, a magyar tudós is az egyetemes eszmék árára bocsátkozzék.”

## 2. A Közlöny módszereinek irányzati összefogása: a tárgytörténet; tárgytörténet és összehasonlítás; szellemi nyitottság és szabadelvű nemzeti elv; hagyatéék és rokonság

A Közlöny másfél évtizedes munkásságával kidolgozta azt a sajátos kutatási irányt és módszert, a tárgytörténetet, mely egészében csak az *Irodalomtörténeti Közleményekben* érvényesült, s ott hozta meg eredményeit. Heinrich jól tudta, ezek nélkül az eredmények nélkül a rendszeres irodalomtörténeti munka lehetetlen. Ezeknek az eredményeknek s ennek az iránynak az oldaláról, láthattuk, némi kicsinyléssel tekintett az esszére. A tanulmánnyal szemben szinte haszontalan és komolytalan időfecsérlésnek vélte. Hogy alaposan tévedett, mondanunk is fölösleges. Az esszé nélkülözhetetlen, nagy műfaj az irodalomtudomány egészében is, a szorosabban vett irodalomtörténetben is. Tanulmány és esszé nem ellenségesen néz szembe egymással, hanem testvérként segíti egymást. Mindez azonban köztudott. Hogy mégis érintjük Heinrich (s a folyóirat) e vonását, tesszük azért, mert örökségének egyszerre ragadható meg benne egy nagyon értékes s egy meglehetősen gátló eleme.

Az utóbbiról tulajdonképpen már bőven szóltunk; elutasított minden történetileg kellően nem igazolt ötletet, tézist, koncepciót. De maga saját tényeiből szintézist építeni fázott; egyre a jövő feladatai körébe odázta el ezt az építést. Néhány alaptétel, néhány magatartásbeli alapponás szolgáltatva azt a munkahipotézist, amely egyik nélkülözhetetlen előfeltétele minden eredményes kutatásnak. Ezek a tézisek, ezek a vonások kölcsönözték módszerének és irányának, a tárgytörténetnek fő pilléreit.

A tárgytörténetet, főleg a hazai olcsó irodalmi szellemtörténet demagógiája hatására, ma is sokan hajlamosak az összehasonlítás részint ama primitív válfajával azonosítani, amely a témák útját és rokonságát külsődleges hasonlóságai alapján igyekezett megállapítani; pl. a történetek, a figurák, a helyzetek egyes esetleges elemeinek hasonlósága alapján. Részint ama válfajával, amely hatásokat kutatott, ugyancsak esetleges: életrajzi, érintkezési, olvasmányi (stb.) kapcsolódásokra támaszkodva. A tárgytörténeti összehasonlítás azonban nem ez, s Heinrich számára sem volt ez. Számára az irodalmi tárgy jellemző tulajdonságainak olyan számbavételét, leírását, keletkezésmagyarázatát jelentette, amelynek segítségével az beilleszthető a világirodalom tárgyainak sorába, a művelődési jelenségek azonos csoportjába. Nem a témátörténettel, nem az irodalmi szűzsék történetével volt egyenlő számára a tárgytörténet, hanem az irodalmi objektumok történetével. Az író, a mű, a közönség tulajdonságai és viszonyai mind tárgyai és feladatai voltak kutatói tevékenységének és irányának.

E tárgytörténeti kutatás értékes magatartásbeli örökségéből kettőt emelünk ki. Az egyik a folytonos óvás a történetileg meg nem alapozott szintetizáló ötletektől; a másik a komparatiztika jelenlétének állandó követelménye.

Ha az esszé elhagyja a tanulmány hitelesítő támaszát, biztosító ellenőrzését, s pusztán „rádöbbenésre”, intuícóra hagyatkozik, rendszerint, vélte, többet árt, mint használ. Óvása jogosultságára a két háború közti esszé egy része, jelentékeny része lehet a szomorú bizonyosság, s a nagy esszéírónak, Babitsnak nagyon is indokolt panasza e kortársai ellen a keserű tanúság. Nem azért utalunk éppen Babitsra, mert, mint említettük, szíves viszony fűzte az öreg tudóshoz; nem is azért, mert panaszló tanúsága különösen találó, hanem azért, mert kiváló filológiai tanultságának megfelelően jól kellett ismernie Heinrich folyóiratát, s még inkább azért, mert a tárgyszerűséget, a történetiséget s a komparatiztikát illető követelményeik éppúgy meglehetősen közel estek, mint nemzeti elvről vallott szabadelvű felfogásuk is.

A történeti tényszerűség, a filológiai tárgyszerűség mindkettejük számára elengedhetetlen előfeltétele volt az irodalommal való foglalkozásnak. „Újat mondani könnyű – így írt Babits –, s minden nagyobb olvasottságú fürgébb szellemű ember végezhet olyan ártékeléseket, alkothat olyan elméleteket, amelyeket [ . . . ] könyvében találunk, akár naponta.” Az ilyen „könnyed szintéziseket” gyártó esszé „bizonyos életkoron alul jellemző” (s Babits bizonyos embertípust, bármily idősen is, „bizonyos életkoron alulinak” tekintett). Az ilyen esszé, folytatja, „mindennek kritikus, csak önmagának s elméleteinek nem, mert azokat mértékül használja”, s mert mindig és eleve elmulasztja hozzájuk „ellenőrizni a kiinduló adatok igazságát” (*Írók a két háború között*, é. n. 215., 284., 224.). Mindez nagyon is közel esik ahhoz, amit Heinrich „a felszínesen hozzávető alanyi vélekedésről”, „az érzésgőzről”, „az esztelen szellemességekről” „a mitoszok” „bámulatos szívósságú” öröklődéséről mondott.

De nem kevésbé jelentős s nem kevésbé rokon a komparatiztika fontosságáról vallott felfogásuk sem. Heinrich azt tudatosította folyvást s vitte át a közmentalitásba, amit Babits sem győzött eléggé hangoztatni. A magyar művelődés az egyetemes európai művelődés kiszakíthatatlan része, s minden elemének származtatása és értelmezése ez egyetemességhez való viszonyának, rokonságának vagy különbségének minősítésében mehet végbe. Ő is (mint Babits) azt vallotta, Közép-Kelet-Európa kultúrái helyzetüknél és sorsuknál fogva mélyen rokonok, nem utolsó sorban éppen abban, hogy valamennyien rokon módon tekintettek az egyetemes európai ideák és ideálok fejlődésmenetére, s irodalmuktól ez ideálok és ideák funkcionális áthasonítását várták el. Ez a saját tulajdonná változtatott magatartás- és eszmekincs egyszerre tette gazdagabbá e befogadó nemzeteket, de az egyetemes európai kultúrát is. E törekvés megragadásában jut el a történész Heinrich szerint is, Babits szerint is, egy, az elválasztó vonásoknál mélyebb egyetemes emberi rétegre, „ott túljutunk már a nemzeti különbségeken, s egy differenciálatlan, valójában nemzetközi rétegre jutunk” (Babits, uo. 234.).

Az európai szabadelvű nemzetfelfogás híve volt Heinrich is, Babits is (1. erre pl. Babits válasza a Fortissimo-perben s Heinrich polémiái az *Irodalomtörténet* ellenében). Igaz, Heinrich tudomásul vette, s hallgatólagosan elfogadta a nemesi-birtokosi szellem politikai-közéleti uralmát; igaz, Babits, kivált a 30-as években, magyarsága bizonyításában, az akkori közszellem hatására s ellenfelei szorítására, előhozakodott nemesi származásával s tudatörökségével. Valójában azonban, bármi felemásan és konzervatíván is, a polgári liberalizmus hívei voltak. S bíztak annyira, ha nem jobban, a népek közös s egyetemes „mélykultúrájában”, mint akik a nemesi-romantikus örökségű nemzeti-népi (vagy regionális) önelvűség princípiuma jegyében az ő polgári voltukat, liberalizmusukat

hányták szemükre s vélték őket a nemzeti értékekre és érdekekre kevésbé érzékenyeknek. Abba a zsákutcába azonban egyikük sem ment bele, mintha csak az ún. népi mélykultúrák lehetnének a szellemi közlekedés, a lelki alakítás eszközlői. Magas és mélykultúra, ha valódi, egyaránt eszközlője s tárgya e kölcsönös közlekedésnek és alakításnak. Heinrich ezért is sürgette egyre, hogy a régi és névtelen emlékek után s velük együtt a modern irodalom és kultúra is nyerje el immár a maga összehasonlító kutatását.

### *V. Összegzés: Wissenschaft eines Unpolitischen? – Wissenschaft eines Halbpolitischen*

Mi hát a *Közlöny* irányítója tevékenységének köztörténeti, társadalomtörténeti értéke? Elmarasztalóan, enyhítően vagy éppen dicsérően alkalmazhatjuk-e rá fejezet-címünk Th. Mann-variációját? A német s a magyar fejlődés különbségei felelhetnek rá megközelítő helyességgel.

Ma már tudjuk, a századvég, a századforduló német értelmiségének különleges szerencsétlensége volt, hogy ama polgárság történeti útjából, amelyhez kapcsolódott, mintegy kiesett a liberális demokrácia tevékeny, önalakító szakasza. Amidőn e polgárság a gazdasági hatalomnak elsődleges, a politikainak pedig legalább feles birtokosa lett, már nem állt érdekében a liberális polgári demokrácia alapvető elveinek és vívmányainak érvényesítése. Az értelmiséget arra igyekezett rászorítani: a természettudománnyal foglalkozzék, mégpedig politikátlanul. Igazolól elvül, ideológiául e tereléshez a junker-polgári világ azt sugallta, „nemzeti küldetésének”, a germán nagyság szellemi reprezentációjának az értelmiség ezáltal tehet leginkább eleget. A hatalmasan fejlődő ipar igényelte s támogatta ezt a természettudományt. Theodore Roosevelttel amerikai elnök európai útja alkalmával a századelőn semmiről sem nyilatkozott oly lenyűgözötten, mint a német ipargazdaság és természettudomány civilizációs összeműködéséről. A társadalomtudományok ún. szellemtudományi felét pedig a szakemberség izoláló szerepébe, „méltóságába” törekedett ez a hatalmi rend bekormányozni.

A századelőn, az első világháború körül nagy értelmiségi tömegek fordultak szembe e kettős magatartással, kétségtelen; de hasonlíthatatlanul nagyobb számúak maradtak meg, s lettek (akarva-akaratlan) a náci hatalomra törés csöndestársai vagy legalább tétlen szemlélői.

A magyar hatalmi erők még nem bízhatták reprezentációjukat a természettudományokra; a társadalmi-művelődési fejlettség akkori szintje miatt sem, az ország etnikai összetétele miatt sem. Társadalomtudományi ágazatok ún. szellemtudományi felére kellett bízniok. Mindenekelőtt ezeknek a jogtörténettől mélyen áthatott história felére. Mégpedig ama tradicionális-rendi jogtörténettől áthatott felére, amely a „kiválasztódott” nemzetek és osztályok uralmi helyzetét és küldetéses karakterét gondviselés-elvű fejlődésment eredményeként magyarázta, s ezt megtámogatta modern, természettudományi, nacionáldarwinista elvekkel. Beöthy egyre növekvő szerepe egyenes arányban állt egyre növekvő ily funkciójú ideologikusságával.

Ennek a szellemtudományi reprezentációnak, ennek a történeti-irodalomtörténeti reprezentációnak, ennek az ideológiának kevés dolog árthatott volna többet, mint egy olyan művelődéstörténet vagy akár civilizációtörténet, amely az önelvű nemzeti fejlődés-princípium mind romantikus, mind pozitivistá alapozású fajtájával az európai evolúció

szétválaszthatatlan összefüggésrendszerét szegezte volna szembe. S Heinrich tanultságánál fogva alkalmas lehetett volna erre, mert igazában sem a romantikus, sem a pozitivistá tudományosság tanítványa nem volt, hanem a XIX. század eleji, organikus s relációs elvű liberális művelődéstörténeti iskoláé. Munkássága, iránya, folyóirata ennek ellenére sem hozott létre az izoláló nemzeti önelvűséggel szembeállítható szociologikus szempontú, európai összefüggésű (azaz hitelesebben nemzeti) művelődéstörténetet.

A művelődéstörténet mindenkor előfeltétele, sine qua nonja az irodalomtudományos irodalomtörténetírásnak s az irodalomtörténeti irodalomtudománynak. Előfeltétel szerepét azonban csak akkor töltheti be, akkor lehet valóban Kulturgeschichte der Literatur-rá, History of Civilization of Literature-ré, ha egy szintetizáló, mégpedig egy esztétikai módon szintetizáló irodalomtudománynak-irodalomtörténetnek az előfeltétele. S ez hiányzott Heinrichnél. Ahhoz volt szellemi ereje és bátorsága, hogy elhárítsa, az irodalom művelődéstörténete jegyében, a birtokosság Beöthy irodalomtörténetén át (is) megjelenülő ideológiáját; ahhoz viszont nem volt ereje (tehetsége vagy bátorsága), hogy egy másikat, egy másik esztétikai szintézist magába foglalót szögezzen vele szembe. De nyilván elsősorban nem is az egyedi bátorság és tehetség elégtelenségének a következménye volt ez, hanem a társadalmi-művelődési támogatottság és sugalom hiányáé.

Így is jelentős erőket vont ki a nacionalista ideológia hatásköréből, s jelentős erőkre oltotta a nemzeti művelődés európai összetartozásának érzetét. Nacionalista magyar irodalomtudós szép számmal akadt, de olyan alig egy-kettő, aki vérségi képletekbe akarta volna kötni-szigetelni az irodalom értékeit. Annak tudatosításában nagy része volt Heinrich nevelői tevékenységének, hogy a nemzeti művelődés tényei csak nagyobb, ezúttal európai összefüggésben értelmezhetők igazán. Maga azonban nem teremtett ilyen rendszert. Megállt félúton. „Politikátlansága”, mindenesetre, nem volt politikai jelentőség nélküli. Beöthy (reakciós) „állító politikusságával” szemben kell együtt szemlélni s megmérni az ő (reakciós politikusságot) „tagadó politikátlanságát”. Így ha a Th. Mann-variációt kívánnánk munkásságára, tevékenységére alkalmazni, az talán így hangoznék: Wissenschaft eines liberalen Halbpolitischen.

## Középkori királyparódia

SÜPEK OTTÓ

„Megdorgárod a kevélyeket;  
átkozottak, akik elhajolnak  
parancsolataidtól.”  
„Increpasti superbos: maledicti  
qui declinant a mandatis tuis.”

(Zsolt. 119, [118] 21.)

Kevés középkori eposz foglalkoztatta annyira a kutatókat,<sup>1</sup> mint az a vidám és kedélyes kis remekmű, amely úgy meséli el Nagy Károly állítólagos jeruzsálemi zárándok-útjának történetét, valamint hazafelé jövet tett látogatását Hugon le Fort királynál Konstantinápolyban, hogy az út minden momentumát paródiává varázsolja.

A névtelen költő parodizáló, sőt gúnyolódó szándéka különösen azért méltó figyelemre, mert abban a történelmi pillanatban jelentkezik, amikor Nagy Károly és a Karoling-dinasztia legendája, a XI. század második felében, politikai érdekek szolgálatába szegődik. Az olyan mártírok, mint Szent Eulália, Szent Elek, de mindenekelőtt Szent Leodegarius passzív példái helyébe ekkor a vitéz lovagok aktív példaképei lépnek, akik már karddal küzdenek a feudális rend megszilárdításáért. E miatt a történelmi szerep miatt, amit a lovagság hivatott betölteni a feudalizmus nemzetközi centrumává lett papság irányításával, Nagy Károly és kísérete, a tizenkét „pair”, újra mint nagyszerű, csaknem emberfölötti, minden feudális értéket megtestesítő hősként jelenik meg a művészetekben.

Nagy Károlynak, vagyis az „Imperium christianum” Carolus Magnusának<sup>2</sup> leg-híresebb epikus ábrázolása a Roland-ének. Szerzője, az ismeretlen norman költő, Bretagne grófját, azaz Roland feudális alakját állította a mű középpontjába, és annak a hadjáratnak tragikus végét regéli el benne, amelyet Nagy Károly vezetett a szaracénok ellen. Az eposz minden valószínűség szerint a XI. század végén keletkezett, amikor az afrikai muzulmánoknak, az Almoravidáknak 1087-es zalaccai győzelme olyannyira újraélesztette a keresztes hadjáratok szellemével telített visszahódítás gondolatát, hogy 1087 és 1101 között új, elsősorban normann csapatokból álló seregek indultak az Ibériai-félszigetre.<sup>3</sup>

Ennek az éneknek szereplőit veszi célba a névtelen szerző paródiája, ahogy ezt az epikus elbeszélés megfelelő sorai (221–232) tanúsítják.<sup>4</sup> Ezért lesz a satirikus költemény 870 sorában a Roland-ének fenséges, majdnem isteni császárából hiú és gögös király, aki emberei élén komikus helyzetekbe kerül.

<sup>1</sup> A *Pèlerinage*-zal foglalkozó eddigi kutatásokra vonatkozóan ld.: JULES HORRENT: *Le Pèlerinage de Charlemagne*. Paris, 1961, Société d'Édition „Les Belles Lettres”, Bevezetés, 9–15. és 151–154. – PAUL AEBISCHER: *Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*. Genève, 1965, Dorz, (Textes Littéraires Français) 9. old. 1. jegyzet.

<sup>2</sup> Ld.: OTTÓ SÜPEK: *Esquisse d'une Histoire des Français*. Budapest, 1962, Tankönyvkiadó, 53–62 és 69–81.

<sup>3</sup> Ld.: JACQUES MADAULE: *Histoire de France*. Bussière, 1965, Gallimard, I. kötet, 104. – M. A. ZABOROV: *A keresztes háborúk*. Budapest, 1958. Gondolat Kiadó. 5–132.

<sup>4</sup> Ld.: 221–232. sor – JULES HORRENT ugyanezen a véleményen van. Ld.: i.m., 120.

1834-től kezdve, vagyis attól fogva, hogy a középkor iránti romantikus vonzalom újra felfedeztette ezt a rövid hősi éneket, a tudományos kutatás érdeklődését az magyarázza, hogy e mű megszerkesztésének és jelentésének történelmi, ideológiai és művészeti problémái újabb magyarázatokra, a távoli költői üzenet megfejtésére serkentették a kutatókat.

Magától értetődik, hogy az idők folyamán sokféle magyarázat született. Ez a sokféleség egyrészt a költői szándék sokféleségét tükrözi,<sup>5</sup> másrészt a kutatók eredményeinek jelentékeny gyarapodását. Ezért azután a művet hol hősi-komikus alkotásnak tekintették, hol gúnyolódónak, hol meg komolynak vették, hol párizsi szelleműnek, angol érzületűnek, szerzetesi terméknek érezték, hol antiklerikálisnak, harcosnak, antimilitaristának, hol pedig dicsérőnek, ellenségesnek, Bizánc aranyló visszfényének, politikai pamfletnek, irodalmi paródiának, történelmi szatírának.<sup>6</sup>

A véleményeknek ez a tarkasága arra készítetett két tudóst, Jules Horrent-t és Paul Aebischert, hogy visszatérjenek az eredeti szöveghez, s azt önmagában próbálják megérteni. Jules Horrent szavai szerint arra törekedtek, „hogy a történelmi bizonyítás kényyszerétől mentes, tisztán irodalmi elemzést adjanak”.<sup>7</sup>

Ha most mégis a költemény új elemzésére vállalkozom, jó tíz esztendővel álláspontjuk publikálása után, annak oka az, hogy én az irodalmi szöveget, ezt a művészi ténnyt, a képzelet olyan művének tartom, amely mint az emberi történelem sajátos kifejezési formája a valóságot tükrözi. Mert a történelemnek nincs más értelme, mint az ember, aki mint a történelmi fejlődés terméke és temelője lényeges problémáit egy-egy történelmi korszak legmarkánsabb jegyei révén, a műalkotásokban sajátos módon megfogalmazott összefüggések révén fejezi ki.

Az eposz újabb elemzése tehát a művel egykorú történelmi problémák áttekintését is tartalmazza, s így lehetővé teszi a szereplőknek és az események színhelyének azonosítását; sőt egy, a keletkezés megközelítő idejére és helyére vonatkozó hipotézis felállítását is, az eposz költői értékeinek méltatásával és címének meghatározásával együtt. Ugyanakkor egyetértek azzal, amit a szatirikus gesta szövegmagyarázatának módszereként Jules Horrent ajánl: „A *Pèlerinage* eléggé összetett organizmus, melyben minden elemnek meghatározott helye van, amit a kritikának pontosan meg kell határozni és elhelyeznie az egészben. Csak egy módon sikerülhet ez: ha a szöveg természetes rendjét, az elbeszélés fonalát követjük . . .”<sup>8</sup>

Az elbeszélés egy udvari jelenet méltóságteljes látványával kezdődik. Ám e látvány elemei úgy rendeződnek el, hogy az élő jelenet együttese mögött felfénylik a királyi hatalom elvont fogalma is. Ezért Nagy Károly, vagyis a király, hatalmának jelképeivel: a koronával és a karddal lép színre, vazallusai, a főurak közepette, a Saint-Denis monostor barátságos miliójében:

„Un jur fu Karlemaine al seint Denis mouster:  
Rout prise sa corune, en croiz seignat sun chef,  
E ad ceinte s'espee dont li ponz fud d'or mer.  
Dux i out e demeines, baruns e chevalers.”

(1–4. sor)

<sup>5</sup> Ld. JULES HORRENT: i.m., 11.

<sup>6</sup> Uo., 11.

<sup>7</sup> Uo., 13.

<sup>8</sup> Uo., 13.



A szöveg világosan és egyértelműen mutatja, hogy nem statikus jelenet ez, hisz Nagy Károly három mozdulata kelti életre: fejére teszi a koronát, keresztet vet és felköti színarany markolatú kardját.

Mondani sem kell, hogy ez a horizontálisan koncentrikus, vertikálisan pedig hármas szerkezet nem a véletlen műve. Valójában, a Saint-Denis monostor, ez az első kör, ez az első szféra, a papságot szimbolizálja, a királyság első rendjét és egyben, általánosabb síkon, az egyházat, Krisztus földi képviselőjét. A keresztvetés, ami végeredményben a korona, vagyis a királyi hatalom elvi biztosítója, Krisztus örök és végtelen nagyságára emlékeztet; míg a kard, amit Nagy Károly felköt, a katonai erő szimbóluma, vagyis ugyanennek a hatalomnak gyakorlati biztosítója. A királyság második rendjének jelképei, a Nagy Károlyt körülvevő vazallusok ábrázolása ily módon a királyi tekintély kérdését foglalja magában, mint olyan monarchikus tendenciáét, amelyet egyfelől a teokratikus egyház, másfelől viszont a hűbéruruk, a király ellen mindig lázadásra kész oligarchák fenyegethetnek.

Azt, hogy a költő művészi figyelme épp erre a jelképes értelemre, erre a pszichológiai és történeti-politikai motiváltságra irányult, világosan bizonyítja az a tény, hogy a király első szóbeli megnyilatkozása a királyi tekintély hivalkodó, sőt gőgös kifejezése, továbbá az, hogy e tekintély Nagy Károly egykori és eljövendő hódításaiban gyökerezik. Akár Nagy Károly is megkaphatná tehát a „Hódító” melléknevet, amit Vilmos, Normandia hercege, majd 1066-tól Anglia királya viselt.<sup>9</sup>

A költő művészi tudatossága azonban még ennél is tovább megy; a királyi tekintélyt misztikus jelentésbe is foglalja. A jelenet horizontális síkján, azaz a három koncentrikus körben, vagyis a monostor, a főurak és a király szférájában csakúgy, mint a három vertikális mozdulatban, mely a koronát a keresztvetéssel a kardhoz köti, a hármas szám misztikus jelentése érvényesül, mivel ez a hármas a teremtő erőnek, a „Tiszta Tett”, az „Actus purus” hatalmas, szervező és hódító szellemének számszerű kifejezése.<sup>10</sup>

Végül is ezt a jelentést, a királyi hatalom misztikus származtatását teszi kérdéssé a költő a következő sorokban azáltal, hogy a királynőnek különleges szerepet ad. Mert a királynő a jelenetben először is a király koronás hitvese, akinek részvétele emeli a jelenet ünnepélyességét, másrészt, elvonatkoztatva, ő az egyetlen az udvarban, aki mint a király koronás hitvese, vagyis a királlyal egy síkban levő személy, kétségbe vonhatja a királyi tekintélyt. Igaz ugyan, hogy ez a kétségbevonás a királynő oktalanságából ered, vagyis a középkori értelemben vett női tökéletlenségből, de ez a tökéletlenség, amit a szöveg balgaságnak (folie) nevez, majdnem teljesen eltörlődik a dicséretekre szomjas, dicséretet és nem elmarasztalást váró király haragos kitörése mellett.

Ily módon a királyi tekintélyt filozófiai értelemben az a hatalmas, szervező és hódító szellem fejezi ki, amely a középkori hierarchizált társadalom képzelte piramisának csúcsát foglalja el, s amelyet itt ellentéte, a balgaság bírál. Ha azonban meggondoljuk, hogy a királynő „balgasága” csak szellemes visszavágás a király gőgjére, és hogy a gőg az

<sup>9</sup> A normann hercegekről ld.: RETO R. BEZZOLA: *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*. Paris, 1960, H. Champion. Második rész, II. kötet, 391–461. – A. L. MORTON: *Az angol nép története*. Budapest, é. n. Hungária, I. kötet, 54–79. – FRANTZ FUNCK-BRENTANO: *Le Moyen Age*. Paris, é. n. Hachette, negyedik kiadás, 82–119.

<sup>10</sup> Ld.: R. ALLENDY: *Le symbolisme des nombres*. Paris, 1948, Chacornac Frères. Második kiadás, 39–71.

első főbűn, nyomban megértjük ennek az epikus jelenetnek nagy elvi jelentőségét, amely távolról Erasmusnak *A Balgaság dicsérete* című művére utal:

„Charles li empereres reguardet sa moillier:  
Ele fut corunee al plus bel et al meuz.  
Il la prist par le poin desuz un oliver,  
De sa pleine parole la prist a reisuener:  
„Dame, veistes unkes hume dedesuz ceil  
Tant ben seïst espee, ne la corune el chef?  
Uncor cunquerrei jo citez ot mun espez!”  
Cele ne fud pas sage, folement respondeit:  
„Emperere, dist ele, trop vus poez priser.  
Uncore en sai jo un ki plus se fait leger  
Quant il porte corune entre ses chevalers:  
Kaunt la met sur sa teste plus belement lui set!”

(5–16. sor)

A bölcsesség szimbóluma, vagyis az olajfa alatt Nagy Károly tehát elképedve és haragosan hallgatja a királyné választát gögös kérdésére, mely a kard és a korona költői inverzióján alapszik, bizonyítva, hogy viselkedésének történeti-pszichológiai indítékai a hódítások voltak. A megfélemlített királyné pedig kénytelen először bocsánatot kérni „balgaságáért”, majd pedig tudatni vele, hogy riválisa nem más, mint Hugon le Fort, azaz Erős Hugó, Konstantinápoly császára:

„Emperere, dist ele, ne me tenez a fole:  
Del rei Hugun le Fort ai mult oi parole.  
Emperere est de Grece et de Constatinoble,  
E si tent tute Perse tresque en Capadoce.  
N’at tant bel chevaler de ci en Antioche,  
Ne fut itel barnez cum le suen, senz le vostre.”

(45–50. sor)

Annak ellenére, hogy a királyné pszichológiailag nagyon finoman kidolgozott kísérletet tesz arra,<sup>11</sup> hogy férjét visszahelyezze a királyi méltóság piedesztáljára, válaszával már felvetette az egyetemes elsőbbség kérdését, amit Nagy Károlynak feltétlenül el kell döntenie, amint ezt meg is ígéri magának a Saint-Denis-jelenet végén az 57. sorban, mikor elhatározza, hogy meggyőződik felesége szavainak igazságáról:

„Ja n’en prendrai mais fin tresque l’avrai veüz!”

<sup>11</sup> Ld.: JULES HORRENT: i.m., 18–22. De J. HORRENT téved, mikor azt állítja, hogy „Charles s’emporte parce que sa femme compromet publiquement – presque solennellement – son prestige et sa supériorité politique.” (p. 19) Valójában Nagy Károly elválik társaitól, mikor feleségét kézen fogva egy olajfa alá vezeti, hogy egyedül legyen vele, és csak Párizsban jelenti be „pair”-jeinek elhatározását, hogy Keletre utazik.

Mesteri epikus kifejezése ez annak a súlyos politikai konfliktusnak, amely Nagy Károly idejében éppúgy, mint a XI. században szembeállította a Nyugati Császárságot és a Bizánci Császárságot az egyetemes hatalom kérdésében. Valóban, a pápaság, valamint Dél-Itália normann fejedelmeinek Bizánccal szembeni politikai agresszivitása, de különösen a bizánci és a nyugati császárság között 1054-ben bekövetkezett szakadás még élő emlék volt, amelyet a költő felhasználhatott, hogy műve központi problémájának egyetemes történelmi távlatot adjon. Így Bizánc mint a római császári tradíció folytatója, s következésképp a nyugati világ mintája minden egyházi és udvari szertartásrend kérdésében, kiválóan<sup>1 2</sup> alkalmas volt arra, hogy Nagy Károly udvarának epikai ellenpontja legyen.

Nagy Károly udvara eközben visszatér Párizsba, ahol a király összehívja a tizenkét párt, hogy bejelentse elhatározását, miszerint egy távoli királyságba szándékozik utazni: Jeruzsálembe mennék majd zarándokútra, hogy imádják a Keresztet és a Szent Sírt és egyúttal meglátogatnak majd egy királyt, akiről már hallott beszélni:

„Seignors, dist l'emperere, un petit m'entendez:  
En un lointain reume, se Deu pleist, en irrez  
Jerusalem requere, la terre Damne Deu.  
La croiz e le sepulcre voil aler aüer:  
Jo l'ai trei feiz sunged, moi i covent aler.  
Irrai un rei requerre, dount ai oi parler;  
Set .c. cameilz merrez, d'or e d'argent trussed,  
Pur set aunz en la tere ester e demurer.  
Ja ne m'en turnerai trescque l'avrai trevez!”

(67–75. sor)

Ez a párizsi királyi udvarban tartott miniatűr epikus szónoklat, az utazásnak ez a tömör programja mindenekelőtt felfedi azt a művészi szándékot, hogy Nagy Károly elleplezze utazásának igazi indítékát azáltal, hogy diszkréten összekeveri az út célját. Királyi tekintélyének és császári kiválóságának gögjét – melynek szabad folyást engedett mikor egyedül vagy majdnem egyedül volt feleségével az olajfa alatt –, utazásának ezt az első és szubjektív, vagyis egyéni indítékát egy ellentétes, azaz jámbor céllal álcázza, amely a kereszténység általános ideológiáját tükrözi tehát, mikor udvara előtt nyilvánosan beszél. Ezt az álcázást megerősíti egy zarándokutat sugalló hármas, epikus álom, ami szükségképpen háttérbe szorítja Hugon le Fort király meglátogatását, amit Nagy Károly diplomatikus diszkrécióval kezel. Ezt az álcázást az magyarázza, hogy a gög, ez az egyéni indíték, amely ráadásul az első főbűn, nem lehet nyíltan egy elvben kollektív és isteni eredetű királyi vállalkozás alapja. Az egyéni érdeket tehát el kell rejtteni egy olyan általános ideológia királyi palástjában, aminek letéteményese Jeruzsálem pátriárkája.

A jelenet komikuma, iróniája és szatírája tehát abban a költői leleményben van, hogy egy látszólag szent vállalkozás, vagyis a zarándoklat alapja egy főbűn. Tovább mélyíti a szatírázást a művészi fogás, mely tiszteletlenül a Miatyánk mintájára szerkeszti meg Nagy Károly beszédét. A király valóban három sort szán zarándoklata fikatív, jámbor

<sup>1 2</sup> Ld.: RETO R. BEZZOLA: i. m., 203.

ideológiai céljának és négyet a valósnak, a világinak, pontosan úgy, ahogy a Miatyánk hét kéréséből az első három Istenre vonatkozik, míg a többi négy az emberre, s az egészet áthatja az a kozmikus feszültség, ami a legfőbb Jót elválasztja a Rossztól. Ezt az ima első és utolsó szintagmája fejezi ki, vagyis a „Pater Noster” és az „a malo”.

Eposzunk szatirikus komikumának újabb eleme a Roland-énekre való utalás, amely szerint Nagy Károly hét teljes évig (sept ans touz pleins) maradt Spanyolországban, hogy legyőzze Krisztus ellenségeit. Ugyanígy hét évet szán Nagy Károly Jeruzsálemre, az Úr földjének megtekintésére, a Kereszt és a Szent Sír imádására s végül arra, hogy találkozzon Hugon le Fort királlyal, vagyis szembesítse saját királyi méltóságát riválisának fenségével.

De ha ennek a kimondottan világi jellegű politikai versengésnek a keresztény ideológia köntösében kell megjelennie, vagy másként fogalmazva, Nagy Károlynak jeruzsálemi és konstantinápolyi útját zarándokútként kell feltüntetnie, tehát ez a zarándoklat új vonással, a képmutatással gazdagítja Nagy Károly jellemét, azt kell javasolnunk, hogy ennek az elbeszélésnek, ennek a gestának végleges címe „*Le Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*” legyen. Egyébként ebben a javaslatban nagy szerepet játszik a 'zarándoklat' (pèlerinage) és az 'utazás' (voyage) szavak szemantikai interferenciája, ami szintén egy egységes és vitathatatlan elnevezés mellett szól; a zarándoklat ugyanis tulajdonképpen mindig utazás, de az utazás csak ritkán zarándoklat. A komplex elemzés tehát módot ad arra, hogy a „Voyage”-zal szemben a „*Pèlerinage*” javára eldöntsünk egy hosszú vitát a mű címéről.<sup>1 3</sup>

Ebben a beszédben, amely a „*Pèlerinage*” elvi programját adja, Nagy Károly elrendeli embereinek, hogy készüljenek fel az útra és gondoskodjanak az anyagi feltételekről. Ezért a középkori világ földi szférájára utaló arany és ezüst ragyogása tölti be azokat a sorokat, amelyek az előkészületeket írják le és amik újra csak azt bizonyítják, hogy Nagy Károly zarándoklásának eredeti indítéka földi érdek, és hogy ez az érdek az arany és ezüst csillogása által a hatalom érzékeltetésére irányul:

„Li emperere de France feit cunreer sa gent,  
Ceols qui od lui alerent cunreat gentement.  
Asez lur ad donez entre or fin e argent;  
N'i unt escuz ne lances ne espees trenchaunz,  
Meis fustz feret de fraine e escrepes pendanz.  
Sunt ferrez les destrers e detrés e devuant,  
Les mulz e les sumers afeutrent li servant,  
E funt pleines les males entre or fin e argent,  
De veisauz, de deners e d'autre garnement;  
Faudestoulz d'or i portent e treis de seie blanc.”

(76–85. sor)

Miután így végeztek az előkészületekkel, Nagy Károly Saint-Denis-ben magához vesz egy vándortarisznyát, megkapja Turpin érsek áldását, feleségét a középkori nők epikus helyzetében, fájdalomban és könnyekben („douloureuse et pleurante”) hagyja,

<sup>1 3</sup>Ld.: J. HORRENT: i. m., 9. I. jegyzet és 24. – P. AEBISCHER: i. m., 11–16.

vagyis a férj, illetve a jegyes visszatérésének passzív várakozásában; és útnak indul egy csapat élén, amely nem visz magával se pajzsot, se lándzsát, se kardot, tehát nincs harci célja, de amely nyolcvanezer zárandokból („hitantes milies”) áll (96. sor).

Ez a hatalmas szám két jelentést tartalmaz: egyrészt annak a hatalomnak számbeli kifejezése, melynek érzékeltetése Nagy Károly célja, másrészt pedig egy új lét szimbóluma, a nyolcas szám aritmozófiái értékének, valamint a végtelent, illetve a kozmikus nagyságot jelző tízes és ezres szám misztikus értelmének jegyében.<sup>14</sup>

Ezeknek az ironikus tartalmaknak birtokában a zárandokok elhagyják Franciaországot, áthaladnak Burgundián, Lotharingián, Bajorországon és Magyarországon, hogy végül Görögországba érjenek, Hugon le Fort bizánci birodalmának területére, amely a királyné szavai szerint egészen Kappadókiáig terjed. Látják Románia, vagyis a bizánci császárság hegyeit, a birodalom ázsiai részén találkoznak a törökökkel és a perzsákkal, akik számukra természetesen gyűlöletesek, mert pogányok, a keresztények Istenének ellenségei, és végül megérkeznek a szent földre, ahol Isten mártíromságot szenvedett („u Deus receut martirie”) (107. sor) és Jeruzsálmbe, az antik városba.<sup>15</sup>

Nagy Károly útvonalának leírása művészi bizonyítéka annak, hogy a *Pèlerinage* költője tájékozott politikus is volt, mivel az akkori világ két nagy keresztény birodalomra, Nagy Károly Magyarorszáig terjedő és Hugonnak egészen Antiochia városáig Kisáziát is magába foglaló birodalomra való osztásával hangsúlyozza a Nyugati Császárság és Bizánc elszakadásának súlyos problematikáját, és egyben javasolja a keresztény erők egyesítését az európai béke érdekében, illetve a békét fenyegető veszélyes spanyolországi szaracénok ellen.

Ezenkívül ez az útvonal és a zárandokok útjának békés jellege lehetővé tesz egy hipotézist az eposz datálására vonatkozóan. Az a tény, hogy a *Pèlerinage* zárandokainak látniuk kell és minden bizonnyal át kell kelniük Görögország meredek hegyein, az, hogy csak ösvéren mennek, törökökkel és perzsákkal találkoznak, azt mutatja, hogy a költő az eseményeknek nagyjából ugyanazokat az oldalait jegyzi meg, amiket a krónikások, mint például Foucher de Chartres, Guibert de Nogert és a *Gesta Francorum* normann szerzője, aki az első kereszties hadjáratot beszéli el. Arra következtethetünk tehát, hogy az eposz „terminus a quo”-ja az 1096-os esztendő.

Miután „szép és derült” időben (109. sor) megérkeztek Jeruzsálmbe, Nagy Károly és kísérei először is, a szöveg tanúsága szerint, elfoglalják szállásukat, és csak ezután mennek a „sainte Paternostre” templomba az Olajfák-hegyére, ami Jeruzsálemen kívül van, hogy ott letegyék ajándékaikat. Ez a templom az, ahol hajdan „Isten . . . mondta a misét” („Deus . . . chantat la messe”) (115. sor), vagyis itt őrzik az Utolsó Vacsora ereklyéit. És a tizenkét szék még mindig ott van („les XII. chaeres i sunt tutes uncore) (116. sor) és körülveszi a tizenharmadikat („La trezime est enmi, ben seelee e close”). A tizenharmadik szék el van zárva a profánok elől! De a tilalom ellenére Nagy Károly beleül a szent székbe, ami Krisztusé volt az Utolsó Vacsorán. Főurai utánóznán őt, az apostolok helyét foglalják el, egy odavetődött zsidó nagy megdöbbenésére, aki azt hiszi, hogy Jézus és apostolai tértek vissza:

<sup>14</sup> Ld.: R. ALLENDY: i. m., 228–257. és 280–315; 407–408.

<sup>15</sup> Nagy Károly útirányáról ld.: J. HORRENT: i. m., 29–32.

„Karlemaine i entrat, ben out al queor grant joie.  
Cum il vit la chaere, icele part s'aprocet:  
Li emperere s'assist, un petit se reposit.  
Li .XII. pers as altres, envirunt e en coste.  
Ainz nen i sist nuls hum, ne ne unkes pus uncore.

Mult fu let Karlemaine de cele grant bealté.  
Vit de cleres colurs li muster peinturez,  
De martirs e de virgenes e de grant maiestez,  
E les curs de la lune e les festes anvels,  
E les lavacres curre e les peisons par mer.

Karles out fer le vis: si out le chef levez.  
Uns Judeus i entrat, ki ben l'out esgardet:  
Cum il vit Karlemaine, cumençat a trembler;  
Tant out fer le visage, nel osat esgarder:  
A poi que il ne chet, fuant s'en est turnet,  
E si muntet d'elais tuz les marbins degrez,  
E vint al patriarche, prist li en a parler:  
„Alez, sire, al muster, pur les funz aprester!  
Orendreit me ferai baptizer e lever!  
Duze cuntes vi ore en cel muster entrer:  
Oveoc euls le trezime, unc ne vi si formet!  
Par le men escientre, ço est maïmes Deus:  
Il e li duze apostle vus venent visiter!”

(118–140. sor)

Ebben a templomi jelenetben, ahol Nagy Károly büszkeségének és a zsidó ember félelmének ellentétes párhuzamát ugyanaz a stilisztikai fordulat fejezi ki (vö. 118–119. és 129–130. sorok), a *Pèlerinage* ideológiai csúcspontra érkezik. A költő itt határtalan teret enged a zsidó által Istennel azonosított király mélységes gögójének. Ez a határtalan gögő odáig viszi Nagy Károlyt, hogy habozás nélkül, sőt vidáman és büszkén Krisztushoz hasonlítja magát, vagyis a legnagyobb dicsőítést engedi meg magának, azt, amire a profánoktól eltiltott szent szék ad lehetőséget. A művész tehát, aki méltatlankodását kommentár formájában fejezi ki, elmondva a 122. sorban, hogy Nagy Károly előtt senki se mert hasonlót tenni, Nagy Károly jellemét a legfontosabb vonással egészíti itt ki: ő valójában szentségtörő, következésképpen dicsőítése is szentségtörés. Egy újabb ellentétes párhuzam, amit e templomi és a Saint-Denis-beli jelenet között lehet felismerni, bizonyítja előbbi állításunk helyességét: míg a Saint-Denis-monostor, ahol először mutatkozik meg a király gögje, annak a színhelye, hogy Nagy Károlyt felesége megalázza az olajfa alatt, az Olajfák-hegyén levő „Sainte Paternostre” templom, ahol Krisztus elszenvedte az áruló Júdás megalázását, a császár dicsőítésének színtere lesz, mégpedig először szentségtörés, majd pedig a zsidó szavai által, aki a középkori hiedelem szerint Krisztus gyilkosainak leszármazottja.

A zsidó megkeresztelése újabb eleme a paródiának, annál az egyszerű oknál fogva, hogy Krisztus ellenségeinek megkeresztelése a gestákban a pogányok feletti legnagyobb győzelemként, a lovagi epikus vállalkozások végső céljaként, a középkor gyakorlati hőstetteinek elvi győzelmeként jelenik meg.

Nagy Károly, ez a gőgös, vétkes király elérte tehát célját, dicsőítése igazolt a szatirikus paródia síkján, hiszen a zsidó kész megkeresztelkedni.

Az eddigiek talán bizonyítják, hogy a művét figyelmesen szerkesztő költőt szatirikus szándéka arra indítja, hogy az epikus elbeszélés jeleneteit céljának megfelelően alakítsa, vagyis úgy, hogy előkészítsék e jeruzsálemi nagyjelenetet az ember megváltása nagyszabású művének bibliai központjában, ahol mint a teokratikus feudalizmus központjában, Rómában, minden visszájára fordult, ahol a büszkeség főbűnét mint erényt dicsőítik, ahol a megalázás hivalkodássá lesz, ahol az egyéni érdek általános érdekként tűnik fel, ahol végső soron minden ördögi, mert az ördög, a gonosz szellem foglalja el az istenség trónját, azaz a feudális társadalom minden értékét magában foglaló szellemi piramis csúcsát.

Jeruzsálem, ez az ördögivé vált szent város, ahova minden út vezet, nem más, mint Rómának, a nyugati kereszténység ideológiai központjának művészi szimbóluma. Pátriárkája ezért a római pápát, a nyugati keresztények „Pater noster”-ét képviseli, és következésképpen Nagy Károllyal való viselkedése lényegében a pápa, illetve a Szentszék magatartását tükrözi azzal a nyugati királlyal szemben, akit Nagy Károly szimbolizál.

Jeruzsálem pátriárkája ünnepélyesen megy papjaival a Nagy Károllyal való találkozáshoz, aki udvariasan fogadja, mintha csak ő lenne a templom ura:

„Quant l’ot li partriarche, si s’en vait cunreer.  
E out mandet ses clers en albe atiret;  
Il les feit revestir, e capes afubler.  
A grant procession en est al rei alet.  
Li emperere le vit, s’est cuntre lui levet,  
E out trait sun capel, parfunt li at clinet.  
Vunt sei entrebaiser, nouveles demander,  
E dist li patriarche: » Dunt estes, sire, nez?  
Unques mais nen osat hoem en cest muster entrer,  
Si ne li comandai u ne li oi ruvet!«”

(141–150. sor)

A császár udvarias fogadása ellenére, a pátriárka Nagy Károlyhoz intézett kérdése jelzi azt a mély felháborodást, amit a zarándokoknak az örök város szellemi vezetője tekintélyét kompromittáló szentségtörő merészsége váltott ki benne. De Nagy Károly büszke válasza, amely a 12-es és a 13-as szám szimbolikus értelme révén a patriarkális királyi hatalmat, illetve ennek közeli hanyatlását idézi, ezúttal megfordítja a zarándoklat két motivációját, a fiktív és a reálisat, és újból kiemeli Nagy Károly hódító jellemét. Ez a válasz Jeruzsálem pátriárkáját arra kényszeríti, hogy meghajoljon a császári nagyság előtt, és elismerésének jeléül, azért, hogy el merte foglalni az isteni szék, megkoronázza a császárt a Nagy Károly, azaz a Carolus Magnus névvel, amely biztosítja elsőbbségét minden királlyal szemben. Ez a válasz így hangzik:

„Sire, jo ai nun Karle, si sui de France nez.  
 Duze reis ai conquis par force et par barnez:  
 Li trezime vois querre, dunt ai oï parler.  
 Vinc en Jerusalem, pur l’amistet de Deu:  
 La croiz et le sepulcre sui venuz aüer.”  
 E dist li patriarches: „Sire, mult estes ber!  
 Sis as en la chaere us sist meimes Deus:  
 Aies nun Charlemaine sur tuz reis curunez!”  
 E dist li emperere: „Cin cenz merciz de Deu!  
 De voz saintes reliques, si vus plaist, me donez,  
 Que porterei en France qu’en voil enluminer.”

(151–161. sor)

A szentségtörés ilyen hivatalos jutalmazása Nagy Károly számára a legfelsőbb áldás elnyerését jelenti bármely vállalkozására, mellyel országa, Franciaország dicsőségét akarja emelni. A „szent” ereklyék, amiket a pátriárkától kér, hogy így fejezze ki háláját, mintegy az áldás pápai garanciái, annál az egyszerű oknál fogva, hogy tizenkét garanciáról van szó. Ez a szám ugyanis a királyi s egyben a katolikus egyházi hatalom szimbóluma. De még ennél is fontosabb, amint ezt J. Horrent megjegyzi, hogy ez a gazdag és szent jutalom egy és ugyanakkor három: „egy, mert csak ereklyét tartalmaz, és három, mert az ereklyék három tisztán megkülönböztetett rendből valók”.<sup>16</sup>

Ez a három rend, mely ironikusan a Szentháromság misztikus fogalmát tükrözi, és Jézus születését, szenvedését és dicsőségét szimbolizálja, piramisként ábrázolható hierarchiát alkot, legfelül a dicsőséggel.

Valóban, az első rend, amely az Atyaisten dicsősége révén a társadalom első rendjére, vagyis a klérusra és annak szellemi hatalmára utal, magában foglalja Simeon karját, azét, aki elsőként dicsőítette Jézust, mikor a templomban bemutatták, és aki a templomi jelenet után a halálra készült; aztán a szegény Lázár fejét, akit Jézus feltámasztott, és így Lázár az ő dicsőségének tanúbizonysága; végül pedig Szent Istvánnak, az isteni dicsőség első mártírjának vércseppjeit. Az első, három ereklyét tartalmazó rend tehát szimbolikus jelentésszövevény révén azt a dicsőséget foglalja magában, amely Jézus földi létének végét jelzi, és amely Nagy Károly tettei és szavai nyomán parodikus megvilágítást kap.

Az ereklyék második rendje, mely Isten fiának szenvedését idézi és az első rend szociológiai sugalmazásával párhuzamosan a feudális állam második rendjére utal,<sup>17</sup> hét ereklyéből áll, például Jézus szemfedőjének egy darabjából, egy szögből, amit Jézus lábába vertek („en sun ped”) keresztre feszítéskor, a töviskoronából, a megáldott kehelyből, Szent Péter hajának és szakállának szálaiból, vagyis annak a hajából és szakállából, aki Jézust megtagadta és aki mégis az első pápa lett. Különösen a hetes szám szimbolikus értéke által, ami emberfölöttit vagy „emberalattit” jelent, ez a rend azt fejezi ki, hogy Jézus földi léte állandó emberfeletti szenvedés volt azért, hogy végül elérje a legnagyobb dicsőséget. Semmit sem lehet tehát belőle Nagy Károly fényes életéhez hasonlítani.

<sup>16</sup> J. HORRENT: i. m., 39.

<sup>17</sup> Ez az utalás alátámasztani látszik az elszegényedett lovagságról alkotott nézeteket. Ld.: ERICH KÖHLER: *L’aventure chevaleresque*. Paris, 1974, Gallimard.



A harmadik ereklye-rend, aminek szociológiai vonatkozása az alakuló harmadik rendre éppoly elfogadható, mint az első két rend esetében, a születésre utal, vagyis Jézus földi létének szerény kezdetére és természetesen anyjára, oly módon, hogy mindketten a Szentháromság harmadik személyének, a Szentléleknek oltalmát élvezik. E rendnek egyébként csak két ereklyéje van; a kettes szám pedig az Igének a testbe, a szellemnek az anyagba való leszállását jelenti, így elegendő a Szent Szűz néhány csepp teje, „amellyel táplálta Jézust” (187. sor) és a „szent ing, amelyet viselt” (189. sor), hogy ereklye-csoportot alkossanak.

Az ereklyéknek ez a piramis formában ábrázolható hierarchiája visszájára fordul, ha Jézus földi életének, annak az életnek szemszögéből nézzük, amely az ember példaképe kellett hogy legyen Isten felé, a legfőbb dicsőség felé tartó útjában. És ez a visszájára fordulás közvetlen kapcsolatban áll a „Sainte Pater Noster” templom jelene-tének ideológiai jelentésével, amely azt kiegészíti a művészi paródia szintjén, Nagy Károly életét Krisztus életének ellentétéként, vagyis ördögi létnek ábrázolva.

Magától értetődik, hogy Nagy Károly megköszöni Jeruzsálem pátriárkájának értékes segítségét, mert hiszen ideológiai támaszt kapott, aminek birtokában ezért Isten választottjának tekintheti magát, királyok királyának, a kereszténység hivatalos védelmező-jének. Ezért is felelhet igennel a pátriárkának, mikor az a spanyolországi szaracénok elleni harcra buzdítja:

„E dist li patriarches: » Ja mar en parlerez!  
Tuz li mens granz tresors vus seit abandunez:  
Tant en prengent Franceis cum en vuldrunt porter,  
Mais que de Sarazins e paiens vus gardet,  
Qui nus volent destrure sainte cristientez!«

E dis li patriarches: » Savez dunt jo vus priz?  
De Sarazins destrure, ki nus ount en despit!«  
– » Volenters!« ço dist Karle. Sa fei si l'en plevit.

» Jo manderrai mes humes, quant qu'en purrai aver,  
E irrai en Espaine: ne purat remaner!« ”

(221–230. sor)

Ez az ígélet, amelyet valóban megtartott – amint azt a 231–232. sorban Roland és a többi főúr halála tanúsítja („Si fist il pus encore: ben en gardat sa fei, Quant la fud morz Rollant, li XII. per od sei.”) – lezárja a jeruzsálemi színt. Nagy Károly fényes ott-tartózkodásának négy hónapja alatt, a négyes szám az anyagit jelentvén, monostort alapított Sainte-Marie-Latine tiszteletére, hogy növelje a város gazdagságát, melyet élénk kereskedő tevékenység tesz egyébként is dúsgazdaggá:

„Quatre mais fud li reis en Jerusalem vile;  
Il e li duze per, la chere cumpanie,  
Demeinent grant barnage, car li emperere est riche.  
Comencent un muster k'est de sainte Marie:

Li hume de la terre le claiment la Latanie,  
Car li language i venent de trestute la vile,  
Il i vendent lur pailles, lur teiles et lur siries,  
Coste, canele, e peivre, altres bones espices  
E maintes bones herbes que jo ne vus sai dire.”

(204–212. sor)

Majdnem magától értetődik, hogy a „latin” Szűz tiszteletére felállított monostor és a város kereskedő tevékenysége közötti szimbolikus kapcsolat ugyanolyan szociológiai jelentéssel bír, mint a harmadik ereklye-rend, míg a kolostor „Latanie” neve Rómára emlékeztet, a latin városra, valamint arra, hogy Nagy Károly szoros kapcsolatban állt a pápai várossal, ahol a kereskedőknek még a Templom gyalázása is megengedett. Egy rövid út után, amit a pátriárkával tesz meg Jerikóba, hogy ott pálmaágakat szedjen, amik, akárcsak maga a város, a békés győzelmet szimbolizálják, Nagy Károly búcsút vesz a kereszténység szellemi vezetőjétől mint ugyanennek a kereszténységnek felszentelt katonai vezetője, aki épp felszentelése miatt hivatott keresztes hadjáratot folytatni Spanyolország szaracénjai ellen.

A jeruzsálemi szín, háttérben Nagy Károly gögös ambíciójával és csúcspontján Nagy Károlynak a pápa által a kereszténység védelmezőjévé való felszentelésével, illetve ennek azzal a felhívásával, hogy szervezzen keresztes hadjáratot Spanyolország szaracénjai ellen, a Szentszék és a normandiai hercegek különös politikai kapcsolatára emlékeztet, amely a XI. század történelmének egyik legfontosabb aspektusa volt.

Valóban, a Cluny szellemében uralkodó teokratikus pápáknak azok az erőfeszítései a XI. század folyamán, hogy szellemi hatalmukat hatékony katonai erővel támasszák alá, találkoztak a normandiai hercegek törekvéseivel, akik egyenrangúak akartak lenni Párizs kapeting királyaiival, sőt fölébük akartak kerekedni törvényességet biztosítva először „Francia occidentalis”-beli hódításaiknak, majd Anglia meghódításának.<sup>18</sup> Hogy hódításaik törvényesítésének történelmi igazolása legyen, elkötelezett krónikásaik révén követelik az ugyancsak germán származású Karolingokkal való, történetileg megpecsételt rokonságuk elismerését. Ez a rokonság, amit Nagy Károly és a Karoling-dinasztia legendája állít, nyilvánvalóan egy történelmi szentesítés korabeli bizonyítékát foglalja magában, ha nem is a közvetlen leszármazásra, de legalább a királyi funkciók egyenes eredetére vonatkozóan, ellentétben az Ile-de-France kapetingjeivel. Ezért támogatják tehát a normann hercegek és 1066, vagyis Anglia meghódítása után az angol–normann királyok a történetírás és a történelmi forrásként is szolgáló, köznyelven írt epikus irodalom kibontakozását.<sup>19</sup>

Anglia normann meghódítása egyébként igencsak fenyegetőnek bizonyul Párizs kapeting királyja számára, aki elvben Normandia hercegének hűbérúra volt. Valójában Hódító Vilmos már a hódítás előtt elszakította az utolsó vazallusi szálakat is. 1059-ben nem képviseltette magát I. Fülöp koronázási szertartásán. Nagyon ügyesen az egyházza támaszkodik, aminek egyébként ura akar lenni,<sup>20</sup> akárcsak később fiai, akik őt követik az uralkodói székben, foglalkozás nélküli normann harcosokat alkalmaz katonai vállalkozásaiban, amelyeket gyakran keresztes hadjáratokként visz véghez, megnövelve így

<sup>18</sup> Ld.: RETO R. BEZZOLA: i. m., 397–398. – ERICH KÖHLER: i. m., 67.

<sup>19</sup> Ld.: RETO R. BEZZOLA: i. m., 391, 403–404. – E. KÖHLER: i. m., 51.

<sup>20</sup> Ld.: J. MADAULE: i. m., I. kötet, 103.

tekintélyét azzal a roppant morális presztízzsel, amit a pápaság a maga segítőtársainak nyújtott. Ha hihetünk az olyan krónikásoknak, mint Henri de Huntington és Orderic de Vital, Hódító Vilmos és utódai igen ügyes politikusok voltak, jó harcosok, de ambíciójuk és gőgjük kifogásolható volt. Nagyvilági fényűzésük, hirtelen modoruk, néha tomboló vidámságuk és különösen dicsőségszomjuk egészíti ki a róluk kapott képet,<sup>21</sup> melyet nem nehéz a *Pèlerinage* költőjének Nagy Károly-képéhez hasonlítani. Ezért megállapíthatjuk, hogy a *Pèlerinage* Nagy Károlya a XI. század végi és a XII. század eleji angol-normann királyok tipizált alakja, ahogy Jeruzsálem pátriárkája ugyancsak e történelmi korszak pápáinak típusa. Ebből következik, hogy Hugon le Fort Párizs kapeting királyát képviseli. Konstantinápoly következőképpen annak a fővárosa, aki az első kapeting király, vagyis az utolsó karoling király trónjától 987-ben megfosztó Hugues Capet. Ha ez így van, akkor Konstantinápoly Párizs!

Dicsőségétől övezve, látszólag fenségesen, fensőbbségének meggyőződéséből eredő méltósággal és az „Arabia legfinomabb aranyából” (199. sor) készült tokba rejtett ereklyék által kiváltott csodák természetfeletti segítségével miatt magabiztosan, bár elfelejtkezett a Szent Sír és a Kereszt imádásáról, az Ördögnek, a Gonosznak ez a képviselője, akinek isteni erényként álcázott rossz hatalma (vö. 193, 196, 235. sor) mindent áthat, ami tőle származik, a dicsőséget, a fensőbbiséget, sőt magukat a csodákat is, a Démonnak ezeket a kísértéseit, a testi gyengeségekkel kapcsolatos kísértéseket, Nagy Károly megérkezik kísérőivel „. . . od sun ruiste barnet” (254. sor) és a jerikói palmaágakkal egy új epikai helyzet, egy meglepő valóság, egy váratlan világ, röviden; Konstantinápoly kapujába. Végighordozza tekintetét a nagyszerű város, a „citez vaillant” felett, ahogy a 262. sor nevezi Hugon le Fort király fővárosát. A város nagyszerűsége Nagy Károly előtt a tornyok, tetődíszek, kupolák látványában tárul fel először, „Les cloches e les egles e les punz relusan” (263. sor), aztán a fenyővel és fehér babérral beültetett kertekben, „pins et lorers blans” (265. sor), ahol a rózsák, a szerelem e szimbolikus virágai nyílnak és ahol húszezer elegáns lovag – a „Vint milie Francs . . . bien vaillanz de Roland” stilizált párja – sakkozással, sólymokkal és karvalyokkal tölti idejét vagy a háromezer szűz társaságában, akiknek arannyal szőtt ruhája csillog a napon. Ezért is kérdezi először Nagy Károly: „. . . u est li reis?” (hol van a király?).

De a király nincs jelen. Dolgozik, műveli földjét, akárcsak valaha a nagy római, Cincinnatus, Róma megmentője tette. Ugyanakkor különbség is van Cincinnatus és Hugon le Fort között; Hugon király nem gyalog követi arany ekéjét, a jótévő béke királyi jelképét, hanem két öszvér között felfüggesztett arany széken ül. „Sun capel en sun chef” (fején kalap), kezén kesztyű, ösztökéje aranyvessző, a tűző nap ellen pedig négy aranyrúdra feszített szép szürke selyem szövet védi, s a barázda éppoly egyenes, mint a kezében tartott vessző.

E leírás szerkezete és stilisztikai értéke megint csak azt bizonyítja, hogy a költő művészi tudatossággal dolgozott: egyház, arisztokrácia, király – íme ugyanazok az elemek, mint a Saint-Denis-i jelenetben. Az eposz mondanivalóját tekintve azonban alapvető és jelentőségteljes különbség van a két jelenet között. Míg Saint-Denis-ben lovagi dicsőségről volt szó, hódításokra való utalásokról, addig a konstantinápolyi tündérvilág mintegy eredménye és teremtője a békének és a munkának. Nagy Károlynak a képzelet

<sup>21</sup> Ld.: RETO R. BEZZOLA: i. m., 403, 408.

síkján elhelyezkedő fensőbbiségérzetét, illetve ennek jogosultságát rögtön az elején kétségbe vonja egy reális hatalom a tündéres valóság síkján.

A dolgos király magához méltó udvariassággal fogadja büszke és faragatlan vendégeit. Miután biztosítja őket arról, hogy egy olyan országban, ahol nincsenek rablók, senki sem nyúlna az aranyekéhez, még ha hét évig őrizetlenül hagynák is („Unkes nen out larun, tant cum ma terre dure: Set ans i purrat estre, ne serrat remoüe!”) (324–325. sor), szívélyes vendéglátásban részesíti őket.

„E dist Hugun li Forz: » Ben ad set anz e melz  
Qu'en ai oi parler estrange soldeers,  
Ke issi grant barnages nen ait nul rei suz cel!  
Un an vus retendrai, si estre i volez;  
Tant vus durrai aveir, or e argent trusez,  
Tant enportent Franceis cum en vodrunnt charger!  
Or dejundrai mes beos pur la vostre amistet.«”

(310–316. sor)

Hugon első szavai tehát Nagy Károly nagyságára utalnak, amit azonban kissé elhalványít előbb magának Nagy Károlynak a kérdése, aztán embereinek kapzsi természeté.

„Sire, dist li reis Carle, ceste vostre carue,  
Tant i at de fin orque jo n'en sai mesure.  
Si senz garde remaint, creim qu'ele soit perdue!”

(320–322. sor)

„Dist Willeme d'Oreng:» E, sainz Pere, aiude!  
Car la tenise en France, e Bertram si i fusset,  
A peals e a marteals sereit aconseüe!»”

(326–328. sor)

A bizánci fensőbbiségnek ebben az általános és konkrét légkörében vezeti Hugon le Fort „Francia occidentalis” lovagjait palotájába.

A királyi palota fehér márvány feljárójával, díszlépcsőivel, melyek abba a terembe vezetnek, ahol hétezer („Set milie chevalers”) (336. sor) gazdagon öltözött, vendégszerető lovag szórakozik sakkozással és más fejtörő játékkal, a palota száz, arannyal futtatott márványoszlopjával, kristályablakaival, fényűző bútoraival, káprázatos faldíszekkel, szép, étellel teli szobraival, tengelye körüli csudálatos forgásával, ami elszédíti Nagy Károlyt és vitézi lovagjait, babonás félelmet keltve bennük, vagyis egyszóval az Hugon király szolgálatában álló technikai fölény, ami a mechanika alapos ismeretén alapul, olyannyira megszédíti Nagy Károlyt, hogy kénytelen ezt a bizánci tündérvalóságot saját gazdagságával összehasonlítani (vö. 206. sor: „... car li emperere est riche.”), és az összehasonlítás után az alsóbbrendűség és a tehetetlenség érzése uralkodik el rajta.

„Karle vit le paleis et la richesce grant;  
La sue manatise ne priset mie un guant.  
De sa mullier li membret que manancé out tant.”

(362–364. sor)

Az utolsó sor tehát az elbeszélés kiindulópontjához viszi vissza Nagy Károlyt, hogy előbb magában, majd hangosan is elismerje Hugon le Fortnak, Konstantinápoly császárának, a dolgozó, nem pedig hódító, békés és vendégszerető királynak a fensőbbségét, aki arra használja a mechanikát, a tudományt, hogy kellemesebbé tegye általuk az életet.

„Seignurs, dist Carlemaigne, mult gent palais ad ci!  
Tel nen out Alixandre ne li vielz Constantin,  
Nen out Crisanz de Rome, qui tanz honors bastid!”

(365–367. sor)

Hugon kiválóságának újabb bizonyítéka a gazdag esti „supers” (vacsora), amit vendégeinek felesége és leánya társaságában ad. A leánynak a nyári virághoz hasonló fehér bőre rabul ejti Olivier szívét, mégpedig azért, hogy motiválja Roland barátjának, a „le sage” állandó jelzővel emlegetett lovagnak későbbi nagyotmondását.

„ . . . . . Tut fut prest li supers.  
Carlemaine s’asist, e sis ruiste barnez,  
Li reis Hugon li Forz e sa muiller delez,  
Sa fille od le crin bloi qu’ad le vis bel e cler,  
E out la char tant blanche cumme flur en ested.  
Oliver l’esgardat, si la prist a amer:  
„Pluüst al rei de glorie de sainte majestet  
Que la tenise en France, u a Dun la citet:  
Kar jo’n fereie pus tutes mes volunter!”  
Entre ses denz le dist, qu’on nel pot escuter.”

(399–408. sor)

A lakomán aztán Nagy Károly franciái a számukra otthonos légkörben visszanyerik büszkeségüket, amit akkor vesztek el, amikor a palota elkezdett forogni. Hugon a vacsora után Nagy Károlyt és főurait a hálóterembe vezeti, ahol tizenkét gazdagon díszített ágy áll. A tizenharmadik, a legdíszesebb, középen van, mintha csak trón lenne.

E szín ellentétes párhuzama a „sainte Paternostre” templomi jelentével nyilvánvalóvá válik itt, Hugon le Fort palotájában, ahol Nagy Károly lovagjai, miután megalázták őket, az ágyban nagyotmondásaikkal, „gab”-jaikkal a képzelet mágikus szőnyegén próbálják visszaszerezni felsőbbrendűségüket.

„Carlemaine e Franceis se cuchent a leisir:  
Des ore gabberunt li cunte e li marchis.  
Franceis furent as cambres, si unt beüz des vins.

E dist li uns al altre: »Veez cum grant beltet!  
 Veez, cum gent palais e cum forz richetet!  
 Pleüst al rei de glorie de sainte majestet  
 Carlemaine mi sire les ouüst recatet  
 U cunquis par ses armes en bataile champel!« ”

(445–452. sor)

Íme, tehát a francia felsőbbrendűség gondolata visszavonhatatlanul a hódításon alapul, vagyis egy régi típusú, feudális világszemléleten. A nagyotmondások pontosan ennek a szemléletnek felelnek meg.

Valójában a nagyotmondások, amikkel a lovagság egészen a XV. századig élt, a *Pèlerinage*-ban minden szempontból hierarchizáltak, hogy a franciák Hugonnal szembeni szóbeli visszavágása tökéletesen megfeleljen az eposz dialektikus szerkezetének. Épp ezért az első nagyotmondás Nagy Károlyé és közvetetten Hugon társadalmi meghatározottságát, vagyis lovagi minőségét veszi célba (vö.: 630. sor).

Nagy Károly nagyotmondása szerint Hugon le Fort király palotájában nincs egyetlen egy olyan bátor és erős lovas sem, akinek – mégha két páncélinget és két sisakot vesz is fel, mégha gyors és erős paripán lovagol is – a franciák királya ne hasítaná ketté a páncélingét, a sisakját, a nyergét és a nyeregpárnáját. Csak egy aranymarkolatú kardot adjon neki Hugon király! Úgy belevágná a pengét a földbe, hogy soha földi halandó ki nem húzná onnan, hacsak le nem ásna egy lándzsahossznyi mélységben. Nagy Károly tehát azzal dicsekszik, hogy neki sikerül a híres epikus kardcsapás, ami kettéhasítva lovas és lovat, egyszersmind megoldja a konfliktust keresztény és pogány között. Mindez a *Pèlerinage* kontextusában annyit jelent, hogy ilyen módon Nagy Károly megszabadulhatna riválisától, Hugon királytól.<sup>22</sup>

Turpin érsek nagyotmondásának kivételével, akit egyházi méltósága távol tart a lovagi érdességtől, az összes többi „gab” közvetlenül Hugon és lánya személyi méltóságát, palotáját, azaz királyi méltóságának színhelyét, a berendezés minőségét, majd a várost és gazdagságát veszi célba. Tehát alapjában Hugon le Fort király felsőbbrendűségét támadja. De e mondások gigászi méretei ellenére, vagy épp emiatt, Nagy Károly és főurai nem lesznek nagyobbak a hencegés komikus hálójában; egyedül fizikai erejük jut érvényre képzeletükben. Hugon le Fortnak, kinek ereje jelentősebb a franciákénál, nem kellene tartania ezektől a hálátlan, udvariatlan, durva és nagyotmondó emberektől. Mégis egy sor olyan bűnt követ el, amit szemére vet a költő még a nagyotmondások előtt, hogy végső bukásának hatásos költői motivációja legyen.

„Franceis furent as cambres, si unt veüd les lis:  
 Casquun des duze pers i ad ja le son pris.  
 Li reis Hugun li Forz lur fait portez le vin.  
 Sages fud e membrez e plains de maleviz:  
 En la cambre volue, suz un perun marbrin  
 Qui fud desuz cavez, si ad un hume mis:

<sup>22</sup> Ld.: J. HORRENT: i. m., 66–67. old., 2. jegyzet.

Tute la nuit les gardet par un pertus petit,  
E li carbuncles art, que bien poet hom veer  
Cum en mai en estet, quant soleil esclarcist.”

(435–443. sor)

Hugon kedvessége tehát nem őszinte, hanem csak diplomatikus magatartás, következőképpen bizalmatlansággal párosul a franciákkal szemben. Ez azt mutatja, hogy Hugon is vigyáz császári felsőbbségére. A bor, amit a franciák szobájába vitet, hogy leitassa és fecsegésre bírja őket; a kém, akit egy márvány talapzat alá („suz un perun marbrin”) állít, hogy kifütleje vendégei mondásait („dits”); a dühös viselkedés, ami feudális bosszúra készíti – mindez nem méltó hozzá, és lelkiileg riválisához teszi hasonlóvá. Ezért aztán ettől kezdve tekintélye egyre hanyatlik, míg Nagy Károlyé emelkedni kezd a végső győzelem felé.

Itt van tehát az elbeszélés fordulópontja, aminek kifejezőeszköze, kikristályosodása az alázat, a gögnek, a „superbia”-nak, az első főbűnnek az ellentéte.

Valóban, Hugon mérgében bosszút akar állni a sértésen, aminek úgy érzi, joggal, hogy ő az áldozata. Haragjában megparancsolja, hogy a franciák váltsák valóra a nagyotmondásokat:

„Par ma fei, dist li reis, Carles ad feit folie,  
Quant il gaba de moi par si grant legerie.  
Herberjai les er sair en mes cambres perines:  
Si ne sunt aampli li gab si cum il distrent,  
Trancherai lur les testes ad m’aspée furbie!  
E mandet de ses humes en avant de cent mile:  
Il lur ad cumandet aient brunies vesties  
E capes afublez, ceint espees brunies:  
Il entrent al palais e entur lui s’asistrent.”

(629–637. sor)

Ahogy J. Horrent észrevette: „Les présumés coupables sont pris a leur propre piège, l’instrument de leur offense est choisi pour etre celui de leur chatiment”.<sup>23</sup> De Hugon is saját vermébe esett, ami végső soron nem más, mint a fegyveres erőhöz való folyamodása.

Közben Nagy Károly bocsánatot kér önmaga és főurai nevében, hogy oly hálátlanok voltak részegségük miatt, aminek elsősorban Hugon volt az oka:

„Karles vint del muster quant la messe fu dite,  
Il e li duze per, les feres cumpanies.  
Devant vait li emperere, car il est li plus riches,  
E portet en sa main un ramisel d’olive.  
Li reis Hugue le vit, de luinz le contraliet:  
»Carles, pur quei gabastes de mei e escarnistes?  
Er sair vus herberjai en mes cambres perines:  
Nel usez ja penser par si grant legerie!

<sup>23</sup> Uo. 84.

S'or ne sunt aampli li gab que vus deistes,  
Trancherai vus les testes od m'aspee furbie! «  
Quant l'entent l'emperere, si se creinst de sa vie,  
E regardet Franceis, les feres compagnies:  
» Del vin e del claret fumes er sair tuz ivres.  
Jo quid que li reis out en sa cambre s'espie.«

» Sire, dist Carlemaines, er sair nus herbergastes,  
Del vin e del claret asez nus en donastes:  
Sis tel custume en France, a Paris e a Cartres,  
Quant Franceis sunt culchiez, que se giuent e gabent,  
E si dient ambure, e saver e folage.  
Or me lesez parler a mun ruiste barnage:  
Si vus en respondrai volonters par guionage.«”

(638–658. sor)

Ezzel a bocsánatkérési jelenettel a költő Nagy Károlyt, vagyis azt, aki képzelete révén emberfölötti lényé vált, aki azonban most kezében egy olajfaággal („un ramisel d'olive”) érkezik a templomból, megaláztatásának és alázatának legmélyebb pontjára helyezi, de ugyanakkor igazi dicsőségének útjára is, éppen a biblia szavainak alapján, miszerint felmagasztaltatik az, aki megalázza magát. Épp ellenkezőleg cselekszik, mint Hugon, aki gőgös haragjában nem fogadja el Nagy Károly megalázkodásnak álcázott bocsánatkérését. Megérdemli hát, hogy megalázzák a megalázott, vagyis Nagy Károly előtt.

Mikor Nagy Károly látja, hogy visszautasítják felajánlását, azt, ami tulajdonképpen feudális definíciójában semmisíti meg, akkor őszinte megbánás után Istenhez fordul, és az ereklyék segítségével, amik ezentúl Isten nevében fejtik ki hatásukat, dicsőségének kiindulópontjára érkezik. Isten el is küldi hozzá égi hírnökét, hogy az előbb megdorgálja, majd bátorítsa:

„»Seignurs, dist l'emperere, mal nus est avenud:  
De vin e del claret tant eümes beüd,  
E desimes tel chose que estre ne deüst! «  
E ad fait les reliques apporter devant lüi:  
A ureisuns se getent, unt lur culpes batud,  
E prient Deu del cel a la sue vertud,  
Del rei Hugun le fort que les garisset üi,  
Que encuntre lur est si forment irascud.

Atant ast vus un angele cui Deus i aparut,  
E vint a Carlemaine, si l'a releved sus:  
» Carles, ne t'esmaer, ço te mandet Jhesus!  
Des gas qu'er sair desistes, grant folie en fud:  
Ne gabez ja mes hume, ço cumandet Christus!  
Va, si fas cumencer, ja ne t'en faldrat uns!«”

(664–677. sor)



Megerősödven attól a bizonyosságtól, hogy Istent maguk mellett tudhatják, a franciák először hitszegéssel (vö. 689. sor) vádolják Hugont, majd hozzálátnak annak a három nagyotmondásnak realizálásához, aminek teljesítését Hugon király óhajtotta. Hugon választása természetesen nem a véletlen műve, hanem császári hatalmának három megnyilvánulási formájára vonatkozik, tudniillik személyére, amit leánya képvisel; gazdagságára, amit a palota jelképez; és végül királyi hatalmára, amit Konstantinápoly városa jelent.

Tehát ezért kell elsőként Olivier henegezését valóra váltani. Olivier így henegett:

„Prenget li reis sa fille, qui tant ad bloi le peil,  
En sa cambre nus metet en un lit en requeit:  
Si jo n'ai testimonie anut de li cent feiz,  
Demain perde la teste, par covent li otrai!”

(486–489. sor)

S íme a megvalósítás leírása:

„Li reis fait en sa cambre aconduire sa fille:  
Purtendue est trestute de pailles e de curtines.  
Ele out la carn tant blanche cume flur d'albespine.  
Olivier i entrat, si començat a rire.  
Quant le vit la pucele, mult est aspoürie;  
Purquant si fud curteise: gente parole ad dite:  
»Sire, essistes de France pur nus, femmes, ocire?«  
E respund Olivier: »Ne dutez, bele amie:  
Si crere me volez, tute en serrez garie!«

Olivier gist el lit lez la fille le rei:  
Devers sei l'a tornet, si la beisat .III. feiz.  
Icele fud ben cointe, e il dist que curteis:  
»Dame, mult estes bele, car fille estes de rei.  
Pur eoc, si dis mun gab, ja mar vus en crendrez:  
Mes volentez cumplir, ço jo ne quier, par veir!«  
— »Sire, dist la pucele, aiez merci de mei!  
James ne serraï lee, se vus me huniset!«  
— »Bele, dis Olivier, al vostre cumant seit,  
Mais que de men cuvent m'aquitiez vers lu rei.  
De vus ferai ma drue: ja ne quier altre avoir.«  
Cele fud ben curteise, si l'en plevit sa fei.”

(705–725. sor)

Ez a világos és szabatos leírás, amiből Olivier nagyotmondásának sajátos megvalósulását tudjuk meg, azt mutatja, hogy a költő különös fontosságot tulajdonít ennek, mert több szempontból is reprezentatív. Először is azért, mert a király lánya a királyt magát képviseli. Aztán meg azért is, mert Olivier rögtön beleszeretett, mihelyt meglátta.

Épp ezért nem szégyeníti meg a félénk szüzet, mint ahogy várni lehetett volna, hanem ellenkezőleg, bocsánatot kér durva tréfájáért, udvarol neki, megígéri, hogy engedelmeskedik akaratának, hűséget esküszik, miközben három csókot ad a királylánynak, barát-nőjévé és cinkosává teszi a becsületben, a becstelenség látszatában:

„Al matin, par sun l'albe, i est venuz li reis  
E apelat sa fille, si li dist en requeit:  
»Dites mei, bele fille, ad le vus fait .C. feiz?«  
E cele li respunt: »Oil, mis sire reis! «”

(726–729. sor)

Ebből következik, hogy ez a kölcsönös szerelem Hugon és Nagy Károly képviselője között költői sugallata és jelképes biztosítéka a két király lehetséges szövetségének.

Hugon még két nagyotmondás teljesítését követeli, Guillaume d'Orange-ét, aki negyven öl falat dönt le a királyi palotából; és Bernard-ét, aki vízzel árasztja el Konstantinápolyt, és Hugon királyt arra kényszeríti, hogy egy toronyba meneküljön, ahol félelmében felajánlja Nagy Károlynak kincsét, saját személyét és királyságát, ha az megmenti ettől a kellemetlen helyzettől, ami fordítottja annak a komikus jelenetnek, amiben Hugon palotájának forgása földre ültette a franciákat:

„Quant l'entend l'emperere, pitet en a mult grande  
– Envers humilitet se deit eom ben enfraindre –,  
E priet a Jhesu que cele ewe remaignet.  
Deus i fist grant vertut pur amur Carlemaigne:  
L'eve ist de la citet, di s'en vait par les plaines,  
Rentret en sun canal: ies rives en sunt pleines.  
Des or put ben li reis jus de la tur decendre.”

(788–794. sor)

Miután valóra váltották a nagyotmondásokat, és Hugont egyszer s mindenkorra meggyőzték a franciák különleges hatalmáról, Konstantinápoly királya behódol Nagy Károlynak, és ünnepélyes körmenetet tesz vele:

„Karle portet corune dedenz Costentinoble,  
Li reis Hugue la sue, plus bassement uncore.  
E Franceis les esgardent, li plusur en parolent:  
»Ma dame la reine ele dist mult que fole,  
Que preisat sun barnet si ben cume le nostre!«  
Si funt processiu la dedenz en l'encloistre;  
La femme al rei Hugun, ke sa corune enporte,  
Par la main tent sa fille, que ad la crigne bloie.  
Hu que veit Oliver volonters i parolet;  
Fait lui contenant gent e amisté li portet:  
Volenters le baisast, mais pur son pere n'oset.

Il entrent al muster, cum issent de l'encloistre.  
Li ercevesque Turpin, ki maistre fud des ordres,  
Il lur cantat la messe, e li barnet i ofret.  
Puis venent al palais, demenant grant baldorie.”

(816–830. sor)

Senki sem kétli ezentúl, hogy Nagy Károlynak jobban áll a korona, mint Hugon le Fortnak. Nagy Károly visszatérhet Párizsba és Saint-Denis-be, ahol felesége várja, hogy a király megbocsásson neki: „Pur l'amur del sepulcre que il ad aüret.” (870. sor)

Az eposz kissé ironikus vége tehát találkozik a satirikus kiindulóponttal, a csodák valóra váltak. Köztük a legnagyobb Nagy Károly győzelme, ami akkor konkretizálódott, mikor Hugon hűbéri nyilatkozatot tett Nagy Károlynak.

Ennek az alázat fogalmán alapuló csodának magyarázata abban rejlik, hogy éppen akkor, mikor a költő Saint-Denis-ben írta művét, Párizs királyát kiátkozta az egyház egy törvénytelen házasság miatt, s a király energikusan követelte a pápától első házasságának megsemmisítését. A pap-költő tehát nem biztosíthatta számára az isteni védelmet, amit az egyház, vagyis a pápa szolgált ki. Az alázatot kellett tehát sugalmaznia.

Közben Párizs királya és a Saint-Denis apátság között olyan kapcsolatok jöttek létre, amelyek sajátos jelleget adtak a Kapeting-dinasztiának.<sup>24</sup> Saint-Denis volt a királyi felemelkedés szellemi vezetője. Ezért állította még Nagy Károly legendáját is egy angol-normannellenes monarchikus politika kialakításának szolgálatába. És például ezért vette fel I. Fülöp utóda a VI. Lajos nevet, pedig ő volt az első Lajos a Kapeting-dinasztiában. A karoling tradíció beépülését kapeting politikába tehát ez a név jelzi, ami egyben „terminus ad quem”-je a *Pèlerinage*-nak. Valóban, VI. Lajos 1108-ban lépett trónra. Ettől kezdve nincs többé rivalizálás Kapetingek és Karolingok között, az angol-normann krónikások pedig kénytelenek ezentúl Artur királyhoz és a Kerekasztal tizenkét lovagjához fordulni, hogy törvényessé tegyék Anglia meghódítását, mivel Nagy Károly és tizenkét főura már Párizs királyát szolgálja.

Meg lehet tehát állapítani, hogy a *Pèlerinage* mesteri eposz, melyet szerzője I. Fülöpnek és I. Fülöp fiának, a majdani VI. Lajosnak szán – aki 1099-től kezdve társuralkodó – azzal a céllal, hogy az 1105-ös esztendőre Nagy Károlyt szentté avatni készülő pápasággal szemben óvatosabb politikára intse őket.

A történelem pedig bebizonyította, hogy a remekművek mindig igazat sugallnak.

<sup>24</sup> Ld.: J. MADAULE: i. m., I. kötet, 96.

## Krakkói eretnekek a XVI. század második felében

Adalékok és megjegyzések

LECH SZCZUCKI

Mindenekelőtt néhány magyarázat és pontosítás. Először is az „eretnekek” kifejezést illetőleg: a fogalmat a jelenleg közkeletű jelentéssel szemben inkább megközelítőleg olyan értelemben használok, mint harmincöt évvel ezelőtt Delio Cantimori: ezzel a fogalommal azon álláspontok és vélemények híveit (a melléknévi formában az álláspontok és vélemények milyenségét) kívánom jelölni, akik (amelyek) felekezeti síkon elkülönülnek a szervezett, formalizált egyházi élettől. Cikkem a XVI. század nyolcvanas-kilencvenes éveivel foglalkozik, vagyis azzal a kritikus időponttal, amikor az eretnek áramlatok kibontakozása eléri csúcspontját, ugyanakkor megkezdődik fokozatos hanyatlásuk is. Az itáliai eretnek áramlatok fejlődési fázisait jellemezve, 1960-ban Delio Cantimori a következőket írta: „1580 és 1624 között az egyes személyiségek egyedi aktivitása jellemző, sőt talán kizárólagosnak mondható. A nikodemizmusban gyökereznek, mint Fausto Sozzini, általában azonban egy még nem analizált talajból származtathatók, első látásra is különbözve egymástól... már ... ireniztikus és ökumenisztikus utópiák létrehozói ők...” Cantimori megjegyzése, azt hiszem, egész Európára érvényesen jellemzi az eretnek áramlatokat.

Jelezni kívánom egyúttal, hogy ehelyütt nem szándékozom mindazokról szólni, akik valamilyen formában a krakkói eretnek áramlatokhoz kapcsolódnak. Elsősorban Dudith Andrásra utalok, aki e körök nagyon jelentős alakja volt. Dudith leveleinek katalogizálása, valamint a Vatikánban őrzött kéziratának tanulmányozása során meggyőződtem arról, hogy ebben a témában további kutatásokat kell végezni, újabb tényezőket kell figyelembe venni. (Tarthatatlanak vélem azt a tézist, amely elsőrendűen filológiai műveltségét hangsúlyozza, minthogy a vatikáni kéziratokból világosan kitűnik, hogy a filozófia és a mágia területén is elmélyült tanulmányokat folytatott.) Mindez hosszú munkát igényelne, amire mindeddig nem volt módomban sort keríteni. A Dudithra vonatkozó többszöri utalás jele írásomban csak arra szolgál, hogy a róla alkotott képet néhány adattal kiegészítsem. Ugyanez áll a Martin Seidelre vonatkozó megjegyzésekre és az úgynevezett judaizáló irányzat kérdésére is. Itt nem akartam általános észrevételekre szorítkozni, mivel Seidel esete tüzetes vizsgálatot, a judaizáló irányzattal összefüggő különböző szempontok pedig egyértelmű állásfoglalást igényelnek. Bocsáttassék meg nekem tehát, hogy egy ilyen fontos és nagy érdeklődésre számot tartó problémát nem vehetek fel. Remélem, a következő év folyamán visszatérhetek rá.

E cikk tárgyát képező problémakört kimerítően tárgyalja Domenico Caccamo nemrég megjelent könyve. E munkával összefüggő megjegyzéseimet angol nyelven az „*Acta Poloniae Historica*” c. folyóiratban (25, 1972, p. 157–172) már közzétettem, ezért

elegendő elmondanom, hogy cikkemben az egész problémát igyekszem a lengyel antitrinitarianizmus történetének szemszögéből vizsgálni, és esetenként kísérletet teszek arra, hogy az olasz történész bibliográfiáján túl újabb, attól eltérő forrásokat is felhasználjak.

Térjünk tehát a tárgyra.

Közismert, mi volt az oka a XVI. század hetvenes-nyolcvanas éveiben a Krakkó felé irányuló, eretnek jellegű, úgynevezett vallásos emigrációnak, ezért nem is kívánok ezzel hosszasan foglalkozni, az okok felsorolására szorítkozom: 1. Lengyelországban a helyzet rendkívül kedvezett a különböző felekezetek számára, szemben Európa más tájaival, ahol, Morvaországot és Erdélyt nem számítva, mindenütt fokozódott a „liberális” tendenciákkal szembeni türelmetlenség, merevség; 2. a Krakkóba irányuló német és olasz emigráció már többéves hagyományra nyúlt vissza; 3. Báthori udvarában sok külföldi élt, elsősorban olaszok, akik így vagy úgy szimpatizáltak a heterodoxiával és rendkívüli jóindulattal, segítőkészséggel viseltettek eretnek honfitársaik iránt; különösen keresettek voltak, akik több tudományágban is járatosak voltak. Végül említést kell tenni egy nagyon fontos jelenségről, bármennyire is elhanyagolták vizsgálatát e tényezőnek a szakterület kutatói, mégpedig azt, hogy Lengyelországban létezett egy antitrinitárius egyház. Bár kevesen voltak azok a *religionis causa* emigránsok, akik aktívan részt vettek a lengyel antitrinitárius mozgalomban, mégis sokan kapcsolatot építettek ki vele valamilyen formában, és véleményt nyilvánítottak a Lengyel Testvérek belső vitáiban, sőt még azt is elismerték, hogy az *ecclesia minor* hivatott fórum a tisztázatlan ideológiai problémák eldöntésére.

Most, amikor áttekintem azokat az áramlatokat, amelyek a krakkói eretnekek körében elterjedtek, hivatkoznom kell Niccolo Bucella udvari főorvosra, akit a magyar történészek is jól ismernek. Fiatal korában a reformáció radikális áramlataihoz vonzódott, majd az anabaptizmus szelleme hatott rá, és a XVI. század hatvanas éveinek elején a morvaországbeli Slavkovban telepedett le, ahol orvosi hivatását egy helyi, Hans Hut szeméit követő közösségben gyakorolta. Másodszor is Morvaországba utazott, és ezért 1562 augusztusában letartóztatták, majd két évig a velencei inkvizíció foglya volt. Hitét csak akkor tagadta meg, amikor olyan betegség támadta meg, amely majdnem halálát okozta. Miután szabadon engedték és végleg felmentették, Bucella visszatért orvosi hivatásához, de nem szüntette meg titkos kapcsolatait a heterodoxiával, amit az is bizonyít, hogy 1573 nyarán Báthori István, Blandrata véleménye alapján, meghívta Erdélybe, ahova el is utazott.

Tudomásunk szerint Bucella nem állt közvetlen kapcsolatban sem az erdélyi, sem pedig a lengyel unitáriusokkal. Semleges állásfoglalása kifejezetten programszerű: Simone Simonival folytatott vitájában ő maga világít rá magatartása okaira: „Ha prófétának tart... igaz, ha ezen tisztességes és keresztyén embert értenek; nemcsak Morvaországban, hanem Erdélyben, Lengyelországban, Litvániában és bárhol is megfordultam légyen, próféta és egyszersmind apostol, evangelista voltam. Úgy véltem, hogy oly országokban tartózkodva, ahol a vallás dolgaiban igen nagy a kuszaság, inkább jó cselekedeteket kell gyakorolni, mintsem a különböző doktrínákat vizsgálatni; amiért aztán tartózkodtam, és amennyire lehetséges, tartózkodom a teológiai vitáktól, amit bizton tanúsíthat bárki, aki jól ismer.”

Az említett magatartást, amiben annyira nyilvánvaló az etika elsőbbsége a meddő teológiai vitákkal szemben, bizonyos elvi értelemben megerősíti Bucella kifejtett véle-

ménye, melyet Bolognetti nuncius így foglal össze egy 1583-as beszámolójában: „Azt tartja, hogy kinek-kinek az Ó- és az Újtestamentumot tetszése szerint értelmezhetvén lelkiismerete intései szerint kell élnie. És ezért azt mondja, a Krisztus Urunk elküldvén a Szentleket, több prófétát nem küld, minthogy nem akarja, hogy másoknak higgyünk, hanem mindenki önmagának, lelkiismeretének, melyet ez a fényesség világít meg.”

Eltételezve attól a kérdéstől, hogy azt, amit Bucella kijelent, lehet-e az averroista racionalizmus iránt érzett rokonszenkvént értékelni, mint ahogy Aldo Stella teszi (míg szerintem inkább a véleményében megnyilvánuló vallásos szubjektivizmus elemeit kellene hangsúlyozni), semmiképpen sem szabad kizárni bizonyos eszmei preferenciákat. Szemben ugyanis az olyan jellegzetes álláspontokkal, mint amilyen például Fausto Sozzinié, aki végtelen bölcsességgel látja át a *religionis causa* száműzötteknek mindazon előnyeit, amelyek abból származnak, hogy Lengyelországban egy szervezett antitrinitárius egyház működik, Bucella mindvégig a szorosan vett itáliai vallásos problematikához kötődik. Ezért aztán, annak ellenére, hogy buzgó védelmezője és mecénása a Krakóban letelepedett olasz számkivetetteknek, egyszersmind nagy figyelmet fordít az itáliai *ecclesiolákra*, kiváltképpen pedig a *raetiára*, ahol a heterodox hagyományok továbbra is élénken hatnak. Az udvari orvos tevékenysége nem csupán a Chiavennával való kapcsolattartásra és eretnek műveknek Olasz-Svájcba küldésére korlátozódott. „Sok időt szentelt teológiai művek írásának” – állította Bolognetti nuncius. Joggal feltételezhető, hogy ezeket a műveket, köztük a Simone Simoni által többször említett „*liber de religione*”-t is olasz és nem lengyel olvasóknak szánta.

Bucella tehát egyrészt annak az anabaptistának a tipikus megtestesítője, aki csalódott a létrejött felekezeti formákban, és aki az ifjú aspirációk legértékesebb elemeit igyekszik megőrizni: az aszkétikus erkölcsöt és a keresztény tanítás szabad értelmezését. Másrészt viszont a hagyomány, ami mint minden itáliai eretnek esetében benne is erőteljes hazafiúi érzéssel párosul, arra indítja, hogy rokonszeggel forduljon azok felé, akik tevékenységükkel szembehelyezkednek az általa hirdetett, lényegében minimalista programmal. A Krakóban letelepedett és a Bucella támogatta radikális anabaptisták csoportjára, az abból is kiemelkedő Gianbattista Bovióra, Ludovico Fierire és Barizio Pestalozzira gondolok.

Bovióról maradt fenn a legrészletesebb adat, értesülés. Jómódú bolognai családból való, a XVI. század hatvanas éveiben „propter pietatem” elhagyja Itáliát, és először Lyonba, majd Svájcba költözik. A genfi eretnek mozgalommal összeütközésbe kerülvén Raetiába megy; 1567-től 1569-ig rendkívül szegényen, szinte teljesen vakon a helyi egyház támogatásával él Chiavennában.

Nem nagy létszámú, de annál összehangoltabb és dinamikusabb baráti társaságával, amelynek legállhatatosabb tagjai Ludovico Fieri, Giovanni Modena és Francesco Vacca da Bagnacavallo, ez időben Bovio nem csekély zavart okoz a kálvinista ortodoxiának, támadásokat intéz a kálvinisták szervezete, külső rendje és vallási tanítása ellen. A raetiai szakadárak élesen bírálják a szentségek kiszolgáltatóinak és a presbitereknek privilegizált helyzetét, azt követelve, hogy minden hívő teljes joggal vehessen részt az egyház vezetésében. A szegény kézművesek körében ezek az eszmék termékeny talajra találtak, annál is inkább, mert ezek az eszmék gyakran a felsőbb társadalmi rétegek képviselőinek („*nobiles, medicos, doctores et similes*”) megbélyegzését célozták, mert ezek feltétlen hűséggel viseltettek az ortodoxia ügye iránt.

Bovio eszmevilágának egyik jellegzetessége az a *sui generis* történetiség, aminek az a meggyőződés ad hangot, hogy a vallásos igazság még nem tárult fel a maga teljességében, és csak azon kevesek által érhető el, akik megismerték a szellemi újjászületést. Bovio szerint már az apostolok is titokban tartottak néhány igazságot, ezeket csak a kiválasztott hívők számára őrizték. Így a „Szentírás verziójában a Szentháromságról és Krisztus Urunk megtestesüléséről szóló tanítás pusztán katekizmus, gyermekek eledele, az apostolok pedig olyan tanítás birtokában voltak, amivel magyarázatot adtak ezekre a misztériumokra, és ennek ismeretét csak a tökéleteseknek adták át.”

Bovio krisztológiája nagyon hasonlít (ha ugyan nem azonos vele) a Fausto Sozzini verziójában megfogalmazódott unitárius tanításra. Krisztus megváltó küldetése nem keresztdoizmatán alapul, mert különben a megváltás nem lehetne önzetlen isteni ajándék. Bovio a bűnbocsánat tana esetében is szakít a kálvinista ortodoxiával, és olyan megoldásokhoz folyamodik, amelyeket optimistának neveznénk, amennyiben bennük az ember aktív részvétele a bűnbocsánat folyamatában különös hangsúlyt kap. És végül, és ebben talán jogosan vélhetjük felfedezni Castellio hatását, Bovio elvitatja a világi hatóságok azon jogát, hogy az eretnekeket halállal vagy testi szenvedéssel büntessék, csak annyit enged meg, hogy az eretnekeket száműzzék.

Miután az arra tett hosszan tartó kísérleteik, hogy Boviót rávegyék véleményének megváltoztatására, sikertelenek maradtak, a kálvinista ortodoxia vezetői kiátkozták őt, anyagi támogatásuktól megfosztották. Ekkor Bovio Chiavennából a közeli Piurba költözött, ahol ugyanis Girolamo Turriani, a radikálisok barátja töltötte be a pap funkcióját. Életének e momentumától számított csaknem tinennégy évről nincs semmiféle adatunk, legközelebb 1582-ben Krakkóban látjuk őt viszont, ahol „rég barátja”, Fausto Sozzini jóvoltából tagja lesz Bucella csoportjának, amelyhez már korábban csatlakozott Ludovico Fieri is. Úgy tűnik, ez utóbbi biztosította a hatvanas évek vége felé a legfőbb összeköttetést a raetiai radikálisok és a Morvaországban és Erdélyben működő olasz antitrinitáriusok között. Figyelemre méltó egyébként, milyen szoros rokoni szálak fűttek egymáshoz a csoport tagjait: Fieri sógora annak a Niccolo Parutának, aki az Erdélyben és Morvaországban tevékenykedő olasz antitrinitáriusok közül az egyik legismertebb volt. Fabrizio Pestalozzi Chiavennából, Bovio bensőséges barátja, aki 1579 óta élt Krakkóban, Bucella egyik unokahúgát vette feleségül.

Nagyon keveset tudunk Bovio krakkói tartózkodásáról, annyi azonban mégis feltelezhető, hogy az ott letelepedett olasz plebejusok között tovább folytatta félig-meddig konspiratív tevékenységét. Ezt Gianmichele Bruto, a Báthori-udvar történetírója is megerősíti, röviden bemutatván Bovio és krakkói hittársai eszméit. Azon adatok szerint, amelyeket Bolognetti nuncius feljegyzései is megerősítenek, Bovio tanításait chiliasztikus társadalmi utópiaként lehetne meghatározni. Krisztus ezeréves királyságának eljövetele és az Új Jeruzsálem megszületése megszünteti majd a kizsákmányoltak szenvedését és megaláztatását: sőt mi több, az elnyomókat örökre elítéli; olyan életre kényszerülnek majd, amilyen életre kényszerítik az elnyomottakat, és miközben kegyetlen testi munkát végeznek, még nagyobb szegényekre végig kell nézniük egykori áldozataik felemelkedését, gazdagságát és dicsőségét. Ez a naiv és kezdetleges, de nem minden mozgalmasságot nélkülöző doktrína mentes volt bármiféle forradalmi színezettől. Bolognetti nuncius, aki Boviót jóságos iróniával kezeli, megjegyzi, hogy az olasz eretnek egy barátja, Fabrizio Pestalozzi (ez utóbbi a krakkói környezetben került közel az antitrinitarianizmushoz,

majd jutott el ahhoz, hogy Bovio eszméit ossza), az Új Jeruzsálemről fantáziált, ami az Égből ereszkedik majd le „a boldog Arábia tájain, és hogy itt kell felkészülniük a jobbik részre azoknak, akiknek az ott lakozás kegyelme megadatik, ha ugyan lehetséges az, hogy bárki is eljusson oda”. Amiből is kitetszik, hogy az anabaptista utópia régi kiindulópontja alapvető változáson ment át, és egy még régebbi, egészen az ókorra visszanyúló mágikus – vallási motívummal ötvöződik. Az egyik leghíresebb reneszánsz kori hermetikus szövegben, az *Asclepios*ban ugyanis azt olvashatjuk, hogy az antik istenek az egyiptomi vallás újjáéledésekor „convocabuntur in civitate in summo initio Aegypti, quae a parte solis occidentis condetur, ad quam terra marique festinabit omne mortale genus”. Ha eltekintünk is egy egyébként lényeges kérdéstől, Bovio eszméinek általános értékelésétől, mely talán a hermetizmus eretnek változata, mindenképpen megjegyzésre érdemes az elnyomottak majdani menedékének földrajzi elhelyezése, melynek nem juthatott tér a nyolcvanas évek Európájában: ott, ahol az egyházak és a kultuszok immár szilárdak és megmerevedettek.

Krakkóban azonban Boviónak hamarosan csalódnia kell, így hát Gdańskba megy – hála Matthäus Radecke segítségének –, és itt is marad 1585 tavaszáig. A helyi mennonita közösség tagjai között hiába próbál azonban új híveket toborozni. Figyelemre méltó, hogy Bovio és Sozzini viszonya megromlott, aminek okát nem nehéz kikövetkeztetni. Sozzini mindig is határozottan ellenezte a chiliasztikus elméleteket, és ezért számára Bovio tevékenysége is veszélyes anarchizmusnak minősült, ami, mint levelében Radeckének írta „bármely vallásnak elvághatja a gyökereit”.

Míg Bovio és hívei tevékenysége különösebb visszhangot nem váltott ki Krakkóban, és feltételezhetően csak egy meglehetősen szűk körre terjedt ki, kiemelkedik a krakkói olasz eretnekek közül Bucella egy másik tanítványa és barátja, Gianpaolo Alciati della Motta, akinek régre visszanyúló kiterjedt ismeretségi köre volt a városban. Mivel Alciatit az erdélyi antitrinitarianizmussal fenntartott szoros kapcsolatai révén a magyar történészek is jól ismerik, most csak a XVI. század hetvenes éveitől kezdődő krakkói tevékenységének kívánjuk tárgyalni néhány aspektusát. Alciati, aki az olasz heterodoxia nikodemita hagyományaihoz híven mindig józan ítélőképeséggel cselekedett, nemcsak a Lengyel Testvérek egyházával volt jó viszonyban, hanem minden krakkói eretnekkel. Minthogy az írásra nem hajlott, csak szóban terjesztette hitét; csupán közvetlen környezetében vált kezdeményezések kiindulópontjává.

Alciati rendkívül nagy szerepet játszott Dudith Andrásnak az antitrinitarianizmushoz való szellemi közeledésében, amely fejlődés, hogy úgy mondjuk, abban a nevezetes „de divina triade”-ről írott levelében ért el tetőpontjához, amelyet Dudith Jan Lazickihez intézett. Alciati és Dudith szellemi tevékenységének összhangja mindazonáltal nem tart tovább a Valois Henrik utáni interregnumnál, amikor ugyanis mindketten a Habsburg-jelölt érdekében szállnak síkra. Az egészen bizonyosnak látszik, hogy a hetvenes évek közepétől Alciati szoros kapcsolatot tartott fenn a Palaeologus által vezetett erdélyi non-adorantista csoporttal; ezt többek között az is megerősíti, hogy 1584-ben közzétette Christian Francken *Praecipuarum enumeratio causarum* c. rövid munkáját, melynek a kinyilatkoztatott vallást *in genere* és a Szentháromság dogmáját *in specie* támadó éles bírálatára heves ellenállást váltott ki a katolikusok s rideg fogadtatást a lengyel unitáriusok köreiben.

Azon eretnekek között, akik a XVI. század második felében megfordultak Krakkóban, Francken kétségkívül a legérdekesebb személyiség, álláspontjában ugyanis már-már



kóros formában nyilvánul meg a hit és az értelem, az intézményesség és az individualizmus, a tekintély és a filozófia közötti konfliktus. Ezúttal eltekinthetünk mindazon viszontagságok leírásától, melyek következtében végül elhagyta Lengyelországot, és Erdélyben Gerendi Jánosnál keresett menedéket. Ezeknek a körülményeknek részletes bemutatása mind Pirnát Antalnál, mind pedig egy Franckenról írt tanulmányomban megtalálható. Annyit azért mégis érdemes megjegyezni, hogy a nemrég Kesperű Bálint által megtalált *Disputatio de incertitudine religionis christianae* című vitairata – amely a XVI. században megjelent legkeményebb támadások egyike a kinyilatkoztatott vallás ellen – csupán a lengyelországi tartózkodás idejétől vagy még korábbi évekből származó írásiban (pl. a *Colloquium Jesuiticum*ban) felvetett gondolatokat elevenít fel és fejleszt tovább. A *Disputatió*ban azonban néhány kérdést sokkal élesebben vet fel: elítéli a kinyilatkoztatott vallást, mert az az ember szellemi és erkölcsi leigázásának eszköze; ez a felfogása korábbi írásaiból nem tűnik ki tisztán. Jellemző mindenesetre, hogy a lengyel antitrinitárius egyház azonnal megérezte Francken szándékát, és a leghatározottabban elhatárolta magát tőle. Ehhez részben hozzájárult a lublini unitárius egyház égisze alatt ez időben lezajló végső összeütközés a Szymon Budny irányította nonadorantista csoporttal. Radikális elképzeléseitől függetlenül, melyek bizonyos értelemben kirekesztették a keresztények közül, Francken mindvégig nagyon érzékenyen viszonyul mindahhoz, amit az egyházi közösség életében intézményesített értéknek nevezhetünk, és ez az oka oly gyakori áttéréseinek.

Teljesen idegen ez a magatartás viszont egy másik ismert arisztotelikustól, Simone Simonitól, aki 1583-tól Báthori udvari főorvosa. Tevékenysége csak közvetetten kapcsolódik tárgyunkhoz. A hatvanas évek vége felé Simoni gyakran találkozott az erdélyi unitáriusokkal, és akkor sem szakította meg kapcsolatait a heterodoxiával, amikor 1583 elején Krakkóba költözött. A heterodox mozgalom viszont nem sokat törődött azzal, hogy Simoni hivatalosan csatlakozott a katolicizmushoz, amit ő maga nagy titokban tartott. Ezek a kapcsolatok azonban nem felejtethetik el velünk, hogy az olasz orvos filozófiai orientációja a maga egészében idegen maradt a valódi vallási érzéstől. A vallás problémái csupán elvi oldalról vonzották, mint a dialektika alkalmazásának ragyogó alkalmai. Simoni gondolkodásmódját híven tükrözi egyik nyilatkozata, amit egy buzgó katolikus jegyzett fel: „Oly nagy gyönyöröm telik a vitatkozásban, hogy ha a paradicsomban volnék és meghallanám, hogy a földön egy vita folyik, engedelmet kérnék, hogy odamehessek, hogy azután rögtön visszatérjek.” Bár röviddel később a Marcello Squarcialupival és még inkább a Bucellával folytatott vitái hatására szakított az eretnek körökkel, az ellenreformáció több tekintélyes képviselője (Possevino, Bolognetti) próbálkozásának engedve pedig Simoni esküdt ellensége lett azoknak, akik nemrég még barátai voltak, mindez nem áll ellentétben azzal, hogy lényegében közönyösen viszonyult mindenféle valláshoz, talán mert fikciónak minősítette azokat. Többek között ez teszi rokonná szemléletét az arisztotelizmusnak azzal az egyébként végtelenen dogmatikus verziójával, amit elsősorban Cesare Cremonini padovai filozófus képviselt a XVI. és a XVII. század fordulóján körül.

A vallás iránti közönyösséggel vádolták gyakran a Báthori-udvar történetíróját, Gianmichele Brutót is, de a vád felületesség, félreértés következményének bizonyult. Bruto látszólag a kálvinizmus híve volt, és alig rejtett ellenérzéssel szemlélte a Bovio- és Palaeologus-féle szélsőségeket. Sajátos, par excellence humanista irányultságú kálviniz-

musa azonban szinte teljesen mentes volt a vallási türelmetlenségtől és a fanatizmustól. Brutóra is különösen nagy erővel hatott a kálvinistává vált német humanisták között is meggyökerezett melanchthoni hagyomány. Magatartásában megfigyelhető e hagyomány több nyoma: legfőképpen az, hogy olyan középút megtalálására törekedett, amely mind az intézményesített egyházakat, mind pedig a felekezetieskedésben megmerevedett szektákat jellemző szélsőségek elkerülését lehetővé tette.

Így aztán nyilvánvaló következetlenségek és belső ellentmondások árán elfogadta, hogy a meddő teológiai vitáknál léteznek magasabb rendű értékek. Bruto esetében ezek az értékek a humanisztikus tanulmányokkal, az e tanulmányokat végző emberek képviselte szélesebb távlatú kulturális világhoz való tartozás tudatával azonosak. Nem érzem hivatottnak magamat arra, hogy Bruto munkásságát egészében értékeljem, ezért csupán annak megemlítésére szorítkozom, hogy a nagy firenzei hagyományra visszanyúló eredeti republikánus ciceronianizmusa végül is tisztán formális irodalmi tanulmányok program-szintjére hanyatlik, s az erudíció és a sznobizmus ballasztjával terhelve már-már egyfajta humanisztikus skolasztikára zsugorodik. Bizonyos értelemben ez már talán a melanchthoni tradíció vagy egyenesen az egész filozófiai humanizmus életerejének végső elapadása.

Az eddig nagy vonásokban és ugyancsak az általánosság szintjén ismertetett meg-gondolásokból is, azt hiszem, következtethetünk arra, hogy Krakkóban ebben az idő-szakban legalább két eszmei áramlat volt jelen. Az első, melyet Bovio csoportja képviselt, és amely tagjainak társadalmi helyzete folytán alig-alig tudta rendszeresen kifejteni nézeteit, a radikális egyenlőségeszme keretében irányította a figyelmét a társadalom problémáira. A chiliasztikus reménységgel, hogy eljön a lelki szegények királysága, a hagyományos dogmatika eléggé mérsékelt, másodlagos, ugyanakkor viszonylag határozott bírálata párosul. Érdekes megfigyelni az emberi természet optimista felfogását eszme-körökben, többek között Fausto Sozzini esetében is, aki hajlott arra, hogy a megváltás folyamatában az embernek is felelős szerepet juttasson. A másik áramlat, amelynek különféle és látszólag ellentmondásos megnyilvánulásairól a korábbiakban szóltunk, mély-séges székspszissel fordul minden olyan kísérlet felé, amely a valóság megváltoztatására tettekkel törekszik, és így beéri azzal, hogy bírálja – rendszerint a szélsőséges individua-lizmus álláspontjából – a hagyományos dogmatikát és a szervezett egyházakat; ez a kritika pedig gyakran egészen a keresztény tanítás alapjaira is kiterjed.

Ez a két áramlat, amelyet a túlzott leegyszerűsítés kockázatát vállalva társadalmi, illetve intellektuális eretnekségnek nevezhetünk, Francesco Pucci ideológiai rendszerében fonódik össze.

Cantimori kutatásainak és még inkább Luigi Firpo kiadói és kommentáló tevékeny-ségének köszönhetően már pontosan ismerjük e firenzei eretnek viszontagságait és ideológiáját. Ezért elegendő lesz, ha csak Pucci krakkói tartózkodásával (1583 novemberétől 1585 júliusáig) kapcsolatban felmerülő kérdésekkel foglalkozunk. Pucci azért utazott Lengyelországba, hogy találkozzon Fausto Sozzinivel, akivel folytatni kívánta az 1577-ben a *de statu primi hominis ante lapsum* Bázalban megkezdett vitáját; nem fér kétség azonban ahhoz, hogy útjának ennél fontosabb célja is volt. Ne feledjük, hogy Pucci volt annak a *Forma d'una republika catholica* c. munkának (1581) a szerzője, amelyben körvonalazódtak egy illegális vallási szervezet elméleti alapjai. Eszerint ennek a szerve-zetnek, melynek hitvallása rendkívül leegyszerűsített volt (mint megfigyelhetjük, Pucci élesen elhatárolja magát a hagyományos szentháromság-tantól és a gyermekkori kereszt-

telés gyakorlatát követőktől), és melynek sajátos demokratizmusát paternalista elemek szőtték át, arra volt hivatott, hogy megvalósítsa az összes intézményesített egyház, elsősorban pedig a római katolikus egyház radikális reformját. Az idő előrehaladásával és annak a Társaságnak fokozatos megerősödésével, amelynek mint „állam az államban” kellett működni, szükségszerű volt, hogy egyre inkább csökkenjen a régi berendezkedés híveinek száma, amíg végül is (és itt hipotézisként kell rekonstruálni Pucci elgondolását, amit talán tudatosan hagyott befejezetlenül) hatalmuk – többségük ellenére – jelentéktelen lesz. Sajnos, a tervezett fordulat utolsó szakaszának dinamikáját a *Forma d'una republica catholica* szerzője nem fejt ki világosan, mégis arra következtethetünk, hogy Pucci számított a világi hatalom segítségére. Egy pillanatig sem becsülte alul az utóbbi súlyát, teljes engedelmességre és a hatalommal szembeni szolidaritásra híva fel híveit. Tehát nemcsak vallási, hanem politikai utópia is ez, méghozzá kifejezetten republikánus ihletésű, bár hozzá kell tennünk, hogy Pucci programja kidolgozásakor nyitva hagyta a gyakorlati beteljesülés kérdését, és a lényeges problémák megoldását az intézményesített egyházak abszolút uralmának megdöntése utáni időpontban összehívandó egyetemes zsinatra hagyta.

Alig egy évvel a *Forma d'una republica catholica* megírása után gondolatvilágának döntő tényezőivé vált millenarisztikus reményei és az egyesek prófétai működésébe vetett hite, nyilvánvalóan kérdéssé tették az eredeti tervet, anélkül azonban, hogy annak több lényegbevágó elemét érvénytelenítették volna. Ennek hangsúlyozott állítása, hogy az egyénnek joga van gondolatai kinyilvánítására, az egyetemes papi rend elméletének kifejtése, az erkölcsi szigorúság és a paternalizmus jegyében megfogalmazódó mindennapi etikus gyakorlatnak a doktrínával szembeni elsőbbsége, olyan összetevők, amelyek később is megjelennek Pucci állásfoglalásaiban, írásaiban.

Pucci kétséget kizáróan abban reménykedett, hogy a Lengyelországban élő „példás és alázatos életű barátok és ismerősök”, vagyis Fausto Sozzini és a krakkói eretnek végül is elfogadják az általa hirdetett chiliasztikus missziót, és együttműködnek az egységes, ellentétektől mentes egyház megteremtésében. Amikor elfogadta Sozzini javaslatát, hogy vitájuknak a Lengyel Testvérek közössége által kinyilvánított végső vélemény elfogadásával vessenek véget, Pucci saját nagyratörő terveinek akarta megnyerni az egész ottani csoportot.

A firenzei látnok próbálkozásainak sikertelenségét több tényező összeműködése okozta, melyek közül a legfontosabbat bizonyos értelemben a történelmi események determinálták. A XVI. század nyolcvanas éveiben a lengyel unitárius egyház ideológiailag szilárd volt, és ezt a Lengyelországban letelepedő menekültek általában nem vették kellőképpen figyelembe. Az, ami végső kudarcra kárhoztatta Puccit és ami ugyanakkor az *ecclesia minor* köreiben Sozzini helyzetét megerősítette, a firenzei anarchista individualizmus volt, hiszen Pucci az egyház bármiféle szervezetének tagadta létjogosultságát, a természeti vallásokkal szimpatizált, és kételkedett azon elvek helyességében, amelyek alapján az akkori unitárius körökben a Szentírást értelmezték.

A szoros értelemben vett heterodoxia köreiben néhányan rokonszenven tekintettek Pucci elképzeléseire. Közülük elég megemlíteni Filippo Bucellát, Niccolo unokaöccsét, és Matthäus Radeckét. Pucci legnagyobb lengyelországi támogatója azonban, úgy tűnik, Erasmus János volt, aki a XVI. század nyolcvanas éveinek elején Aleksy Rodecki krakkói nyomdájában korrektorként tevékenykedett. Személyét kevésbé ismerjük, egy-

értelmű értékelést adni róla merészség volna. Erasmus, a művelt bibliamagyarázó és teológus egy ideig egy antwerpeni iskola igazgatója volt. Innen azonban távoznia kellett az egyházi szervezet elméletével kapcsolatosan terjesztett radikális nézetei miatt. Erasmus ugyanis, akárcsak Pucci, akinek egyébként régi ismerőse volt, azt vallotta, hogy a látható egyház lényegében és egészében már nem létezik, és hogy csak néha nyilvánul meg a hívők egyes kisebb csoportjainak állásfoglalásaiban. Az Egyház bukását arra vezette vissza, hogy a niceai zsinat kimondta a Szentháromság dogmáját, ami szorosan teológiai tényező, ugyanakkor azonban arra is rámutatott, miképpen kísérte ezt az eseményt az elnyomás és a vallási türelmetlenség tendenciája is, mely az idő előrehaladtával egyre jellemzőbbé, hangsúlyosabbá vált.

Erasmus szerint az Egyház több évszázados válságának végső megoldása az *Apokalipszis*ben rejlik, és éppen az *Apokalipszis* egyik passzusa (12,6) alapján jut arra a következtetésre, hogy megszűnőben van az ezerkétszázhatvan éves időszak, amiben „az Egyháznak vissza kell vonulnia a magányba”. Ezek az eszméi nyilvánvalóan a XVI. századi heterodoxiának a Sebastian Franck, de főképpen Johannes Campanus által fémjelzett spirituális irányzatára csengenek vissza. Ami hitvallását illeti, Erasmus – és itt „lengyel” korszakára utalok, mivel nem állt még módomban későbbi, azaz erdélyi működését megvizsgálni – mérsékelt diteista volt, és az unitárius kritikával szemben következetesen hirdette Krisztus pre-egzisztenciáját. Úgy tűnik, azon fáradozott, hogy az *ecclesia minor* dogmatikus szempontból mérsékelt elemeinek részvételével egyfajta közös frontot hozzon létre.

Mellesleg megjegyezzük, hogy Dudith András, aki Erasmusszal és Puccival egyaránt kapcsolatban állt, rendkívüli szkepszissel tekintett eszméikre. Egy 1584. november 21-én Erasmusnak küldött levelében Dudith a következőket jelentette ki: „totum illud vaticinandi genus, quod innuere videris de nescio qua ecclesiae renovatione, quae fortasse eadem Pucci quoque est, mihi, ut ingenuus fatear, ex affectuibus atque animi perturbationibus ortum videtur nec multum a somniis abesse existimo . . .”

Összefoglalva – ismételjük: vázlatos és semmiképpen sem kimerítő – megjegyzéseinket, szeretnénk kiemelni, hogy a XVI. század második felében a krakkói eretnekközösségek sokkal differenciáltabbak voltak társadalmilag és ideológiailag, mint azt általában feltételezhetni. E differenciák – úgy látjuk – inkább elméleti előfeltevéseikben, mintsem gyakorlatukban ütköznek ki. Nem nehéz megfigyelni, hogy az adott esetben a teoretikus álláspontok egyetemessége gyakran együtt jár az eretnekek gyakorlatában megnyilvánuló meglepő partikularizmussal, illetve merev állásponttal. Valószínű, hogy ennek oka elsősorban személyes helyzetükben rejlik. Néhány kivételtől eltekintve szűk és elszigetelt körben mozogtak, és ezek a körök gyakran éppen jóakarattól hiányában nem voltak képesek a lengyel viszonyokhoz igazodni. Vitáik rendszerint ugyanabban a körben zajlottak, annak ellenére, hogy ezeket az embereket nem nézeteik azonossága, hanem kényszerűség tartotta össze. (Ráadásul, néhány kivételtől eltekintve, az olasz eretnekek sohasem sajátították el a lengyel nyelvet.)

Ezek a tények tanúsítják, hogy az a vallási modell, ami a XVI. század közepén az olasz eretnekek erőteljes hatására létrejött, és ami több évtizeden át jelentős befolyást gyakorolt egész Európa szellemi és vallásos életére, válságba jutott. A hanyatlás jele az is, hogy a század vége felé a heterodoxia számos képviselője áttért a katolikus hitre.

Csak a fenti események tükrében értékelhetjük a maga teljességében Fausto Sozzini azon elhatározásának jelentőségét, hogy végérvényesen szakít az olasz heterodoxia

individualisztikus hagyományaival. Bár távolról sem kívánta e hagyományok valódi értékeit mindenestül elvetni, mégis úgy vélekedett, hogy ezen értékeket csakis a lengyelországi, illetve az erdélyi szervezett egyház képes hatékonyan megőrizni. A heterodoxia kissé elvont egyetemességét az unitárius egyházak tagjai közötti szoros kötelék váltotta fel, és ezek az egyházak propagálták az alapvető etikai értékeket. Az igazságkereső egyeseket felváltotta a meghatározott szervezeti és doktrinális normák által összetartott egyházi közösséghez tartozás.

Az itáliai gondolkodó elhatározásának következményei ismertek. Nyíltan nem azonosult a lengyel unitárius mozgalommal, ugyanakkor következetesen szembeszállt a krakkói eretnekek individualizmusával és szélsőségségével, és ezzel hozzájárult a Lengyel Testvérek mozgalmának végső egyesítéséhez. Ebből következik az a némileg paradox helyzet, amit részben Cantimori is észrevett. Az az ember ugyanis, aki bár lengyel nőt vett feleségül, és egy többségében lengyelekből álló mozgalmat vezetett, sohasem lett lengyellé, és csak „édes” Toscanájához ragaszkodott igaz szeretettel, ez az ember végül is eljegyezte magát az új lengyel egyház megteremtésének ügyével – így szükségszerűen végképp eltávolodott az itáliai eretnek hagyományoktól.

\*

E cikk *Eretnek gondolkodók körében (W kręgu myslicielich heretyckich)* c. könyvemnek lényegesen átdolgozott fejezete. A könyv a wrocławiai Ossolineum kiadó gondozásában jelent meg, 1972-ben. Engedje meg az olvasó, hogy e kiadás jegyzetapparátusához utaljam. Megjegyzem még, hogy könyvem a Klaniczay Tibor szerkesztette *Humanizmus és Reformáció* c. sorozat köteteként magyarul is megjelenik. Klaniczay Tibornak ezért e helyt is ki szeretném fejezni hálás köszönetemet.

(Olaszból fordította Salusinszky Gábor)

## A játék mint cél és eszköz Alain Robbe-Grillet legújabb regényében<sup>1</sup>

MAGYAR MIKLÓS

Az 1971-es év korszakhatárt jelent a francia új regény történetében. A dátum nem a művek, hanem az értékelés szempontjából jelentős. Az új regény teoretikusai, alkotói és kritikusai ekkor találkoztak először ilyen nagy számban, hogy elemezzék és összegezzék a modern francia regény egyik legfrissebb, de az utóbbi években mindenképpen a legtöbbit vitatott áramlatának múltját és eredményeit.<sup>2</sup>

Az irodalmi dekádón megjelent a nouveau nouveau roman mellett a nouveau nouveau roman elnevezés, amely nevében is jelzi, hogy az 1950-es évektől számon tartott „iskolán” belül új korszakhatárt lehet kijelölni. Ezt a határt az 1960-as években jelölte meg a dekádón Françoise van Rossum-Guyon, s többek között az alábbi művekhez kapcsolta: Jean Ricardou: *La Prise de Constantinople* (1965), Alain Robbe-Grillet: *La Maison des rendez-vous* (1965), Claude Simon: *La Bataille de Pharsale* (1969), Robert Pinget: *Passacaille* (1969), Claude Ollier: *Navettes* (1967).

Jean Ricardou megfogalmazása szerint az új regény „a kaland leírása helyett az írás kalandja”, ami utal a hagyományos regénnyel való szakításra is. A nouveau nouveau roman pedig a *La Jalousie*, *La Modification*, *Mahu et le Matériau* című regényekhez képest annyiban jelent változást sőt szakítást, hogy míg a nouveau roman „az ismeretkritikai regény utolsó fejezetének tekinthető”, a nouveau nouveau roman a szerkesztés játékát helyezi előtérbe. Itt nem térünk ki részletesen annak igazolására, illetve cáfolására, hogy mennyiben jogos a korszakhatár megjelölése, azt sem kívánjuk bizonyítani, mennyire hamis az új regényíró hiedelme, amikor művével nem csupán azt véli megakadályozni, hogy az uralkodó ideológia felhasználja (récupérer) művét, de hiszi, hogy írásmódjával (écriture) ezt az ideológiát meg is buktatja.<sup>3</sup>

Feltétlenül kimutatható egyfajta gyökeres változás az új regényben, de ezt a változást renkívül nehéz lenne valamilyen dátumhoz kötni, s úgy véljük, a fentebb említett művek sem tükrözik egyöntetűen a korszakváltást. Mert igaz, hogy Jean Ricardou a *La Prise de Constantinople*-ban már 1965-ben formalizálja a regényt, de vitatható, hogy az ugyanebben az évben megírt *La Maison de rendez-vous* vagy akár az 1970-ben íródott *Projet pour une révolution à New York* szakítást jelentene Robbe-Grillet megelőző műveivel, hisz például az utóbbi mű és a nagyvárosi élet, nevezetesen New York automatizálódó struktúrái között az olvasó akaratlanul is és könnyűszerrel

<sup>1</sup> ALAIN ROBBE-GRILLET: *Topologie d'une Cité Fantôme*, Éditions de Minuit, 1976.

<sup>2</sup> Vö.: *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1972. (1–2).

<sup>3</sup> Vö.: *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* (1/405.)

megtalálja azt a referenciát, amely ellen az író minden regényében makacsul küzd.<sup>4</sup> De Claude Simonnál is kimutatható, hogy a történelem mint egyik elsőrendű regényszervező téma – ha más formában is, ha erőtlenebbül is – jelen van az 1969-ben írt *La Bataille de Pharsale*-ban, s gyökeres változást csak a *Les Corps conducteurs* (1971) és a *Triptyque* (1973) hoz.

Ez a változás valójában akkor következik be, amikor a mű szereplője és cselekménye oly módon tűnik el, hogy az olvasó már semmilyen eszközzel sem tudja megtalálni saját, illetve az alkotó világának kapcsolatait az alkotás belső struktúráival; az előzőnek az utóbbiban történő, mégoly tág értelemben vett tükrözését sem képes felfedezni.

Ebből a szempontból úgy véljük, Alain Robbe-Grillet első ízben valósítja meg maradéktalanul írói szándékát az 1976-ban írt *Topologie d' une Cité Fantôme*-ban, éppen ezért nem érdektelen megvizsgálni, mik azok a változások, amik egy új típusú regényt eredményeznek, s mik e változások várható következményei az író-olvasó viszonylatában.

Alain Robbe-Grillet 1953-ban „a mélység ősi mítoszai” ellen küldi harcba első regényét. A *Les Gommés* közönségsiker – és az írói szándék csődje. Mint ismeretes, a művet az olvasók és kritikusok is mint élvezetes detektívregényt üdvözlük.<sup>5</sup> A *Le Voyeur*-től (1955) kezdve az író a legaprólékosabb leírásokkal a tárgyak autonóm világára igyekszik korlátozni a regény világát, de az írói szándékkal ellentétben az olvasó – és a kritikusok egy része is – „helyreállítja” a regény cselekményét és „beleéri” a műbe a számúzni kívánt tragikumot, sőt, az olvasó számára továbbra is ez marad a robbe-grillet-i regény legfőbb vonzereje.

1953. október 8-án az *Express*nek adott nyilatkozatában a *Dans le labyrinthe*-tel kapcsolatban mondja az író: „Elismerem, hogy a *Dans le labyrinthe* végső soron bekebelezhető (récupérable) mű. Ha azt hinném, hogy nem az, abbahagynám az írást, mert elértem volna célomat!” Kevéssé tartjuk valószínűnek, hogy egy író akkor hagyná abba a regényírást, amikor megvalósítja írói szándékát, a nyilatkozat mégis jól mutatja Robbe-Grillet változatlan célját: olyan művet írni, amelyik saját magát teremt és le is rombolja. Az író elképzelését a *Topologie*-ban már korábbi regényeiben is fellelhető, de itt abszolutizált regényszervezési módszerrel oldja meg: a játékkal a műalkotás legkülönbözőbb szintjein.

„Gyakran gondoltam arra, hogy a mélység ősi mítoszainak eltűnésével egy meghatározó úr támad. Amit az emberek komolynak tartanak, azaz amit az értékek takarnak (munka, becsület, fegyelem stb.), valójában egy meghatározott és időhöz kötött vaskos szabálykönyvhöz tartozik, amelyen kívül a mélység minden értelmét elveszti; a komoly azt tételezi, hogy mozdulataink mögött van valami: lélek, isten, értékek, a polgári rend . . . ugyanakkor a játék mögött nincs semmi. A játék pusztá öncélúság.”<sup>6</sup> Nos, a *Topologie*-ban a játék egyrészt cél, de ugyanakkor eszköz is annak meggátolására, hogy az olvasó felélessze az író által számúzni kívánt „ősi mítoszokat”: tragédiát, barátságot, szerelmet, féltékenységet stb., egyszóval mindazt, ami antropológiai. Robbe-Grillet ebben a regényében sem úgy akarja megszüntetni a tragédiát, hogy nem vesz róla

<sup>4</sup> Az 1971-es újregény-vitán éles szóváltásokra került sor e téren *Bruce Morrissette* és *Robbe-Grillet*, ill. *Jean Ricardou* között.

<sup>5</sup> Vö.: BRUCE MORRISSETTE: *Les Romans de Robbe-Grillet*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.

<sup>6</sup> *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* (1|127.)

tudomást. Mint előző műveiben, itt is főszerepet játszik a gyilkosság.<sup>7</sup> Az eltérés a tragédia eltüntetésének módszerében lesz.

Maga az a tény, hogy korábbi regényeitől eltérően a *Topologie* tartalomjegyzékkel kezdődik, önmagában még nem mond sokat. Egy bevezetésen (Incipit) és egy befejezésen (Coda) kívül az író öt részre (espace) tagolja művét. Az öt rész csupán emlékeztet a klasszikus dráma öt felvonására és utal a *Les Gommés* öt fejezetére. Míg azonban az első regény címében mutat az alkotó-romboló írás szándékára, a legutóbb megjelent műben maguk a fejezetcímek (fő- és alcímek egyaránt) elvégzik a törlés játékát. A rombolás hol első pillanatra szembetűnő módon, hol csak a szöveg alapján, hol formai ellentmondások, hol az előző állítás megkérdőjelezése nyomán jön létre.

<i>A fejezet címe</i>	<i>alkotás</i>	<i>rombolás/törlés</i>	<i>törlés szintje</i>
<b>PREMIERE ESPACE</b>			
Construction d'un temple en ruines à la Déesse Vanadé	construction	ruine	jelentés
I. Dans la cellule génératrice <sup>8</sup>	génératrice	cellule	nyílt-bezárt
II. Dehors, l'ombre agrandit	agrandie	ombre	+ -
III. Caillou et stylet	caillou O	stylet -	forma
IV. L'inscription	inscription	destructrice	szövegben (42)
V. Le navire à sacrifices	lit-bateau (plaisirs)	sacrifices (meurtres)	vö. 47.
VI. Entracte	acte	entracte	+ -
VII. Naissance hypothétique de David G.	naissance	hypothétique	+ ?
<b>DEUXIEME ESPACE</b>			
Répétitions à mouvement ascendant pour une demeure immobile	mouvement ascendant	demeure immobile	jelentés
<b>TROISIEME ESPACE</b>			
Construction d'un temple en ruine (suite et fin)	mint a Première espace		
I. Mise au point	suite	fin	jelentés
II. Coup de théâtre	mise au point	coup de théâtre	I-II.
III. Maquette provisoire du projet	projet	provisoire	jelentés

<sup>7</sup> Gyilkosság és nyomozás (*Les Gommés*), kéjgyilkosság (*Le Voyeur*), rituális gyilkosságok (*La Maison des rendez-vous*) stb.

<sup>8</sup> Génératrice. A szó utal az új regény alkotó módszerénél oly sokat emlegetett „générateurs” (alkotó, regényszervező) elnevezésre, de a matematikában használt „alkotó vonal” fogalomra is. Maga a cím is (topologie) matematikai fogalomra asszociál.



<i>A fejezet címe</i>	<i>alkotás</i>	<i>rombolás/törlés</i>	<i>törlés szintje</i>
<b>QUATRIEME ESPACE</b>			
Rêveries des mineurs	rêveries	séquestrés	nyílt-zárt
séquestrés entre fenêtre et miroir	fenêtre	miroir	nyílt-zárt
I. Vagabondage mièvre en attendant	vagabondage	en attendant	+ –
Délai de grâce	grâce	délai	+ +–
Evasion molle	évasion	molle	+ –
Printemps déjà chaud	printemps	chaud	ellentmondás
Tir au posé <sup>9</sup>	tir	posé	mozgás- mozdulatlan
II. Deuxième cycle initiatique	deuxième	initiatique	jelentés
Identité douteuse	identité	douteuse	jelentés
Règle du jeu <sup>10</sup>	règle	jeu	jelentés
Dans la nature pétrifiée	nature	pétrifiée	élő-holt
Démon qui somnole	démon	somnole	dinamikus- statikus
Métamorphose et assumption	Saját maga ellentétébe megy át!		
<b>CINQUIEME ESPACE</b>			
Le criminel déjà sur mes propres traces	criminel	moi-même	il-je
I. Retour raturé <sup>11</sup>	retour	raturé	jelentés
II. Cérémonie rituelle	cérémonie	rituelle	jelentés (szövegből)
III. Paysage avec cri	paysage	cri	nyugalom- nyugtalanság
IV. Rétrospective des fouilles	fouilles (feltárás)	rétrospective (visszapillantás)	irány
V. Un autel à double fond <sup>12</sup>	un	double	1–2

Az egész regény szerkezete – ezt már megszoktuk Robbe-Grillet regényeit olvasva – önmagába tér vissza. Később még szó lesz arról a különbségről, amit az egyes szám első személyű mesélés jelent megelőző regényeihez képest, itt csupán arra utalunk, hogy akárcsak a *Les Gommés*-ban, a kezdő- és zárókép csaknem azonos, ami azt tételezi fel

<sup>9</sup> A szójáték szintjén is ellentét: *tir opposé*.

<sup>10</sup> A szójáték szintjén: *règle du „je”, amiről még lesz szó*.

<sup>11</sup> Retour raturé-szójáték is.

<sup>12</sup> Szövegben azonosítható szójátékot ad majd: autel-hôtel.

mintha valójában a regény kezdete és vége között semmi sem történt volna. Az első regény a kocsmá tulajdonosának leírásával kezdődik, és ugyanitt ér véget, a *Topologie*-ban az író saját magát mutatja be elalvás előtt és ébredés után. „Elalvás előtt, ismét a város . . . Egyedül vagyok. Késő van. Virrasztok.” (9–10). „És most, egyedül vagyok pirkadatkor, nyitott ablakom előtt . . .” (196).

Az a tény, hogy valójában az egész regény egy álomnak is felfogható (a bevezető rész öt paragrafusa kezdődik a „mielőtt elaludnék” szavakkal, nyilvánvaló kapcsolatban az öt fejezettel), eleve támogatja az írói szándékot: minden csak a képzelet szülötte, s az olvasót valóban megakadályozza bármiféle „realitás” helyreállításában. Ezen túlmenően azonban az álom mint alaphelyzet a valóság és képzelet keveredésének privilegizált esete: az író anélkül tud képeket teremteni és megszüntetni, hogy erőltetettnek hatna, vagy hogy a leírt kép csak hosszadalmas és megannyi apró módosulás révén menne át ellenkezőjébe (ez egyébként a végtelenül részletes leírások hiányában, illetve ritkulásában és egyszerűsödésében is megmutatkozik). Másrészt Robbe-Grillet (és általában az új regény, de különösképpen a *nouveau nouveau roman*) alapvető írástechnikáját is kitűnően támogatja az álom mint alaphelyzet.

Az alkotó-romboló írásmódról az író magában a műben is vall. A befejezésben<sup>1 3</sup> nem csupán az írás, az alkotás robbe-grillet-i módjáról olvashatunk, de az egész műre is utal a szerző: „. . . az értékes, törekeny és selymes lepkék gyűjtője, ha csupa új egyedeket akar, tudja, hogy a legjobb már báb formájában megszerezni őket, hogy biztos helyen bontakozzanak ki, foglyul ejteni, mielőtt ide-oda ütődve tönkretrehetnék szárnyukat; majd késelem nélkül feláldozni a foglyot a Kéjes Vanadé (más néven Vámpír Vanadé) oltárán, előbb a Mérgek Kódexe által előírt szerekkel, majd végül a még eleven szűz hasat felnyársalva egy tűre, amelynek mérete számára megfelel egy széles pengéjű kardnak vagy hosszú törnek.” (201)

A regényben sem történik más: fiatal szüzeken elkövetett rituális gyilkosságok az itt leírt módon, s még a Vanadé név is azonosítható.

A fentebb említett írástechnika pedig a használati tárgyak, képek, plakátok, kirakatbábuk és maguk a szavak által felidézett képek, képzetek, asszociációk játéka. Ezeket a regényalkotó elemeket a kritika hol *thème générateur* (alkotó téma), hol pedig egyszerűen *générateur* (alkotó, regényszervező elem) néven emlegeti. Az álom pedig mint alaphelyzet teljes szabadságot biztosít az írónak a regényszervező elemekkel való játékban.

Mert mi történik a regényben? Hisz mint valamennyi Robbe-Grillet mű esetében, itt is el lehet mesélni valamilyen történetet. A különbség az lesz, hogy a *Topologie* „cselekménye” lépten-nyomon széttöredezik egyrészt az említett álom mint keret miatt, másrészt a regényszervező elemek játéka folytán.

Az író-mesélő részt vesz egy ásatáson, mely során egymásra épült civilizációk kerülnek felszínre, de őt magát saját kutatása érdekli, amiről még semmit sem tud: „Egyedül vagyok. Találomra elindulok. Bolyongok, mintegy véletlenül a felismerhetetlen részletek között, melyek egykor hercegi lakosztályok, középületek, szállodák, játéktérmegek vagy nyilvánosházak, színházak és szökőkutak voltak. Keresek valamit.” (11–12) A mesélő helyszín egyetlen épen maradt épületében, a női börtönben három

<sup>1 3</sup> A Coda (zenei darab befejező része) című befejezés nevében is utal az újregény-írók által is vallott kapcsolatról a regény és más művészetek, különösképpen a festészet és zene között.

meztelen női csoportot ír le. Egy vaságyhoz kötözött nőt és környezetét, egy művészt modelljével és egy kártyázó női csoportot. Eközben odakint egy sikoltozó meztelen nő menekül, egy női nemzetség egyetlen életben maradt tagja, aki – miután egy hajón érkező katonák társait lemészárolták, őt magát megkínózták – elmenekül. A vérfürdőből pedig megszületik David, a monda szerint az öröm hermafrodita félistene. David harminc évvel később egy végtelen folyosón, egyforma ajtók sokasága között bolyong. Közben a városban az a hír járja, hogy a rendőrség leleplezett egy titkos társaságot, amelyik időnként összejön, hogy felelevenítsen egy régi szokást: rituális gyilkosságokat követ el. Három, egyazon körülmények között elkövetett gyilkosság a rendőrségnek alapul szolgál arra, hogy mértani pontossággal kijelölje egy negyedik helyét is. A narrátor, feltételezve, hogy David követte el a gyilkosságokat, kutatja, hogyan történhetett a dolog. Eközben egy színházterembe ér, ahol egy ájult lányt kivisz az ölében. A lány megtévesztésig hasonlít az áldozatokra. Az orvos injekciót ad a lánynak. Mindez abban a részben történik, amelynek címe: A gyilkos már nyomomban jár. Vagyis nem történik más, mint a nyomozást folytató író-narrátor saját nyomára bukkan. (Az analógia a *Les Gattes*-mal itt is nyilvánvaló.)

Mindez azonban nem csupán az író, az olvasó számára is mindvégig érdektelen marad. Míg a *Les Gattes* történetét egyetlen, összefüggő nyomozásként olvashatjuk, itt a fentebb elmondott történet ilyenformán sohasem áll össze, mert minden részlet tagadja a megelőzőt, minduntalan kiderül, hogy minden csupán a regényszerző elemek játéka. A női börtön lakóiról adott részletes képet törli azzal, hogy később kiderül, mindez csupán színpadi beállítás, a menekülő lány valójában a kártyázó nők lapján látható, következésképpen az egész történet törlése már itt megtörténik, de a továbbiakban is minden részlet és maga az egész cselekmény sokszorosan törölt fikció. Mielőtt egy erőszakos jelenetet az olvasó a valósághoz köthetne, az író elvágja az olvasó világához vezető szálát, jelölve, hogy megint csak egy kártyalapról, egy báburól stb. van szó. Maguk a városban látott – a mesélő jelenéhez köthető figurák – anya és gyermekei, akik David és Vanessa felidézői a képzeletben, szintén csupán kártyafigurák.<sup>14</sup> Maga az álom, ez az oly sokszor alkalmazott fikció a fikcióban, természetesen nem lenne elegendő a cselekményromboló írásmód megszervezéséhez. Robbe-Grillet nem is tekinti egyébnek, mint alapszituációnak, amely tág lehetőségeket nyújt saját módszereinek alkalmazásához. A tragédia mint életérzés eltüntetésének a *Topologie*-ban szintén a regényszerzők játéka szolgál alapul.

a) A regény női szereplőit, azokat is, akik a rituális gyilkosságok áldozatai lesznek, a „cellule génératrice”-ben leírt meztelen női alakok asszociálják, de ezek is csak másodlagosan tekinthetők *générateur*ként. Elsődlegesen egy életnagyságú kirakatbaba idézi fel magát a női alakot, de minthogy ez egy élettelen tárgy, amellyel a tengerparton egy gyermek játszik oly módon, hogy különböző pozíciókban elhelyezi egy ócska vaságyon, eleve lerombolja mindazt, ami a képzeletbeli nőkkel történik.

<sup>14</sup> A kártya mint elsőrendű regényszerző lehetőség már 1971-ben foglalkoztatta Robbe-Grillet-t: „Quand, peu à peu, par la pratique de notre écriture au sein du contact sensible avec le monde, nous nous sommes trouvés non plus hantés par une profondeur mais de plain-pied avec des surfaces, une comparaison s'est imposée entre ces surfaces et les cartes à jouer. Vous savez que les jeux se font avec des signaux plats: derrière une dame de pique, il n'y a rien . . . On vous distribue les cartes et vous commencez à les organiser . . .” (*Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* (1/127).

b) A több helyütt részletesen leírt rituális gyilkosság, melynek során a kiömlő vér és a felmetszett has játssza a főszerepet, itt nem azzal veszi el tragikumát, hogy az író megszokott dologként ábrázolja (ez nem is járhat sikerrel a *Projet pour une révolution à New Yorkban*), hanem azzal, hogy kiderül: mindez a valóság és képzelet álombeli keveredése lehet, hisz a *générateur* minden valószínűség szerint az a jelenet, ahol az anya gyermekével dinnyét vesz, a dinnye belseje (ventre) idézi a női has (ventre), piros leve pedig a vér képzetét. Maga a dinnye felvágása pedig a rituális gyilkosság mechanizmusának prefiguránsa:

„... (a kislány) megkíván egy szelet dinnyét, amit a kereskedő azonnal *felvág*, kimért, pontos és biztos mozdulattal, hogy kiszeljen egy mintegy húsz fokos darabot, ily módon egy felülről lefelé keskenyedő nyílást hagyva a gyümölcs *vörös hasa* felé... a *rózsaszín húsbba vágott* nyílt hasadékból, amit az eladó gondosan vízszintesre fordított, *vöröses folyadék* csurog, amely csakhamar kanyargó tócsát képez, pontosan az asztalterítő egyik fehér kockáján.” (61)

Ez természetesen csupán része a cselekményeltüntetés játékanak, melyben Robbe-Grillet a legváltozatosabb eszközökhöz nyúl. A nála már jól ismert, mondhatnánk funkciójánál fogva a legertermészetesebb *générateur* a tükör, ebben a műben is jelentős szerepet kap. Itt csupán azt az egyedülálló esetet említjük, amikor a valóságos tükörbe nézés mechanizmusát mintegy megfordítva nem a tükörbe néző arc idézi fel a tükörképet, hanem a tükörkép eltűnésével maga a tükrözött alak tűnik el: „... a fehér kéz széttörte a folyékony tükröt, s egy szempillantás alatt eltüntette a visszatükrözött képet, a hosszú, átlátszó hálóinget, a tágra nyitott szemeket. És amikor D. H. kinyitja az ajtót, a szoba üres, akárcsak az egész ház.” (79)

Máskor egy szó asszociál képtelen jelenetet: „... az éles szerszám (aiguë) a rézmetsző nő kezében, amely egyetlen szúrással keresztüldöfi a képen a nemiszervet, s a modell éles (aigu) kiáltása, aki hirtelen szörzetéhez kapja jobb kezét, elveszítve így egyensúlyát...” (37)

Ismét a regényszerző elemek játéka az a mód, ahogyan egy vetetlen ágy láttán részletes leírást ad annak nem létező tulajdonosáról (78–79).

Mint ahogy Robbe-Grillet regényében a legtöbb *générateur* maga is egy másik regényszerző elem által asszociált kép vagy tárgy, s valamennyi újakat idéz fel ismét, a regényalkotóknak teljes listáját adni szinte lehetetlen vállalkozás lenne. Érdemes azonban ezeknek főbb típusait megkülönböztetni:

A) *Művön „kívül?”*, a mesélő „múltjához” kapcsolódik a Code-ban leírt lepke-preparálás, amely akár ötletalkotónak (*générateur*) is tekinthető.

B) *A mesélő jelenéhez kapcsolódik*: életnagyságú kirakatbaba, régi vaságy a tengerparton, dinnyelékélés, sétahajó.

C) *Régészeti emlékek*: ásatási adatok, leírások, könyvek, képek, az egymásra épült városok romjai, az épen maradt női börtön, falrész egy H betűvel, a „Császármetszéssel” c. falfreskó, pincék, kripták, katakombák, szent máglya helye, 14 aranypéncz a legyőzött Vanadé képével, egy bas relief bekötött szemű, hátrakötött kezű lányt ábrázolva körötte más alakokkal és az INSEMINATIO felirattal.

D) *Egyéb, tárgyi regényszerző elemek*: játékkártyák, arany tör<sup>1 5</sup>, kavics.

<sup>1 5</sup> Elég itt a „stylet” szó tör, metsző szerszám (feliratoknál), a stylet inscripteur-műszer-író toll jelentésére utalni, hogy megértsük a szó sokrétű regényszerző funkcióját.

E) *Nyelvi regényszerző elemek*.<sup>16</sup> aigüé-aigu (37), lit-bateau-navire des sacrifices (45), fille à raser-ville nue (ville-fille!) (45), ventre (dinnye-női) (94), autel-hôtel (183) stb.

A regény öt fejezete (espace<sup>17</sup>) a tér és idő hagyományos felfogását is eltérő módon tagadja, mint Robbe-Grillet előző művei. Valamennyi regényének megvan a sajátos tér- és időeltüntetési technikája, egyben azonban valamennyi korábbi regénye megegyezik: minden esetben *egy* valóságos vagy képzeletbeli térnek és *egy* bizonyos időtartamnak elütetéséről van szó.<sup>18</sup> Teljesen új a *Topologie*-ban az a megoldás, hogy a korok és civilizációk keresztmetszetét adja, amely időben i.e. 39-től napjainkig terjed, térben pedig mindazt átfogja, ami a két időpont között egymásra épült. Mindez azonban távolról sem jelenti a Robbe-Grillet-i regény tér- és időszemléletének bővülését. Ellenkezőleg. A megoldás pusztán annak eszköze, hogy eleve töröljön mindenfajta konkrét térhez és meghatározott időhöz való kötés lehetőségét: az író ily módon mintegy kiemeli művét térből és időből, mivel az ábrázolt végtelen tér és idő keresztmetszetében ugyanazok a rituális gyilkosságok ismétlődnek meg, ugyanazokkal a szereplőkkel. Itt kap jelentőséget a hasonlóság, mely csakúgy, mint megelőző művein, itt is végigvonul. Ebben a regényben is jól szolgálja a mű alapkonceptióját a hasonlóság. A valóságos tér végső soron itt is a kiinduló és befejező kép tere: itt az író szobája. Azt is mondhatnánk, hogy a regény tere maga a mű, ideje pedig az írás ideje. Az írói szándék szerint mindenképpen az. A választott megoldás pedig szerencsésen támogatja ezúttal az írói szándékot, mert míg a *Projet pour une révolution à New York* színhelye szinte eleve kizárja, hogy az olvasó elvonatkoztatson a mű ábrázolt világa és az amerikai társadalmi viszonyok közötti összefüggések keresésétől, itt hasonló kérdés fel sem merülhet.

A konkrét tér és idő visszakeresését természetesen maga az álom is megkérdőjelezi. De a részletekben is változatos módokon bontja meg az író a már eleve kérdésessé tett időt és teret. Még az álom „valóságának” szokásos térszemléletét is felborítja azzal, hogy minden csak másodlagos még az álomban is, igazi térről voltaképpen nem is beszélhetünk. Robbe-Grillet szándéka, hogy a mélység helyett a felszín ábrázolja, itt sem elsősorban a hosszan részletező leírással valósul meg, hanem egyszerűen a harmadik dimenzió kiküszöbölésével: a kártyalapok síkja valóban par excellence módja a felszíni ábrázolásnak. S a továbbiakban nem tesz mást az író, mint összekeveri ezeket a kártyalapokat.

Az új regényről tartott viták egyikén Elly Jaffe-Freem jogosan észrevételezi, hogy legutóbbi regényeiben Robbe-Grillet egyre sűrűbben folyamodik ahhoz az írói módszerhez, hogy beavatkozik a cselekmény menetébe, s ezt az írás ironikus vonásának tartja. Itt

<sup>16</sup> Ricardou és főleg *Tel Quel* íróinak gyakorlatával szemben Robbe-Grillet ritkábban fordul a szó mint générateur eszközéhez. Vö.: ROBBE-GRILLET: *Sur le choix des générateurs*. In: *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* (2.)

<sup>17</sup> Minthogy a fejezetek elnevezése „espace”, amely tér és idő is egyben, s mint láttuk, a fejezetcímek önmagukat is törlik, a tér és idő játékos törlése már ezen a szinten megtörténik.

<sup>18</sup> A *Les Gommés*-ban „vingt-quatre heures en trop” eltüntetését kísérli meg, a *Le Voyeur*-ben a gyilkosság idejét, a *Dans le labyrinthe*-ben a térben való tájékozódás teljes képtelensége tagadja a tér fogalmát s ezzel összefüggésben az időt is, a *la Jalousie*-ban a „temps circulaire” megszűnik körben forogni, a mű egyetlen ideje a most, a *La Maison des rendez-vous* és a *Projet pour une révolution à New York* a jellegzetes helyett a banálist, a megszokottat mutatja csak be. Vö.: MAGYAR MIKLÓS: *Regény vagy „új regény”? Akadémiai Kiadó, 1971, 90–111.*

a kritikus természetesen még nem hivatkozott a *Topologie*-ra, hisz akkor aligha háríthatta volna el Robbe-Grillet az észrevételt azzal, hogy a „je”-t bármelyik szereplőre vonatkozathatja az olvasó.<sup>19</sup> Legutóbbi regényében az író mint szereplő, sőt mint főszereplő van jelen. Maga az író-mesélő folytatja a képzeletbeli nyomozást a fantom-városban, s több alkalommal hol tényszerűen, hol ironikusan utal magára a regényre vagy megelőző műveire: „Az általa elszenvedett sors eléggé nyilvánvaló a fentebb idézett trilógikus szöveg negyedik sora alapján. Jegyezzük meg, hogy ez az erőszak már szerepelt . . .” (51) „A történet folytatását már elmeséltük.” (52) „Jóllehet . . . egy betű törlése és az ábécé következő jelével való helyettesítése . . . részletesen szerepelt az első regényben, amit régen írtam.” (98) stb., stb.

Az egyes szám első személy használata, az írói beavatkozás semmiképpen sem azonosítható sem az „én-regény” típusú meséléssel, sem a mindentudó írói magatartással. Maga a regény cáfolja ezt meg. Az író-mesélő szerepe, majd önmagára való visszakanyarodása s ezzel szerepének megszűnése kombinálva az álom-állapot megszűntével közelebb hozza az író-t céljához, hogy az olvasó a regény letételével megszüntnek tekintse az imént olvasott fikciót is.<sup>20</sup>

Úgy véljük, a *Topologie*-ban Robbe-Grillet a legközelebb áll az alkotó-romboló írásmód s ezzel összefüggésben a regény mint autonóm világ megvalósításához. E regénye a nouveau nouveau roman esztétikájának tökéletesen megfelel. Az író formateremtő művészete aligha vitatható értékeket is produkál. A regénytechnikai fogások egyértelműen támogatják az írói szándék megvalósulását. A végetérhetetlen „objektív” leírások más, változatos technikai megoldásoknak engedik át a főszerepet. Ugyanakkor azonban, amikor az író – véleményünk szerint – elégedett lehet művével, az olvasót végképp megfosztja attól a illúziótól, hogy a regény, amelyet kezében tart, valamiféle ariadnéi fonál lehet az egyén és a külvilág, a művészet és a valóság összefüggéseinek labirintusában való eligazodáshoz. Enélkül pedig az olvasó aligha tud lelkesedni a technikai bravúrokért.

<sup>19</sup> Vö.: *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* (2, 164–165.)

<sup>20</sup> A *Les Gattes* közönségsikere és írói kudarca nyilván figyelmeztette az író-t: ahhoz, hogy az olvasó elhiggye, hogy a regény letételével megszűnik az éppen olvasott fikció, nem elegendő a regény világának önmagába zárása azzal, hogy ugyanoda kanyarodik vissza, ahonnan kiindult. Ezért is szerencsés az író mint mesélő-szereplő alkalmazása.

## Reviczky és Baudelaire

KOROMPAY H. JÁNOS

Alkat és világkép, tehetség és poétikai felfogás, szervezés és érték, hagyományos szemlélet és újító kisugárzás tekintetében egyaránt lényegi különbségek szólnak rokonításuk ellen. Két eltérő irodalmi fejlődés jellegzetesen más fokon alkották meg életművüket: Baudelaire a századközép romantikus líráját formálja át nagyhatású eredetiséggel; Reviczky a századvégi magyar költészet útkeresésében lesz – jóval szerényebb – kezdeményező. Baudelaire fokozatosan szakít a romantikával, s egy attól egyre inkább távolodó új költészetfelfogást és kifejezőmódot alakít ki; Reviczky is hagyomány és újítás határán áll, de őrá sokkal inkább a különböző hatások egymásratorlódása jellemző: a hazai hagyományok és az európai romantika nálunk kiaknázatlanul maradt lehetőségei egyaránt vonzzák; Arany éppúgy, mint Byron és Heine. S mindebbe olyan ellentétek találkozása vegyül, mint Schopenhauer és a szentimentális dalköltészet, dekadencia és didaxis. Életművének heterogén jellege jórészt e sokféleség szervesen maradt egyidejű jelenlétéből következik.

Kettejük összehasonlítására irodalomtörténetünk jelentős eseménye ad alkalmat, s egyben szempontokat is. Reviczky Baudelaire első magyar fordítója, s ezáltal Baudelaire-képének fő kontúrjai az összehasonlító szövegelemzés eszközeivel is megrajzolhatók, hiszen a műfordítás mint *átértelmezés* filológiai tényekkel jelöli ki a fordító olvasmányélményének és újáteremtő tehetségének jellegét és határait. E találkozási pont vizsgálata a két életmű szembesítését kívánja meg, ennek feltétele pedig a műfordításnak mint *kontextusváltásnak* a fennmaradt forrásanyag alapján történő leírása és értelmezése.

Reviczky értékelésében Baudelaire költészete nem norma, hanem viszonyítási pont. A műfordítás mércéje azonban mindig az eredeti mű, bár azzal egyenrangú sohasem lehet. E megállapítást a nyelvészet és az irodalomelmélet konklúziói egyaránt alátámasztják: a fordítás mindig az eredeti mű egy lehetséges, de sohasem teljes olvasata mint befogadás, s e szekunder élménynek egy más nyelv és irodalmi hagyomány objektív ellenállásától is meghatározott újrafogalmazása mint alkotás.

Vizsgálatunk középpontjában a szövegelemzés áll. Ennek tanulságai viszont csak akkor vehetnek fényt a történeti folyamatra, ha a két szöveg közötti jellemző eltérések rendszerezését kíséreljük meg: fölvezetését annak a koncepciónak, amely genetikusan meghatározza az átértelmezés fő tendenciáit, s ezáltal a fordító Baudelaire-élményét is. Reviczky levelezése és esszéi számos fogódzót kínálnak ehhez.

Nagy horderejű kezdeményezésről lévén szó, a fordítás keletkezésének körülményeit is tanulmányoznunk kell: elsősorban a közvetítés módját, ez esetben a baráti kör és az irodalmi közeg ösztönző szerepét. Ennek során különös figyelmet kell szentelnünk a Baudelaire-értelmezések fejlődéstörténeti megkülönböztetésének, annál is inkább, mivel a közvetítők felfogását már jelentős mértékben a századvégi dekadencia Baudelaire *utáni* ízlésvilága határozta meg; velük szemben pedig a fordító egy Baudelaire *előtti* líratörténeti fokozat, a romantika hagyományához és eszköztárához nyúl vissza. Végül pedig kitekintést kívánunk adni Reviczky lírai életművére, hogy eldönthessük: hagyott-e a fordítás maradandó nyomot saját költészetében is.

\*

Negyedszázaddal Arany János irodalomtörténeti jelentőségű, de elszigetelten maradt folyóirat-közleménye után<sup>1</sup> Reviczky nyitja meg a magyar Baudelaire-fordítások sorát: Iványi Ödön ellenzéki lapja, az *Arad és Vidéke* 1886. szeptember 16-án közli az *Éjféli számvetést (L'Examen de minuit)*.

A sok irányban tájékozódó, de főképp németes műveltségű Reviczky „a modern franciákat nem szerette, sőt nem is ismerte”.<sup>2</sup> Baudelaire-re feltehetőleg baráti köre hívta föl figyelmét: az a Kammon-, majd a Hungária-kávéházban székelő társaság, amelynek Ambrus Zoltán és Justh Zsigmond is tagja volt, s akikkel Koroda Pál szerint szívesen beszélt Flaubert-ről, Stendhalról, Leconte de Lisle-ről, s „főképp Baudelaire-ről, kit fordítani is kezdett”.<sup>3</sup> Ugyanő említi még a Korona-kávéház körét: „ehhez tartozott Mikszáth Kálmán, Gozdsu Elek, Szana Tamás”.<sup>4</sup> Az első magyar Baudelaire-fordítás megszületésében tehát a nyolcvanas évek irodalmi élete s az abban erőteljesen megélnékülő és új irányba forduló franciás érdeklődés nyomatékos szerepet játszott.

Ambrus Zoltán első párizsi utazásáról 1886 februárjában tért vissza,<sup>5</sup> néhány hónappal Reviczky fordításának megjelenése előtt, melynek elkészültét így ő is ösztönözhetette. Baudelaire-t azonban már jóval korábban ismerte. Erről tanúskodik az az 1884-ből való cikke, amely Paul Bourget *Essais de psychologie contemporaine* (Baudelaire, Renan, Flaubert, Taine, Stendhal) c. könyvét mutatja be a *Budapesti Szemlé*ben: „Ki ne ismerné Baudelaire-t? Ha más nem, az a kép, mely mindenünket megragadott tizennyolcz éves korunkban, *Don Juan aux enfers*, a Styxen átkelt és áldozataira hidegen, büszkén visszatekintő csábító képe, felejthetelenné teszi előttünk. Amaz emberek közt is, a kiknek életében az egyetlen kaland az volt, hogy a lépcsőn összeütköztek a mosónéjok lyányával, sokan lesznek, a kik kívülről tudják a *Vámpírt*:

Toi, qui comme un coup de couteau  
 Dans mon coeur plaintif es entrée,  
 Toi, qui forte comme un troupeau  
 De démons, vins, folle et parée . . . etc.

s hevültek az abban égő daemoni szenvedély lángjánál.”<sup>6</sup>

Baudelaire tehát ifjúkori olvasmánya, korai élménye volt, s ez – hozzátehetjük – a hetvenes évtized végén még semmiképpen sem számított gyakori jelenségnek. Ambrus így az első közvetítők közé sorolható, s jellemző a közvetítés módja is: a francia esszékötet ismertetése és a hozzáfűzött személyes vélemény.

Justh Zsigmond, aki első, 1880-ban tett franciaországi útja után 1882-től évenként megfordult Párizsban, s az ottani irodalmi és társasági élet beavatott vendége volt, személyesen ismerte Bourget-t (naplójában néhai barátjaként említi<sup>7</sup>), s 1886-ban írt is róla a *Magyar Salonban*. A július elején – két és fél hónappal Reviczky fordítása előtt – megjelent cikkben több ízben utal Baudelaire-re is. Először a szerelmi csalódás lélektanát fejtegetve idézi a *Sonnet d'automne* egy sorát: „Néha aztán az az eset fordul elő, hogy a kiábrándult nem találván olyan lelket, mint a milyenről álmodott, Baudelaire-rel így kiált föl:

« Sois charmante et tais toi » (sic!).

<sup>1</sup> A francia költészet 1861-ben. ARMAND DE PONTMARTIN *Les Poètes et la Poésie française en 1861* c. cikkéből (Revue des Deux Mondes 1861. 4. köt. 697–719.) fordította Arany János. In: Arany János *Összes Művei XI*. Sajtó alá rendezte Németh G. Béla. Bp. 1968. 303–325.

<sup>2</sup> KOMLÓS ALADÁR: *Reviczky Gyula*. Bp. 1955. 71.

<sup>3</sup> KORODA PÁL: *Reviczky Gyuláról*. In: *Reviczky Gyula Összes Költeményei* (Magyar Remekírók 53.). Bp. 1902. 33. – Koroda feljegyzése nyomán szól a Kammon társaságról LENGYEL KATALIN: *Baudelaire magyar kritikusai és fordítói*. Bp. 1937. 12. – Vö. Reviczky Korodához írt levelével (1886. márc. 13–14.): „minden este a Kammonban” (OSZK Kézirattár 1933./74.). – A Kammonba járt még Endrődi, Komjáthy, Koroda, Szana; később Zempléni Árpád is: I. KOKAS ENDRE: *Az 1880-as évek irodalmi élete*. Pannonhalma, 1930. 53–54. – Justh Zsigmondot Reviczky vezette be az ottani társaságba: I. PAULOVICS ISTVÁN: *Reviczky Gyula*. Bp. 1910. 155.

<sup>4</sup> KORODA PÁL: i. h.

<sup>5</sup> FALLENBÜCHLNE AMBRUS GIZELLA: *Ambrus Zoltán*. It 1961. 143.

<sup>6</sup> *A pesszimizmus egy új bírálója*. BpSz 1884. XXXIX. köt. 143.

<sup>7</sup> *Justh Zsigmond Naplója*. Sajtó alá rendezte, bevezető tanulmányokkal és jegyzetekkel ellátta Halász Gábor. Budapest, é. n. (1941), 142.



(Lelkedre nem vagyok kíváncsi, lelkedtől félek.) S ez utóbbi az az út, a mely az idealizmustól a cinizizmushoz vezet.”<sup>8</sup> – Néhány lappal később pedig a romantikus és a dekadens életfelfogást hasonlítja össze: „Byron, Musset és Heine szkeptikusok voltak. – Ma a kételkedéshez még hozzá jó a Nirvána, a megsemmisülés utáni vágy s így *Baudelaire, Leconte de Lisle, Flaubert, Goncourt, Turgenjev* és *Bourget* pesszimisták.”<sup>9</sup>

Ugyanó a Reviczky fordítását közlő lapban két héttel az *Éjjeli számvetés* megjelenése előtt a „dekadens” egyéniségét jellemzi, felsorolván annak kedvenc olvasmányait is: „íróasztalán Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, Mallarmé, és Verlaine legkülönlegesebb művei, a melyeket azonban már könyv nélkül tud, bár nem mindig ért meg.”<sup>10</sup>

*Naplójában* (1888) is gyakran tesz említést Baudelaire-ról. Feljegyzi, hogy róla beszélget Barbey d’Aurevillyvel,<sup>11</sup> Edmond Haraucourt-ral,<sup>12</sup> Leconte de Lisle-lel;<sup>13</sup> itthon (1889) Gozdu Elek nővérével.<sup>14</sup> Baudelaire-t olvassa<sup>15</sup> és idézi (*Don Juan aux enfers*,<sup>16</sup> *Sonnet d’automne*<sup>17</sup>). 1893-ban *A Hét* körkérdésére válaszolva a *Fleurs du Malt* legkedvesebb könyvei közé sorolja.<sup>18</sup>

Reviczky 1885-ben, a *Szemle* c. dzsentri lap munkatársaként ismerte meg Justh első párizsi tárcáit, amelyek szintén itt jelentek meg. Mint szerkesztő, augusztus 25-én kelt levelében a *Belélet Franciaországban* c. cikk folytatását kéri tőle,<sup>19</sup> szeptember 11-én pedig ezt írja: „Reklámot csinálna vele a Szemlének, ha rendelkezésére bocsátaná azt a verset, melyet Sully Prudhomme írt emlékkönyvébe. Én szívesen lefordítanám.”<sup>20</sup>

Kérése teljesült, s a vers a lap következő számában meg is jelent, a következő névtelen közlemény keretében:

„*Sully Prudhomme egy emlékkerse.* Sully Prudhomme, a kitűnő francia lírikus, a «vase brisé» finom érzékű szerzője s a »negyven halhatatlan« egyike, Neczppáli Justh Zsigmond emlékkönyvébe a következő verssorokat írta:

Ici bas tous les lilas meurent,  
Tous les chants des oiseaux sont courts.  
Je réve aux étés qui cleumeurent (sic!)  
Toujours.

Meghal idelent minden virág – A madárénekek mind rövid – S én örök nyárról álmodom.”<sup>21</sup>

A fentiek alapján úgy hisszük, joggal tekinthetjük Reviczkyt e névtelen közlemény szerzőjének s az emlékkvers fordítójának: annál is inkább, mivel Sully Prudhomme-ot már korábban, 1882-ben is fordította (*Isten ha volnék én*).

Sem a négy soros vers, sem fordítása nem mondható remeklésnek. Ami számunkra ezt az epizódot mégis érdekessé teszi, az Reviczky és Justh találkozásának alkalmá és jellege. Az arisztokrata Justh és az arisztokratikus hajlamait soha meg nem tagadó Reviczky gróf Kreith Béla *Szemléjében* cikkezik Párizsról, ill. Schopenhauer-ről és a kozmopolitikus irányról; levelezésük, majd barátságuk ekkor veszi kezdetét; s reklámfogásként ugyan, de itt jelenik meg egy Justhtól kapott francia vers, Reviczky fordításában.

<sup>8</sup> *Paul Bourget*. Magyar Salon 1886. V. köt. 364.

<sup>9</sup> Uo. 367

<sup>10</sup> *Párizsi típusok*. Arad és Vidéke 1886. szept. 4. és Magyar Salon 1886. V. köt. 570.

<sup>11</sup> I. m. 35.

<sup>12</sup> Uo. 61.

<sup>13</sup> Uo. 100.

<sup>14</sup> Uo. 335.

<sup>15</sup> Uo. 107, 212, 220.

<sup>16</sup> Uo. 260.

<sup>17</sup> Uo. 372.

<sup>18</sup> *A Hét* 1893. 12. sz. L. LENGYEL KATALIN: i. m. 13.

<sup>19</sup> OSZK Kézirattár 1950./48.

<sup>20</sup> Uo.

<sup>21</sup> *Szemle* 1885. szept. 25. 18.

Bourget-t Reviczky is ismerte; *Spleen* c. versét le is fordította.<sup>2 2</sup> Justh 1886 júliusában megjelent Bourget-cikke inspirálta *Ifjú pesszimistának* c. költeményét, amelyet a hónap végén küldött el neki.<sup>2 3</sup> Ebben naiv argumentációval s helyenként *A merengőhöz* modorában kísérli meg a barát megnyerését a „jól élni” tudományának:

Tanulj meg élni! A jót ne keressed  
Rideg könyvekben, elszáradt szivekben.  
Használd ki a mosolygó, röpke percet,  
Údvőt nem lelsz sehol, csak a jelenben.  
Hagyd azt a tant, hogy az ember vadállat,  
A töprengést a végokok felett  
A kárhozottak bélyegzett fájának,  
Kik születnek, hogy sirva éljenek.

– Ez utóbbiakhoz sorolja önmagát is. Fontosabb azonban a költeménynek az a versszaka, amely Baudelaire-re is érthető utalásokkal rajzolja meg – igaz, a vershelyzetből következő fölvetett, fiktív álláspont ambivalenciájával bonyolítva – az eszményített magatartás leegyszerűsített ellenképét:

Vannak, kiknél dorbézolás az élet;  
Baromi módra sárban henteregnék,  
És azt szeretnék elhítenni véled,  
Hogy bűn s erény, rút és szép egyre mennek.  
Vakon születtnek a nap tiszta fénye  
S az éj sötétje egyformát hazud;  
És nem fog hinni soha semmi szépbe’,  
Akinék benső szívvilága rút.

Mintha Armand de Pontmartin bírálatának szavai visszhangoznának itt Arany fordításában: „oly ember, ( . . . ) kire nézve a jó és rossz fogalma kifordult sarkából, s kinek poétai hangszere már csupán a gonosz hatalmak keze alatt zendül meg”<sup>2 4</sup> Baudelaire első magyar fordítója a konzervatív kritika részéről Baudelaire ellen leggyakrabban hangoztatott vádakat: az életmódját, s a hagyományos etikai és esztétikai normákhoz való viszonyát elítélő álláspontot szegezi szembe az „ifjú pesszimista”, az egyik első magyar Baudelaire-rajongó világképével.

Justh levélben köszöni meg a verset, mely „kényszerítés volt, a pillanatban vigasztalt”. Sajnálja, hogy Reviczky nem látogatja meg: „milyen szépen elképzelted, ( . . . ) hogyan fogunk majd együtt kikocsizni, megszólíni Jókait és feldicsérni Gozsdut és Peteleit, hogy disputálunk majd a *másik* pessimizmusán.” Ugyanebben a levélben Leconte de Lisle egy költeményének, az *Illusion suprême*-nek a szövegét másolja le barátja számára, a következő megjegyzéssel: „Úgye szép? Nem fordítja le új verskötetébe?”<sup>2 5</sup> (A fordítás elkészültéről nincs tudomásunk.)

Reviczky versben (*Ugyanannak*) és újabb levélben folytatja a „disputát”. A kettő közötti szövegegyezések nyilvánvaló egyidejűsége mutatnak, s mindkettő jóval több konkrétumot tartalmaz, mint az előzmények (az *Ugyanannak* sorképlete, a trocheusi sorral érintkező felező nyolcas megegyezik az *Éjjéli számvetésével*!):

Látod, én a te helyedben  
Stendhált, Baudelaire-t, Balzacot, Taine-t  
S az egészség többi korsát  
Elégetném, mint az orvos  
A ruhát, a fertőzöttet.

<sup>2 2</sup> Ország Világ 1886. 622. Vö. KOMLÓS ALADÁR: i. m. 159.

<sup>2 3</sup> Ország Világ 1886. aug. 7.; Arad és Vidéke 1886. aug. 8. – A vers kéziratát júl. 29/30-án keltezett levélben küldte meg Justhnak. L. OSZK Kézirattár 1950./48.

<sup>2 4</sup> ARANY JÁNOS: i. h. 320.

<sup>2 5</sup> 1886. aug. 1. Ld. KOZOCSA SÁNDOR: *Reviczky Gyula és Justh Zsigmond*. It 1937. 67–69.

E kategorikus megbélyegzés ellentmondásaira joggal hívta fel a figyelmet Komlós Aladár,<sup>26</sup> hiszen teljességgel különböző alkotók kerülnek itt egymás mellé. De a vers háttérében nem nehéz fölfedeznünk Bourget idézett kötetét, amelynek szereplői között – Balzac kivételével – a Reviczky-nél felsoroltak nemcsak hogy megtalálhatók, hanem együtt tárgyalásukat épp közös „betegségük”, azaz „pesszimizmusuk” indokolja. Ambrus Zoltán említett cikke szellemesen mutatta ki, hogy e közös alap voltaképpen magának Bourget-nek a felfogása, mely önmagához hasonítja az elemzés tárgyait.

Az idézett strofa elutasító magatartását itt még módosíthatná a fiktív vershelyzet feltételek módja, s az, hogy a vers gondolatmenetében kétféle „pesszimizmus” áll szemben egymással: az egyik „a kor divatja” s „ok nélküli szenvedés”, tehát fölvehető és levethető póz; a másik velünk született, átél, megszenvedett valóság.

Reviczky válaszelevele azonban egyértelműbb nyilatkozatokat is tartalmaz. „Mindenekelőtt csak ne a fogalmakat fejtegetni! Pesszimizmus, optimizmus... szubjektív, objektív, mit bánom én, akármí.”<sup>27</sup> Hiszen talán látta, hogy az Arad és vidéke, melynek az Ifju pesszimiztának című verset, a pesszimizmus *ellen* írottat átengedtem, azt *sötéthangulatu*-nak nevezte.<sup>28</sup> (...) Nem szeretem a francia irodalmat egyáltalán, (kivéve persze a kiveendőket) de legkevésbé azt az ún. modern ásitozó, unatkozó poézist, mely most divátját éli s önnél is fájdalommal tapasztaltam, hogy felette kultiválja. Ugy végelemzésben talán versem megírására is ez adott alkalmat. (...) Ezek a modern francia pesszimizták (...) jóllakott, kedélytelen szellemek. (...) S ha még volnának fájdalmaik, ha tudnának szenvedni! De csak ásitoznak, unatkoznak s a hisztériát, a raffinériát tartják érzékenységnek. (...) Olvassa csak Vajdát. Micsoda tüdő! Ez még tudja a világba kiáltani fájdalmát, nélkülözését s nem ásit, mint a kedves francziák. (...) El nem nyavalyásodni nagy fájdalmak között, szembe szállani velük: ez az, a mit a francziáknál nem találok. (...) Olvasta Carlyle párhuzamát Cervantes és Byron közt? Mily apró emberré zsugorodik ott össze az utóbbi! A túlságos nemi élvezet, evés-ivás, és kicsapongás csömört okoz... (...) A normális, egészséges, ép testű, ép lelkű ember, higgye el, nem lesz soha se pesszimizta, se filozófus, se poéta, se semmiféle más megbélyegzettje a teremtsnek. (...) Arra kérem, hagyja már azokat a francziákat s vegye elő az angolokat, németeket, spanyolokat, oroszokat. Ezeknél még talál természetes affektusokat, egészséges arczszínt, napsugarat, humort. S milyen szemfényvesztők azok a gallusok! Jelentéktelen ötletekből, ezer év óta elcsépelet frázisokból világnézetet, filozófiai rendszert, költői iskolát csinálnak! S milyen szárazak, milyen kedélytelenek! Igazán büszke vagyok rá, hogy nem kellenek. ... Hanem, úgy látszik, hódítanak mindenfelé, a mi aztán szomorú következtetésekkel bírhat. Mert hogy ez nem költészet, hogy nagy költő ebből a talajból *sohasem* fog születni, az egészen bizonyos.”<sup>29</sup>

E levél egyaránt jellemzi Reviczky nosztalgiáit és azt a felfogását, mely szerint a világkép egyedül sorsszerűen átél életbeli tények (mint nélkülözés, szenvedés, nyomor) által válhat hitelessé. Ilyen értelemben tekinti „ok nélküli”-nek az arisztokrata Justh pesszimizmusát, s ilyen alapról nézi le – a mindezt megélt ember fölényével – az egész „modern ásitozó, unatkozó poézist”. Tájékoztatlansága mellett e világképet és egyéni egzisztenciát egymásnak mechanikusan megfelelő szemlélete magyarázza értékítéletének összes tévedését és végletesen túlzó általánosítását. Azokat, akikkel kivélt tesz, nem nevezi meg; esszéiből fog majd kiderülni, hogy Baudelaire közöttük lehet. Idézetünk

<sup>26</sup> I. m. 71.

<sup>27</sup> Vö. az *Ugyanannak* c. vers részletével:

Mondod, ez nem a valódi,  
Az objektív pesszimizmus...  
Szubjektív-e, objektív-e,  
Mit kérdezzem, mit kutassam!  
Elég nékem az, hogy érzem,  
Egy világgal szemben érzem!

<sup>28</sup> Vö. az Arad és Vidéke szerkesztői jegyzetével: „Reviczky Gyula e *sötéthangulatu*, szép költeményét Justh Zsigmondhoz, Justh Gyula orsz. képviselő öccséhez intezte.” 1886. aug. 8.

<sup>29</sup> OSZK Kézirattár 1950./48. – A levél egy részét francia fordításban közli ANDRÉ KARÁTSÓN: *Le symbolisme en Hongrie*. Paris, P. U. F. 1969. 45.

mindenesetre jellemzően világítja meg az *Éjféli számvetés* háttérének ellentmondásait, s ezáltal segítünk nekünk a fordításnak mint átértelmezésnek elemzésekor is.

Gozsdu Elekről kell még szólanunk, aki novelláiban és levelezésében is gyakran említi Baudelaire-t. Mint Justh, ő is a századvégi dekadencia felől közelít életművéhez. De míg Justh elsősorban *életfilozófiát*, ez esetben egy magatartásformát hitelesítő intellektuális pózt keres benne s véli azt a pesszimizmus kulcsszavában megtalálni, Gozdsu szinte kizárólag az *életérzés* lélektani összetettségére figyel, annak hangulati elemeit fokozza föl s teremt ezáltal atmoszférát műveiben.

1884-ből való novellája, *Az étlen farkas* nyitja meg a sort. A hősnőnek, Bertának „Baudelaire volt a kedvenc költője. A *Bűn virágai*-ből szokott nekem felolvasni és lefordítani egy-egy költeményt. A misztikus, ledér költemények, melyeknek minden sorában eleven élet, fájdalom, a ki nem elégített vágyak szenvedélye, a kielégített vágyak undora pezseg, forr, ragadtak magukkal a gyönyör szédítő árába. Valami kimondhatatlanul fájdalmas mámort éreztem e megsebesített lélek vágyakozó szenvedései, küszködő embergyűlölete s kéjelgő cinizmusa mellett.

A forró vérű Venus és az eszményi tisztaságú Madonna olvadt együvé költészetében. Hogy felejteném el e sorokat:

«Nem bánom én, ne légy te bölcs!  
Légy szép és szomorú . . .»<sup>30</sup>

E versidézet a *Madrigal triste* kezdősorainak („Que m'importe que tu sois sage? / Sois belle! et sois triste!”) fordítása, s a fordító nyilván maga Gozdsu volt. Így – két évvel Reviczky előtt – töredékkel ugyan, de ő szólaltatja meg Baudelaire-t először magyarul. (Novelláját 1886-ban a *Tantalus* c. kötetben újra kiadta, s Reviczky feltehetőleg ismerte is.)

Baudelaire-t későbbi műveiben is sűrűn idézi és kommentálja. *Spleen* c. novellájának (1896) már címe is figyelmet ébreszt, mottója pedig a *Fin de la journée*-ből való;<sup>31</sup> s a Justhra emlékező *Ének a zenéről* (1898) a következő jellemző részletet tartalmazza:

„Eszedbe jutott Baudelaire, ez a meggyötört, boldogtalan emberlélek, aki az asszonyban a Vénuszt és a Madonnát egyszerre látta, egyszerre imádta és egyszerre gyűlölte. És félig énekelve, félig beszélve elmondta az »Élő fátylák«-at,<sup>32</sup> és bűvös hangokkal kísérted a verssorok ritmusát.

A tündérek tágra nyílt szemekkel hallgattak, és belehelni látszottak a kimerült léleknek síráit.

És amikor hangos recitatívóban, diszsonáns, hatalmas akkordok mellett ezt mondta:

«O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!»<sup>33</sup> –

a tündérek szorosan körülvettek téged; gyöngéden megfogtak, majd fölemeltek, mialatt csodálatos, mámorító hangokon ezt énekeltek:

«La musique souvent me prend comme une mer!  
Vers ma pâle étoile,  
Sous un plafond de brume où dans un vaste éther  
Je mers(!) à la voile.»<sup>34</sup>

Évtizedekkel később, Weisz Annához írt levelében is hasonló kifejezésekkel él, s mint ahogy két előző idézetünk esetében, ezúttal is fölfedezhető a kifejezésmód időbeli távolságokat áthidaló folytonossága mögött az élmény mélysége és tartóssága. „Elmeséltem – írja 1911-ben –, hogy vacsora után a zongoraszóban Justh Zsiga elreccintálta Baudelaire néhány fájón szép, szomorú költeményét, és a

<sup>30</sup> In: GOZSDU ELEK: *Köd. Regény és elbeszélések*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó. 1969. 271.

<sup>31</sup> Uo. 473.

<sup>32</sup> *Le Flambeau vivant*.

<sup>33</sup> *Le Voyage*

<sup>34</sup> *La Musique*. – Uo. 537.

Rollinat melódiáit zongorázta hozzá. Igen – a Causerie, le(!) flambeau vivant, Une charogne nagyon meghatottak akkor, és meghatottak tegnap is, mikor magának meséltem.”<sup>35</sup>

Eddigi tanulságainkat összegezve azt állapíthatjuk meg, hogy az a környezet, amely Reviczkyt az *Examen de minuit* lefordítására ösztönözte, nem lírikusokból állott: *Baudelaire magyar fordításai századvégi prózabronk közvetítésével veszik kezdetüket*. S az a három évtized, amely a *Fleurs du Mal* megjelenése (1857) óta eltelt, fontos fejlődéstörténeti fáziskülönbségeket teremtett az eredeti mű, a közvetítők és a fordító között: Reviczky kortársai a nyolcvanas években, a szimbolista mozgalom kibontakozásának idején járnak Párizsban, s a dekadencia ízlésvilágából tekintenek vissza Baudelaire-re; Reviczky hajlamai ellenkeznek ezzel, ízlésének gyökerei pedig – épp ellenkezőleg – elsősorban a romantikához kötődnek: Baudelaire ama európai előzményeihez, amelyekről ő már jelentős mértékben továbbhaladt.

Ha Ambrus, Justh és Gozdsu a közvetítés szempontjából, Iványi Ödön személye a fordítás megjelenése körül lép előtérbe. Ő volt ui. az *Arad és Vidéke* szerkesztője, amelyet ő fejlesztett „magasszínvonalú, országos híró ellenzéki lappá”.<sup>36</sup> Mikor Reviczky 1884 elején néhány hónapra elvállalta az akkor megindult *Aradi Hírlap* szerkesztését, Iványi szoros barátságot kötött vele. E kapcsolat magyarázza meg azt, hogy mind a fordítás, mind pedig a Justh Zsigmondhoz írt vers s az ő párizsi tudósításai is itt jelentek meg.

Reviczky tudatában van kezdeményezése úttörő voltának s közönsége tájékozatlanságának is: erre vall a fordításhoz csatolt jegyzete, mely a következő analógiával igyekszik bemutatni az olvasóknak ismeretlen költőt: „Baudelaire, a kinek tudtommal még eddig nem akadt magyar fordítója, a *lírikusok Zolája*. Hires kötete, melynek címe *A gonosz virágai*, 1857-ben jelent meg. Zola feltűnte óta sokat emlegetett, nagy népszerűségű poéta, kinél cinikusabb pesszimizmussal még alig szólalt meg lantos. R. Gy.”

Amilyen súlyos tévedésnek látszik az irodalomtörténet távlatában e nyomatékos összehasonlítás, olyan mértékben jellemzi az első Baudelaire-fordítás olvasóinak francia irodalmi tájékozottságát. Az, hogy a Baudelaire-nél egy nemzedékkel későbbi Zola regényeinek ismeretét Reviczky bizonyosra vehette, kétségtelen bizonyítéka azok elterjedtségének, s jele annak is, hogy Arany kezdeményezése mindezekig folytatás és következmény nélkül maradt.

E tény irodalmi életünk s akkori olvasóközönségünk állapotát a jelkép erejével világítja meg. 1861-ben az ország legszínvonalasabb folyóirata adott hírt Baudelaire-ről, de a figyelmet felkelteni iránta éppúgy nem volt képes, mint önmagát fenntartani. 1886-ban egy vidéki napilap hasábjain, s nem önnön újdonságának és értékének, hanem a naturalista regénnyel való kétes hitelű rokonításának hangsúlyozásával veszi kezdetét Baudelaire magyar fordításainak sorozata.<sup>37</sup>

Reviczky történeti érdeme, úttörő kezdeményezése sem került bele korának irodalmi köztudatába, s így elismerése is jóval későbbi keletű. Jellemző pl., hogy Kosztolányi, amikor a *Modern költők* (1913) jegyzetei között felsorolja az a cdiigi Baudelaire-fordítók jelentősebbjeit, meg sem említi Reviczky nevét.<sup>38</sup>

Pedig ő nemcsak fordítója, hanem egyik legelső hazai ismertetője is Baudelaire költészetének. *Optimizmus, pesszimizmus* c. esszéjében (1887)<sup>39</sup> leegyszerűsítő kategóriákkal ugyan, de az előzményekhez képest új hangon: félreérthetetlen bámulattal tesz kísérletet élményének szavakba öntésére s magasztalja „Baudelaire dantei erővel harsogó istenkáromlását”, „a tagadhatatlan nagy erejű, hatalmas vénájú” költőt, „akiben egymagában több és kétségbeesettebb pesszimizmus van, mint Jóbtól,

<sup>35</sup> GOZSDU ELEK: *Anna-levelek*. Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1969. 33.

<sup>36</sup> DIÓSZEGI ANDRÁS: *Iványi Ödön*. In: *A magyar irodalom története IV*. Szerk. Sőtér István. Bp. 1965. 840.

<sup>37</sup> ANDRÉ KARÁTSON (i. m. 45.) Brunetière-re vezeti vissza Zola és Baudelaire rokonítását: „Dans la *Revue des Deux Mondes*, qui avait de l'autorité en Hongrie, Ferdinand Brunetière n'a-t-il pas à cette époque lancé attaque sur attaque contre l'art de celui en qui il voyait « un malade, et peut-être le commencement d'un fou? (*Les artistes littéraires*, 1–12–1889, p. 218.) N'était-ce pas également lui qui associait les noms de Zola et de Baudelaire, pour indiquer les deux sources principales de la corruption des lettres? (*Charles Baudelaire, 1–6–1887, p. 697.*)”

<sup>38</sup> Nem említi Lengyel Katalin sem.

<sup>39</sup> In: *Reviczky Gyula Művei II*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1969. 478–483.

Szophoklésztől kezdve Vajda Jánosig az összes világirodalomban.” – „E félelmes költő szerint az élet «une oasis d’horreur dans un désert d’ennui»<sup>40</sup> (ocsmányságok oázisa az unalom sivatagján). Kain sarjadékát – mint Ábelnél minden tekintetben különbet – arra ösztönzi Baudelaire, hogy törjön fel az égbe, s dobja le Istent a földre;<sup>41</sup> a sátánt pedig arra kéri, vegye őt halála után magához, s adjon neki nyughelyet a tudás fája mellett.<sup>42</sup> De a fájdalom mégis megindítja, és a szenvedést a mi tisztatlanságaink isteni gyógyszerének mondja.”<sup>43</sup>

Reviczky a „modern pesszimizmus” héroszát láttatja a korabeli olvasóval, a lázadó, sataniztikus versek költőjét, a dezillúzió lírikusát. Nem poétikája, hanem gesztusrendszere, nem esztétikai eredetisége, hanem magatartásának romantikus jegyei kötik le figyelmét; nem ihlete, hanem tárgya, nem mű-eszménye, hanem világképének külsőségei vonzzák.

Lássuk ezekután az első magyar Baudelaire-fordítás szövegét, s azt, hogy az elemzés tanulmányai mennyiben felelnek meg eddigi tapasztalatainknak.

#### L’EXAMEN DE MINUIT

La pendule, sonnait minuit,  
Ironiquement nous engage  
A nous rappeler quel usage  
Nous fîmes du jour qui s’enfuit:  
– Aujourd’hui, date fatidique,  
Vendredi, treize, nous avons,  
Malgré tout ce que nous savons,  
Mené le train d’un hérétique;

Nous avons blasphémé Jésus,  
Des Dieux le plus incontestable!  
Comme un parasite à la table  
De quelque monstrueux Crésus,  
Nous avons, pour plaire à la brute,  
Digne vassale des Démons,  
Insulté ce que nous aimons,  
Et flatté ce qui nous rebute;

Contristé, servile bourreau,  
Le faible qu’à tort on méprise;  
Salué l’énorme Bêtise,  
La Bêtise au front de taureau;  
Baisé la stupide Matière  
Avec grande dévotion,  
Et de la putréfaction  
Béni la blafarde lumière.

#### ÉJFÉLI SZÁMVETÉS

Mikor éjfélét ver az óra,  
Számadásra hi bennünket,  
Hogy a napot, a letűntet  
Használtuk-e némi jóra.  
Mai napon, – volt reá ok;  
Tizenháromas péntek épen –  
Bár uszunk a bölcsességben,  
Ugy éltünk, mint a pogányok.

Letettük, mint léhűtő nép  
Jézust, a legigazabbat;  
Mint élősdit, kit a gazdag  
Kéznél tart, hogy élcelődjék.  
Mint az ördög cimborái,  
Hogy a csürhét meg ne bántsuk,  
A mi kedves, azt gyaláztuk,  
S nem mertük a bünt utálni.

A tévedő gyöngeséget,  
Hódolva a butaságnak,  
Bika szarvas homlokának,  
Meggyötörtük mint pecérek.  
Csókot hánytunk a piszoknak;  
Nyegleséget ünnepeltünk,  
S főleg abba’ telt a kedvünk,  
Hogy öleljük, a mi rothadt.

<sup>40</sup> *Le Voyage.*

<sup>41</sup> *Abel et Cain:*

Race de Caïn, au ciel monte,  
Et sur la terre jette Dieu!

<sup>42</sup> *Les Litanies de Satan:*

Fais que mon âme un jour, sous l’Arbre de Science,  
Près de toi se repose . . .

<sup>43</sup> *Bénédiction:*

Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance,  
Comme un divin remède à nos impuretés . . .

Enfin, nous avons, pour noyer  
 Le vertige dans le délire,  
 Nous, prêtre orgueilleux de la Lyre,  
 Dont la gloire est de déployer  
 L'ivresse des choses funèbres,  
 Bu sans soif et mangé sans faim! . . .  
 – Vite soufflons la lampe, afin  
 De nous cacher dans les ténébres!

S végre, ennyi léhaságot  
 Hogy lehessen mibe ölni,  
 Lantot büszkén pengetők mi,  
 Kiknek hire abban áll, hogy  
 A hívságot magyarázzák:  
 Ittunk szomj és ettünk éhség  
 Nélkül . . . fődj be vak sötétség,  
 Fújuk el már azt a lámpát!

A felütésben és a verszárásban jelzett vershelyzet vizsgálata támpontot nyújthat annak körvonalazására, hogy mi indokolhatta a mű kiválasztását, elsőségét. E tekintetben az *Éjféli számvetés* bizonyos mértékben a magyar líra hagyományait is folytatni látszik, s úgy véljük, e hazai előzmények elsősorban a Reviczkytól is jól ismert és nagyrabecsült Arany János költészetében kereshendők. A zárt szobában, az óra, ill. a lámpás mellett folytatott magányos éjféli meditáció egyaránt kerete *A rodostói temető*, *Alom–való*, *Karácsony éjszakán*, *Névnapi gondolatok*, *Fiamnak*, *Ráchel*, *Magányban* stb. című verseinek, s a fordítás címében is szereplő számvetés-motívum visszatérő mozzanata, lelki szükséglete az ő egész lírájának.

Baudelaire átértelmezi a hagyományos situációt, bár megtartja a jelenetelés lényegi kellékeit. Az új jelentésréteg az *ironikus* alaphang (modalitás) eredménye – s ezen a ponton tér el tőle legszembeütőbben Reviczky fordítása. Mindez már a kezdősorokban megmutatkozik.

Baudelaire nagy leleménye, hogy az időmegjelölés nála egyben a térdimenziót is sejteti (*pendule*: ingaóra); szobabelsőt, zárt teret jelez; a fordítás ezt nem tudja visszaadni. Az utóbbiban hiányzó *ironiquement* az eredetiben kulcsszó, jelentésmeghatározó elem: már a felütésben explicite, kategorikusan szerepel, s implicite mindvégig jelen van a költeményben. Ezáltal maga a cím is módosul, s a vershelyzet is folyamatba illeszkedik: a situáció végtelen, minden nap végén elkerülhetetlenül bekövetkező ismétlődése, tehát végeredményben a lét körforgásszerű zártsága következik mindebből a vers jelentésének ironikus szintjén.<sup>44</sup>

Reviczky láthatólag kevésbé fogékony ez ironikus jelentésréteg iránt, s így fordítása a vershelyzet konvencionálisabb mozzanatainak hangsúlyozása felé tolódik el. Ez líratörténetileg visszalépést jelent: visszalépést az ambivalens, összetett líraiságtól egy leegyszerűsítő, egyneműsítő értelmezéshez.<sup>45</sup>

Hasonló tendencia nyilvánul meg az olyan *etikai* kategóriák esetében is, mint a *jó* vagy a *bűn*. Ilyen polarizált értékszembesítésről Baudelaire-nél szó sincsen, sőt, egész versesköte ellentmond ennek, az esztétikai és etikai szintet minden előzménytől eltérően ötvöző *Les Fleurs du Mal* cím jegyében.

A szókézslet tekintetében tehát ugyanaz a fejlődéstörténeti visszalépés jellemzi a magyar szöveget, mint az ironikus modalitás esetében. Reviczky Baudelaire előtti terminológiával kísérli meg a fordítást, s ezáltal a Baudelaire-től olyannyira idegen didaxis felé csúszik el; abszolút és autonóm etikai normák polarizált rendszerébe erőlteti vissza az attól távolodó költő alkotását; s mindezt betetézi a *Démon* szó ördöggént való visszaadása, ami a vers metafizikai jelentését semmisíti meg, s állítja helyébe egyszersmind a már-már a népi hiedelmek szintjére egyszerűsített naiv értékszembesítést.

A francia szövegben szereplő *jour qui s'enfuit* a verszárást előlegezi (*afin / De nous cacher dans les ténébres!*): a nap menekül, s az ember elrejtőzik a sötétségben. A fordításban *letűnt nap* és *fődj be*

<sup>44</sup> Vö.: „Quoi de plus absurde que le Progrès, puisque l'homme, comme cela est prouvé par le fait journalier, est toujours semblable et égal à l'homme, c'est à dire toujours à l'état sauvage.” *Fusées XIV*. In: BAUDELAIRE: *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris, Gallimard, 1961. 1260.

<sup>45</sup> GÁLDI LÁSZLÓ más értelmezést javasolt: szerinte „a tartalmi hűség oly figyelemre méltó, hogy például az első szakaszban csupán egyetlen fogalom (*ironiquement*) elhagyása történt; ebben az esetben is azonban a 7. sor *tartalmilag*, sőt költői képpel pótolja a 2. sorból kimaradt árnyalatot”. *A magyar Baudelaire-fordítások*. In: *Eszmei és irodalmi találkozások*. Szerk. Kőpeczi Béla és Sótér István. Bp., 1970. 349. – Az írónia kérdését mi fontosabbnak, a tartalmi hűséget pedig problematikusabbnak tartjuk; sőt, a harmadik versszak első sorában szereplő „tévedő gyöngesség” nyelvi félreértésnek is látszik.

vak sötétség megszólítás áll: tehát egyrészt a metafora időt és a benne létező embert azonosító jelentését szünteti meg, másrészt a szerkezeti kapcsolatot a verskezdés és -zárás pontjai között.

Az időszemlélet Baudelaire-nél *sorsszemléletet* is jelent: a *date fatidique* (Babits fordításában: *sorsos dátum*) kifejezés kapcsolja össze a kettőt, s ez Reviczkynek ismét hiányzik. Az elmúlt nap (*vendredi, treize*) kivételes is ezáltal, s a fátum éppúgy más megvilágításba helyezi az önvizsgálat jellegét, mint a már említett irónia. E „sorsos dátum” mintegy az egész emberi lét tükré és kerete lesz:<sup>46</sup> alkalma annak a felismerésnek, miszerint az emberi lét alapvető ellentmondása nem egy kodifikált objektív etikai normarendszer és a hozzá viszonyuló emberi személyiség között, hanem magában az emberi személyiségben keresendő. A versben megformált világkép ezt az ellentmondást a tudatoson vállalt és érzelmileg átél *belső* norma és annak megvalósítása között, a személyiség önmegvalósításának alapproblémájának mutatja fel.<sup>47</sup>

A létértelmezés intellektuális jelentése határozza meg a vers retorikus szerkezetét. A felütés után gondolatjel vezet be a *propozíciót* (az első versszak második négy sora); ezután következik az *enumeráció* jellegű *argumentáció*; s végül ismét gondolatjel nyitja meg a *konklúziót* (a vers utolsó két sora). A középső szerkezeti egységen belül a felsorolás antiitézisekre épül, amelyeket a verszárás nyilvánvalóan csak retorikai értelemben összegez konklúzióval; a jelentés szintjén a szerkezeti zártság éppen ellentétébe fordul az önmagunk elől való elrejtőzés gesztusával.

Közudott, hogy Baudelaire költészetére rendkívül jellemző az a nagy hatású alakító készség, mely biblikus vagy liturgikus képek, motívumok, helyzetek deformációja, ill. parafrázisa révén teremt meg kifejező eszközt az egyéni lét alapkérdései számára. Ezáltal a gyónás profanizálásáról van szó. A szituáció és az enumeráció egyaránt megfelel ennek; s meghatározó jelentőségű az, hogy Baudelaire a biblikus szókincset (*hérétique, blasphémé, Dieux, dévotion, béni, prêtre*) következetesen fenntartva egyben deformálja is azt: egyrészt az irónia, másrészt az ellentétező halmozás által. Mindez a végeredményben inautentikus cselekvéssor ábrázolására és eltávolítására szolgál: olyan önjellemzésre, mely önkínzás, olyan számvetésre, mely meghasonlás is egyben.

Reviczky fordítása ezen a szinten is távolodik az eredeti szövegétől. Az *hérétique*-nek *pogány*, a *blasphémé*-nek *letettük* felel meg; a *Dieux*-nek semmi, a *dévotion*-nak *ünnepeltünk*, a *béninek öleljük*, a *prêtre*-nek megint semmi. – S itt nyilván nem a szót szóval fordítás hűségét kérjük számon, hanem a vers jelentését lényegileg befolyásoló alaphang, domináns hangnem megfelelőjét keressük. A biblikus nyelv mint viszonyítási pont, mint jelentésréteget meghatározó kifejező eszköz teljesen eltűnik a fordításból.

S mi lép helyére? – A *léhűtő nép*, az *élcélődés*, az *ördög cimborái* (a *Démon* helyett!), a *piszok* és a *nyegleség* (*stupidé Matière*), az *ölelés*, a *léhaság*, a *hívság* (*L'ivresse des choses funèbres*): Baudelaire jellegzetes összetett szókincsrétege helyett egy tőle teljességgel idegen kifejezésrendszer, mely ábrázoló és minősítő funkciójában egyaránt új elemeket visz a fordításba: mint ábrázolás, egy tivornyázás *életképszerű* felidézését, s mint minősítés, az elítélő *didaxist*.

E didaxis pedig rokon mindazzal, amit a fordítás jellegéről már megállapítottunk. Az irónia eltűnése, az etikai polarizáció; a képanyag és a nyelv átalakítása; a fejlődéstörténeti visszalépés egy Baudelaire előtti terminológiához és leegyszerűsített versszerkezethez: egy közös irányba mutató tendenciák, melyek egységes koncepcióra utalva jellemzik a fordítás szövegét, s egyben megteremtik annak egységes jelentését is. Reviczky tehát átértelmezi Baudelaire-t, mégpedig oly módon, hogy a mű különböző szintjein megnyilvánuló különbségek egymást fölerősítve határozzák meg a vers jelentésének átalakulását: az eredetitől gyökeresen eltérően feltűnnek az erkölcsi világrend, az objektív etikai normarendszer s a hozzájuk viszonyuló ember konfliktusai.<sup>48</sup>

A líratörténeti archaizálást szemlélteti a versforma is, melyre nézve Gáldi Lászlót idézzük. Reviczky „formai szempontból szigorúan ragaszkodott a rímképlethez, de a francia eredetinek jambikus fogantatású «octosyllabe»-ját trocheusi nyolccsal cserélte föl. (...) Valószínű, hogy ezt a

<sup>46</sup> Vö. „Il y a des moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence immensément augmenté,” *Fusées XI*. In: BAUDELAIRE: i. m. 1256.

<sup>47</sup> Vö.: „Je n'ai pas encore connu le plaisir d'un plan réalisé.” *Hygiène VI*. Uo. 1268.

<sup>48</sup> Vö. Reviczky 1885. dec. 2-án Justh Zsigmondnak írt levelével: „mégis kell lenni valami abszolút ízlésnek és szépségnek”. OSZK Kézirattár, 1950./48.



magyar ritmusigénytől sem idegen trocheusi formát – különösen ily bonyolult gondolatsor újratemetése esetén – könnyebben kezelte, mint a magyar mondathanglejtéstől idegenebb jambusi metrumot.<sup>49</sup> E trocheusi sor köztudomás szerint átjátszhat a hangsúlyos felező nyolcasba, s Reviczky fordításában több olyan sor is található, amely csakis hangsúlyos elvek szerint ritmizálható: „Mikor éjfél ver az óra”; „Hogy a napot, a letűntet”; „Mai napon, – volt reá ok” stb. Az első versszak első öt sorából idéztünk három – s nyilvánvaló, hogy a kezdőstrófa domináns metrikai benyomásai erősen befolyásolják a teljes műről kialakuló ritmus-élményt, mely egyúttal felidéz a hozzá kapcsolódó hazai költészetbeli, sőt, népköltészeti asszociációkat is. Erős tagoltságával, metrikai egyhangúságával s a hím- és nőrímekek közötti különbség megszüntetésével (ez utóbbi megfelel a kor fordítói gyakorlatának) a magyar szöveg hangzatilag is fokozottabb mértékben távolodik el az eredetitől, mint azt a két nyelv és prozódia közötti különbségek feltétlenül megkövetelnék. – A versforma szintjén tapasztalt eltérések végeredményben szervezve illeszkednek abba a fő tendenciába, amelyet fejlődéstörténeti visszalépések, líratörténeti arcaizálásnak nevezünk.

Reviczky tehát az ironikus gyónás létértelmezését és poétikai összetettségét a didaktikus életkép egyneműbb műfajisága felé közelíti. S ha a Baudelaire-értelmezések sorában Justh Zsigmondnál az életfilozófia, Gozsdunál pedig az életérzés elsődlegességét hangsúlyoztuk, ezúttal az életforma kérdésének központi szerepére kell rámutatnunk. Az *Éjféλι számvetés* végső soron annak az életformának a kritikáját adja, amelyet Reviczky másfél hónappal a fordítás megjelenése előtt Justhnak írt levelében „a modern ásitózo, unatkozó poézis” táptalajaként, életbeli alapjaként jellemzett, a mérték-telen élvezet és kicsapongás csömört okozó veszélyeit fejtegetve. Ha tehát az átértelmezés izlésbeli mozgatórugóit keressük, első helyen Reviczky irodalmi rokon- és ellenszenvének gyökereit kell említenünk. Láttuk, hogyan felelteti meg egymásnak mechanikusan az egzisztenciát és a világgépet; vizsgálódásaink tapasztalatait összegezve felismerhetjük e felfogásának poétikai következményeit is: az életforma kritikája életképet hoz létre a gyónás parafrázisából s didaxist teremt az ironikus modalitás helyén. Korántsem lehetetlen, hogy az átértelmezés jellege egyben hozzájárult a vers kiválasztásához és a fordítás elsőségéhez is.

Van-e az *Éjféλι számvetés*en kívül más összekötő kapocs Reviczky és Baudelaire között? Maradt-e nyoma e találkozásnak Reviczky költészetében?

Kérdésünkre a legkülönbözőbb válaszokat találjuk az eddigi szakirodalomban. Neveztek őt „az első baudelaire-i értelemben vett modern magyar költő”-nek, aki egyúttal „a *de la musique avant toute chose* verlainé-i ars poéticája felé tájékozódik”;<sup>50</sup> kerestek Baudelaire-hatást a perdita-ciklusokban<sup>51</sup> és a satanisztikus versekben;<sup>52</sup> kijelentették mások, hogy „a perdita-kultusz ( . . . ) nem könyv-élmény”, s hogy „Baudelaire-hatás nincs Reviczky verseiben”;<sup>53</sup> hogy „nem mérhető sem Baudelaire-hez, sem Verlaine-hez” az ő költészete.<sup>54</sup>

E megállapítások túlnyomórészt inkább deklaratív jellegűek, s nem konkrét elemzésből leszűrt konklúziók. Az elsők vagy Baudelaire-hez emelnék, s így a valódinál nagyobb arányúnak szeretnék látni Reviczky életművét, vagy pedig olyan tematikus kapcsolatokat fedeznek föl közte és Baudelaire között, amelyek önmagukban nem tekinthetők perdöntő bizonyítékoknak. Így a perdita-versek esetében a rokonítás ellen szól egyrészt az, hogy az első ciklus már 1883-ban (az *Ifjúságom* c. kötetben), a második pedig a következő évben megjelent; továbbá az ismert életrajzi háttér és a könyvélmény egyéb lehetséges forrásai;<sup>55</sup> de főképpen az a domináns hangnem, amelynek sem szentimentális ellágyulásai, sem pedig filantróp gesztusai nem köthetők Baudelaire hatásához. A satanisztikus versekre már 1875-ből van példa (*Sátán*), s a romantika olyan nagy hatású és Reviczkytól

<sup>49</sup> GÁLDI LÁSZLÓ: i.h. 348–9.

<sup>50</sup> RÓNAY GYÖRGY: *Baudelaire magyar fordítói*. In: *Fordítók és fordítások*. Bp., 1973. 198–9.

<sup>51</sup> GEDEON JOLÁN: *Verlaine első évei a magyar kritikában*. Széphalom, 1933.

<sup>52</sup> KOMLÓS ALADÁR: i.m. 110. Vö. még *A magyar költészet Petőfitől Adyig*. Bp., 1959. 323.

<sup>53</sup> BOROS JENŐ: *Reviczky és Baudelaire*. Széphalom, 1933. 95.

<sup>54</sup> MEZEI JÓZSEF: *A szimbolista élmény kialakulása (Reviczky Gyula)*. Bp., 1968. 37.

<sup>55</sup> KOMLÓS ALADÁR pl. az evangéliumot és Dosztojevszkijt egyaránt lehetséges forrásnak tartja. *Reviczky Gyula*. Bp., 1955. 46.

ismert egyéniségei is kapcsolatba hozhatók velük, mint pl. Byron vagy Heine.<sup>5 6</sup> Az idézett felfogások másik csoportja viszont az ellenkező végletig jut el, s kategorikusan tagadja a kapcsolatot a két életmű között.

Ha figyelmünket azokra a versekre összpontosítjuk, amelyeket Reviczky az *Éjféli számvetés* megjelenése után tett közzé, s magukhoz a szövegekhez fordulunk tanácsért, több esélyünk lesz a kérdés tisztázására. Alig egy hónappal később jelent meg a *Rossz istenek* c. vers, mely a következők részleteket tartalmazza:

Veszélyes istent hármat ismerek.  
Jaj annak, akit elveszítenek!  
Mégmétélyezve vérét, gondolatját,  
Agyát lenyűgzik, szívét fogva tartják.  
Behálózzák idegzetét, velőjét,  
S melyet beszí, megrontják levegőjét.  
Rabjok marad, míg végsőt nem lehel,  
Báb volt, míg élt, s áldatlanul vesz el.  
.....  
A legkegyetlenebb a harmadik.  
Mint vámpír ül meg, véred' szívja ki.  
Nyomását érzed, bárhová szaladj,  
S még áldod őt, hogy kínoz s rabja vagy.<sup>5 7</sup>

<sup>5 6</sup> Vö. MARCEL A. RUFF véleményével „Il est clair que l'originalité de Baudelaire n'est pas avoir pensé le problème du Mal, vieux comme l'humanité, mais d'en avoir tiré une conception nouvelle de la poésie et de l'art en général.” *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. Paris, Librairie Armand Colin, 1955. 8. – BAUDELAIRE így ír a romantika satanizmusáról: „Maturin dans le roman, Byron dans la poésie, Poe dans la poésie et dans le roman analytique ( . . . ) ont admirablement exprimé la partie blasphématoire de la passion; ils ont projeté des rayons splendides, éblouissants, sur le Lucifer latent qui est installé dans tout coeur humain.” *Théodore de Banville*. In: BAUDELAIRE: i. m. 739. Idézi M. A. Ruff. i. m. 79.

Reviczky Poe-tól egy, Heinétől pedig öt verset fordított magyarra. Byron-élményéről 1874. márc. 31-én Koroda Pálhoz írt levele ad képet: „nem akartam mondani, hogy neked valami új, rendkívüli eszméid vannak; *byronismusok* mind, mint előbb *heineizmusok* voltak. ( . . . ) Ez a vers (Koroda *Pokollátogató* c. költeménye. K. H. J.) az előzmények dacára igen keveset ér. *Blasphemikus* eszmék, a férgenek *brusque* módon való szüntelen előhozása, a *bombasztikus*, *abszurd* beszéd az Úristennel, az egész verset zavaros, beteges, phantastikus – *álommá* teszik. Ne kövesd ezt az irányt, hagyd az Istent békével! ( . . . ) Most még valamit *Byronról*. I/ Ő épugy kigúnyolt minden szent érzelmet (sőt titániasabb módon) mint Heine, s nem hitt, de mi több, *nem is epedett* egy más tisztább világrt. II/ Hősei mind nyomorultak, bűnösök, kik saját lelkületét viselik, s ezért *Byron* mindenütt par excellence lyrikus marad. III/ Nem tettet embergyűlöletet, mintha csak ő maga emelkednék fel a piszkon. – Ő maga magáról époly megvetőleg szól s a *Childe Harold* V. énekében, maga mondja, hogy ő – ez a rakoncátlan ember. – IV/ *Don Juan* és *Beppo* két műve, melyekben nem találjuk *Byron* szellemét s mely teljesen elüt a többitől. ( . . . ) April 19-én lesz ötven éve, hogy meghalt. – Egy pár sord itt idézek egy általam írt Apotheozisából e napnak s halottjának. –

Er singt, und schluchzend beben alle Mächte,  
In tiefe Nacht hüllt sich die weite Welt.  
( . . . ) O lauschet seinen Sang' vom ersten Morde,  
Von sünd'ger Liebe, Manfred und Harold  
Kommt doch zu seinem Throne, ihr Kobolde,  
Und ihr Dämone, war es euch ja (so?) hold!

A világ két legnagyobb költője angol volt.” OSZK Kézirattár, 1933./74.

<sup>5 7</sup> Vö. *Au Lecteur*:

Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,  
Dans nos cervaux ribote un peuple de Démons,

Szaharán jártam, számumot leheltem,  
Oázis hiába leltem útamon;  
Rám törtek, hogy pihennem ne lehessen,  
Sakál, hiéna, bős ember-barom.

.....  
Köröttem, mint a sárbogár ganajba',  
Csak nyüzsgött a tisztátalan tömeg.  
Istent tagadtam, kétkedém magamba',  
Megátkozám világra jöttömet.<sup>5 8</sup>

S az *Éjjeli számvetéshez* kapcsolódik a *Mi baj van a világon?*, melynek pontos keltezése ismeretlen ugyan (1889-ben, a *Magány* c. kötetben is megjelent), de a szövegegyezések alapján a fordítás környezetébe illeszkedik:

Nem éhezem, s mégis zabálok;  
Iszom, pedig nem szomjazom.  
Virágok közt ásítva járok;  
Az élet csábjait nem érzem;  
Balról és jobbról két vezérem,  
A csömör és az únalom. —<sup>5 9</sup>

E néhány, szövegekörnyezetéből kiszakított idézet meglepő s eddig meg nem vizsgált módon közelíti Reviczkyt Baudelaire költészetéhez. Kimondhatjuk-e hát, hogy a fordítás fordulatot hozott lírájában? Hogy domináns hangneme, versbeszéde, mű-eszménye, költészetfelfogása, világképe, mely

---

Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons  
Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.

*La Destruction:*

Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon;  
Il nage autour de moi comme un air impalpable;  
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon  
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.

*Le Vampire:*

— Infâme à qui je suis lié  
Comme le forçat à la chaîne,  
Comme au jeu le joueur tétu,  
Comme à la bouteille l'ivrogne . . . stb.

<sup>5 8</sup> Vö. *Au Lecteur:*

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,  
Les linges, les scorpions, les vautours, les serpents,  
( . . . ) Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!

*Le Crépuscule du soir:*

Elle remue au sein de la cité de fange  
Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange.

<sup>5 9</sup> Vö. *L'Examen de minuit:*

Enfin, nous avons ( . . . )  
Bu sans soif et mangé sans faim! . . .

eddig gyökeresen különbözött Baudelaire-étől, most az ő nyomdokaiba lép? Vagy ha nem – s látni fogjuk, hogy nem –, hogyan magyarázhatók a fenti párhuzamok?

Mindenekelőtt úgy, hogy a közeledés egyben eltávolodást is jelent, s ez utóbbi a kontextusban, a verségésben megy végbe. Az *Énekek éneke* egy „De hogy te jöttél, nyájasan köszöntve” kezdetű fordulattal csap át Reviczky ismerős hangnemébe, s az idézett részlet ezáltal szerkezetileg mindössze az előkészítő kontraszthatás háttér funkcióját tölti be, szemléletileg pedig csupán egy már elmúltnak tekintett – s a jelenbeli állapottal szembesített – kedélybeli kilengés emléke marad. A *Rossz istenekben* az eltávolítás Bakkhosz, Vénusz és Apollón megrontó hatalmának harmadik személyű részletező leírása s a jelenetezés által érvényesül: ez a fő különbség Baudelaire-hez képest, akinél éppen az *En* és a *Démon* azonosulása jellemző. A *Mi baj van a világon?* esetében pedig már a cím jelzi a didaktikus keretet, mely egy „Tekints körül” kezdetű s egy „Remélem megtanultad” végű jelenetsort fog közre, s ezen belül az idézett sorok nem a lírai *En*, hanem „egy úr” szavai. Itt tehát didaxis, jelenetező leírás és tárgyiasítás együttesen teremtenek distanciát.

Reviczky tehát nemcsak fordítja Baudelaire-t, hanem olvasmányélményének saját költészetében is kifejezést talál. E hatás azonban korántsem egyértelmű, jellege pedig *nem utánpótlásra*, hanem sokkal inkább *szembenézésre* utal: olyan kritikuss távolságteremtésre, amelynek végső indokait immár az előzmények ismeretében kísérlehetjük meg összefoglalni.

Láttuk, hogyan értelmezi át az *Examen de minuit*-t; hogyan világítja meg levelezése az átértelmezés ízlésbeli háttérét s egyszersmind az eredetitől való távolodás fő tendenciáit is; hogyan függ össze az életformáról alkotott felfogása a didaktikus életkép műfaji-poétikai következményeivel. Idézett példánkban is ugyanezt az eltávolodást látjuk, s a távolító apparátus is ugyanaz: lelkiállapotot jelenetezéssel tárgyiasít, életformát életképpel köt össze, s didaktikus keretbe foglal. E jelenségek végeredményben közös alapra vezethetők vissza, s e közös alap az ő ellentmondásokkal teli vilásképe, mely ellentétes pólusok között tétovázik; felületes benyomásokat is kész igazsággá abszolutizáló kritikai magatartása, mely túlzó általánosítással keres határozott eligazodást a tájékozatlanságban is; szeretlen, kidolgozatlan költészetfelfogása, mely hagyomány és újítás határán áll, de nem tűz maga elé világos célokat; talajtalan egyénisége, mely egyensúlyvesztettségével nem tudja szembeszegezni, ambíciójának nem képes szolgálatába állítani a személyiségnek csak nosztalgiával csodált képességét: az energiákat egy irányban összpontosító erélyt.

E tekintetben szinte ellentéte Baudelaire-nek, s többek között ez is arra mutat, hogy az ellentmondások és kompromisszumok, melyek levelezésében, esszéiben, fordításában és költészetében egyaránt jellemzik vele szemben kialakított felfogását, egyben megvilágítják az új líraiság erőteljes térhódítását is.

## A tér és idő funkcionális és szemantikai értéke Dosztojevszkij nagyregényeiben

ISZTL MÁRTA

Az irodalmi műalkotás közegének, a szónak nemcsak tárgyi jelentése van, hanem időhöz kötődik, a tárgy pedig valahol elhelyezkedik. Az irodalom mint a szó művészete – s szűkebben a regény is – sajátos tér- és időviszonylatokat hoz létre; az epikailag ábrázolt vagy kifejezett tér és idő fikatív: a befogadás során nem tér-élményünk és idő-élményünk keletkezik, hanem először is tér- és időképzetünk alakul ki, mégpedig oly módon, ahogyan a regény egységén belül megidézett valóság tér- és időviszonyai egybekapcsolódnak a regény tematikai, szüzsés és kompozíciós körvonalaival.

Ezt a folyamatot Dosztojevszkij regényeiben nemcsak szavak és fogalmak, helyzetek és szituációk, képek és történések ismétlődése, hanem a helyek ismétlődése (vagy éppen nem-ismétlődése) is determinálja. Ha valami többször ismétlődik, akkor alkalmat ad arra, hogy mélyebben megragadjuk. Az ismétlődés és a hasonlítás bizonyít. Sorsot formálva ismétlődött, tehát törvényszerű volt, ki kell deríteni az okokat. Ha nem ismétlődött, akkor az a képzetünk, hogy véletlen, esetleges volt.

Dosztojevszkij regényei esetében éppen azt figyelhetjük meg, hogy a tér komponensei egy-egy regényt illetően végtelenül kis mennyiségben fordulnak elő, azonban mindegyike ismétlődik, szinte alig van a véletlen funkcióját betöltő térkomponens. Többek között ezzel függ össze, hogy a Dosztojevszkij-regények drámaiknak hatnak, s úgy érezzük, mintha egyáltalán nem lenne bennük leírás, sőt plaszticitásuk is bizonyos szempontból – negatív értelemben – szembeállítható a tolsztojival, holott paradox módon éppen Dosztojevszkijnél van komoly tartalmi funkciója a térelemeknek: az interiőrnek, az utcának, a térnek, a hídnak a *Bűn és bűnhődés*ben; az állomásnak, a parknak, a szobának és a kapualjnak – *A félkegyelmű*ben; a hátsó udvaroknak, a kerítésnek, az éjszakának – az *Ördögök*ben; a találkahelyeknek, a vendéglőnek – a *Bűn és bűnhődés*ben és *A Karamazov testvérek*ben.

Ugyanakkor – szemben más regényírókkal – ez a néhány, topográfiaileg lehatárolt hely a cselekmény többszöri pontjának helye, s ebből a szempontból nemcsak rímyszerű vagy refrénszerű ismétlődéssel, hanem az ismétlődés vagy paralelizmus örve alatt a rím kontrapontozott elmélyítésével van dolgunk.

Az egy-egy regényre jellemző tér-rímtémák végtelenül jellemzők a regény eszmei belső hangulataira, a regény-költői gondolatsor sajátosságaira. Lehetetlen nem észrevenni egy-egy regény topográfiai domináns sorait, tereit s annak lényeges mondanót hordozó funkcióját. A *Bűn és bűnhődés* hídjai az élet és a halál, a pusztulás és a jövőt álmodás, a jóság és gonoszság közötti észrevétlen átmenetek mélyeszes szimbolikus tartalmával telítettek. *A félkegyelmű* találkozóhelyei, kapualjai, négy-öt ismétlődő interiőrije, az állomás és a park kontrasztja, Pavlovszk és Pétervár ellentéte – mindez mélyen összefügg a regény eszmei és formakörével. Nasztaszja, Rogozsin, Japancsin és Ivolvegin lakása, illetve Japancsinék és Miskin nyaralója és a park – mind csupa jelzések a négy főhős regény, a több család regénye, a pénz és az utópia, a szeretet vallása és a racionális pénzviszonyok megfelelő topográfiai felvázolására. A hely stabilitása és visszatérése a *Bűn és bűnhődés*ben szemben *A félkegyelmű* és az *Ördögök* zilált terű cselekményszövéseivel feltűnő. *A Karamazov testvérek* című regény látszólag ugyanezt a néhány, topográfiaileg lehatárolható, gyülekezőhely-szerű térformálást viszi tovább, ám azzal a különbséggel, hogy a Karamazov testvérek családi házába helyezi el azt a bizonyos „uzsorást”, amit a *Bűn és bűnhődés*ben még különválaszt Raszkolnyikov lakóhelyétől, azt a gyilkossági helyet, amelyet *A félkegyelmű*ben a szereplők egyikének lakásában (Rogozsinnál), az *Ördögök*ben pedig a két helyen megtalálunk: Kirillov esetében egy lakásban, Satov esetében Sztavroginék parkjában, a barlang sarkától tíz lépésre.

Az idő Dosztojevszkijnél drámaian koncentrált idő. S éppen az összesűrített jellegű, narratív időnek van olyan nagy jelentősége a regényekben – leginkább a *Bűn és bűnhődés*ben és *A Karamazov testvérek*ben.

Dosztojevszkij regényi érdeklődése általában azt a pillanatot ragadja meg, amelyben meg lehet különböztetni a tettet és hovaforulását, ez esetben a sorsba forduló lezárulását. A *Bűn és bűnhődés*ben – például – Szonya egyáltalán nem gondolt arra, hogy az utcára fog menni, nem is akart odakerülni, de jött egy pillanat, amikor csak ezt tehette.

Raszkolnyikov esetében az idő „összefutott”, s ezért jelentőssé, drámaivá, torlódottá vált. Bujkálnia kell a háziasszony elől, arra kényszerül, hogy különböző tárgyakat zálogba adjon, ugyanakkor levelet kap anyjától, amelyből arról értesül, hogy húga férjhez megy, és mintegy feláldozza magát testvééréért, majd szemtanúja lesz Marmeladov halálának, mindez arra készíti, hogy most, éppen ebben a pillanatban kell cselekednie. Nincs idő tovább gondolkodni, hisz tudja, az ember sorsa attól függ, hogy az adott pillanatban mit tesz. A reneszánsz kori ember problémájához képest az újkori ember szituációjának éppen ez a leglényegesebb jellemzője: a cselekvés és a megismerés ideje egybekapcsolódik, a cselekvés tévesztéses, lehetetlen kikísérletezni a legadekvátabb cselekvési formát, az egyén intellektuális élete elválaszthatatlan az egzisztenciájától. A *Bűn és bűnhődés* ebből a szempontból a Dosztojevszkij-regények között is jelzi Oroszországnak azt a pillanatát, amikor a polgárosodás minden vonatkozásban és feltartóztathatatlanul elindul. Az ember cselekvési tere és ideje végtelenül lehatárolt, ismétlődő és sorsa kimenetelére döntő. Nem a gogoli idővel állunk szemben, ahol az egyén magatartásmodellje és erkölcsi-szellemi arculata lepleződnék le a konstans és egyébként változatlan térben és időben. Nem is a lermontovi tudatkaland időterével, erkölcsi és intellektuális idő- és térszemlélési szabadságával, ahogyan az Pecsorin szituációjában előfordul, de már nem is az egzisztencia felemészette idővel, mint a szegény emberekről és a kisemberekről írt novellákban és regényekben, többek között Dosztojevszkij regényeiben is. Inkább egy olyan idő- és térközegről van szó a *Bűn és bűnhődés*ben, ahol – bármennyire egzisztenciális marad is az idő a hősök számára, annak jókora részét intellektuális szemlélésbe – analízisbe és szintézisbe – önsorsuk alakulásának szemlélésébe tudják fordítani, anélkül persze, hogy egzisztenciálisan, sorsuk és nem tudatuk alakítását illetően úrrá tudnának lenni az idő velük szemben jelentkező determináns hatásán.

#### *Az idő és a tér tematikai és funkcionális jellemzése*

A *Bűn és bűnhődés*ben az idő különböző oldalakról fut össze:

Dunya esetében felgyülemlett és kiéleződött a konfliktus. Szvidrigaljov ostromolja, el kell hagynia ezért őket, de Szvidrigaljov felesége hamarosan meghal. Ugyanakkor itt van Luzsin, a jogász, akinek Pétervárott hivatala lesz, mellette biztosíthatná bátyja jövőjét is.

Luzsinnál szintén koncentrálódik az idő. Most van itt az alkalom, hogy feleségül vegyen egy olyan lányt, aki okos, szép, szerény és valószínűleg meg fogja férjét becsülni.

Marmeladov esetében hasonlóan megfigyelhető az idő koncentrációja. Marmeladov hivatalnok, felesége elszegényedett kisnemesi családból származik. Kényszerűségből hozzá megy Marmeladovhoz. Ennek a családnak az esetében még elvont lehetőség sincs a kitorésre. Marmeladov elveszti állását, a gyerekek éheznek, lánya az utcára kerül. Marmeladov szemléletesen fejezi ki mindezt Raszkolnyikovnak: „Megérti, mit jelent az, ha nincs már hová mennünk?”

A *Bűn és bűnhődés*ben ez a drámai idő-tér egyberímelt mindazzal, ami Raszkolnyikov idő-tér felhasználási lehetőségét ugyancsak determinálja majd. A regény központjában egy hős áll, tehát egy hős krízisének, cselekvésének és sorsának a helye és ideje lesz epikailag meghatározó. Raszkolnyikov esetében megpecsételődött az idő. S amikor az idő így „összefut”, egy sorsfordulón, Dosztojevszkij nem az elbeszélés, hanem a regényalak térben történő cselekvése révén bontja ki éppen azért, mert ezáltal lehet csak egymásra vonatkoztatni a raszkolnyikovi és a környező idő-tér felhasználás közös jellemzőit.

Az idő-tér felhasználása közötti kommunikáció a véletlen csatornáin keresztül történik minden esetben. A véletlenek mögött viszont a közös sorsot determináló s a főváros körülményei között

jelentkező társadalmi viszonyok törvényszerűségei vannak, s ez teremti meg egybecsengésüket, ez munkál rímelésük, asszonanciájuk és refrénjük mögött. Raszkolnyikov esetében például: véletlenül találkozok a parkban a részeg, magáról nem tudó lánnyal, a piacon véletlenül hallja meg, hogy másnap este az uzorásasszony húga nem lesz otthon, az öregasszonynál tett első látogatása után a kis-kocsmában véletlenül éppen az uzorásasszony feleslegességéről beszélnek. De nemcsak Raszkolnyikov intellektuális analizisében, hanem az esztétikai olvasóélményben is e véletlenek nagyon is mély azonosság és közös eredete válik végül is élményszerűvé, persze sokkal szélesebb perspektívában, mint azt a főhős interpretálja, illetve képes felfogni.

A gyilkosság után az idő és a tér koordinálja a cselekvést. A gyilkosság előtt, tehát amikor a hős betegeskedik, Dosztojevszkij még csak elkezd, majd fokozatosan futtatja össze az időt és a teret. A gyilkosság után viszont Dosztojevszkij időt és teret nemcsak bemutat, hanem az ábrázolás tárgyává emeli. Nemcsak arról van szó, hogy újra bejárja azokat a helyeket, amelyek a gyilkosságig döntő színterek voltak, s nemcsak arról, hogy a gyilkosságig és a gyilkosság pillanataiban végbemenő időt újra meg újra élteti velünk különböző aspektusokból, hanem tér és idő egyaránt szimbolikus, mindent megmagyarázó és ugyanakkor mindent nyitva hagyó fenoménként jön újra vissza számunkra. Így minden, ami Raszkolnyikovval a regény kezdete előtt történt, csak a gyilkosság után derül ki, de a színterek objektívebb, kevésbé drámai, inkább epikai és intellektuális körülménye is csak a „bűnhődés” szakaszában történik. Szinkronban van ez a regény bűnhődési szakaszának „intellektuális” szerepével – a külső és belső indokok kiderítésével vagy pontosabban a különböző oldalról és különböző időszituációban történő körülményeivel. A *Bűn és bűnhődés* egyedülálló mű ebből a szempontból. Felépítése hasonló ahhoz, amikor egy hegyre felmegyünk és lejövünk, egy háromszöghöz, amelynek harmadik síkja az epilógus szaggatott vonala lenne, amelynek már nincs lényegi kapcsolata a fölfelé és lefelé menővel – az epikus történettel.

Dosztojevszkij számára mindig az a „néhány perc” a fontos a külső vagy belső cselekvésben, amikor a szálak összefutnak. Nála nem a külső vagy belső cselekvésfolyamat ábrázolásán van a hangsúly.

### *Időtér és elbeszélés*

A *Bűn és bűnhődés* egész története négy-öt éves időszakot fog át (ha nem vesszük figyelembe a kisebb visszaulásokot), a kész ábrázolt periódus pedig alig két hét – 12 nap.

A *félkegyelműben* az ábrázolt idő és az elbeszélés ideje között minimális az időköz, az elbeszélés ugyanis egy időben történik a lezajló eseményekkel. Az első rész eseményei egyetlen nap alatt játszódnak le. Ezután olyan események következnek, melyekről lezajlásuk után értesülünk. Ez a herceg féléves moszkvai és vidéki utazásának idejére vonatkozik. Ezután ismét egy nap története következik, azé, amelyiken a herceg visszatér Pétervárra. Majd három nap múlva folytatódik az elbeszélés, és három, egymás utáni nap történetét adja az elbeszélő. Ezt követően két újabb napba sűríti Dosztojevszkij az eseményeket. Itt következik az a második eset, amiről szintén utólag értesülünk – a két hét az esküvő előkészületeivel. A regény a cselekményidő két utolsó napjának eseményeivel zárul. Abban a két részben, amelynek eseményeit csak később ismerjük meg, az idő megszakítottnak tűnik. Ekkor ugyanis nem az elbeszélő „szeme láttára” zajlanak az események. Ebben a regényben a tér-idő egysége Miskin tevékenységének függvénye. Ha Miskin nincs az elbeszélő látókörében, akkor az idő egyenes vonalú haladása megszűnik, megszakad.

Az *Ördögökben* az elbeszélő mindenben ott van, állandóan hangsúlyozza, hogy ő látta, ő szemtanúja volt az eseményeknek. Itt egy jóval beképzeltabb elbeszélő jelenik meg, aki az események megértésében sokkal alacsonyabb fokon áll, mint az író. Erre az elbeszélői szintre szüksége van a regénynek, hiszen az események mindennapi szintje rögződik és nyer egyfajta (elbeszélői) értelmezést általa. Azontúl, hogy az elbeszélés úgy adott, mint ami már lezajlott, s az elbeszélő-krónikás mintegy a végpont ismeretében, tehát az általánosíthatóság látszólagos jogával, állandó értékkelő aberrációjával operál a momentán események elbeszélésekor. Amikor viszont ez az elbeszélő nem tudja követni az eseményeket, akkor kénytelen hallomásokhoz, pletykákhoz folyamodni, hogy valamiképpen mégis összefüggést teremtsen a hézagossá vált eseménysorban. Ez a „pótlás” azonban többségében önkényes és szubjektív. Az elbeszélő azonban nem sajátítja ki a külső-belső történés egészét, bár aberratív

szerepében állandóan értékeli azt. Nem sajátítja és sajátíthatja ki ugyanis a monológusokat, a dialógusokat, a történeket, a kapcsolatokat – a narrátor értékelésén túli – objektív mivoltukban. Ez a külső-belső mozgás a maga objektivitásában a regény esztétikai élménye felől groteszk, illetve komikus aspektust diktál az olvasóra az elbeszélő értékelését illetően. Az történik itt, ami történt valamikor a *Szegény emberek*, illetve a *Sztyepancsikovo falu* elbeszélői feltételei között.

A *Karamazov testvérekben* ismét nagy jelentőséget kap a sűrített idő. A történés jó évtizedre hátra van vetítve annak megfelelően, hogy e regény egy kétrészes könyv előtörténetét képezte volna. Ennek ellenére a regény teljesen aktuálisan hat azzal az aktuális izgalommal, ami a *Bűn és bűnhődésben* már jellemző volt. Tulajdonképpen három-három nap eseményeit fogja át a regény. A gyilkossággal záruló első három napét, valamint a másik háromét a gyilkosság idején. Az első három nap története augusztus végén játszódik le, a másik háromé novemberben, köztük van tehát két hónap intervallum, amelynek eseményeiről mindent megtudunk ugyan, de a másodszer elbeszélő három nap első napjának történetébe szöve.

Jellemző erre a regényre a hármas felosztás. Mindegyik rész három könyvre oszlik, az epilógus három fejezetből áll, Aljosa és Mitya beszélgetése is hármas tagozódást mutat: „Egy forró szív vallomása. Versekben”. „Egy forró szív vallomása. Tótágast”. „Egy forró szív vallomása. Anekdotákban.” Aljosa Zoszima halála után három nappal hagyja el a kolostort, Iván háromszor látogatja meg Szmeryakovot, az ördög háromszor lepi meg Ivánt, a gyilkosságnak háromféle elbeszélése van: a vádlóé, a védőé s az igaz, Szmeryakové.

### *A tér változatai*

A tér vizsgálatában élesen elkülöníthetők a regényekben

- a hősök szociális helyzetének megfelelő vagy azzal analóg helyek,
- ennek a szociális helyzetnek nem megfelelő helyek,
- az ettől idegen helyek.

A tér Dosztojevszkijnél bizonyos esetekben átcsap nem jellegzetes helyé, hogy aztán idővé „forduljon át”, hogy időben hordozza a problémát.

Máskor megmarad végig jellegzetes térnek, mint színpad vagy játékszintér, ahol minden mozgás lényeges abból a szempontból is, hogy belelássunk az elmúlt időbe.

Az *Ördögökben* Satov pofonja abban a pillanatban nem érdekes, nem tiszta, nem világos. De Sztavrogin érzi az időt, azt, hogy valamikor mestere volt ennek az embernek, s most csak úgy tud fölékerekedni, ha ezt a pofont válaszolatlanul hagyja.

Sztavrogin tulajdonképpen „időn kívüli” hős. Túl van az istenes, az ateista, az anarchista korszakán, de mindegyikből maradt egy-egy tanítványa. Ő a negyedik, még tanítvány nélküli és a maga számára sem világos úton indul, s a szituációba úgy kerül be, hogy fel akarják használni. Meglátogatják, vagyis szituációt teremtenek számára idő nélkül. A szituációk között az eseménysor szempontjából – s így Sztavrogin és az olvasó szempontjából kihagyott időközök vannak. S itt a dolgok logikája miatt éppen az az érdekes, hogy mi történhetett volna eme időközökben. Bár ezt nem tudjuk meg, de pszichológiailag mégis rekonstruálhatjuk, s éppen azért, mert Sztavrogin van az elbeszélés középpontjában. Sztavrogin inkognitóban akar maradni, áldozata annak, hogy még nem került szituációba, mert a valóság nem vár. Ugyanakkor ez bűn is, mert a kisvárosban ő a legmagasabb intellektüel, cselekednie kellene. Sztavrogin odáig jut, hogy saját magát kell megbüntetnie, mert a többiek, a környezete mindent elnéz neki. A cselekvés (az idő térré fordítása) nem vállalása az eredmény láttára (tér, történés) Sztavrogin a felelősség ad absurdum (idő nélküli) vállalására kényszeríti. Tér és idő szempontjából tehát csakis Tyihon és a kolostor, vagyis a tér-időn kívüli tér-idő válik e cselekményspektusból lehetségessé. Sztavrogin végül is nem tudja az időt térré fordítani, ezért mindig idegen tereken kényszerül inkognitóban maradni, teret imitálni, s ahol a teret vállalná, ott partnerei tagadják meg tőle e tér rá-vonatkozását (Lebjadkina, Tyihon stb.). A kolostor nem játéktér, a cselekvés kibontakoztatására nem színhely.

Pjotr Verhovenszkijnek pedig cselekvési tere nincsen; ő tér nélküli hős. Ilyen hőst alig találunk Dosztojevszkijnél, talán még Szvidrigajlov (*Bűn és bűnhődés*) ilyen. Ő eleve szállodában lakik. Szvidrigajlovnál a térnek nincs jelentése, illetve csak annyiban lesz, amennyiben az Raszkolnyikov számára is



adott. A *Bűn és bűnhődés*ben az író a főhős (Raszkolnyikov) szempontjának bevonásával választja ki és fogja össze a tereket, s csak ehhez a térhez viszonyulva kapnak jelentést az egyes hősök, illetve az ő térközegük. Szvidrigaljové a Dunyával történt találkozás után az öngyilkosság bezárólag elválik ettől a főszereplői tudatban adott tértől. Szvidrigaljovnál egy helyen választható szét a tér és az idő: amikor öngyilkos lett, tehát bebizonyította, hogy nem credendően, nem jelleménél fogva bűnös.

### A térelemek jelentése

A regényekben a legfontosabb, leggyakrabban előforduló térelemek elfeledtetik a tárgyat, és rögtön a jelentést hozzák. Emellett minden másodlagossá, másodrangúvá válik. A tér és az idő maga azt követeli, hogy olyan világot teremtsen, ahol ezek a térelemek maximálisan hatnak.

Ahhoz, hogy mindezt világosabban lássuk, képzeljük el a következőt: ha egy festő azt a feladatot kapná, hogy készítsen a négy nagyregényről egy-egy olyan illusztrációt, amely az egész művet összefoglalja, vajon milyen térelemeket használna fel az illusztrációkon azokból, melyek dominálnának a regényekben?

A *Bűn és bűnhődés*ben bizonyára egy utca lenne látható, amely egy hídba torkollik. A távolban házak láthatók, de csak lépcsőházi bejáratuk és ablakaik vehetők ki élesebben. A hídon egy sötét ruhába burkolózott alak nézelődik, szemlélődik.

A *félkegyelműt* mindenképpen egy zárt tér illusztrálná: egy nagyon gondosan és értéssel berendezett szalon, ahol sokan gyűltek össze, középen áll a herceg, de ő is, mint mindenki, az ajtóra mered, érezni, hogy most valami szokatlan, meglepő fordulat következik be.

Az *Ördögök*ben egy sötét, majdnem lakatlan utca lenne. Egyik oldalán egy magányos, elhagyott ház áll, amely előtt egy hosszú, magas kerítés húzódik. A kerítésből itt-ott hiányzik egy-egy deszka, s az est homályában alig kivehetően két alak próbál bemászni ezen a résen.

A *Karamazov testvérek* című regény borítóján egy háromszögkompozíció lenne. A távolban a kolostor jelenne meg, az előtérben egymást keresztező ösvények és kanyargó keresztutak lennének láthatók. A kép harmadik pólusa lenne Aljosa, amint kifelé tekint ebből a háromszögből.

Ezek a képeken tehát a következő térelemek dominálnának: utca híddal, előkelő szalon jól kiemelkedő, élesen kirajzolódó ajtajával, ismét egy utca, de kerítéssel, valamint egy távoli kolostor egymást keresztező ösvényeivel.

Ha összehasonlítjuk ezeket az elemeket az előbbieken elemzett, illetve feltárt térelemekkel, akkor már nem is lep meg bennünket a feltűnő megegyezés. A *Bűn és bűnhődés*ben valóban nagyon sokszor vannak a hősök utcán, minden lényeges és váratlan fordulat itt következik be. Raszkolnyikov hétszer elmegy a hídra, ahol különböző gondolatok foglalkoztatják. A *félkegyelmű* jelenetei nagyrészt szalonokban játszódnak le. Az *Ördögök*ben minden fontos a kerítés mögött történik. A *Karamazov testvérek*ben pedig a kolostor az a hely, ahol először összejön a család, s ahonnan Aljosa elindul.

A négy nagyregény tér- és idősíkjának elemzése eredményeként a következőket állapíthatnánk meg Dosztojevszkij tér- és időkezelésére vonatkozóan.

Dosztojevszkij arra törekszik, hogy az *ábrázolt* tér és idő legyen a meghatározó és itt, ebben koncentrálódjanak az előző terek és idők.

Valamennyi regényében jellemző azoknak a helyeknek a hangsúlyozott leírása, amelyek jelentősek a hős sorsalakulása és sorsfordulója szempontjából. Minden, ami ebből a szempontból nem fontos – jelentéktelennek tűnő, nem szociálisan determinált helyeken történik.

Fontos, hogy az elbeszélő vagy az ábrázoló író a tereket önmaga szempontjából vagy a hős szempontjainak bevonásával választja-e ki, hogy mekkora realitással bír a tér az *alakok* tudatában, az *elbeszélő* tudatában és a *leírásban*.

A *Bűn és bűnhődés*ben a tér-idő a főhős sorsának koordinátája, a tér-idő eme koordináta-rendszerében kap jelentést a többi hős sorsának tér-idő viszonylata. A cselekmény mozgása is tér-idő egység esetén jöhet létre. Raszkolnyikov például a tér-idő egységének meghatározó jelleggel hordozója, és ezáltal a cselekménymozgás biztosítója.

A *félkegyelműben* a tér-idő koordináta-rendszer egysége időnként megbomlik; és pedig azért, mert a tér domináns hordozója az elbeszélő vizuális tere, az elbeszélő látóköre. Az elbeszélő hordozójává válik tehát az epikus tér egységének, a hős pedig az időegységnek; vagyis A *félkegyelműben* a tér-koordináta az elbeszélői látóörhöz, azon keresztül a pétérvári–pavlovszki cselekményszíntérhez

kapcsolódik. A cselekmény időfolyamatosságának hordozója Miskin. A cselekménymozgás feltétele ezért az elbeszélői látókörön belül tevékenykedő Miskin.

A térnek az elbeszélő látóköréhez való kötődése az *Ördögökben* és *A Karamazov testvérekben* tovább él.

Ugyanakkor, mivel az *Ördögökben* (valamint *A Karamazov testvérekben* is) az elbeszélés az esemény sor vége felől alakít, az elbeszélés kronológiáján belül egy lényegibb idő-térstruktúra alakul ki, az epikum szintjén (cselekvés, sors) módosítva az elbeszélőfunkció szubjektív terét és idejét; nevezetesen a központi alakok cselekvésének és sorsának tér-idő struktúrája, illetve *tér* (Verhovenszkij) vagy *idő* (Sztavrogin) tényezőinek hiánya.

A kolostor színterek mint a hősök tér-idő determináltságát felfüggesztő, absztrakt tér és idő lehetőségek – vagy csupán az alakok tudatában így élő lehetőségek –, az *Ördögök* és *A Karamazov testvérek* egymástól és a többi Dosztojevszkij-regénytől elütő sajátosságát képezik.

## IRODALOM

- N. HARTMANN: *Lételeméleti vizsgálódások*. Budapest, 1972.
- M. BAHTYIN: *Formi vremeni i hronotopa v romanye*. In.: *Voproszi lityeraturi i esztyetyiki*. Moszkva, 1975.
- M. BAHTYIN: *Zsanrovije i szuzsetno-kompozicionnije oszobennosztyi proizvegyenyij Dosztojevszkovo*. In.: *Problemi poetyiki Dosztojevszkovo*. Moszkva, 1963. 135–241.
- V. SKLOVSZKIJ: *Hudozsesztvennaja proza*. § Razmislennyja i razbori. Moszkva, 1959.
- D. LIHACSOV: *Poetyika hudozsesztvennovo vremeni*. *Poetyika hudozsesztvennovo prosztranzstva*. In.: *Poetyika drevnyerusszkoj lityeraturi*. Leningrád, 1971. 232–404.
- V. IVANOV: *Katygorija vremeni v iszkussztve i kulture XX veka*. In.: *Structure of texts and semiotics of culture*. 1973.
- A. GUREVICS: *Katygoriji szrednyevjekovoj kulturi*. Moszkva, 1972.
- Sz. NYEKLJUDOV: *Sztatyiszcsezkije i gynamicsezkije nacsala a prosztranzstvenno-vremennoj organyizacii povesztvovatyelnovo folkloru*. In.: *Typologicseszkiye isszedovanyija po folkloru*. Moszkva, 1975.
- N. GEJ: *Poetyicseszkoje vremja i prosztranzstvo*. In.: *Hudozsesztvennoszty lityeraturi*. Moszkva, 1975. 252–283.
- V. TOPOROV: *Poetyika Dosztojevszkovo i arhaicsnyije szhemi mifologicseszkoje mislennyja (Pre-sztuplennyi nakazanyije)*. In.: *Problemi poetyiki i isztorii lityeraturi*. Szaranszk, 1973.
- L. VIGOTSZKIJ: *Művészetszichológia*. Budapest, 1968.
- A. MEDILOW: *Time and the Novel*. London, 1952.
- Ju. LOTMAN: *Problema hudozsesztvennovo prosztranzstva v proze Gogolja*. Ucs. zap. Tartus. Unyiverszityeta, 1968.
- Sz. NYEKLJUDOV: *K voproszu o szvjazi prosztranzstvennovremennih odnosenyij sz szjuzsetnoj sztrukturoj v russzkoj biline*. In.: *Tezisi dokladov vo ftoroj letnyej skolje po ftoricsnim mogyelirujuscim szisztjemam*. Tartu, 1966.
- A. PEK: *K probleme bityija proizvegyenyija iszkussztva*. *Voproszi filozszoфии* 1971, 7.
- G. BACHELARD: *La poétique de l'espace*. Paris, 1957.
- R. JAKOBSON: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. In.: *Poetics*. *Poetyika*. Poetyika. Warszawa, 1961.
- Ritm, prosztranzstvo i vremja v lityerature i iszkussztve*. Leningrád, 1974.
- KIRÁLY Gy.: *A prózapoétika ismereteleméleti és ontológiai kérdései*. *Filológiai Közlöny XXI* (1975), 1, 1–17.
- KOVÁCS Á.: „*A félkegyelmű*” – *mint objektív gondolati forma*. *Filológiai Közlöny XXI* (1975), 2, 214–225.

## A világ újrakimondása

Kísérlet egy Ritszosz-vers komplex interpretációjára

SZABÓ KÁLMÁN

Kimondhatja-e, magába sűrítetheti-e egyáltalán az emberi szó az Univerzumot azzal, hogy néven nevezi akár a legköltőibb módon is? Már is pontosítani kell a fogalmazást, a „legköltőibb” szó nagyon is tág terű, a kimondás pedig a költészet nem múló küldetése. Az alábbi kis vers úgy kísérel meg ezt a mágikus és mégis racionális néven nevezést, hogy – egészen az utolsó szóig – nem mondja meg, csak sejteti, kiről, miről van szó. Az egyes szám első személyben megszólaló valaki (valami), a homálytól körülvevett *én* titkai lassan foszlanak szét, önmagáról egyre többet árul el a sok metamorfózison áteső eleven lény burkába búvó valami, aki csak a vers végén azonosul önmagával, számunkra is – a világgal. Azonosul, mert kimondódik újra, mert reprodukálódik az első kimondás, a valóságos, a költészetben is. A kettős kimondás sok feszültséget teremtő és feloldó folyamata az olvasóban másodpercek alatt játszódik le, mégpedig úgy, hogy a vers híjával van a hagyományos költői képeknek, s mégis együtt láttatja velünk a megformálás régebbi és modernebb útját is. Jannisz Ritszosz, napjaink görög költészetének kiemelkedő alakja, egyik leggazdagabb termésű (több mint 60 verseskötetű) mestere, akinek műveiből a *Holdfényoszóna* (1964) és a *Mélosz pusztulása* (1974) c. válogatásokban a magyar olvasó is ízelítőt kapott, a hagyományos verselés útján kezdte pályáját, de már a harmincas évek közepén asszimilálva az avantgarde-törekvéseket, különösen a szürrealizmus versalkotási módját, kialakította sajátos költői világát, amelyet a mindennapi élet tárgyaiból való kiindulás, a valóságos és az álomszerű összemosódása, helyenként a felduzzadó versmondatok méltóságteljes hömpölygése, máskor a lakonikusságig tömör drámaiság jellemez. Ifjúkora óta társadalmi forradalmár elkötelezettségű költészetet művel, mindig osztálya, népe s egyetemes emberi érdekek szószólójának vallva magát. Ez a költészet sokhúrú, tematikájában is sokrétű, és emocionális világában is rendkívül sokszínű, s különösen legutóbbi kötetekben egyre egyetemesebb igényű. Ebben az egyetemességben része van annak is, ahogyan ötvözni képes az első mesterétől, Kosztasz Kariotakisztól<sup>1</sup> tanult vonásokat, a homályos sejtésre való törekvést, a szómágia határait súroló játékoságot, a nagyfokú zenei határkeresést, egészen más, modernebb jellegű mozzanatokkal. Az elemzésre kiválasztott vers ennek is bizonyossága.

Távol áll tőlünk, hogy a formai alapú verselemzés módját egyedül üdvöztőnek tekintsük, úgy látjuk azonban, hogy bizonyos aspektusok megmutatására feltétlenül alkalmas lehet. Az újkori görög költészet tanulmányozásában még nagyon ritka az effajta megközelítés, a magyar neogrecisztikában nincs is hagyománya. Ennek tudatában kíséreljük meg szemügyre venni először vizuális képletekbe rögzítve, majd a befogadóra irányuló hatásmechanizmust nyomon kísérve Ritszosz egyik kis versét.

<sup>1</sup> Kosztasz Kariotakis (1896–1928) annak a görög költői irányzatnak vezéralakja, amely az 1922-es kisázsiai vereség és az avantgarde frontáttörés közötti évtizedben kifejezte a nacionalista Nagy Esméből való kiábrándulást és kiútatlanságot. Ez az irányzat még nem jut el döntő újításokig formai téren, de mondanivalójában már elfordul a dimotocista iskola hagyományától. Ritszosz, első versesköteteiben, hangvételében is, és főképp az illúziók tagadásában még Kariotakis követőjeként lép fel, de Kariotakis világfájdalmával szemben már erősebb társadalmi töltésű versekkel jelentkezik.

I. A vers rögzítése a képletek nyelvén

1.

A görög eredeti szöveg

Ἡ λέξι μέ εἶχε  
 μέ βρήκε  
 μέ εἶπε.  
 Κ' ἐγώ  
 μονάχα "εὐχαριστῶ"  
 Στή λέξι  
 μιά λέξι.  
 Ὁ κόσμος.

2.

A hangkép latinbetűs átírása<sup>2</sup>

I lexi me ihe  
 me vrike  
 me ipe.  
 K ego  
 monaha efhariszto.  
 Sztí lexi  
 mja lexi.  
 O kozmosz.

3.

Tükörfordítás az eredeti struktúra szerint

A szó engem bírt (praet. impf.)  
 engem megtalált (aor.)  
 engem kimondott (aor.).  
 S én  
 csupán „köszönöm”  
 – Nak (praep. + névelő) szó  
 egy szó.  
 A világ.

4.

Nyersfordítás magyaros struktúra szerint

A szóé voltam  
 megtalált engem  
 kimondott engem.  
 S én  
 csupán „köszönöm”.  
 A szónak  
 egy szó.  
 A világ.

5.

Verstani viszonyok az időmértékes  
 verselés normái szerint

U – U | U – U  
 U – U  
 U – U  
 U –  
 U – U | – U – –  
 U – U  
 U – U  
 U – U

6.

Verstani viszonyok a hangsúlyos  
 verselés normái szerint

6 (3 + 3) a  
 3 a  
 3 a  
 2 b  
 7 (3 + 4)b<sup>1</sup>  
 3 c  
 3 c  
 3 d

7.

Műfordítási kísérlet

A szóé voltam  
 megtalált  
 kimondott.  
 S én  
 csupán „köszönöm”.  
 A szónak  
 egy szó csak.  
 A világ.

II. Értelmezés a befogadót érő impulzusok szerint

A cím nélküli kis vers a *Χάρτινα (Papírszeletek)* című, az athéni Kedrosz könyvkiadónál 1974 novemberében megjelent, csupa rövid, címtelen versekből álló kötet 36. oldalán áll. Egyetlen versmondatból álló üzenet, nyelvtanilag 4 mondatban, 8 verssorra tagolva, 10 grammatikai, ugyanennyi logikai szintagmából, összesen 18 szóból, 30 szótagból, 62 hangból – 30 magánhangzóból és 32 mássalhang-

<sup>2</sup> Az újjörög nyelvben a magánhangzók hosszúsága és rövidsége más, mint a magyarban, a görögben ugyanis ma a magánhangzó párok hosszú és rövid tagja azonos helyen képződik, pusztán az időtartam differenciál. A táblázatban – jellel jelöltük a hangsúlyt, és zárójelben ott, ahol eredetileg rövid magánhangzóra esik (eredetileg, mert metrikailag az x = ksz kettőshangzó a λέξι szó első szótagját megnyújtja).

zóból – áll (ez utóbbiakat 63 betű rögzíti az írásképből). A megközelítés időben nagyjából egyszerre jelentkező aspektusait jellegük szerint foglaltuk képletekbe. Hogy azonban a verset mégis egységében láthassuk, nem lesz elég a képletekbe foglalt aspektusok tanulságainak összeillesztése, ki kell egészítenünk a befogadót érő impulzusok megmutatásával is. A kettős feladatot célszerű a vers organikus részei szerint haladva elvégeznünk, nemcsak azért, mert ez azonos a befogadás folyamatának irányával, hanem azért is, mert a központozással a költő is ebben az irányban inspirálja az analízist, hiszen az egységes versmondatot négy nagyobb grammatikai egységre tagolta szét.

Ἡ λέξις μέ εἴχη  
 μέ βρῆκε  
 μέ εἶπε.

Ha szemügyre vesszük a nyitó mondat struktúráját, a költő megoldása első látásra következetlennek tűnik. Prózában az első két állítmány után vessző járna, mivel a mondat alanyához három igei állítmány társul. Négyszintűség a mondat, az első az újjörög nyelvben minden főnév előtt kötelezően kiteendő névelőből és az alanyi funkciót betöltő λέξις főnévből áll, ez az alanyi szintagma, míg az ezt követő három állítmányi szintagma felépítése hajszára azonos: hangtanilag, morfológiailag és logikailag egyaránt hangsúlytalan tárgy (μέ) és főképp morfológiailag és logikailag hangsúlyos állítmány. Ez utóbbi megközelítés fontosságát az újjörög nyelv törvényei még inkább megvilágítják: ha a tárgyon volna a hangsúly, tehát az első személyben megszólaló valakin (vagy, mint később kiderül, valamin), akkor ezt a szórend jelezné vagy a tárgyként szereplő egyes szám első személyű személyes névmás hosszabb és rövidebb alakja accusativusával (έμενα μέ εἴχη), vagy csak a hosszabb formával, de az igei állítmány után (εἴχη έμενα); mindkét esetben a jelentés ez lenne: *engem* bírt. Itt azonban az állítmány a fontosabb (*bírt* engem), s ezért volna hibás a tükörfordítás görögös szórendjét követni a fordítónak, a fordított magyar szórend fejezi ki híven a jelentést (ld. a 2. és a 3. képletet).

Visszatérve a többtagú mondatokat az újjörögben is elválasztó vesszők elhagyására, a 2. és a 6. képletből olvasható le a megoldás. Ritszosz, amióta szabadverset ír, azaz négy évtizede, a modernista költői iskolákban bevett szokás szerint gyakran bánt lazán a központozással. Ebben a mondatban azonban a tagolásnak sokkal finomabb módját választotta, a vessző helyett rímekkel jelölve meg a struktúra fő tagjait. Három azonos szótagszámú, azonos magánhangzójú, magánhangzóra végződő ige rímel egymásra. Már most megjegyezzük előre: az egész versben – leszámítva a 4. sor aposztrófós kötőszavát – egyedül a verset záró aláírás-kulcsszó végződik mássalhangzóra. Mindhárom ige alapige (nem tartozik elemzésünkhöz, hogy mindhárom rendhagyó ragozású is): az indoeurópai nyelvekben segédigeként is szereplő „bírní, birtokolni” a görögben is csak ige múlt idővel, a praeteritum imperfectummal rendelkezik, míg a „találni” és a „mondani” itt aoristosban, azaz egyszeri cselekvést kifejező múltban fordul elő. Ez azonban szemantikailag sem véletlen, erre a három ige sorrendje vezet rá bennünket. Aki (ami) első személyben beszél, már eleve – tartósan – a szóé volt, de egyszeri mozzanat az, hogy a szó őt megtalálta és kimondotta.

Ez a különbségtétel döntő, mert konstans (végtelen) és egyedi (véges) momentumokat köt össze. Meg kell jegyeznünk máris, hogy a magyar fordítót ezen ige fogalmak magyar megfelelői gyakorlatilag teljesen megfosztják a formahű tolmácsolástól: akár csak részben a jelentést fedő magyar szinonimák közül sem található három olyan, amely – a gondolattól való teljes elrugaszkodás veszélye nélkül – szótagszámban, rímben kielégítő lehetne. S mindez épp a rímekkel általában oly fukarul bánó Ritszosz verse kapcsán merül fel! A tiszta rím nyomatékosító hatása mellett a kompozíció hangrendiségének szabályos váltokozására is fel kell majd figyelniünk. Ebből egyelőre csak a kezdő mondat szigorúan magas magánhangzós jellegét érzékeljük. Mindenesetre a nyitó egység rendkívül harmonikusra formált szerkezetet tükröz, ezt csak aláhúzza a 4 x 3 szótagos tagolás is, még pedig úgy, hogy a szóhangsúly mindig a 2. szótagra esik, és az antik versmértékek tárában gyakorlatilag nem szereplő U – U képletű négy morás emelkedő-ereszkedő versláb konkvens végigvitele, amelyet ismert ellenpárjáról a – U – lejtésű creticusról anticreticusnak nevezhetünk.

Igazságtalanul egyoldalúak lennének mégis, ha mindennek alapján egy antiavantgardista verskedetnek állítanánk be a költemény első három sorát (noha költői kép nincs benne, és ismét hangsúlyozzuk, az egész versben sem), mert a hosszú időn át az újabb irányzatok eredményeit asszimiláló Ritszosz már az indítással is fejtetőre állítja köznapi gondolkodásunk sablonjait. A szituáció a

meghökkenető, az, hogy a szó az alany, hogy az ő tulajdona volt eleve a beszélő (a költő? – kérdi az olvasó egy szemvillanás törtérszéig), a szó talált rá, a szó mondta ki őt, a nem élőlény, holott általában a szó, egyik fő emberi specifikumunk az, amely kimondatik. A meghökkenetés, a várakozáskeltés irányában halad az igék hangulati fokozása is (birtokolt → megtalált → kimondott), valami különös dolog felfedezésének izgalmával hatva, de még nem nagyon sejtette a végül kimondandót. A verbalitás dinamikáját erősíti az „engem” ismétlése is. Feszültség teremtődik a szokott gondolati séma, logikai alapú igazság, és a költő puritán, szenttelenül kijelentő állítása között, amely csupa megszámlálhatatlanul elkoptatott közszóból áll (egyetlen más stílusárnyalatú szó nincs itt, és egy kivétellel nem is lesz a versben sem). Ezt a feszültséget csak fokozza most már annak ösztönös átérzése az olvasóban, hogy a különös fokozás, az intellektuális síkon ható meglepetéseffektus egyidejűleg éri őt impulzusként a matematikai-zenei szabályosságot érzékeltető metrikai hatással (rím, ritmus, hangrend stb.). Egyszerre érvényesül a nagyon szabálytalan a nagyon szabályossal, a korábbi költői iskolákban kicsiszolt hagyományos mozzanat (mint harmóniaérzet) és az avantgarde újításokkal rokon eltérés mindettől (mint diszharmóniaérzet). Talán ezek a tényezők játszanak közre abban, hogy, a vers tömörségéhez zeneiségéhez egyaránt méltóan, nagyerejű nyitó tételről beszélhetünk.

Κ' ἔγωγ  
 μανάχα "εὐχαριστῶ".

Az ellenpontozás művészete megköveteli a gyökeres tónusváltást, sőt hangnemtáváltást a második tételben. A ritszoszi kompozícióban is a kezdő mondat dur-jellegét ezek után mollnak kell követnie. Ha az első rész hangulatát a szokatlanul új cselekvésnek a megszokott eddigi közeggel együtt való érzékeltetése szellemében is a dinamizmus jellemezte, most a hangzásnak el kell lágyulnia. Arra azonban csak a legnagyobb alkotók képesek, amire Ritszosz, azzal, hogy váratlanul csaknem minden eszköz első tételbeli funkcióját visszajára fordítja. Ami az első mondatban az újat érzékeltette, most az lesz a hagyományos, ami a kontinuitást sejtette, most arra vetül az újítások fényugara.

A dūr–moll különbség a mondatok definicionális áttekintéséből nem látszik: a második rész is pusztá kijelentő mondat. A két közlés struktúrája között azonban hatalmas a különbség. A második tétel három egységre bontható: az előzőre visszautaló rövidített kötőszóval (ez a fajta rövidítés mint stílári vonás egyaránt jellemző a hagyományos és az „új költészetre”) együtt az alanyesetbe fordult egyes szám első személyű személyes névmás alkotja az alanyi szintagmát, amelyet az egyetlen, ugyan-csak egyes szám első személyű, de már jelen idejű ige képezte állítmányi szintagmával egy fokhatározói jellegű kötőszó kapcsol össze. Ez a szerkezet lényegesen statikusabb az előzőnél, s nemcsak az igei-névszóji jelleg kiegyenlített arányai miatt. Az előző tétel crescendóig fokozódó cselekvéseire (a szemantika síkjára átnyúlva) most egy történést, a „köszönet” érzésének reagálása a válasz. A beszélő alánnyá billenésével a köznapi gondolkodásunkat ért költői kihívás is mintha visszavonult volna, s a szituáció a megszokotthoz tért volna vissza. A középpontba a beszélő kerül, a költői állítás szerint élőlény, a kizökönt idő visszahelyeződni látszik.

Mindez azonban valóban csak villanásnyi, csalóka látszat. Mert mialatt a szituáció, tehát a gondolatosság szférája, valamint a szintaktikai szerkezet szférája most épp az állandóságot sugallja, ezekben már meg is bomlott a szókészleti, szóhangulati s főképp a metrikai szféra eddigi homogenitása. Az igazságnak csak az egyik fele az, hogy a beszélő kerül előtérbe. Valójában most a beszélőnek a csodát tevő, azaz őt a Semmből (noha ősidóktól fogva a szó birtokolta) kibontó és alaktalanságából megszabadító, mert kiejtő, kimondó, megnevező, tehát varázserejű szóhoz való viszonya tárul fel, s e viszony lényege a kimondandó-kimondott részéről a meghatott hála. A vers lejtésében itt érződik egy kis megtorpanás, majdnem kérdőjel az „én” után, a 4. sor végén. Ezt követi a kicsinyítő fokhatározó és a köszönetet kifejező ige nyújtottsága. Az első szintagma szótagszáma 2, a másodiké 3, a záróigéé 4, bár fokozatosságot mutat, az 1:1 arány mégis megbomlott. A hangsúly az első és az utolsó szintagmában az utolsó szótagra, a középső szintagmának pedig épp a közepére esik. Nem véletlen a választékosabb „csupán” szó alkalmazása a köznapi „csak” helyett sem. Már-már alázatig fokozza a beszélő hálaérzetének hangulatiságát, a meghatottság érzelmes tónusát, de mindez a „köszönöm” szó idézőjelbe tételével még ennél is tovább fokozódik. A megtorpanást, a botladozást, majd az érzékenyüilt-ségbe való át- és megnyúlást híven adja vissza az anticreticusnak az első szintagmában iam bussá való rövidülése, majd visszatérése után epitritussá való növekedése.

Az eszközcserevel együttesen végrehajtott hangnemocseré tehát nem öncélú játék. A kezdő tételben értelmünket ösztönzően provokáló ritszosi vers most érzelmeinket provokálja, így építi tovább a gondolatsort is, amelyből most már sejtjük, hogy valami nagyszerű cselekvéssel indult, ha már a rá való reagálás szinte a szentimentalizmus határát súrolja. Súrolja, de nem töri át. A modern költő, habár most a hagyományos verstani elemek fellazításával teremtett feszültséget a vers szférái között, még ezt azzal is tetézte, hogy a hangrendiség is a mély magánhangzók jegyében felel az első tételre, képes egy elidegenítő effektussal megálljt mondani az értelmességnek is: az *ἐγὼ* – *εὐχαριστῶ* nem tiszta rím fonákja (b – b') elütésével az előtte – és utána – álló tiszta rímtől (csak ez a rím az, amelyet a magyar fordítás nem érzékeltethet igazán a második rész lényegéből) figyelmeztet: nem szabad szó szerint venni ezt a hálát, igen is van a beszélőnek is, aki először kapott most hangsúlyt, okára, hogy méltóságát éreztesse. A „megszabadított”, a „kimondott” sem akárki, nem akármi, mutatja a sorvégen, hangsúlyos helyen álló névmás is. Most már a titokkeresés kíváncsiságával várjuk a verstől, a költőtől a „megszabadított” számunkra való megnevezését, egy nagy jelentőségű cselekvés reprodukálását. A második, mollban szóló lírai tétel tehát bonyolította ugyan a szálakat, mégis többet sejtetett meg a mű mondandójából.

Στή λέξη  
μα λέξη.

Kérdésünkre a választ a harmadik tételtől is hiába várjuk, sőt kíváncsiságunk csak fokozódik. A költő a következő tizedmásodpercekben (az átlagos befogadás időtartamát tételezzük fel) türelmünket provokálja a játékos késleltetést célzó merész egyoldalúságok és polifóniak jegyében, most már némileg összekeverve a hagyomány és az újítás elemeinek szereposztását is. A feszültség első forrásának az tűnik, hogy az előző tételben előtérbe került beszélő, a „csoda” tárgya, a „hála” alanya látszólag eltűnik, a szó, a vers „pozitív hőse” viszont nagyon is nagy hangsúlyt kap. Valójában a szó jelentésű szóval való tüneményes grammatikai-szemantikai játék áll a tétel középpontjában. Induljunk ki azonban most is a szintaktikai struktúrából. Ha az első tétel négy szintagmás, a második lényegében három szintagmás, a mostani mindössze kettőből áll (az utolsó csak egyből fog állni), két kizárólag névszói szintagmából (egyetlen ige nem jön elő többé). A *λέξη* szó az elsőtben egy határozatlan névelőhöz csatolt előljárószóval, a másodikban a határozatlan névelői és tőszámnévi jelleggel itt egyaránt rendelkező „egy” szóval együtt szerepel. A kettős környezet és a *λέξη* szó kettős jelentése alkotja ennek a játékos megoldásnak a lényegét. Az intellektuális és a formai síkok között ez a játék adja azt a feszültséget, amely érdekfűzésünket továbbra is elevenen tartja. Az első *λέξη* részeshatározós (résztelvezve: *εἰς τὴν λέξη*) szintagma centrumában van, a második szintagma jelzői. Az első szó a szó, a csodatévő, neki szól az előző tétel közzönete. Ezt ismétli, nyomatékosítja a költő azzal, hogy vele morfológiailag is kiegészíti az előző mondatot, tehát odaul, annak határozója is. Persze más a kapcsolódás, mint az első és a második tétel közt volt: az „s” kötőszó ott két eseményt kifejező egyenértékű tagmondatokat (vers-tagmondatokat) kapcsolt össze, itt viszont a második tételből hiányzó elem pótlásáról van szó. A második „szó” a beszélő, maga is egy szó – a zárótétel igazolja, hogy aritmetikailag is egy szóból áll a várva várt név, de egyelőre még jobban érvényesül az egy határozatlan névelői funkciója a megnevezés homályos sejtésében is (de csak az olvasót csigázva, hiszen a szó már kimondotta, megnevezte a beszélőt), s ezen túl a két „szó” összemérésében is. A másik, a jelzői szintagma ugyanis tovább egészíti ki az előző tételt. A szó, az emberi szó a démiurgosz, az igazi alkotó – vallja közvetten a költő –, a „megszabadított” csak egy démiurgosz. Igen ám, de ha a játékosan késleltető-kiegészítő grammatikai és szemantikai szférák ezt is sugallják (egymással is feszültségben), akkor viszont megint a metrikai-zenei szféra lez a vészjelet a maga sajátos, más játékosságaival és szabályosságba zökkenésével egyaránt – visszatérve az első tételhez –, hogy továbbra is óvatosan kezeljük a két démiurgosz közötti arányokat, mert meglepetés érhet bennünket. Megsejteti, hogy formálógikai és költői igazságok fognak ütközni a vers csattanójában. A merőben más tartalmi és nyelvtani jellegű két *λέξη* sorvégi pusztai ismétlődése, teljes tiszta rímélése (c – c) adja ezt az újabb játékos ellentmondást, az azonosság formai illúzióját villantva fel, ezzel nagyon is a különbséget s az elmondottaktól való különbséget (a logikai igazságot) praelegálva. A két sor tehát az első tiszta rímek majd egy majdnem-rím közbeiktatása után épp össze nem rímeltethető fogalmakat kötve össze él egy egészen teljes rímmel. A két sor ritmikailag is azonos, egyenlő szótagszámú, közepen

hangsúlyos – ugyanilyen ritmusképletű lesz a zárósor is! –, végleg (és végig) visszatért az anticreticusok hullámszásának medrébe a vers. És ismét magas hangrendű a tétel, mint az első volt. Magyarra való fordítása sem okoz sok eltérést az eredetitől, legfeljebb egy „csak” szó betoldása tovább nyomatékositott (s ráadásul jól rímel is), ahol a görög eredetiben az önmagával azonos és mégsem azonos szó ismétlésének tündéri játéka gyönyörködtet, s érzeteti egyúttal azt is, hogy nincs más, nem lehet más hátra, mint hogy a beszélő levebbe álarcát előttünk is, nevezze meg magát igazi nevének.

#### ‘Ο κόσμος.

A világ. Ez az üzenet aláírása. Csak így szabad fordítani is, noha a magyar szó nem kelt olyan akusztikai hatást, mint görög párja. A világ. Nem „a világ!” Nem. Ez is formálisan egyszerű kijelentés. Belülről érezzük, hogy mégis kiáltás. Nem is a Világ. És mégis: a Koszmosz, az Univerzum is. Várható volt ez a megfejtés, és mégis, a bizonytalanság annyi tényezőjével volt tele az előző három tétel, hogy teljes, nagy erővel harsogva is méltó zárórésze lehetett a műnek. Utólag sok-sok értelmi, érzelmi hullámszást elcsitított, és a gondolatort kerekké tette, ha nem is oldott fel minden ellentmondást. Igaz, hogy a *κόσμος* szó fenséges hangzása, metrikai minősége – az előző részre ráfelelő mély hangrendűsége, a mássalhangzók és magánhangzók 4:2-es aránya és olyan eloszlása, hogy a 6 hangból a 2. és az 5. a magánhangzó, a vers szavai közül egyedülálló mássalhangzóra való végződése, a határozott névelővel kiegészülő egyetlen szintagma hangsúlyának középre esése, anticreticusos lejtése – joggal érzékelteti a mindent lezárás, a minden megoldódásának látszatát. A miniatűr remekmű kompozíciójában azonban most ismét a gondolati elemek veszik át az avantgarde szerepet (mint az első tételben, ennyiben a kompozíció ölelkező). A coda szemantikailag már első látásra is ellentmondásos. A *κόσμος* szó görögül világot, Koszmoszt (tehát Mindenséget), rendet, emberek tömegét egyaránt jelenti. Ez a sokszínűség sok mindent nyitva hagy, noha érezzük a fő jelentést. Az ellentmondás azzal is fokozódik, hogy most konstatáljuk a különben nyelvtani alapon látszólag esetleges tényt: a *világ* szó görögül hímnemű, a szó jelentésű *λέξη* pedig nőnemű (kizárólag ez a két főnév fordul elő a versben). A kölcsönhatást érzékeltető szóválasztás azért is látszik tudatosnak, mivel a költő a *szó* jelentését nem a hímnemű *κόσμος* szóval fejezte ki.

Hátra van, hogy a logikai, sőt filozófiai igazság – miszerint a világ, az objektív valóság hozta létre bolygónk legfejlettebb élőlénye specifikus jellegeként, a társadalmi lét fokán, a szót, minden idők egyik legcsodálatosabban kifejező jelformáját, s nem fordítva – összeütközzön a ritszoszi vers költői igazságával – mely szerint a szó, az emberi értelem-érezlem alkotta szó eredménye mégis, hogy az önmaga vak erői irányította anyagi jellegű Univerzumnak mai tudásunk szerint legfejlettebb létformája képes volt tudatával tükröt tartani, s így vált e tükörben a Mindenség Koszmoszá, azaz rendezetten felismert világgá. A két igazság, ha egymásnak feszül is, lényegében nem tagadja egymást, egyazon valóság két ellentétes pólusa csupán. A költő az ember világformáló, világkifejező aktusának nagyszerűségére helyezte a hangsúlyt, s ezen az sem változtat, ha utólag könnyű rájönnünk, hogy a Mindenség ember iránti hódolatának motívumában valójában emberi viszonyt tükrözött, a költő saját hitét emberi nemünk rendeltetésében. Tette pedig ezt, a kötet tanúsága szerint, 1973 januárja és júniusa között, Papadopolosz juntájának csaknem legsötétebb időszakában (amely 1973 novemberével, a műgyetemi felkelés véres elfojtásával vált még sötétebbé), s alig pár évvel a leroszi raboskodás és a szamoszi internálás után.

A költemény négytételes nagyzenekari kompozícióval analóg művé való bővítésének alkotói folyamatát mi képletekkel, illetve a befogadót ért impulzusok útján kíséreltük meg hozzávetőlegesen megközelíteni, annak tudatában, hogy még az effajta vizsgálat után is sok „titok” marad hozzáférhetetlen még egy ilyen rövid terjedelmű versben is. És mégis, több részizgazság bitokában állíthatjuk: Jannisz Ritszosz csak terjedelmében kis versének nyelvi és stílári egyszerűségében, költői eszköztárának sokszínűségében, problematikájának és hatásmechanizmusának bonyolultságában, a nagy, Univerzum-kimondó, költői üzenetekhez híven, a minden dolgok rendje egyszerűségét, sokszínűségét és bonyolultságát egyaránt magában hordozó vessel gazdagodott maga az újra kimondott világ is.



## A nyelvi kérdés Belgiumban (nyelvészociológiai jegyzet)

OLÁH TIBOR

1.0. Belgium – Európa szívében – 30 514 km<sup>2</sup> területet foglal el, és 9,6 millió lakost számlál. Négyzetkilométerenkénti 317 lakosával a világ egyik legsűrűbben lakott országa. Hivatalos nyelve a francia és a flamand; e két nyelvhez délkeleti részén helyi használatra még a német csatlakozik.

1.1. A flamand szó népnév, a Belgium északi részén, Flandriában lakókat hívják így. A belgiumi flamandok nyelve hivatalosan „dél-holland”, vagy a jelző elhagyásával holland (franciául „sud-néerlandais”, vagy egyszerűen „néerlandais”, hollandul „nederlands”). A Belgiumban használt nederlands csak absztrakció, az anyaországnak tekintett Hollandia nyelvével való kapcsolat hangsúlyozására szolgál. Az egyszerűség kedvéért a flamand jelzőt használjuk, amikor Belgium északi részének lakóiról és az itt használt nyelvről beszélünk. Egyébként a „flamand” és a „néerlandais” között rendszeresen különbséget tesz a Belgiumban megjelenő francia szakirodalom is.

1.2. A Belgiumban beszélt flamand nem egységes nyelv. A germán nyelvek csoportjába tartozik, szoros földrajzi és kommunikációs kapcsolatban a nederlands hollandiai változatával. Négy nagy nyelvújrást lehet megkülönböztetni: a nyugati, a keleti, a brabançon és limburgs nyelvújrást. A kiejtés és szókincs közötti eltérések miatt a kölcsönös megértés e nyelvújráásokat beszélők között nem lehetetlen, de nem könnyű.

Az anyaországhoz való tartozás ellentmondásos magatartásbeli reakciókat vált ki. Általában „presztízs”-nyelv az irodalmi és beszélt nederlands, ezt azonban a mindennapi életben gyakorlatilag kevesen beszélik.

1.3 A belgiumi francia a flamandhoz hasonlóan több helyi változatra bomlik. Dél-Belgiumban (Vallóniában) a francia mint presztízsnyelv román nyelvújrással, a flamand említett helyi változataival került szembe. A belgiumi francia Észak-Belgiumban germán nyelvújrással, a flamand említett helyi változataival került szembe. A belgiumi franciának Vallóniában a régi nyelvújrássok területi elhelyezkedésének megfelelően jelenleg három változata van:

A Liège környéki keleti nyelvújrást  
a Namur környéki közép-vallóniai nyelvújrást  
a Charleroi környéki nyugati nyelvújrást.

1.4. Belgium történeti, társadalmi, politikai és nyelvi fejlődése következtében mind a belgiumi francia, mind a Belgiumban beszélt nederlands (flamand) használ olyan terminusokat, amelyek sem a franciaországi franciában, sem a hollandiai nederlandsban nincsenek meg, vagy előregedtek. A közigazgatás és az oktatás nyelvéből idézünk példát:

A francia *maire* (polgármester) belgiumi francia megfelelője *bourgmestre* vagy *maieur*; az *adjoint au maire* (polgármester-helyettes, tanácsos) belga megfelelője *échevin*. Hasonló eltérés van a nederlands belgiumi és hollandiai változatai között: amíg a polgármesterre azonos terminust használ mindkettő *burgemeester*, a helyettesét Hollandiában *wethouder*, Belgiumban *schepen* névvel illetik. Az oktatási rendszerek különbözőségéből fakadóan a tanárképző főiskola neve Hollandiában *pedagogische Academie*, Belgiumban *normalschool*, Franciaországban *école normale* (supérieure).

1.5. A Belgiumban beszélt francia nyelv vizsgálatakor külön fejezetet kell szentelni a fővárosban, Bruxelles-ben használt francia változatnak. Bruxelles földrajzi és politikai helyzetéből fakadóan – flamand nyelvű területbe ékelődött – sajátos nyelvi státussal rendelkezik, mivel az ország vezető intézményeinek, minisztériumainak és kiadóinak, értelmiségének nyújt otthont.

Nyelvszociológiai, viselkedési modell szempontjából Bruxelles-ben a francia presztízsnyelv. Bruxelles hivatalos kétnyelvűsége nem azt jelenti, hogy minden itteni lakos egyaránt beszél franciául és flamandul. Egy 1969-es felmérés szerint a lakosság 76%-a beszél franciául. A flamand származásúak egyre dinamikusabban és gyorsabban hódítanak teret.

Néhány, a belgiumi franciáról készített régebbi leírás vízszintes (földrajzi) tagolása, például a Marolles negyed megkülönböztetése, ahol állítólag az igazi bruxelles-i tájszólást (a marollient) beszélik, fenntartással kezelendő. Ma már lehetetlen földrajzi (vízszintes) megközelítésben árnyalni Bruxelles nyelvi helyzetét. A híres *marollien* – ez a sajátos ötvözetű francia–flamand keveréknyelv – néhány lexikai elemet kivéve ma már csak a kabarészínpadok humoristáinak a szájából hallható, megértéséhez pedig külön kis szöszedet szükséges még egy belgának is. A Bruxelles-ben élő magas képzettségű francia (vallon) leginkább egynyelvű, nem beszél flamandul vagy csak keveset, és legfeljebb ért flamandul, nem *bilingue* tehát, hanem *biglotte*. Az alacsonyabb képzettségű, eredetileg francia anyanyelvűek között gyakoribb a kétnyelvű, de kiejtésben, nyelvi műveltségben a flamand hatása érezhetőbb.

A fővárosba került flamandok többsége kétnyelvű – ami egyrészt dinamikus asszimiláló készségükre, másrészt a francia presztízsnyelv voltára utal. Egynyelvű flamand a francia némi passzív ismeretével az idősebb generáció tagjai és az újonnan épült városrészekbe betelepültek között található.

Külön nyelvszociológiai vizsgálatot igényelne a fővárosban dolgozó külföldi vendégmunkások nyelvi helyzete.

2.0. Az ország flamandnak tekintett részén 5 433 000 lakost számlálnak, a vallonnak tekintett részén 3 125 000 lakost. Kelet-Belgium két kisebb, német nyelvűnek feltüntetett területén 62 000 lakos él. Bruxelles kétnyelvű főváros lakosainak száma 1 071 000.

2.1. J. Fishman Belgiumot azoknak az országoknak a csoportjában említi, amelyekre „kétnyelvűség nélküli diglosszia” jellemző, és az ebből a helyzetből fakadó problémákat, feszültségeket általában a következőképpen jellemzi:

„comme peu d'états qui présentent cette diglossie sans bilinguisme sont nés d'un consensus ou d'une unité préexistante, toute évolution dans le domaine de l'enseignement, de l'économie ou de la politique où bénéficient des classes inférieures aboutit souvent à des mouvements séparatistes ou à des exigences d'égalité pour la langue opprimée” (1971, 96. old.).

A. J. Fishman által jelzett fejlődés teljes mértékben követhető Belgium példáján, ha az ország nyelvi helyzetének és nyelvi törvényeinek történetét végigtekintjük.

2.3. 1830. október 4. a Belga Királyság kikiáltásának, az önálló Belgium megjelenésének dátuma Európa történetében. A belga állam hivatalos nyelve – születésekor – francia volt, jöllehet a IV. századtól számítva az ország északi részét germán törzsek leszármazottjai lakják, és a francia nyelvi hatás, bár többször sor került rá a IV. és a XIX. század között, főleg az ország déli részét érinti, ahol az őslakosság román eredetű nyelvjárásokat beszél a kezdetektől fogva. Ez az eredendő – a nyelvszociológiában újabban divatos kifejezéssel – francia „nyelvi imperializmus” váltotta ki a napjainkig egyre erősödő flamand mozgalom első formáit.

Az első flamand megmozdulások eredményeként egy 1873. augusztus 17-i törvény az ország északi (flamand) részén a jogi ügyek intézésére engedélyezi a flamand nyelv használatát.

1878. május 22. Újabb törvény további helyet biztosít a flamand nyelvnek a közigazgatásban.

1883. június 15. óta a flamand oktatási nyelv Flandriában. Az általános és középiskolákban minimálisan két tantárgyat flamandul kell oktatni, a francia ekkor még megtartja uralkodó szerepét az egyetemi oktatásban.

1898-ban a Devriendt–Coremans-törvény második hivatalos nyelvvé teszi a flamandot a törvények publikálásában, a középületek felirataiban, a pénznyomatásban stb. A fejlődést ebben az időben Flandriában fishmani kategorizálással még a „diglossia kétnyelvűséggel” osztályba sorolhatjuk. A kétnyelvűségnek az ország déli részére is ki kellett volna terjednie, hogy az egész országot az említett kategorizálás jellemezhesse.

A kétnyelvűség irányába való fejlődés azonban csak a vallonok beleegyezésével (és aktív nyelvtanulásával) valósulhatott volna meg, amellyel természetesen együtt kellett volna járnia a francia tényleges elterjedésének északon, a lakosság minden rétegében, a legalacsonyabb rétegekben is.

A vallonok ezt visszautasítják. Ennek következtében a két nyelvterület elválik. A flamand Észak-Belgiumban, a francia Dél-Belgiumban kizárólagos használatra szorul. Bruxelles főváros marad egyedül kétnyelvű.

Egy 1930. április 5-én kelt törvény egynyelvűvé (flamand) változtatja a genti egyetemet, és ugyanabban az időben mozgalom indul a flamand bevezetésére a louvaini egyetemre. Ez utóbbi egyetemen 1945 és 1970 között alakul ki kétnyelvű oktatás, és napjainkban folyik az egyetem kettészakítása két egynyelvű – francia, illetve flamand – egyetemre.

1932 és 1938 között több rendelet eredményeként az alsó- és középfokú oktatás, az igazságszolgáltatás egynyelvűsítése indul meg. A 30-as években hozott rendelkezések szüntetik meg véglegesen Flandria „diglosszia kétnyelvűségével” jellegét. 1961. július 24-én eltörik a nyelvi szempontok szerint végzett népszámlálást és egy 1962. november 8-án kelt törvény határt von az ország két része között.

2.4. A nyelvi határ a nyugat-belgiumi Mouscron és a kelet-belgiumi Gemmenich között húzódik, északra és délre egyaránt beékelődésekkel. A kétnyelvű és flamand területen fekvő Bruxelles-t speciális jogokkal bíró helységekből álló folyosó köti össze a vallon területtel. Kelet-Belgiumban hivatalos helyi használatra elismerik a németet is, de a német nyelv státusza nem problémamentes. Milyen kritériumok alapján húzták meg ezt a nyelvi határt? Nem nyelvi népszámlálás adatai alapján. Ilyen népszámlálást 1846 és 1947 között (ez volt az utolsó) többet is végeztek, az utóbbiak azonban, különösen az 1947-es, politikai feszültségeket eredményeztek. 1959-ben statisztikusokból, szociológusokból és nyelvészekből álló kormánybizottság alakul a nyelvi népszámlálás helyes módszerének a kidolgozására. A bizottság 1960-ban elkészült jelentése azonban nem került nyilvánosságra, és a szakirodalmi utalások alapján – jelenleg hozzáférhetetlen. Pusztán néhány közvéleménykutatás adatai alapján lehet némi képet kapni a kérdéstről. A nyelvi határ megvonásakor sem komoly nyelvészeti, sem népszámlálási, sem földrajzi, népességi, sem szociológiai, gazdasági viszonyokat nem elemeztek tudományos módszerekkel. A határ kitűzésének alapjául egy flamand politikus, J. Verroken és egy vallon tanár, J. Van Crombrugge közös, kompromisszumos javaslatát fogadták el.

A nyelvi határ kérdését először a flamandok vetették fel. 1911-ben már határbizottság alakult meg. Vallon részről 1931-től találkoznak a kérdéssel. A nyelvi határ kérdését diakrón szempontból megközelítve több teóriát kellene részletesen ismertetnünk. Nagyjából mindegyik megegyezik abban, hogy a jelenlegi határ a germán törzsek, főleg a frankok előrenyomulásának déli határa környékén van, időben pedig a két nyelv közötti határ stabilizálódása a X. század elejére tehető.

Az 1961-ben meghúzott nyelvi határt természetesen nem fogadta egyöntetű belenyugvás. Különösen három ponton – a keleti Voerstreek (Les Fourons) vidék, a nyugati Mouscron – Commines vidék és Enghien község hovatartozása adott okot több vitára. Mindhárom vitatott terület jelenleg vallon vidéken fekszik, és a Voerstreek (Les Fourons) kivételével oda is tartozik. Két esetben a flamandok követelik maguknak, egy esetben a vallonok a másik nyelvi fennhatóság alá eső részeket. A nyelvi kettéválasztást több kiegészítő rendelet szabályozza 1963-ban, és ezek gyakorlatilag a felsőfokú oktatást kivéve semmilyen szerepet nem hagynak a franciának Flandriában és a flamandnak Vallóniában. A nyelvi határról szóló törvény nemcsak megoszt, hanem tilt is, a törvény megszegői ellen szankciókat ír elő.

2.5 Az 1962–1971 között megjelent módosító rendeletek a felsőoktatásban még meglévő kétnyelvűség megszüntetésére, a parlamenti képviselők nyelvi szempontból való csoportosítására és más gazdasági, kulturális decentralizálásra vonatkoznak. Mivel az államnak két hivatalos nyelve van, az ország két részének egynyelvűsítése óta, a „másik hivatalos nyelvet” idegen nyelvként tanítják az iskolákban. Kérdés merülhet fel, hogy az előző oktatás milyen eredményt hozott, beszélhetünk-e akár csak múlt időben kétnyelvű oktatásról Belgiumban. Jóllehet a nyelvi kérdés Belgiumban nagy nemzeti ügy, kevés nyelvészeti és szociológiai anyag van, amely pontos képet rajzolna a helyzetről. A kétnyelvű oktatás pedagógiai és nyelvészeti aspektusait többen tanulmányozták (Bong, 1972, Bustamante, 1973, Leconte, 1971, Baetens Beardsmore, 1971, Hanse, 1971, Wishaupt, 1970 és mások).

A nyelvészeti megközelítés Hugo Bustamante, Mauritz von Overbeke, Albert Verdoodt (1974) közös tanulmánya. Ha kétnyelvű oktatáson azt értjük, hogy a második nyelvet nem idegen nyelvként tanítják, hanem közlési nyelvként szerepel különböző tantárgyak oktatásakor, akkor Belgiumban a kétnyelvű oktatás még múlt időben beszélve is minimálisnak tekinthető. Ez az oktatás a fentebb ismertetett nyelvi törvények függvényeként a következőképpen alakult. Egy 1932. július 14-i törvény három nyelvi zónát különböztet meg. Egy flamand nyelvűt, amelyhez az összlakosság 56,6%-a

tartozott 1970-ben, egy francia nyelvűt, amelyhez az összlakosság 32,25%-a tartozott, és Bruxelles-t, amely a lakosság 11,05%-át képviseli. Az első két zónában az oktatás egynyelvű flamand, illetve francia, a második hivatalos nyelvet intenzív módon tanítják (elvbén). Bruxelles-ben a beiskolázás az anyanyelv, illetve a tanuló által rendszeresen beszélt nyelv alapján történt 1970 szeptemberéig, azóta ezt nem szabályozzák. Az 1963-as nyelvi törvény egyetlen említésre méltó változtatást hoz, megszünteti az ún. átmeneti osztályokat. Az átmeneti osztályok célja az volt, hogy fokozatosan elvezesse a tanulókat a második oktatási nyelv ismeretéig. 1963-ban több mint száz ilyen átmeneti osztály működött kizárólag flamand területen, tehát gyakorlatilag a francia nyelv tanulását mozdították elő ezek az osztályok. Igazi kétnyelvű oktatás csak a keleti, németek által lakott területeken van, ez a vidék 62 000 lakosával azonban az összlakosságnak csak a 0,64%-át adja. Mivel a nyelvi határ a külön-külön egynyelvűségnek kedvez, és az elmúlt évtizedek erős érzelmet kavaráró harcaiba a lakosság jelentős része belefáradt, a belgiumi közvélemény általában elítéli a kétnyelvű oktatást. Nem térünk ki itt azokra a tendenciózus pedagógiai és pszichológiai „módszerez felmérésekre”, amelyek mind a kétnyelvűség ártalmairól, az értelmi fejlődés gátlásairól stb. próbálnak meggyőzni. Csak a nyelvészekből és szociológusokból álló csoport összefoglaló véleményét idézzük:

„In general bilingualism is nowadays viewed as an unfortunate burden by Belgian linguists who certainly do not consider it as a blessing which should be pursued beginning at an early age. And what has been achieved by educationists in an attempt to understand the implications of bilingualism, although of an undeniable psychological interest, has in fact been minimal from the point of view of consistency and reliability.

In short Belgian pedagogues and linguists either condemn bilingual education (in the sense of more than one language of instruction) or recognize it only as a palliative for the small minority of the population who are obliged to live in a bilingual situation (e.g. in the German region and in the European schools).” (H. Bustamante, M. Van Overbeke, A. Verdoodt, 1974.)

Jóllehet az iskolai oktatás nem teremtette meg egy általános kétnyelvűség feltételeit, az általánosan még ma is kétnyelvűnek tartott Bruxelles lakosai mellett sok a kétnyelvű belga, és van több olyan vidék, ahol a lakosság kétnyelvű – anélkül, hogy érezhető szellemi fogyatékoságban szenvedne emiatt.

3.0. Egy ilyen területen végeztem 1974 nyarán egy rövid felmérést, a kelet-belgiumi Voerstreek (Les Fourons) vidékén, egy nemzetközi nyelvészociológiai tanfolyam öt részvevőjének és egy a vidéket ismerő flamand tanárnak a társaságában. A Voerstreek (Les Fourons) hat falujában megpróbáltunk különböző kritériumok alapján tájékozódni a lakosság nyelvhasználati szokásairól és kétnyelvűségének fokról, általában a nyelvi kérdésekről. Az eredmény csak tájékoztató jellegű, mivel alaposan előkészített felmérésre nem volt módunk (illetve az előkészítés helyi szervezési okok miatt meghiúsult).

### 3.1. A Voerstreek (Les Fourons). Földrajzi-történeti adatok

A Voerstreek a Meuse folyó és Eupen város között terül el, lakosai főleg földműveléssel foglalkoznak. Hat falu alkotja. Mellékelten a név mellett megadjuk a lakosság számát (1973. december 31-i adatok).

	összlakosság	férfi	nő	ebből külföldi vendégmunkás
Moelingen	909	433	476	141
Remersdael	429	226	203	28
'S Gravenvoeren	1319	648	671	111
St. Martens Voeren	945	492	453	123
St. Pieters Voeren	277	149	128	32
Teuven	521	272	249	73

A flamand–francia nyelvi határ alatt, tehát földrajzilag Vallóniához közelebb fekszik. A flamand Limburg tartományhoz csatolva keleten, délen és nyugaton a franciául beszélő Vallónia, északon Hollandia határolja, szabályszerű kis szigetet alkot. Történetileg a Voerstreek mint „Land van Overmaze” (Meuse-ön túli terület) a belga Limburg tartomány részét alkotta. Az 1830-as, Belgium és

Hollandia közötti határrendezés után kapcsolata rosszabbodott a hollandiai Limburg tartománnyal. Keleti része 1815-től Poroszországhoz tartozott. A XIX. század során a keleti részen porosz hatás és germánosító törekvések észlelhetők. Az I. világháború előtt a Voerstreek erős francia (vallon) befolyás alatt álló flamand nyelvű terület.

3.2. A lakosság viselkedési reakcióinak jobb megértését segíti, ha megemlítjük itt a szomszédos Montzen terület sorsát is. A montzeni terület Aachen és Eupen között német befolyás alatt állt. Az első világháború előtt általánossá vált a német használata (iskolákban és templomokban is). A világháború alatt a németül beszélőket németnek tekintették, ezért a francia előlépett presztízsnyelvvé. Ennek eredményeként egyes falvak elfranciásodtak, mások megtartották a németet, a többi vegyes, két nyelvű lett. A háború után Belgium magához csatolta a vidéket – ennek eredményeként a németek iránti szimpátia újból erősödött. A második világháborúban a náci mint „német nyelvterületet” visszacsatolták, ennek nyelvi következménye a lakosság reakciójában a német nyelv háttérbe szorulása lett, és erősödött a francia pozíciója. Ehhez hozzájárult még az is, hogy a flamand nacionalista mozgalom a megszálló német hatalom segítségére is próbált támaszkodni. A Voerstreek lakossága ugyanígy viselkedett. Annak ellenére, hogy alapvetően germán nyelvjárást használ a mindennapi életben (a limburgs helyi változatát), a francia felé orientálódott.

Az 1963-as flamand–vallon egyezkedések eredményeként a Voerstreeket az északi flamand Limburg tartományhoz csatolják. Mivel a helyi lakosság alkudozás tárgyának érezte magát – az is volt –, tiltakozásképpen szimpatizál a visszacsatolást, pontosabban a Vallóniához való csatolást követő „Retour à Liège” mozgalommal, amelyet részben a helyi vezető osztály, részben a liège-i vallon nacionalisták támogatnak. A feszültség levezetésére a kormány nyelvi „no man’s land”-dé nyilvánítja a Voerstreeket. Ezt a döntést azonban az államtanács nem hagyja jóvá. Az eredmény feszültséggel telített status quo. A lakosság 66%-a még 1974-ben is a „Retour à Liège” pártra szavazott. A Vallóniával és a francia nyelvvel való szimpátia azonban elsősorban gazdasági megfontolásokon alapul, és a lakosság magatartása nem egységes. Feltehetően  $\frac{1}{3}$ -a flamand érzelmű,  $\frac{1}{3}$ -a vallon érzelmű,  $\frac{1}{3}$ -a pedig ingadozik, és a nacionalista flamand mozgalom elleni tiltakozásképpen vagy gazdasági megfontolások alapján szavaz a „Retour à Liège” pártira. A szélsőséges flamand nacionalista és szélsőséges vallon nacionalista húzóerők között őrlődő lakosság rendkívül érzékeny a nyelvi kérdésre. Pontos, találó tanúbizonyságot erre a viselkedési modellre nem sikerült találnunk a Voerstreekekben, de érzésünk szerint ez megegyezhet a szomszédos Montzen területe egyik községében talált 70 éves öregember érdekes elemzésével. A 70 éves öregember, aki átélte századunk majdnem minden nyelvi háborúját – a társalgást sikerült magnóra rögzítenem –, a következőképpen jellemezte a saját viselkedését az ellentétes nyelvi harcok között. Azt állítja, hogy nem flamandul beszél, nem németül, nem franciául és nem vallonul (bár mind a négyet beszélte), hanem „plaatdüütch”-ül. Külön – sajátos jellemzőkkel bíró, a nyelvi háborút vívó csoportoktól elkülönített csoporthoz tartozónak vallja tehát magát, kívülállóknak az elmúlt évtizedek nyelvi és politikai csatáin, miközben néhány keresetlen szóval megemlékezik – a csak egy nyelvet beszélő! – nacionalistákról. Egy kicsit módosítva, nagyobb franciabaráttsággal, ez mondható el talán a Voerstreek lakóiról is. A Voerstreek lakóinak nyelvhasználatát az alábbi táblázatban szemléltetjük:

	1866	1920	1947	1974
1	francia	+ flamand francia	+ francia flamand	+ flamand francia
2	limburgs (dialektus)	limburgs (dialektus)	limburgs (dialektus)	limburgs (dialektus)

Az 1. sz. sorban a hivatalos besorolást adtuk meg, illetve a lakosság többségének a vágyát. Erre az utóbbira példa egy 1930-ban származó adat, amely szerint a lakosság 70%-a flamandul (dialektus) beszél, 30%-a franciául, és ezzel szöges ellentétben az 1974-es választás eredménye, amikor 30% flamand és 70% franciapárti. Az 1974-es választások is ezt az arányt erősítik meg, 66% szavazott a „Retour à Liège” mozgalomra.

A 2. sz. alatt a valóságos helyzetet adtuk meg. A lakosság a politikai változásoktól és határrendezésektől függetlenül dialektusban (a limburgs helyi változata) beszél a mindennapi, falun belüli érintkezésben.

Ez az eloszlás nemcsak a francia–flamand nyelvi konfliktusát ismerő területekre jellemző, hanem a Voerstreektől keletre a Montzen vidék hivatalosan német–flamand–francia vidékére is:

	1846	1866	1920	1947	1974
1	flamand–német	német–flamand	német	francia–német	francia
2	limburgs	limburgs	limburgs	limburgs	limburgs

A táblázat jól szemlélteti, hogy 120 év alatt egy hivatalosan flamand–német területből hogyan lesz francia terület csak hivatalosan, miközben a lakosság továbbra is megőrzi a helyi holland dialektust (limburgs) a mindannapi helyi érintkezésben.

### 3.3. A voerstreeki látogatáson alkalmazott megfigyelés módszere

A megfigyelés egyik módja egyszerű észlelésen alapuló adatgyűjtés az alábbi könnyen érzékelhető területeken:

- Milyen nyelven vásárolnak az üzletekben?
- Milyen nyelven ragasztják ki a hivatalos közleményeket?
- Milyen nyelvű imakönyveket használnak a templomokban?
- Milyen nyelven íródtak a sírfeliratok?
- Milyen nyelven válaszolnak, ha franciául, flamandul, helyi dialektusban, rossz franciasággal vagy angolul kérünk felvilágosítást?
- Milyen a hirdetések nyelve?
- Milyen nyelven írják ki a közúti jelzéseket?
- Milyen nyelvű újságokat olvasnak?

Az így kapott információkat személyes beszélgetésekkel próbáltuk kiegészíteni. Nem sikerült beszélünk egyetlen faluban sem hivatalos vezetőkkel. Viszont használható felvilágosítást nyújtott a 's gravenvoereni gyógyszerész, egy parasztgazda, egy teuveni kávéháztulajdonos és a falu plébánosa, Remersdaelban a postás és az iskolás gyerekek. Közvetlenül a nyelvhasználatra vonatkozó kérdéseinkre általában kitérő választ kaptunk. „Nincs nyelvi probléma, csak a politikusok csinálnak belőle problémát” – ez volt a sztereotip válasz.

3.4. Az iskolai oktatás nyelve ezen a területen a hivatalos törvény alapján a flamand. 1963 óta nem hivatalos francia nyelvű iskolák működnek. A hat község gyermekeinek kb. fele jár flamand, fele francia iskolába. Egy flamand nyelven oktató középiskola van, a franciául tanulók csak a nyelvi határt átlépve Vallóniában folytathatják tanulmányaikat. A gyermekek francia, illetve flamand iskolába való járatása eltérő arányokat mutat. Remersdaelban például a falu gyermekeinek 90%-a jár a nem hivatalos francia iskolába. Ezekben az iskolákban az oktatás franciául folyik, a gyerekek az iskolai szünetekben is franciául beszélnek egymás közt, de mihielyt elhagyják az iskola épületét, átváltak a helyi limburgs dialektusra. Ez utóbbit beszélik a legjobban. Standard flamand (holland) és standard francia nyelvű kérdéseinkre hibás flamand és hibás francia válaszokat kaptunk. Általános benyomás az, hogy a 10–40 év közöttiek könnyebben beszélnek franciául, és német vagy flamand kérdésre is első reakciójuk francia. Csak dialektusban feltett kérdésre válaszolnak azonnal dialektusban. Az idősebbek főleg és legszívesebben a helyi flamand dialektust beszélik, még a „Rencontre des Wallons” (Vallonok találkozóhelye) francia nevű kávéházban is.

A templomokban a misét flamandul mondják, mivel a körzet flamand püspökséghez tartozik. Egyedül Remersdalban, a „Retour à Liège” mozgalom legaktívabb községében van kétnyelvű szertartás. A templomokban ennek megfelelően flamand nyelvű imakönyveket találtunk. A teuveni flamand plébános volt szíves elárulni, hogy a gyónás nyelve hol flamand, hol francia. Francia nyelvű házasságkötési ceremóniára lenne igény, de a püspökség nem engedélyezi. A sírfeliratok 90%-a francia, a flamand feliratok többsége a XVIII. századból való, ugyanakkor a templomokban, kápolnáknban minden felirat flamandul van.

A kávéházak, üzletek, hivatalos hirdetések kétnyelvűek. A francia használata az üzletekben feltűnőbb. A reklámok általában kétnyelvűek. Megjegyezzük, hogy a két nyelv szórendi különbségei miatt a kétnyelvűség néha egészen hatásos reklámot eredményez:

„de supermatras BEKA le supermatelas”.

4.0. Általános következtetésként levonható tehát, hogy a Belgium egészére jellemző *diglossia* itt is megtalálható (a német, vallon, holland határ közelsége ezt erősíti) – ugyanakkor a Belgiumban csak Bruxelles-re és egyes határvidékekre jellemző *kétnyelvűség* (sőt háromnyelvűség) jelentősen érvényesül, miközben a francia és a flamand egyre jobban polarizálódik. A Voerstreek kétnyelvű és a Montzen vidék háromnyelvű lakossága „diglosszikus” módon viselkedik a mass mediákkal szemben. Szívesebben olvassa a francia nyelvű sajtót, viszont a flamand vagy német televíziót nézi. (Kérdés, hogy a tv-programok minősége és vehetősége ezt mennyire motiválja?)

4.1. A kivülálló szemszögekből megítélve a kétnyelvűség fenntartása lenne ideális és az egyéni szellemileg legjobban gazdagító megoldás. Kérdés azonban, hogy a jelenlegi polarizálódási folyamat eredményeként ez meddig tartható fenn. A Voerstreek helyzete rendkívül ellentmondásos. Bővebben kellene tanulmányozni azokat a politikai, társadalmi, kulturális és gazdasági okokat, amelyek miatt egy hat faluból álló közösség, amely a mindannapi életben egy flamand dialektust használ a közösségen belüli kommunikációra, miért csatlakozik oly jelentős mértékben a „Retour à Liège” mozgalomhoz. Fel kellene mérni azt is, hogy a szomszédos Hollandia (turizmus, tőkebeáramlás) milyen hatással, segítséggel lesz vagy lehet abban a folyamatban, amelynek eredményeképpen a belgiumi standard flamand kiszorítja majd a helyi dialektusokat. Ezenkívül számos egyéb szociológiai jelenség vizsgálatára is szükség lenne, mint pl. milyen mértékben kerülnek hátrányos helyzetbe azok a voerstreeki fiatalok, akiket ma a nem hivatalos francia iskolákba járatnak szüleik.

4.2. A nyelvészociológia ma még Belgiumban is csak kezdetén tart a komoly felméréseknek, annak ellenére, hogy már könyvtárnyi anyagot írtak össze az ún. „nyelvi kérdésről”.

## BIBLIOGRÁFIA

1. BAETANS BEARDSMORE, H.: *Le français régional de Bruxelles*. Presses Universitaires de Bruxelles, 1971.
2. BONG, G.: *Acquisition d'une deuxième langue et développement opératoire*. Mémoire de licence, Louvain, 1972.
3. BUSTAMANTE, H. – M. VAN OVERBEKE – A. VERDOODT: *Bilingual education in Belgium*. 1974, előadás, Advanced Summer Course on Applied Linguistics, Limburg University.
4. BUSTAMANTE, H.: *Le bilinguisme en Belgique*. Thèse de doctorat, Louvain, 1973.
5. FISHMAN, J. A.: *Sociolinguistique*. Langues et Culture, No 8, Éditions F. Nathan-Labor, 1971, Bruxelles – Paris.
6. LECONTE, N.: *Etude des effets du bilinguisme*. Mémoire de licence, Louvain, 1971.
7. VERDOODT, A.: *The German and German dialect speakers in Belgium*. Előadás, Advanced Summer Course on Applied Linguistics 1974, Limburg University.
8. VERDOODT, A.: *Les problèmes des groupes linguistiques en Belgique*. Université Catholique de Louvain, Cours et Documents, 1972.
9. *Elements d'information sur la Belgique*. Textes et documents No. 282. Ministère des Affaires étrangères, du commerce extérieur et de la coopération au développement, 1972.
10. Kaart met de Belgische Taalgebieden.

„Hiszem és vallom, hogy a forradalmi megújulás kikerülhetetlen Magyarországon. Itt van már a csodálatos, áldott vihar, az ő hírnökeivel, szent sirályaival.”

(Válasz Tóth Bélának, 1907)

Lehet-e gyönyörűbb parafrázisa Gorkij *Dal a Viharmadárról* című versének?

Nem csak viharadár-szerepük közelíti őket egymáshoz.<sup>1</sup> Érdeklődésük, világgépük, művészi szemléletük, költői eszközeik számos rokon vonásról vallanak. Csodálják a nagy lázadó, kritikus szellemeket: Byront, Heinét. Nietzsche bálványromboló, költői igézetéből indulnak el, hogy később, az emberiség jövőjét keresve, ugyancsak elkanyarodjanak tőle, szembeforduljanak vele. Felismerik: az egyéniség szabad kibontakozása nem lehetséges a társadalom gyökeres átalakulása, mindenfajta elnyomás megszüntetése nélkül. Tisztában vannak ennek az útnak a nehézségeivel.

Sem utódja, sem boldog őse,  
Sem rokona, sem ismerőse  
Nem vagyok senkinek,  
Nem vagyok senkinek.

„Teljesen idegenül, magányosan állok az emberek között . . .” – írja menyasszonyának a fiatal Gorkij.<sup>2</sup>

Honnan ez a tragikus magányérzésük? Tudatos szembenállás ez az elhúzószorult lelkű nyárspolgári környezettel; a jövő úttörőinek lázadása az egészében rossznak, elvetendőnek tartott rend ellen. A meg nem értett alkotó ember fájdalmas, büszke magánya.

Nagy az én bűnöm: a lelkem.  
Bűnöm, hogy messze látok s merek,  
Hitszegő vagyok Álmos fájából  
S máglyára vinne  
Egy Irán-szagú, szittyia-sereg.  
(Páris, az én Bakonyom)

A „szent kengyelfutókról” szól Ady, akik „nem is álmodták, hogy sarkukban százezrek nincsenek. . . Akinek a homlokán ott vigyázatlankodik a Gondolat, akinek szemeiből új érzések máglyája világít, akire rábizonyul, hogy szívesen áldozott az Eszme idegen és ékes isteneinek: az elveszett.” Amit Ady az *Ismeretlen Korvin-kódex margójára*<sup>3</sup> feljegyzett: az előrefutás tragikumán

<sup>1</sup> A magyar demokratikus népforradalom viharadárának nevezi Révay József Adyt, ahogy Gorkij az orosz demokratikus forradalomé. Ld.: *Ady Endre halálának huszonhetedik évfordulójára* (1946). In: Irodalmi tanulmányok. Вр., 1950. Szikra. 228. Rövid, találó megjegyzésén túl semmiféle egyéb kapcsolatra nem utal közöttük, sem ebben, sem másik két Ady-tanulmányában. Lukács Györgynek sincs mondanivalója erről – Lukácsnak, aki oly sok lényegeset mond Adyról is, Gorkijról is.

<sup>2</sup> 1896. július 25.-én. Ld.: ГОРЬКИЙ, М.: *Письма к Е. П. Пешковой 1895–1906*. Москва, 1955. ГИХЛ. 40. 1902. május 15-én vagy 16-án írja K. Pjatnyickijnek: „Nagyszerű dolog a magányosság! . . . belsőleg – közlékenységem ellenére, amely gyakran a féktelenség formáját ölti – csaknem mindig magányos vagyok . . .” ГОРЬКИЙ, М.: *Собр. соч.*, Т. 28. 249.

<sup>3</sup> Figyelő, 1905. április–október.



tűnődik Gorkij *Útitársam* c. elbeszélésében – az úttörők sorsán, akik „nem tudták maguk után vonni az elmaradók tömegét, és nem tudva vagy megfélekezve a tömegről, egyedül maradtak az életben új erkölcsükkel, új érzéseikkel, a gondolkodás új formáival, mindazzal, ami nagy és szép önmagában, de gyenge és erőtlén, ha csak ezek rendelkeznek vele, és milliók semmit sem tudnak róla”.<sup>4</sup> Mégis habozás nélkül vállalják a Don Quijote-sorsot.<sup>5</sup> Az úttörők dicsőséges pusztulása a fejlődés útjában álló elavult hagyományok és előítéletek elleni harcban, a „bátrak esztelensége” visszhangzik Gorkij himnikus hangvételű írásaiban, amelynek *A hazug Csíz meg az igazságszertő Harkály, a Dal a Sóllyomról, az Izergil anyó, Az Ember*. Gorkij megveti a „jámborok bölcsességét”.<sup>6</sup> „Ne kíméld magad – ez a legbüszkébb, legszebb bölcsesség a földön. . . . Az életnek csak két formája van: a rothadás és az égés. A gyávák és kapzsjak az előbbit választják, a bátrak és nagylelkűek az utóbbit. . . .” Ady is azonos nézetet vall, ha tudja is, hogy kudarc vár az úttörőre:

- . . . mégis szívesen áldozunk velőt,  
Mert tragikusabb és szebb sors nincs  
• Isten és emberek előtt.

(*Szép magyar sors*)

„Az élet – írja Gorkij egyik levelében – fáradhatatlanul lejtett, vad tánc. . . . Úgy kell táncolni, hogy körülöttünk mindenkinek jókedve támadjon, s e célból minél gyakrabban rá kell taposni az élet sokféle förtelmességére és banalitására, hogy csak úgy vinnyogjon és kifröccsenjen belőle a nedv.”<sup>8</sup>

Be jó volna a nagy gazoknak  
Tiporni, rúgni a hasuk,  
Szépen, haraggal, magyarán,  
Amíg szuszognak.

(*Idő előtt elmúlni*)

Nem csak hősnője, Varenjka Oleszova hiányolja az életben a gyorsaságot<sup>9</sup> – maga az író is, Csehovnak szóló levelében: „. . . szeretnék valahogy másképp élni: élénkebben, gyorsabb ütemben, . . . eljött az a pillanat, amikor heroizmusra van szükség. . . .”<sup>10</sup>

Meg kell tanulni a mi ütemünk  
S nem magyar sors az ábrándos enyészet.

(*Új tavaszi seregszemle*)

„Engem azért teremtett a Gondolat – hangzik Gorkij hitvallásában, *Az Emberben* –, hogy lerontsak és elpusztítsak, széttiporjak mindent, ami régi, szűk, galád, kaján – és új világot építsék a Gondolat kovácsolta megingathatatlan pilléreken. . . . A Gondolat nem ismer leronthatatlan várakat vagy megingathatatlan szentélyeket sem földön, sem égen.”<sup>11</sup>

<sup>4</sup> *Мой спутник* (1894). Полн. собр. соч., т. 1. 123–152.

<sup>5</sup> Amit a fiatal Gorkij leveleiben, publicisztikájában, belletrisztikájában újra meg újra kifejt a nyárspolgári tömegről, ugyanazt vallja a fiatal Ady. Erről és a Don Quijote-szerep vállalásáról ld.: *Dies doloris*. Levél öccséhez. Debreczen, 1898. dec. 24. – Gorkij használja is a Don Quijote írói álnevet. Ld.: *Самара во всех отношениях* (Письма странствующего рыцаря). Самарская газета, 1896. No. 59.

<sup>6</sup> *В Черноморье* (1895). Полн. собр. соч., т. 2. 252–254.

<sup>7</sup> *Часы* (1896). Уо. т. 3. 458–460.

<sup>8</sup> *Levele L. Szegeyinnek*, 1900. január 5-én. Собр. соч., т. 28. 111.

<sup>9</sup> *Варенька Олесова* (1898). Полн. собр. соч., т. 3. 61–153.

<sup>10</sup> 1900. január 5-e után. Собр. соч., т. 28. 112–113.

<sup>11</sup> *Человек* (1904). Полн. собр. соч., т. 6. 35–42.

Az új várak: nagy, piros lelkek,  
Szándékok, célok és hitek,  
Vágyak, amelyek az avas  
Várakra villámmal tüzelnek.

És a napok lángolva telnek.  
Az ó várak leomlanak.  
Csupa új vár lesz a világ,  
Hol győztes bárdok énekelnek.

*(Új várak épültek)*

Ez a heroikus szemlélet, „esztelen idealizmus”<sup>12</sup> ad nekik erőt a nemzetük haladásáért folytatott harchoz.

Ők a nemzeti önismeret mesterei: nemzetnevelői szerepük egyet jelent a reakció minden változata elleni küzdelemmel, a tespedés és a túrés ostorozásával. Nem ázonos társadalmi körülmények között lépnek fel, de pontosan ugyanazokat a jelenségeket támadják: a reakciós nacionalizmust, a hazug és kártékony előítéleteket, az ázsiai maradiságot, a képmutató erkölcsöt, a dogmatikus gondolkodást. Ugyanarról szól publicisztikájában, verseiben és egyéb írásaiban a fiatal debreceni, nagyvárad, majd budapesti újságíró, amiről néhány évvel előbb szólni kezdett cikkeiben, elbeszéléseiben és más műveiben szamarai, majd Nyizsnyij Novgorod-i újságírotársa.

„A nacionalizmusnál – írja Ady, de írhatta volna Gorkij is – nagyobb hazugság nem állott még ki a harci porondra. A nacionalizmus maga ezer arc. Megzavarja a legbiztosabb szemű embert. Lefoglal magának minden emberi gyöngédséget. Utazik tradícióra, kegyeletre, fajbüszkeségre, kenyéririgységre, minden erényre és bűnre.”<sup>13</sup> Ady gyűlöli a „csaholó”,<sup>14</sup> a „dühödtt hazafiságot”.<sup>15</sup> Az 1905-ös orosz forradalom reménységgel tölti el: úgy látja, elérkezett a nacionalizmus alkonya. Kezdetből fogva átkozza „ázsiai állapotainkat”,<sup>16</sup> amelyek joggal váltják ki a Nyugat megvetését. „... példátlan féltársadalm”.<sup>17</sup> „Ez már Ázsia, egészen Ázsia, a tatár Ázsia.”<sup>18</sup> „Megfojtunk mindenkit, aki nem éli a mi életünket.”<sup>19</sup>

Mocsaras tájon bércekre vágytam, . . .

*(Ének a porban)*

E föld a lelkek temetője,

.....  
Halálszagú, bús magyar róna, . . .

*(A lelkek temetője)*

Az én földem aludni akar, . . .

*(Elűzött a földem)*

Ez a magyar Ugar.

*(A magyar Ugaron)*

<sup>12</sup> Самарская газета, 1895. no 231.

<sup>13</sup> *A magyar kétfejű sas*. Nagyvárad, 1901. december 20.

<sup>14</sup> *Csaholó hazafiság*. Uo. 1902. július 5.

<sup>15</sup> A nacionalizmus alkonya. Budapesti Napló, 1905. ápr. 8.

<sup>16</sup> *Úri hőhérok*. Debreczen, 1899. július 13. – „Magyarország ma a gondolkozók szemében: néhány mágnás, sok zsoldos, fő- és alparazita és sötétségben tartott szabadság- és kultúraellenes embermilliók. Persze, hogy minden jóslások a szpáhik és tatárok új szerepét osztják ki nekünk.” *Jóslások Magyarországról*. Budapesti Napló, 1906. július 19.

<sup>17</sup> *Nietzsche és Zarathustra*. Fényes Samu *Zarathustra-fordítása*. Budapesti Napló, 1908. márc. 5.

<sup>18</sup> *Válasz Tóth Bélának*. Uo. 1907. márc. 2.

<sup>19</sup> *A magyar Pimodán*. Nyugat, 1908. jan. 1.–febr. 16.

Álmuk a zsíros Semmi.

(Gőzösről az Alföld)

Gyűlölöm dancs, keleti fajtám,  
Mely, hogy kifáradt, engemet adott,  
. . . . .  
Keleti vérem, ez a lomha,  
Szomjúhozóan issza Nyugatot: . . .  
(Egy párisi hajnalon)

„A hőkölés népe”, „Az Akarat cselédjei” – ez a magyar nép.

Búsabb az ifjú magyarnál nem lehet,  
Mert él basák és buták közepette, . . .  
(A tűz márciusa)

Vajjon fölbred valahára  
A szolga-népek Bábele?  
(Magyar jakobinus dala)

Ady látja már, hogy „az urak Magyarországa helyett, íme, itt nyüzsgö, kellemetlenkedik egy robbanó ország”.<sup>20</sup>

A millennium meglepetéstől ragyogásának évében, 1896-ban a Nyizsnyij Novgorod-i országos kiállításról és vásárról számol be a fiatal vidéki újságíró, Gorkij. Széles képet fest a jobbagyfelszabadítás után hirdelen felvirágozott orosz kereskedőréteg pöffeszkedéséről, bárdolatlanságáról, ízléstelen szórakozásairól, korlátolt nacionalizmusáról. Utálattal szól az önelégült, szürke, élődi nyárspolgárságról, amelyben felismeri a fennálló rend tömegbázisát.<sup>21</sup> Korlátlan szarkazmussal támadja a cárizmus egész ázsiai rendszerét.<sup>22</sup> „Az európaiak – mondja – Oroszországról mint Ázsiáról beszélnek. A cárok minden rosszat elkövettek a szabadság, a haladás eszméi ellen.”<sup>23</sup> Az első világháború elején – amikor mindenütt magasra csapnak a nacionalista öntömjenezés, a sovinszta gyűlölködés hullámai – Gorkij, Adyéhoz hasonló tisztánlátással, bátorsággal, türelmetlen változtatni akarással állítja fel a keleti passzivitás és a nyugati aktivitás ellentétét. Mint Ady, kíméletlen szavaival fel akarja rázni, a haladás, a forradalmi átalakulás felé akarja taszítani népét. A *Két lélek* c. cikkére<sup>24</sup> küldött gyűlölködő válaszok arról győzik meg, hogy szenvedélyes fogalmazása legérzékenyebb pontján érintette a reakciós naciona-

<sup>20</sup> *A robbanó ország*. Világ, 1910. dec. 25.

<sup>21</sup> Ld.: *Между прочим (Мелочи, наброски и т. д.)*. Фельетоны в „Самарской газете” 1895–1896 гг. 1941. Кузбывшевское издательство.

<sup>22</sup> I. Miklóst „a hatalom őrültjének” nevezi, „akinek beavatkozása Magyarország szabadságharcába gyalázatos tett volt, s akinek méltó párja egy másik maniatikus – írja az első világháború kitorése előtt hét évvel II. Vilmos német császárról –, aki tökéletes szellemi hasonmása I. Miklósnak. . . . Olyan ember ez, akitől még igazán képtelen tetteket várhatunk.” *Független Magyarország*, 1907. március 15. – II. Miklósról ld.: *Русский царь*. Stuttgart, 1906, Dietz.

<sup>23</sup> В пространство . . . (1912). In: М. Горький: Материалы и исследования, т. 2. 98.

<sup>24</sup> „. . . képtelenek vagyunk – írja itt – huzamosabb, kitaró erőfeszítésre, mert belefáradtunk a csalódásokba, elvesztettük reményünket, nem tudunk hinni, s ha egyik nap fanatikusak vagyunk, másnap a nihilizmus karjaiba vetjük magunkat. . . . mindenekelőtt ez ellen kellene felvenni a harcot, . . . Oroszországot szeretni kell, fel kell ébreszteni szunnyadó energiáit, szépségének és erejének tudatát, önértetét, bele kell oltani a létezés örömeinek érzését. *Две души* (1915). In: Статьи 1905–1916. Пр. (1918). Папыс. 184–198.

lizmust. „A manyilovi optimizmus – írja válaszában – nemcsak ostoba, de bűnös is. Szembe kell nézni az igazsággal”. Tiltakozik az orosz nagysággal, az orosz lélek nagyszerűségével való dicsekvés ellen.<sup>25</sup>

Ady – akárcsak Gorkij – nem szűnik meg ostorozni az uralkodó osztályok és a nyárspolgárság képmutató erkölcsét.<sup>26</sup> A hagyományos rend elleni hadüzenetük szerves része a konvencionális morált semmibe vevő, szertelen, kihívó erotikájuk is: *A tutajon* és a *Malva* éppúgy, mint *Az én menyasszonyom* és a Léda-versek.

Ugyanazzal a szenvedéllyel fordulnak „az emberiség nagy átka”, a dogma ellen.<sup>27</sup> Nemcsak Ady, Gorkij is számtalan írásában vallja, hogy önálló, kritikai gondolkodás nélkül elsorvad az egyéniség, lehetetlenné válik a társadalom fejlődése.<sup>28</sup>

Meglepő-e, hogy gyakran szó szerint azonos, sztereotip fordulatokkal fogadják őket a fennálló rend védelmezői? Gorkijt mint dekadens író, mint tehetségtelen, zavaros Nietzsche-epigont, vagy Nietzsche „állati filozófiájának és anarchikus cinizmusának” tehetséges, de annál veszélyesebb követő-jét.<sup>29</sup>

Mint akinek a lábára tiportak, úgy szisszen fel a konzervatív sajtó Ady megjelenésére. A rendszer, természetéből következően, nem tör közvetlenül fizikai megsemmisítésére, mint a cári despotizmus Gorkij életére. De ha lehet, még kegyetlenebbül bánik el vele, mint a reakciós orosz kritika Gorkijjal tette. Az egész úri Magyarország, Tisza Istvánnal az élen, mindent elkövet, hogy lehetetlenné tegye az árulónak tekintett Adyt.<sup>30</sup> „Ady és a Nyugat levéltetük a magyar kultúra pálmafáján” – jelenti ki Tisza István.<sup>31</sup> Hasonlóan szólnak Adyról a rendszer legtekintélyesebb közéleti személyiségei. Fordulataik ugyanabból a kelléktárból kerülnek ki, mint a Gorkij elleni támadások. Ady a francia dekadensnek (később felvetődik Nietzsche is) tehetségtelen – vagy tehetséges – követője. Költészete „posványos talajból fakad”, „virágait az erkölcsi mocsarak láza festi ríktó színűre. . . néha'igazán nagy erővel zuhogó strófái a pálinkától és hazug izgatók szellemi maszlagától

<sup>25</sup> *Письма к читателю* (1916). I. Uo. 200–207.

<sup>26</sup> *Az erkölcs jegyében*. Nagyvárad Napló, 1902. augusztus 31.

<sup>27</sup> *Finálé*. Budapesti Napló, 1905. június 7.

<sup>28</sup> *Литературное наследство*, т. 70. Москва 1963. Издательство АН СССР. 631.

<sup>29</sup> A legelső, Gorkijról megjelent kritika dekadensnek nevezi az író; elítéli korai elbeszéléseinek (amilyen *A tutajon*) immoralizmusát. L.: *Сфинкс (Жлафтон, А.)*, Самарский вестник, 1895. № 131. Gorkijnak – mondja A. Baszargia – nincsenek pozitív eszményei. A szép és erős emberek utáni vágyakozásában „a nietzschei 'felsőbbrendű ember' zavaros visszhangja érezhető” *Московские Ведомости*, 1898. № 286. – V. Burenin támadása a hazai „felsőbbrendű emberek” ellen elsősorban Gorkij ellen irányul. *Критические очерки. Новое Время*, 1903. № 9893. N. Moszkovcev szerint Gorkij a rablók érzéseit poétizálja. „Мальчик без штанов”, ныне Буревестник. Заря. Русско-славянский сборник. Вып. И. М., 1902 Тов-во „Русско-славянский дело”. Тип. А. И. Мамонтова. – Gorkij „állati filozófiájáról” és anarchikus cinizmusáról. *Бех, С. Н.* Вера и разум, 1903. № 4. 139. – E néhány példa is világosan mutatja a világnézetileg még kiforratlan fiatal Gorkijban a reakció azonnal felismeri legnagyobb ellenségét: a „rend” alapjainak megingatóját. Jellemző a dekadensnek állásfoglalása is: ahogy ráeszmélnek, hogy Gorkij nem áll meg az anarchista lázadásnál, hanem azt karja, hogy „minden ember legyen”. „Hittünk neked – írja Minszkij –, amíg a vademberekről érekeltem, nem hiszünk neked, amikor ítékezni akarsz felettünk és ábrándjaink felett. Nem ismerünk el sem tanítónak, sem bírónak. Alacsony fajból való ember vagy nekünk. . .” *новости и биржевая газета*, 1904. nov. 26. – G. Csulkov hasonlóképp siratja el a mezítlábast és teszi nevetség tárgyává az Embert. Gorkij „már nem a szabadságszerető ember, a nap és a hold testvére, hanem valamilyen furcsa bábu 'marxista blúzban', amelynek zsebéből Nietzsche kandikál ki, Lunacsarszkij úr értelmességében.” *Новый путь*, 1904. № 6. – A *Novij puty c. dekadens folyóirat* lapjain Z. Gippiusz és D. Filozofov mindent megtesz Gorkij lejáratására.

<sup>30</sup> Ld.: KIRÁLY ISTVÁN: *A konzervativizmus harca a haladó irodalom ellen, 1908–1912 között. Fejezet az Ady-viták történetéből*. Irodalomtörténeti Közlemények, 1968. 1. sz. 25–47.

<sup>31</sup> Szóbeli nyilatkozata Adyról 1910-ben. Ld.: HEGEDÚS LÓRÁNT: *Ady és Tisza*. Bp., (1940) Nyugat. 51.

fosztogatásra föltüzelt munkások vad énekéhez hasonlatosak”.<sup>3 2</sup> Herczeg Ferenc gúnyos szavaiban<sup>3 3</sup> szó szerint visszhangzik D. Filosofov Gorkijt támadó cikke a „holnapi nyárspolgárokról”.<sup>3 4</sup>

Nem csak Gorkij művésze foglalkoztatja Adyt – nem kevésbé személye és társadalmi szerepe is.<sup>3 5</sup> Alighogy megszólal magyarul, rögtön felismeri benne a „nagy bálványrombolót”.<sup>3 6</sup>

Ady nagyon sokat köszön Nietzschének mint felszabadítónak, „az értelem Krisztusának”. De hamar ráeszmél, hogy Nietzsche nem tud választ adni azoknak, akik az emberiség jövőjét akarják építeni. „Ő, csak megteremne, aki Nietzsche után jön, az Igen és Amen kategorikus”.<sup>3 7</sup> Ezt ismeri fel Gorkijban, akihez törvényszerűen vezet el útja Nietzschétől. Cikkeinek sorában hirdeti az eljövendő Embert – pontosan azt, akiről Gorkij ír *Az Emberben*.<sup>3 8</sup> Az 1905-ös forradalom idején élénk figyelemmel kíséri Gorkij harcát a cári rendszer ellen;<sup>3 9</sup> Gorkijjal teljesen egybehangzón tiltakozik azellen, hogy a francia köztársaság kölcsönrel támogatja a cári önkényuralmat a forradalom leverésében.<sup>4 0</sup>

<sup>3 2</sup> gd [Göröcsöni Dénes]: *Folyóiratok szemléje*. Katholikus Szemle, 1909. febr. 1.

<sup>3 3</sup> „Ez is ősrégi tradíció: a mai nyárspolgarok ítélete ellen a holnapi nyárspolgarokhoz föl-lebbezni.” Horkayné (Herczeg Ferenc): *Ellesett párbeszéd*. Új Idők, 1908. okt. 25.

<sup>3 4</sup> *Философов, Д.*: *Завтрашнее мещанство. Новый путь*, 1904. № 11. 323.

<sup>3 5</sup> Rögtön felismeri Gorkij hazai hatását; a tehetség nélkül művelt „gorkijizmust” éppúgy megveti, mint az egyidejűleg divatos szalon „nietzscheizmust”. „Egy Gorkij, Csehov, Phillips s nem tudom miféle novella húsz-harminc magyar novellát termel.” Íróemberkéek. Nagyváradai Napló, 1903. jan. 4. L. még: A kis népszerűsítő. Budapesti Napló, 1906. okt. 5. – Megvédi Gorkijt és a modern világirodalom más kiválóságait Tóth Béla támadásai ellen. Válasz Tóth Bélának. Budapesti Napló, 1907. márc. 2. Amikor a nagy írók, művészek iránti társadalmi közönyről szól, Gorkij (tudomásunk szerint meg nem történt) magyarországi látogatását hozza fel példának. „De azt mi is biztosan tudjuk, hogy Gorkij napokat töltött Budapesten. Még annyi szerencséje sem volt, mint Detlev von Liliencronnak, akiről pár nap múlva, hogy Budapestről elutazott, megtudtuk, hogy itt időzött.” Kényszerű inkognitók Magyarországon. Budapesti Napló, 1907. szept. 29. – Jól látja, miképpen támadja Gorkij a fennálló rendet; ezért tartja mulattatónak, hogy egy egyházi összeállítású könyvjegyzékben Gorkij az engedélyezett írók között szerepel. „Sohse olvashatta Gorkijt a jámbor abbé.” Bethléem abbé indexe. Budapesti Napló, 1906. szept. 9.

<sup>3 6</sup> Egy cinikus ember meséi. Nagyváradai Napló, 1901. nov. 5.

<sup>3 7</sup> Nietzsche és Zarathustra. Fényes Samu Zarathustra-fordítása. Budapesti Napló, 1908. márc. 6.

<sup>3 8</sup> „Az emberi haladásnak nincs határa, . . . Dicső és tökéletes lesz az ember, akit én olyan nagyon imádkozok s akibe én olyan nagyon hiszek.” A hétről. Nagyváradai Napló, 1902. máj. 18. – Ugyanezt a gondolatot fejti ki, a nagybetűs Emberről ír Anatole France vallása c. cikkében, amelyben elmarasztalja a „hideg bércen didergő” Nietzschét. Budapesti Napló, 1906. aug. 22. – Adyhoz hasonlóan Gorkij is az értelem, az igazság és a szépség győzelmét látja France gondolkodásában. Об Анатоле Франсе (1927). Собр. соч., Т. 24. 258–261. – Flammarionnal vitázva, írja Ady: „Mi, emberek, vagyunk az alfa és az omega, vagyunk a minden. Hazánk ez a bolygó Föld, s kötelességünk egyformán boldogoknak lennünk.” Flammarion új könyve. Népszava, 1907. jún. 29. – Hogy mennyire elszakadt a felsőbbrendű ember arisztokratikus koncepciójától és mennyire azonosult az Ember gorkijji felfogásával, tanúsítják következő szavai: „Nehezen, de közeledik az idő, amikor legenda lesz a nagy embereknek az osztályozása, hogy az elit érti-e meg őket vagy a tömeg. . . . Az elit egyre nagyobb lesz s lassanként tömeg lesz.” Clémenceau és az újságírók. Budapesti Napló, 1906. nov. 11.

<sup>3 9</sup> L.: Földessy Gyula: Ady és Gorkij. Irodalmi Újság, 1953. 4. sz. 7.; uő: Ady és az 1905-ös orosz forradalom. Uo. 1952. 24. sz. 3–4. Földessy mellett Fábry Zoltán is rámutat Ady és Gorkij eszmei találkozására az 1905-ös forradalomban. Viharadarak, ha találkoznak. Tiszatáj, 1968. 3. sz. 195. A kérdéstről l. még: *Resszizjanov*, Oleg: Ady Endre fejlődése és az orosz irodalom. In: *Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből*. II. köt. Bp. 1961. Akadémiai. 420–436.

<sup>4 0</sup> „. . . tekintettel, hogy még néhány millió forradalmár él Oroszországban, bizony még a francia tőkéből sem fogja futni a dolog.” Jegyzetek a napról. I. Öt milliárd. Budapesti Napló, 1906. jan. 25. – Ebben a szellemen ismerteti Gorkij Gyönyörű Franciaország c. pamfletjét. Nem jó emberek. Uo. 1906. szept. 6.

Ady és Gorkij szoros eszmetörténeti kapcsolatai mellett meglepően sok tipológiai párhuzamra, kifejezéseik egybecsendülésére bukkanunk. Különösen kedvelt jelzőik a „szürke”, „rest” és ellentéteik, a „szép”, „bátor”, „büszke”; sűrűn visszatér náluk a nyárspolgáriságot jelképező „pocsolya”, „mocsár” is.

A Halál-tó fölött kerengünk  
Szép, bátor, büszke madarak. ~  
.....  
S a tóban nagy, förtelmes és rest  
Kígyó-fejű, éhes halak.

(*A Halál-tó fölött*)

Én nem leszek a szürkék hegedőse, . . .  
(*Új Vizeken járok*)

Ezt a jelzőt használja Gorkij *A Szürkéről* c. karcolatában és a nyárspolgárról szóló számos más írásában.

Érdekes kontrasztokon épülő madárszimbolikájuk érintkezése. Gorkij Sólyma, Viharmadara – sőt Csizé is – éppúgy, mint Ady „szent sirályai”, „mámor-hattyúi”, „fény-tollú sármány-madara” – az ismeretlenbe előretörő Ember jelképei. A szárnyalás boldogságát, a „bátrak esztelenségét” jelképező madarakkal mindketten szembeállítják a pesszimizmust és a nyárspolgári józanságot, óvatosságot valló madárfigurákat, a szabad gondolkodás, a társadalmi haladás ellenségeit, amilyenek Gorkij varjai, harkálya, búvármadarai, Ady „józan ludai”, „lágázló”, „nagyétű”, „kis vágyú”, „sár-faló” gémei, „ősi griff-madarai”.

Hiába ragadnak szent mámor-hattyúk  
Boldog, nagy vizen,  
Gágogását hallom józan ludaknak,  
Nincsen semmi sem,  
Ami megmaradjon. –

(*Rettegek az élettől*)

Ellenállhatatlanul felidéződik itt a varjak pesszimista kórusa a lét értelmetlenségéről, de jelen van a Csizé, a Sólyom, a Viharmadár heroizmusa is. Ugyanígy lehetetlen nem gondolni a *Dal a Sólyomról* hangulatára, amikor Ady *Új vizeken járok* c. versét, de különösen, ha *A ködbe-fúlt hajókat* olvassuk:

Szeretek a Semmibe szállni,  
Minden szépet, vakot, halálosat  
Úgy szeretek.

A nap és a tenger: állandóan visszatérő motívumaik.

„Nézem a tengert – írja a fiatal Gorkij barátjának, Bernek –, és az erőre, a büszke erőre gondolkodok, amely soha nem hajol meg.”

A daloló, vad tengert hallgatom,  
És álmodom az ócska pamlagon, . . .  
(*Egyedül a tengerrel*)

Képviláguk érintkezésére túlnyomórészt magyarázatot ad a történeti tipológia, a világirodalmi fejlődés azonos szakasza. Egyes esetekben mégsem tudjuk legyőzni azt az érzésünket, hogy genetikai

<sup>41</sup> О Сером (1905). Полн. собр. соч., Т. 6. 292–295.

kapcsolatról, irodalmi hatásról, illetve zseniálisan áthasonító befogadásról van szó. Ennek lehetőségét valószínűsíti Ady számos, érintett motívuma, de főképp az a tény, hogy Ady lelkes olvasója volt Gorkij korai elbeszéléseinek.<sup>42</sup> Ilyen – bizonyíthatatlan – kapcsolatot érzünk Gorkij *Egyszer ősszel* c. csodálatos lírai szépségű elbeszélése – Natasával, az utcalánnyal való találkozásának története – és Ady verse, *Az én menyasszonyom* között. Ez a benyomásunk erősödik a Léda-verseket olvasva.

Útra kelünk. Megyünk az Őszeb,  
Vijjogva, sírva, kergetőzve,  
Két lankadt szárnyú héja-madár.

.....  
Ez az utolsó nászunk nekünk:

Egymás húsába beletépünk  
S lehullunk az őszi avaron.

(*Héja-nász az avaron*)

A tó nevetett – írja Ady;

„A tenger nevetett” – olvassuk a *Malva* indításában és végén, közben pedig a következő, lírai leíró sorokra bukkanunk: „Két sirály összekapott a levegőben és úgy cibálták egymást, hogy csakúgy hullottak tollaik. Vad vijjogásuk túlríkácsolta a hullámok vidám dalát, . . . A sirályok a vízbe esnek, ott folytatják marakodásukat, dühükben és fájdalomukban vadul rikácsolnak; aztán újra felröppennek a magasba és kergetik egymást . . .”<sup>43</sup>

Ha feltehető az irodalmi befogadás Adynak Gorkijhoz való viszonyában, ez pontosan megfelelt Ady saját fejlődési tendenciájának, belső törvényének.

Két azonos nagyságrendű géniusz találkozott a századfordulón. Kár, hogy Gorkij nem tudott Adyról. Vagy talán mégis? Meggyőződésünk szerint igen; ha előbb nem, emigráns íróink beszélhettek és kétségtelenül beszéltek is neki róla – sőt, mindenképp olvashatta rövid életrajzát és néhány versét oroszul, az 1920-as évek elején megjelent külföldi forradalmi költők antológiáiban.

<sup>42</sup> L.: Письма А. М. Горького Б. В. Беру и. Е. В. Молоствово́й. Публикация, вводная статья и примечания оп. Г. Попова. Волга (Саратов), 1966. № 5. 121–132.

<sup>43</sup> A *Tévedésről* c. elbeszéléséről l.: Egy cinikus ember meséi c. idézett cikkét. Nagy elismeréssel szól az Éjjeli menedékhelyről is. A hétről. Nagyvárad Napló, 1903. aug. 30. A Magyar Könyvtár ötszázadik füzetének megjelenésekor írja: „Maupassant-tól Gorkijig, Kiplingig, Wilde-ig minden igazán érdemes nevet megtalálunk 15 krajcárért.” Egy jubileum. Budapesti Napló, 1907. nov. 20.

<sup>44</sup> Мальва (1897). Сочр. соч., Т. 3. 241., 323., 258.

## A magyar jugoszlavisztika kezdeteihez (vázlat)

FRIED ISTVÁN

A magyar szlavisztika történetében a déli szláv népek irodalmával, történelmével, néprajzával, nyelvészetével foglalkozó tudomány kiemelkedő helyet foglal el. A szerb és a horvát és kisebb mértékben a szlovén művelődés iránt tanúsított magyar érdeklődés nem alkalmasszerű, hanem rendszeres, folytonos és talán még egyenletes is (bár messze nem egyenletes *színvonalú*). Jelleget tekintve széles skálájú a magyar jugoszlavisztika: kezdetben a történeti-irodalmi kutatás jellemzi, a nyelvészet fokozatosan kerül előtérbe, hogy inkább a XX. században részben kiszorítsa a kifejezetten irodalmi-irodalomtörténeti stúdiumokat. Újabbán ismét az irodalomtörténet előretöréséről beszélhetünk. Más szempontból szemlélve: a változó korok szükségleteinek megfelelően a befogadás (receptió), a kapcsolatteremtés, a közös múlt feltárása, illetve – bizonyos korokban – prekonceptióknak alárendelt nemzetiség-történeti diszciplínák határozták meg jugoszlavisztikánkat. Állandónak csupán a népköltészet tolmácsolása, értékelése, vélt vagy valódi tanulságainak törvénné, mintává emelése tetszik. Mindez megkülönböztetett helyet biztosít számára a magyar tudománytörténetben. Annál inkább, mivel a délszláv téma, a szerb, a horvát, olykor a szlovén példa jelen van egy-egy tudományág (pl. a történet-, illetve az irodalomtudomány) modern (XVIII. századi) megvalósulásának pillanatában. Hadd figyelmeztessünk néhány adalék erejéig arra, hogy a modernebb magyar történetírás első munkáiban számos – szomszédainkat is érintő – összefüggést tárt föl. Az a tény, hogy a XVIII. század második felében föltámadt a szerbiai, boszniai, a dalmáciai terület kutatásának a vágya, elsősorban habsburgi indításra vezethető vissza. Pray György<sup>1</sup> a magyar korona jogait deríti föl, tanulmányai közben azonban a megnevezett területek történelme került jobb megvilágításba. Amit Pray kötelességszerűen, ám alaposan tárt föl, annak töredékeit a szorgalmas adatgyűjtő, Molnár János is följegyezi *Magyar Könyvház* című, több mint húsz esztendő fölölélő vállalkozásában. Itt regisztrálja az e területre vonatkozó újabb eredményeket. 1783-ban közöl részletet Fortis dalmáciai utazásából (II. 255–259., 264.), illetve ír Boszniáról (III. 492–494.), számol be M. P. Katančić Eszéken kiadott disszertációjáról (IV. 261–264.), Schmitth Miklós (1707–1764, jezsuita történész) több kiadást megért *Imperatores Ottomanicijät* ismertette szól a szerb történelemnek a népköltészet által is emlegetett eseményéről, ti. arról, hogy Amurates „Szerbiai embertől megöletett 1390-ben”, továbbá „Amurát veszítette el az egész nemességgel Krajevits Márkot a Bolgárok (!) királyát” (Uo.).<sup>2</sup> 1794-ben leírja, hogy „az illíriai vitéz hív nép” (VI. 80.), e kötetben szól ismét Boszniáról (80.), 1795-ben ismerteti a *Chorographia Patriarchatus Ipekiensis* című könyvet (VII. 136–138.), melyben a XII–XIV. század szerb történelmét érinti; 1799-ben dalmáciai problémákról ír (XI. 44–51.). Az adatok szerint az érdeklődés nem újszerű eredményekben realizálódik, hanem a folytonos ismertetésben, az összegezésben, a kivonatolásban. Ám épp mások eredményeinek közvetítése hat serkentőleg.

II. József délvidéki háborúi, a temesvári, 1790-es szerb kongresszus, a horvát és a magyar nemesség közös, 1790-es akciója a rendi előjogok védelmében, a hazafias és a hazafiaskodó felbuzdulások elmélyítik a kölcsönös érdeklődést. Kazinczy, Verseghy és Sándor István fölfigyel a déli szláv népek énekeire, Kazinczy, majd az ő nyomában járva Kölcsey Ferenc a magyar irodalmi múlttal szembesíti a Hasanaginicát és más éneket. Kazinczy levelet ír Mušickinak, s e levélből tudjuk meg, hogy a széphalmi mester sárospataki barátja révén igyekezett tájékozódni a szerb irodalomban.<sup>3</sup>

<sup>1</sup>FRIED ISTVÁN: *Szerbia fölfedezése a magyar felvilágosult történetírásban*. A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei 1970, 2, 21–30.

<sup>2</sup>Vö.: SCHMITTH: *id. m.* Nagyszombat, 1750, 4. „Graeci scriptores ab Annalibus dissident: Narrant illi, fugato Lazaro in ipso victoriae cursu Amurathem cecidisse, quos alii Historici sequuntur.” Ehhez járul a B lábjegyzet, mely szerint „aucta est potentia Turcica regno Bulgariae fere toto, idque deleto Marco Crajevicho cum universa nobilitate.” (Uo. 4.)

<sup>3</sup>FRIED ISTVÁN: *A délszláv népköltészet receptiója a magyar irodalomban Kazinczytól Jókaiig*. Kandidátusi értekezés. Egyelőre kéziratban.



A XIX. század első évtizedeiben Vitkovics Mihály fordításai, ismertetései jelzik a fordulópontot. Vitkovics nem a kívülálló tudós tárgyilagos, illetve a rousseau-i–herderi indításra lelkes teoretikus szemével nézte a szerb irodalmat. Legendás családjának öröksége a szerb népköltészet, amelyet a rá jellemző patriarchális életeszmeny és a klasszicizmus talaján felnőtt stílus jegyében próbált magyarátni. Éppen ezért nem annyira a hősénekekre, a balladaszerű s emiatt a romantikus elképzelésekre illő költeményekre hívta föl a figyelmet (amennyiben „vitézi” éneket tolmácsolt, úgy a líraibb jellegűekből válogatott és nem a Kraljević-Marko-énekekből!), mint inkább a dalokra, melyek népies-könnyed hangvétele a magyar irodalmi népiesség számára szélesítette a Faludi óta húzódó ösvényt. Ismertetései (Az „ó-hitű” írókról, amelyben hosszan idéz Jovan Rajićtól, s méltatja Jovan Muškatirović könyvét; *A szerbus vagy rácz nyelvről*, amelynek hiányosságait Vuk Karadžić joggal kifogásolta) tájékoztató jellegűek; tudományos értékük valóban vitatható, érdemük, úttörő szerepük azonban vitathatatlan.<sup>4</sup> Regisztráló voltuk ellenére megfelelő alapjait, ihletőit jelentették egy olyan tudományágnak, amelyben később – többek között – Toldy Ferenc vagy Székács József biztosabban igazodhattak el.

A szerb népköltészet az irodalom, illetve a művelődés más ágának magyar befogadása előtt is törte az utat. Mušicki nevét ugyan elsősorban Kazinczy Ferenc tette ismertté, Vitkovics Mihályhoz írott versét a sajtó is tudomásul vette, de más alkalmi költeményeiről már a pesti német újság, a Schedius szerkesztette Zeitschrift von und für Ungern szól. Mindenesetre a szerb népköltészet iránt föltámadt érdeklődés ösztönözhetette a Kölcsey–Melczer írta-szerkesztette magyar és német nyelven megjelent „Nemzeti Plutárkus”-t, hogy 1816-os III. és IV. kötetében a szerb felvilágosodás két olyan nagy alakjáról közöljön alapos – bár feltehetőleg német, bécsi forrás nyomán készült – életrajzi-értékelő írást, mint Dositej Obradović és Jovan Rajić. Ehhez tegyük hozzá, hogy a magyar költők által is bizonyára sűrűn olvasott pesti német lap, az Iris (1825–1828) Eugen Wesselyt nyerte meg egyik főmunkatársának, aki nem pusztán fordításaival, hanem a pesti, illetve a szerbiai szerb irodalmat ismertető-elemző cikkével (ezekben Obradovićtól Pačićig szinte valamennyi szerb író fölvonul) tűnt ki. Wessely terjedelmes elégiában siratta el Dositej Obradovićot, kinek portréját a pesti biedermeier festő, Pesky József 1828-ban megfestette. Obradovićról később sem feledkezik a magyar sajtó, Jovan Rajićot 1841-ben egy akadémiai előadásában Toldy Ferenc idézte.<sup>5</sup>

A szerb művelődésről alkotott kép fontos – szinte alapvető – tényezője a Tudományos Gyűjtemény tájékoztatása.<sup>6</sup> 1817-től kezdve, leginkább az akkoriban ott tanító, a Stratimirović metropolitával jó darabig együttműködő Romy Károly György,<sup>7</sup> továbbá mások, pl. a későbbi szerkesztő, Thaisz András tollából érdekes tudósítások jelennek meg a karlócai iskoláról, a Karlócán tanító tanárok tevékenységéről.<sup>8</sup> Néha néhány soros megjegyzés lát napvilágot, néha hosszabb dolgozat. A karlócai iskola életének ismertetése, az ott folyó tartalmas-színvonalas oktatás dokumentálása (Romy, Živković, Gerčić méltatása), valamint a Chronislaw,<sup>9</sup> Stratimirović,<sup>10</sup> másfelől a Mušicki, P. Solaric<sup>11</sup> munkálkodását, irodalmi-tudományos iparkodását érintő beszámolók fejlődő kulturális életre engedtek következtetni; ahogy a Vitkovicstól származó nekrológ Prokop Bolićról,<sup>12</sup> *A tőkeletes szőlőgazda* című munka alkotójáról, illetve Thaisz írása Peter Joannovićról,<sup>13</sup> a tudománypártoló,

<sup>4</sup> A Tudományos Gyűjteményben megjelent Vitkovics-tanulmányoknak kedvező volt a visszhangjuk. Vö. pl. Hazai s Külföldi Tudósítások 1819, II, 44. sz.

<sup>5</sup> Az 1841. január 11-én tartott akadémiai kisgyűlésen. D. SCHEDEL FERENC: *Venelin s a moszkai történetiskola*. Athenaeum, 1841, I, 22–23. sz. – Wenzel Gusztáv 1843-as stájer- és horvátországi, valamint dalmáciai tanulmányútjáról: Magyar Akadémiai Értesítő 1844, 170–184.

<sup>6</sup> A Tudományos Gyűjteménynek egy darabig Vitkovics volt a délszláv szakreferense.

<sup>7</sup> Romy nemcsak a Tud. Gyűjt.-t tudósította a szerb iskolai eseményekről és általában a szerb kulturális életéről. Vö.: Hazai s Külf. Tud. 1816, II, 44. sz., 1818, I, 11. sz., 1819, II, 35., 37. sz., Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung Nr. 81, Oct. 1817, 642., Nr. 85, Nov. 1817, 674., Kritische Bibliothek für das Schul- und Unterrichtswesen 1823, V, 137–142. stb.

<sup>8</sup> Tud. Gyűjt. 1817, III, 152–153., uo. V, 146., XII, 133., 1818, I, 119., V, 125., 1819, I, 109.

<sup>9</sup> Uo. 1819, I, 109.

<sup>10</sup> Uo. 1817, IX, 132., 1818, X, 120.

<sup>11</sup> Uo. 1819, III, 125.

<sup>12</sup> Uo. I, 111.

<sup>13</sup> Uo.

Jénát megírt verseci püspökről ugyanide céltott. A közönség tájékoztatását Rummy Károly György igyekezete egészítette ki: Stratimirovićot göttingai tiszteleti tagsághoz juttatta,<sup>14</sup> s történetírói munkásságát több ízben melegen méltatta, s 1818-ban adta tudtul, hogy „Wuk Serblus Tudós Sláv Philologus, Kopitár Ur egységében, Bécsben, egy Serblus-német-deák Lexikont fog kiadni.”<sup>15</sup>

Ez a sok irányból jövő, különféle impulzus készítette a közkézen forgó topográfiai-statisztikai munkák szerzőit arra, hogy elismerőleg szóljanak a szerb művelődésről. Schwartner Márton előbb 1798-ban, majd 1809–1811-ben az illír nemzetet termékeny talajhoz hasonlította, amely majd termékkennyé téve százféle gyümölcsöt terem.<sup>16</sup> Magda Pál<sup>17</sup> (aki maga is megfordult a karlócai iskolában) 1819-ben magyarul, 1832–1834-ben németül kiadott művében pozitívan értékeli a karlócai iskolát, méltatja Jovan Rajiçot, a német változatban Lukijan Mušickit is. Majd az 1830-as években nyomdafestékhez jutott *Közhasznú Esmeretek Tára*<sup>18</sup> szerb, illetve horvát kapcsolatú címszavai élenként mutatják a két nép kultúrája magyar értékelésében mutatkozó különbségeket. Míg a szerb irodalom alkotó egyéniségei közül Vuk Karadžić, Milutinović, Jovan Hadžić munkássága, illetve Vitkovics Mihály fordítói igyekezete méltatásra talál, a szerb „minden déli sláv nyelvek közt erővel legteljesebb”, addig a horvát vonatkozású címszavak csupán a földrajzi-történelmi és még némileg az etnográfiai tényekre-jelenségekre utalnak.

S bár Horvátország történelme hasonlóképpen tárgya a magyar történeti irodalomnak (Praynak, Molnárnak, Engel János Keresztélynek), Maksimiljan Vrhovac, Krčelić vagy Katančić neve viszonylag sűrűn szerepel a magyar újságokban, a horvát irodalom nem keltett feltűnést, legfeljebb a dalmáciai történetírók latin nyelvű műveiből idéztek. Sőt, tegyük hozzá, Maksimiljan Vrhovachoz nem azért írt verset Dayka Gábor, nem azért dicsérte Kazinczy Ferenc, nem azért gyászolta halálát szép német versben Artner Teréz, mert benne a magyarral rokon horvát törekvések vezetőjét látta, hanem a felvilágosult egyházfőt, az emberséges tudománypártolót méltatta. Egyedül Kovachich Márton György és fia – levéltári kutatások, felmérések során jutottak el Zágrábba – figyeltek föl a nagy műveltségű püspök népdalgyűjtést indítványozó felhívására.<sup>19</sup>

Ugyanígy nem egyértelmű Matija Petar Katančić működésének magyar visszhangja sem. A pesti egyetem tanára volt, előbb az esztétikai tanszékre pályázott, bár már ekkor is csak másodsorban volt költő-esztéta, költészetében körülbelül azoknak az eszményeknek hódolt, mint Révai Miklós, elsősorban archaelógus, később jutott csak valódi tevékenységi területét jelentő tanszékéhez. Illír elképzelései később hatottak, életében a klasszikus filológust látták benne, a sokszínű, soknemzetiségű pesti egyetemi élet egy markáns képviselőjét. „Hazánknak egyik legmunkásabb fia” – írta róla elismeréssel a Tudományos Gyűjtemény.<sup>20</sup> Hasonlóképpen Vučetić Mátyást sem horvátként, hanem a pesti egyete-

<sup>14</sup> Vö. 10. sz. jegyzet.

<sup>15</sup> Tud. Gyűjt. 1818, VI, 124. – Itt említjük meg, hogy Rummy egyéb délszláv jellegű dolgozatot is írt a lapba: *Historiai vizsgálódások és vélemények a Gothok, Scythák, Bolgárok és Magyarok eredetéről*. Tud. Gyűjt. 1817, VI, 33–39. – Vitája Horvát Istvánnal a Firmium-Sirmium-kérdésben: Uo. VIII, 130–159. – Nemzeti Gazda 1817, I, IX, 141–143. – Horvát István cikkei: Uo. XI, 173–174., XII, 190–192. – Rummy szerb etnográfiai érdeklődése: *A Szerbiai Tökös-plántákról (Apfelkräuter) Jugerta és Patlidschan*... Uo. 1817, II, XX, 309–311.

<sup>16</sup> M. SCHWARTNER: *Statistik des Königreichs Ungern*. Pest, 1789, 558., Ofen, 1809–1811.

<sup>17</sup> MAGDA PÁL: *Magyar Országának és a Határ Órző Katonaság Vidékinek legújabb statisztikai és geográfiai leírása*. Pesten, 1819, 113., 125., *Neueste statistisch-geographische Beschreibung des Königreichs Croatiaen, Slavonien und der ungarischen Militär-Grenze*. Leipzig, 1832, 1834<sup>2</sup> 100.: L. M. ist der beste Dichter der Serben. – LASSU ISTVÁN: *A török birodalom (...) leírása*. Pesten, 1828, 1829<sup>2</sup> c. művében „Servia utolsó éveinek” történelmét is adja, megismertet az első szerb fölkelés történetével.

<sup>18</sup> *Közhasznú Esmeretek Tára*. Pesten, 1831, II. 370.: Bosnyákország, 1832. III. 508.: Dalmátország, 1833. V. 332–333. Horvátország, 1834, X, 441–445. Servia (RANKE: *Die serbische Revolution* c. könyvének hatása mutatható ki ezen a szócikken!), 1834. XII. 130–131. Tótország (Slavonia).

<sup>19</sup> E kérdésekről részletesebben: ISTVÁN FRIED: *Die Rezeption der südslawischen Volksdichtung in der Literatur der ungarischen Aufklärung*. Studia Slavica 1965, 103–119.

<sup>20</sup> Tud. Gyűjt. 1826, III, 120.

mi élet részeseként minősítette kora pesti közvéleménye. Vučetić doktori disszertációját még Vrhovának ajánlotta, de 1821-ben már Berzsenyi-móttóval ékesített magyar verssel köszönti tanítványa, benne a magyar jogtudomány tudósát ünnepelve.<sup>21</sup> A pesti tudományos élet ekkor még nem vetette föl oly élesen a nemzeti hovatarozás kérdését. Vučetićban sokkal kevésbé, Katančićban határozottan élt a nemzeti öntudat. Tevékenységük – hatásukat tekintve – a magyar tudományosságban is folytatódott, Katančić életművét azonban a horvát nemzeti mozgalom teljesíti ki majd az 1830-as esztendőkből. Természetesen a pesti egyetem bizonyos fokú nemzetközisége még az 1840-es években is jellemző vonásként jelentkezik, Palacký jó barátja, Virozsil Antal a magyar jogtudománynak fontos személyisége, szláv volta a Palackýval való levelezésben lesz nyilvánvalóvá.

A régi horvát kultúrával és a horvát–magyar kapcsolatokkal függ össze Horvát István cikke,<sup>22</sup> amelyben többek között a varasdi nyomdáról ejt szót, hangsúlyozva, Pergošić horvát nyelvű Werbőczy-fordításának jelentőségét. A horvát történelemmel, irodalommal majd a reformkor második felének röpirat- és hírlapirodalma foglalkozik intenzívebben, mérlegre téve a horvát–magyar együttélés XI. századi kezdeteinek minőségét; s ebből az alapállásból kiindulva szemléli-vitatja a horvát történet-tudomány (elsősorban Krčelić) megállapításait. Az 1830-as évektől kezdve nincs is olyan újság, amely ne közölne cikksorozatot a horvát eseményekről;<sup>23</sup> nincsen olyan úti beszámoló, amely legalább ne érintené az illirizáló tevékenységét, a horvát megyegyűlések eseménysorozatát, ne próbálna meg fölmérni a sok százados horvát–magyar államszövetség tanulságait. Az újságok és a cikkek végig-olvasása után azonban megállapíthatjuk, hogy ezek az írások kisebb-nagyobb mértékben történeti stúdiumok eredményei is. Ugyanis a jelenkori viszonyokat a horvát történelem és a horvát–magyar történelmi kapcsolatok sorsfordulóiból vezetik le, a jelenkori események mögé majdnem mindig fölfestik a történelmi hátteret. Igaz az, hogy a cikkek a jelennek, a kortárs olvasónak szólnak, de szélesebb perspektívát tárnak föl. Külön felhívjuk a figyelmet a sok jelennek szóló, a történelmet azonban mégis a jelen közjogi-nemzetiségpolitikai harcaihoz mellékelte érvként használó dolgozat után Péczely József értekezésére,<sup>24</sup> amely a reformkorban mind szélesebb körben helyet kapó jobbágy-probléma történelmi gyökereit igyekszik fölárni. Az elszaporodó Dózsa-ábrázolások mellett jelentős Péczely Gubec Máté-portréja, „a tótországi parasztok Dózsájá”-é, amely az érdekegyesítés politikájának szellemében figyelmet egy esetleges parasztfelkelés következményeire.

Másutt számoltunk be arról, hogy a Magyar Tudós Társaságot Hoblik Márton<sup>25</sup> rendszeresen tájékoztatta az eszéki nyomda kiadványairól, s e kéziratban maradt beszámolóiban a horvát művelődés egy érdekes szektoráról olvashatott alapos híradást a Magyar Tudós Társaság. Ugyancsak horvát mondákról, történelmi vonatkozású dolgozatokról kaphatunk képet, ha Hoblik egyéb irányú írásait, hírlapírói munkálkodását vesszük szemügyre. Ezeknél azonban – főleg a horvát–magyar kapcsolatok jellegét tekintve – értékesebbnek tetszenek Rummy Károly Györgynek ugyancsak hírlapokban megjelent írásai.<sup>26</sup> Rummy Károly György levelezőkapcsolatot tartott fönn Gajjal, és a Hírnökben, a Hasznos Mulatságokban, valamint német nyelvű újságokban közölt értesítései, hírei, kisebb-nagyobb értekezései részben a horvát nyelvi-irodalmi törekvésekről tudósítanak, részben a horvát–magyar történelmi vitákhoz szolgáltatnak érdekesebb adalékokat. Az a tény, hogy a megyei tudósítók többnyire elfogult

<sup>21</sup> MOLNÁR ANTAL: *Tisztelet koszorú*. . . Pest, 1821.

<sup>22</sup> HORVÁT: *Az Eperjesi, Abrugybányai és Varasdi Könyvnyomtató Műhelyekről a XVI. században*. Tud. Gyűjt. 1819, V, 76–85.

<sup>23</sup> PUKOLAY: *Magyar utazási levéltöredékek*. Társalkodó 1837, 89–90., 95–98 (Itt Ljublanáról ír), 102. sz. – (CSATÁRY O): *Úti szemlék az élet mezején. A szlavizmus és az illirizmus*. Uo. 1840, II. 72. – THERESA VON ARTNER: *Briefe über einen Theil von Croatien und Italien an Caroline Pichler*. Pesth, 1830.

<sup>24</sup> *A Magyar Tudós Társaság Évkönyve VII, 1842–1844, II, 164–170.* – Itt emlékeztetünk a Figyelmező egy cikkére, „Szláv-Illyria” 1836. évi könyvterméséről: 1838, I, 16. sz.

<sup>25</sup> FRIED ISTVÁN: *Egy elfelejtett kultúráközvetítő (Hoblik Márton arcképéhez)*. A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei 1971, 5–6. sz., 63–69.

<sup>26</sup> FRIED ISTVÁN: *Rummy Károly György, a kultúrközvetítő*. Filológiai Közöny IX (1963), 1–2, 204–218. – Rummy és Gaj levelezéséből: Dopisy československých spisovatelů Stankovi Vrazovi a Ljudevitovi Gajovi. K tisku upravitl (. . .) Karel Paul. V Praze, 1923, 50–53.

és egyoldalú (sajnos, ebben az időszakban sokszor kölcsönösen elfogult tudósítókkal és tudósításokkal találkozunk) beszámolóit mellett a horvát művelődésről tárgyilagos, sőt nemegyszer lelkesült hangú híradások is megjelentek, Rummy Károly György szorgalmát, elfogulatlanságát, pontosabban szólva: egy többnyire az előző korszakból eredetetzethető nemzetfelfogását bizonyítja. Kiegészítésül azokat az etnográfiai jellegű dolgozatokat említhetjük, amelyek az 1830-as esztendőök általános népies érdeklődéséből fakadtak; ez az érdeklődés kiterjedt az ország szerb, illetve horvát nemzetiségű lakosaira. A Tudománytár, a Regélő színes és már több ízben feldolgozott adatközlései mellé tegyük Szárics Jenőnek a bunyevácokról írott „népismertetését” (Regélő Pesti Divatlap 1842. II. 79–82.), mint amely jól kifejezi ennek a leíró jellegű, jórészt egyéni megfigyelésen és nem tudományos vizsgálódáson alapuló, inkább hangulatkelte, mint tudományos közlés sajátosságait.<sup>27</sup>

A szlovén irodalomról még a horvátnál is kevesebb közleményt tudunk felsorolni. A kor magyar olvasói nem kaptak és nyilván nem is kaphattak (nyelvi, technikai okokból) valós képet a szlovén irodalomról, amely a felvilágosodás nemzeti öntudatot ébresztő korszakában kezdte el önmaga megvalósítását, kifejtését. Még a déli szláv ügyekben járatos Vitkovics Mihály is „horvátfi”-nak nevezi Kopitar,<sup>28</sup> aki pedig több magyar tudóssal (Rummyval, Mailáthtal, Endlicherrel stb.) állt közvetlen kapcsolatban. Annál érdekesebb felfigyelnünk arra, hogy Kopitar rendkívül jelentékeny szlavisztikai munkásságát tudomásul veszi a magyar sajtó. Horvát István fontos recenzióban méltatja a Kopitar által kiadott *Glagolita Closianust*.<sup>29</sup> Ebben a recenzióban nemcsak a kiadvány jelentőségéről szólt, hanem maga is alaposnak mondható szlavisztikai tudásról tesz tanúbizonyságot. Kiemeli a kötet magyar vonatkozásait, summázata akár meglepőnek is tetszhet: hálás a szlovén tudósnak, hogy „néhány magyar írónak helytelen véleményeit igen derekasan megigazította”. A szlovén irodalomból szinte egyedül Kopitar neve jelent valamit a magyar olvasónak, ő is inkább császári könyvtáros, és csak másodsorban szlavista. Viszont a Tudományos Gyűjtemény (1817. II. 169., IV. 135.) ismerteti a „karniolai gazdaságra és hasznos tudományokra ügyelő Társaság” 1817. január 13-i közgyűlését. Ebben az adatközlésben esik szó a „halhatatlan érdemű Zois báró”-ról is, s az ismertető a karniolai példa követésére buzdít. A hír forrása ugyan feltehetőleg a németországi vagy a bécsi sajtó, a gazdasági társaság azonban más úton is bekerült a magyar hírlapokba: ugyanis Rummy Károly Györgyöt tagjává választotta. E hányattott életű tudós élete egy szakaszában gondolt arra, hogy ljubljanaí líceum klasszika filológiai tanszékére pályázzon, de pályázata nem járt sikerrel.

A gazdasági élet mellett a szlovén területek topográfiája<sup>30</sup> jelenti a magyar szlovenisztikát ebben az időben. Ez is megoszlik. Egyes dolgozatok – többnyire német forrás nyomán – a mai Szlovénia földrajzi-történelmi leírását adják, ezek a kevésbé fontos, bár messze nem érdemtelen és a jelenleginél bizonyára több figyelmet érdemlő írások. Lényegesebb számunkra az, amiről már Vilko Novak<sup>31</sup> professzor több ízben is megemlékezett. A Tudományos Gyűjtemény teret biztosít a magyarországi szlovének etnografiája, földrajza, történelme megismerésének, Csaplovics János cikksorozata, Bitnicz Lajos értekezése a „vandalusokról”, Kis János közreműködése a dunántúli szlovén evangélikusok egyházi irodalmában, illetve önéletrészének idevonatkozó fejezete<sup>32</sup> része annak az akkori Magyarországot a maga sokszínűségében és soknyelvűségében fölmérni, fölterképezni kívánó száándéknak, amely egy részről az önmegismerés és tisztázás eszköze, másrészt a népiesség megvalósulását segíti. Ezekben a cikkekben, melyek közé a Kedveskedő című lap 1824-es cikksorozatát is

<sup>27</sup> A szépirodalmi feldolgozások közül mutatóban említünk néhányat: NOVÁK DÁNIEL: *Csemy. Regélő*, 1834, I, 33. sz., B-CSKAY: *Jagoda. Regélő* 1836, I, 26–28. sz.

<sup>28</sup> Levele Kazinczyhoz 1819. ápr. 14-éről. *Vitkovics Válogatott Levelei*. Bp., 1879, 170.

<sup>29</sup> Tud. Gyűjt. 1836, XII, 116–118.

<sup>30</sup> Vö. pl. *Lublana évrzaji és helyirati tekintetben*. Nemzeti Társalkodó 1837, I, 271–272, 284–286.

<sup>31</sup> NOVÁK: *Küzemics István, hazai szlovén bibliafordító*. Egyetemes Philologiai Közöny LXVIII (1944), 48–63. – Kemény G. Gábor (szerk.): *A szomszéd népekkel való kapcsolataink történetéből*. Bp., 1962, 184–188.

<sup>32</sup> *Emlékezései életéből*. Sopron, 1845–1846, 1–2. kötet.

idézzük a magyarországi „vendus-tótokról”, a szlovén egyházi irodalom is helyet kap, a hangsúly azonban az etnográfiai problémákra esik.<sup>33</sup>

E rendkívül vázlatos és a teljességre semmiképpen nem törekvő áttekintés a magyar szlavisztika első lépéseit követte. Az általunk föltárt, illetve összefoglalt anyagot már többnyire *szlavisztikának* nevezhetjük; ugyanis nem ötletszerű fölvillanásokról, hanem tudatos kutatásról, tudományos igényű (bár nem mindig tudományos színvonalú) értekezésekről volt szó, amelyekben terjedelem, szándék, az ismeretek mélysége és pontossága természetszerűleg nem lehet egyenletes. Annyi megszorítást kell tennünk, hogy nem a nemzetközi szlavisztika lassan-lassan európaivá váló áramába való bekapcsolódás vezette a magyar tudományt, hanem a magyar vonatkozások keresése, a magyar tudomány fejlesztését célzó anyag (adatok, módszerek) felhasználása. Nem annyira új anyaggal gazdagodott a magyar tudósok által a szlavisztika (bár a viták és a magyar–szláv kapcsolatok vonatkozásai révén számtalan, mindkét fél számára fontos adat, összefüggés tárult föl!), mint inkább az ismertetés, a leírás, a regisztrálás volt a magyar fél módszere. A történettudomány akkor teremtette meg önmagát: egész Kelet-Közép-Európában a XVIII. század második felében bontakozik ki az adatgyűjtő, krónikaszerű történetírásból a modern értelemben vett történettudomány. E folyamatban a szláv népek múltjának kutatása is fontos feladathoz jutott. Ez vonatkozik az irodalomtörténetre is. Horányi Elek tudománytörténeti lexikonainak egy-egy felfedezése máig szólóan érvényes délszláv vonatkozásban, ahogy Székács József megállapításai a szerb népelemek verseléséről helytállóaknak bizonyultak. A német közvetítés, amelynek szerepét hiba volna elhanyagolnunk, önmagában nem magyarázza a magyar érdeklődést. Belsőbb kapcsolatot tételezünk föl, s joggal állapíthatjuk meg: az a számtalan hír, tudósítás, fordítás, értelmezés, sőt könyv, amelyből csak néhány jellegzetes darabot választottunk ki, és azokat is csak futólag volt alkalmunk említeni, egy új tudományág megszületésének, a magyar jugoszlavisztika kialakulásának dokumentumai.

<sup>33</sup> A közvetett ismerkedésre példa a Tudománytár (1835, 5, 212–214.) cikke, Dobrovský: *Slavinjának* ismeretése. Ehelyt délszláv, illetve szlovén vonatkozásokról is szó esik. – Rát Máttyás szlovén tárgyú írásait elemzi KÓKAY GYÖRGY: *Rát Máttyás a hazai nemzetiségekről és a magyarországi népek Kelet–Nyugat közti közvetítő szerepéről*. Filológiai Közöny XI (1965), 3–4, 355–358

## The Hungarian–English Contrastive Linguistics Project Working Papers 1–7.

(Szerk.: Dezső László, William Nemser. Linguistics Institute of the Hungarian Academy of Sciences and Center for Applied Linguistics, Budapest, 1972–75.)

1. A nyelvek közötti különbségek, amelyeket különösebb tudományos vizsgálatok nélkül is érzékelünk, régóta foglalkoztatják a filológusokat és a nyelvtanárokat egyaránt. A nyelveket diakrón szempontból vizsgáló összehasonlító nyelvtan a nyelvtudomány egyik legeredményesebb, filológiai szempontból legkidolgozottabb korszakát képviseli. A nyelvek szinkrón összevetése viszonylag újkeletű, az 1930-as években kezdődött, és a fordítás elméletének kutatásából fejlődött ki. Az új diszciplína több nevet visel: konfrontatív stilisztika, differenciális nyelvészet, kontrasztív nyelvészet, interlingvisztika. A bloomfiöldi strukturalista nyelvészet gyakorlati nyelvoktatásra való alkalmazásából nőtt ki az Egyesült Államokban, a negyvenes évek elején (kontrasztív nyelvészet). Ez két nyelv formáinak összehasonlításán alapszik. Szerzőinek elgondolásai szerint elegendő a kontrasztoknak a hatékony nyelvoktatási anyagok készítéséhez történő feltárása. Ez a feljegyzés arról tanúskodik, hogy a tengeren túl nem ismerték az európai nyelvészetet, amely a kontrasztív terminust már előttük az egy nyelven belüli oppozíciók jelölésére használta mind az elméleti munkában (leírás), mind a gyakorlatban (nyelvoktatás). A kontrasztív nyelvészet a hatvanas években újult meg Európában és az Egyesült Államokban. Tartalmilag kitágult, és az egyes nyelvek belső oppozícióin, továbbá a több nyelv között észlelhető eltéréseken kívül a bonyolultabb nyelvi valóságnak megfelelően számot ad az azonosság és az eltérés különböző fokairól is. Az azonosságok számbavételével a kontrasztív nyelvészet a nyelvészeti tipológiai és a nyelvi univerzálék kutatása irányába távolult. A kontrasztok, az eltérések vizsgálata alkotják a kontrasztív nyelvészet másik nagy témáját. A kontrasztív nyelvészet a hetvenes évek elejétől kezd önálló nyelvészeti kutatási területté válni, módszerei ekkorra kristályosodnak ki, és kutatási témakörei pontosabbá válnak olyannyira, hogy maga az elnevezés is megkérdőjelezhető, mivel a kontrasztív kutatás a valóságban kétirányú: azonosság és eltérés vizsgálata. A többektől javasolt *konfrontatív nyelvészet* vagy *interlingvisztika* pontosabb terminusok lennének. Azonban az amerikai *contrastive linguistics* két hulláma, főleg az ilyen cím alatt napvilágot látott publikációk nagy száma miatt a *kontrasztív nyelvészet* elnevezés terjedt el nálunk is.

2. Szervezett formában és nemzetközi együttműködés keretében a magyarországi kontrasztív kutatások (magyar–angol és magyar–francia) az 1970-es évek elején indultak el. Jelentős eredményeket hozó egyéni kutatásokat végeztek magyar–orosz, magyar–szerb-horvát, magyar–spanyol, magyar–svéd, magyar–román, magyar–finn, és magyar–észti nyelvösszevetésben.

A kutatásokban nem, vagy alig szakadtunk el az általános kontrasztív hullámtól, sőt éppen az ismertetett sorozat 3. kötete tartalmaz adatokat arról, hogy a magyar–angol összevetésnek milyen nagy irodalma van. A magyar–angol összevetés mennyiségi tekintetben a negyedik helyet foglalja el a spanyol, a francia és a német után az amerikai kontrasztív irodalomban.

A nagyszámú kontrasztív nyelvészeti publikáció még csak az összevető kutatások kezdetét jelzi.

A vizsgálható témák száma ugyanis szinte végtelen: a fonetikai-fonológiai szinttől a nyelvhasználat társadalmi jellemzőiig terjedhet, és bármely két nyelv szembeállítható hasznos nyelvészeti ismeretek megszerzésének reményével.

A magyar–angol kontrasztív nyelvészeti kutatás a Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézete és a Center for Applied Linguistics (Washington) között létrejött szerződés alapján valósul meg. Egyike a nemzetközi együttműködésben végzett legnagyobb magyarországi nyelvészeti vállalkozásoknak. A kutatási program tömöríti szinte az összes angol leíró nyelvészettel foglalkozó

magyar kutatót. A munkaértekezletek és viták, a projektum keretében biztosított tanulmányutak a lehetőleg nagyobb posztgraduális nyelvészeti továbbképzési formának felelnek meg.

3. A sorozat 1. kötete (*Two Papers on English-Hungarian Contrastive Phonology* 12. 1.) Lotz János két fonológiai tárgyú cikkét adja közre az absztruensek (zár- és réshangok, affrikáták) és a félhangzók összevetéséről. A szerzőt sajátos hely illeti meg a magyar nyelvet tanulmányozó tudósok között: fonológus volt, aki a prágai iskolától, a glosszemantikán át, az amerikai leíró fonemikát bírálva eredeti, egyéni módszert dolgozott ki a hangrendszer leírására. Szigorúan tudományi kritériumokat (mérések, kísérletek, adatok) szabott meg a hangrendszer vizsgálatának feltételeként. Sajnos, életében nem tette közzé minden, a magyarra vonatkozó fonológiai cikkét, és így a magyar hangrendszerre vonatkozó újrafogalmazási kísérletei nem termékenyítették meg időben a magyarországi kutatásokat, amely Laziczius halála után elmaradt a fonológia általános fejlődésétől. A két tanulmány általános tanulságaként említhetnénk a szerzőnek azt a megállapítást, amely szerint egyes releváns fonetikai jelenségek is képviselhetnek fonológiai értéket. Erre utalnak a kötetben idézett fonémák hangkapcsolataiban előforduló változatok használati szabályai. A fonológia kérdésköre más cím alatt és más szempontból megközelítve visszatér a sorozat következő kötetében, amelynek a szerzője szintén Lotz János, aki a magyar-angol (amerikai) kontrasztív kutatási program szorgalmazója, amerikai részről irányítója volt.

4. A második kötet Lotz János: *Script, grammar and the Hungarian writing system* (48 1.) címmel az angol anyanyelvűek szemszögéből vizsgálja a magyar írás és nyelvtan kapcsolatát. A munka első része elméleti fejtegetés és hozzájárulás közvetve a magyar fonémarendszer leírásához, a magyar fonémák inventáriumának teljesség tételéhez. Ismeretes, hogy a magyarországi gyakorlatban a hangokat és variánsaikat azonos értékű elemként kezelték a prágai fonológia elveinek kidolgozása előtt, és az azóta módosított osztályozási eljárásra több változatot javasoltak Laziczius nyomán. Lotz János az írást is a nyelv részének tekinti, és írástani – csak részben közreadott – munkái alapján a magyar írástudomány egyik megalapítójának tekinthető Laziczius mellett. Az írás és a nyelv összefüggését három szinten tartja vizsgálónak: 1) szemantikai szint és az írás, 2) morfológiai szint és az írás, 3) a beszéd és az írás. Elméletét a magyarra alkalmazza. Először inventáriumot készít a magyar írás-jelről és szimbólumokról. Listája újat hoz azzal, hogy a jelentésmegkülönböztető marginális elemeket is tartalmazza (pl. az [E:] betűnév és az [E] mutatónévmás mint két változat). A szerző következtetése a magyar fonémákról és grafémákról (írás-szimbólumok) aláhúzzák a magyar írásrendszer „fonetikus” jellegét. A kivételek (j, ly, y, = j) és a hangzóilleszkedés írásban való vetületeinek gyűjteménye egészíti ki a kötetet. Az írásformákban tükröződő hangilleszkedés fonemikus eltéréseket fed, amelyek rendszerbe szedhetők. Ezt a szerző mintaszövegen és a magyar felszólító módnak az igetöveken tükröződő írásmódbeli sajátosságain szemlélteti.

5. William Nemser írta a sorozat 3. kötetét (*Contrastive research on Hungarian and English in the United States*, 43 1.) A már említett munka kritikai bibliográfia. Elemzést ad az Egyesült Államokban eddig megjelent magyar–angol kontrasztív témájú munkákról. A szerző külön elemzi a kísérleti (hibaelemzés) munkákat. Hasznos tájékoztató a magyar–angol kontrasztív kutatással foglalkozóknak, ügyes betekintő a „kivülállók” számára.

6. A 4. kötet (*Four Papers of the Pécs Conference on Contrastive Linguistics*, Pécs, 14–16 October, 1971) tanulmánygyűjtemény. Az első tanulmány Dezső László és William Nemser tollából elméleti áttekintés a kontrasztívnak nevezett kutatásokról. A szerzők a tipológiával rokonítják és részdíszciplinának minősítik ezt az új kutatási irányzatot. Két nyelv jellemzőinek jobb megismerése az összevetés eredményeként – ez lenne a kontrasztív megközelítés elméleti érdeme. Az így feltárt tipológiai eltérések gyakorlati hasznosítása tanítási stratégia (hibapredikció) és az interferenciák elkerülését szolgáló közvetítő szabályok kidolgozásában valósulna meg. Ez a szerzők kutatási programjavaslata. A kötet további tanulmányai gyakorlati, az angol nyelv oktatásával kapcsolatos kérdésekkel foglalkoznak. (Stephanides Éva: *Contrastive aspects of British and American English with implications for Hungarian Learners of English*; 27–43. 1.; Nadasdy Kálmán: *Interrogative sentences in English: a language teaching problem for Hungarian*, 45–52. 1.; Stephanides Éva: *A contrastive analysis of English and Hungarian textbooks of English* 53–65. 1.)

7. Az 5. kötet a névelők használatának összevetését tartalmazza (*A Contrastive Study of English and Hungarian Article*). Szerzője Stephanides Éva. A névelők használata a nyelvtanok egyik legkevésbé kidolgozott fejezete. Funkcióját tekintve a névelő a főnév determinálásán túl, szélesebb nyelvi-

nyelvtani jelenségekkel van kapcsolatban. Ezek a jelenségek ma még egy nyelven belül is jobbára feltáratlanok, de két nyelv összevetése során még inkább érezhetőek a hagyományos nyelvtani leírás hiányosságai. A névelők kontrasztív vizsgálata egyszerű formák összevetése útján hasznos példátartat ad a pedagógiai szemléltetéshez, de nem ad magyarázatot a névelőhasználat szabályainak okaira és mértéjére. A szerző 2000 mondatból álló korpuszt vizsgált, amelyet angol szövegekből, magyar fordításaikból, továbbá magyar szövegekből és angol fordításaikból vesz. A mondatok egy része párbeszédkekből származik (dráma, interjú, beszéd), másik része informatív és irodalmi próza (újság, hivatalos dokumentumok, tudományos, politikai és művészeti próza, továbbá regény és novella). Az egyéni nyelvhasználat stilisztikai jellemzőinek közömbösítése céljából az egy-egy munkából vett példák nem haladják meg a 10%-ot. Ez mint módszertani opció figyelemreméltó, és adaléka lehet a kontrasztív vizsgálathoz szükséges optimális korpusz meghatározása vitájának. A szerző két irányban végez elemzést (angol–magyar, magyar–angol). A kontrasztokat tanítási stratégiák predikciójára dolgozza ki, és hibaelemzéssel ellenőrzi a stratégia helyességét.

8. A sorozat 6. kötetében a két, illetve három nyelvben (magyar, angol, amerikai) a hanglejtést vizsgálja Varga László. (*Contrastive Analysis of English and Hungarian Sentence Prosody*. 141 l.) Ez az első terjedelmesebb kísérlet a magyar és az angol intonáció összevetésére és grafikus ábrázolására. Egy ilyen munka nehézségei közzismertek, számos tisztázatlan kérdésbe ütközik a kutató az alapnyelvben és a célnyelvben egyaránt; a prozódiai tényezők vizsgálatának előfeltétele a hangsúlyozási típusok ismerete. E jelenségek tanulmányozása több rendszer működésének egyidejű leírását kívánja meg. Az összevetés eredményeiből megemlíthetjük a következőket: az angol ritmikai csoport egyhangsúlyos, a magyar lehet egy vagy többhangsúlyos: az interferencia lehetősége tehát nagy, és ez magyarázza a gyakorlatban tapasztalt, hibásan intonált mondatok nagy számát; függhet a grammatikai szerkezettől (az angolban bizonyos főnévi determinánsoktól) vagy a kontextustól.

A szerző által vizsgált korpuszra vonatkozó számlási adatok azt mutatják, hogy amíg az angol mondatok 69,79%-ában a ritmikai csoport végére esik a hangsúly, a magyarban ez csak a mondatok 13,32%-ára jellemző, szemben a magyarban 45,55%-ot kitevő csoport kezdeti hangsúlyával, amelynek angol variánsa csak 15,80%-ot képvisel. Az eredmények fontos tanulságként szolgálnak a nyelvtanítási gyakorlathoz: az intonációt és hangsúlyozást a nyelvi szerkezetek tanításával párhuzamosan kell végezni, és nagy figyelmet kell fordítani nemcsak a helyes típusok kialakítására, hanem az eltérő, mennyiségileg jelentős – intonációs és hangsúlyozási sémák általánosításából fakadó hibák elkerülésére is. Az angol nyelv tanárát, sőt az angol nyelvet tanulók is kézikönyvként használhatják ezt az alapos tanulmányt.

Csupán a vizsgálati módszerekhez fűzünk néhány kritikai megjegyzést. A szerző eszközfonetikai méréseket nem végzett, csak a hagyományos „hallás utáni” értékelést. Ilyen eljárással a magyar, az angol és más nyelvek intonációját többé-kevésbé helyesen már többen leírták. A szerző tehát eredményesen kipróbált utakon járt, amikor ezt összevető módszerként is alkalmazta. A munka azonban 1975-ben jelent meg, és eszközfonetikai vizsgálatokra ma már vannak lehetőségek. Ez sokkal biztosabb, a tudományosság kritériumainak megfelelő alapon tette volna lehetővé a hanglejtési görbék elemzését, és esetleg ráirányította volna a figyelmet olyan eltérésekre, amelyek a mondat-szerkezeten túlmenően jellemzők, a közlés (message) paramétereit tükrözik a mondatintonációban. Ez a téma – jelentősége, az interferenciák nagy száma miatt – nem tekinthető lezártnak, és éppen a kontrasztív vizsgálat derít majd fényt az egyes nyelvekre jellemző intonációk sajátosságaira és szemantikai összefüggéseikre.

9. Egy másik, gyakorlati szempontból fontos kérdést tárgyal Keresztes Kálmán a sorozat 7. kötetében (*Hungarian Postpositions vs. English Prepositions: a Contrastive Study*, 203 old.). A magyar névutók és az indoeurópai prepozíciók közötti kapcsolat ismert, de meglepően kevés tanulmány foglalkozik vele, és a nyelvtanokban is csak elnagyoltan utalnak rá. Ennek okai azonban a szemantikai módszerekben keresendők, amelyeknek a prepozíciók és a névutók csak felszíni vetületei. Két nyelv összevetése során kiderül, hogy párosításuk csak részlegesen lehetséges, mivel nincs egy az egyhez megfelelés a névutók és az előjárók között. A szerző a fontosabb szemantikai kategóriák köré csoportosítja példaanyagát. Megkülönböztet térbeli viszonyt és irányt is jelző típust; ezen belül „infra” (alatt), „supra” (felett), „post” (mögött, után), „ante” (előtt), „iuxta” (mellett), „prope” (-hez közel), „versus” (felé), „circum” (körül), „inter” (között), „ultra” (-n túl), „intra” (-n belül), „extra” (-n kívül) alosztályokat; továbbá nem irányult térbeli viszonyt jelölő típust; „trans” (-n át),



„secundum” (mentén), „contra” (ellen, szemben) alosztályokkal; időviszonyokat jelölő típust, „terminative: a quo” (óta), „terminative: ad quem” (-ig), továbbá absztrakt viszonyokat jelölő típust (számára, javára, céljára, kedvéért, végett, céljából, miatt, következtében, alapján, tekintve, -t beleszámítva, nélkül, -tól függően, dacára, esetén, terén, helyett stb.).

Az egyes típusokon és altípusokon belül négy szemantikai alosztály alkalmazásával egységesíti a szerző a kontrasztív leírást. Ezek a következők: A = tér, B = mennyiség, C = absztrakt értelem, D = idő. Az egyes szemantikai sorokat aszerint vizsgálja, hogy mennyire aktívak. Ez jelentős segítséget nyújt a tanítási stratégia kidolgozásához. Egy példa a fentiek illusztrálására az „ultra” kategóriából:

1. Térviszony: a falu az erdőn *túl* fekszik. – The village is situated *beyond* the forest.
2. Mennyiség: Ő negyvenen *túl* van. – He is *over* forty.
3. Absztrakt használat: A krízisen *túl* van. – He is *part* the crisis.
4. Idő: (Ő) ritkán marad a bárban tíz órán *túl*. – He rarely stays in the bar *beyond* ten o'clock.

Az osztályozás kontrasztív szempontból megfelelő eredményt látszik hozni. Pedagógiai értékéhez semmi kétség nem fér. Az idézett szemantikai osztályokat megtartva elképzelhető más közelítés is, amely például a morfológiai szempontból explicit nyelvből kiindulva a morfológiai jelölt szemantikai viszonyok jelölésére szolgáló célnyelvi megfeleléseket manipulációkkal (transzformációs sorokkal) állítja elő. Keresztes Kálmán gazdag példaanyagot tartalmazó munkája egy ilyen megközelítéshez is jó alapot szolgáltat. A szerző tudtában van a nehézségeknek, és bevallott célja a feltárt interferenciák pedagógiai kiaknázásának megkönnyítése. Ezzel kapcsolatban a recenzens osztja R.P. Stockwell mélyeséges igazságot tartalmazó véleményét, aki azt mondja, hogy „könnyebb bírálni (ti. egy kontrasztív tanulmányt), mint megírni egyet, és könnyebb megírni egyet, mint alkalmazni a gyakorlatban.”

10. A magyar–angol kontrasztív projektum keretében végzett és eddig közreadott első hét füzet egy 622 oldalas kézikönyv terjedelmének felel meg. Csak helyeselni tudjuk a megjelentetésre választott – egy téma, egy kötet – formát, mert ez nemcsak a vizsgált témakör részletes kifejtését teszi lehetővé, hanem a felhasználók számára is praktikusabb. Külön említést érdemel, hogy minden vizsgált téma feldolgozása, közreadásának módja – még a leginkább elméleti is – gyakorlatcentrikus, és figyelembe veszi a két nyelv ütközéseit a mindennapi munkában állandóan tapasztaló és az ütközésekből származó hibákat javítani kényszerülő nyelvtanárok igényeit.

A kontrasztív nyelvkuató munkák csak ilyen szellemű megközelítésben hasznosak. A tisztán elméletieskedő kutatásnak itt nem sok helye van, mert legfeljebb csak ahhoz szolgáltat adalékot, amit eddig is tudtunk, azaz, hogy a nyelvek különbözőek.

*Oláh Tibor*

## Scheiber Sándor: Folklor és tárgytörténet, I–II.

Budapest, 1974, 402 + 552 l. + 76 t. (A Magyar Izraeliták Országos Képviseletének kiadása)

Scheiber Sándor gazdag tartalmú és kiemelkedően szép kiállítású tanulmány-gyűjteményének eddig már több elismerő kritikája látott napvilágot (pl. Küllös Imola, *Literatúra*, 1975/3–4, 228–232; Barta János, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1976, 400–401). Mindig megcsendült azonban bennük olyan felhang, mintha a Scheiber Sándor művelte tanulmánytípus és tudományos módszer nem lenne egészen korszerű. A jelen sorok írója nem osztja ezt a felfogást: a széles távlatokat átfogó filológiai kutatás, pl. az ún. „Toposforschung” nagyon is divatos, a világirodalom közös témáinak és motívum-kincsének nyomozása vonzó feladat, az 1954-ben elhunyt nagy német romanista, E. R. Curtius iskolát teremtett számára, s bár ennek korlátai (pl. történetietlen volta) időközben nyilvánvalóvá lettek (vö. Tarnai Andor: *A toposz-kutatás kérdéseihz. Literatúra* 1975/1, 66–73), maga a diszciplína Európaszerte virágzik. Az összehasonlító irodalomtörténet sodrában a régi vágású tárgytörténet is új jelentőséget kapott, s mi magyarok büszkén tekintünk Katona Lajos, György Lajos vagy éppen a kötetünkben is méltatott Heller Bernát eredményeire. Scheiber Sándor pedig nem vádolható a történelmi távlat elhanyagolásával vagy a vándor-motívum tárgytörténetének funkciótlan vizsgálatával. Amit két kötetében bemutat, az a magyar irodalomtörténet számára kiemelkedő jelentőségű, s módszertanilag

mintául szolgálhat a gondos és szinte hézagatlan anyaggyűjtés szükséges volta, az adatok pontos feltárása, a nyelvi határokon átnyúló eruditio fontossága tekintetében. Van e tárgy történeti kutatásnak más módszertani jelentősége is. A szövegekben rögzített anyag vizsgálata módot nyújt irodalmunk búvárának arra, hogy a motívum vagy tárgy funkcióváltásait vizsgálja, vagy az író alkotásmódjára vonjon le következtetéseket. Igaz, hogy nem a tárgy (vagy bővebben a téma) biztosítja a műalkotás esztétikai szintjét, de a mennyiség és minőség dialektikája itt is érvényes. Közismert, többen megírták, hogy Mikszáth Kálmánt, a magyar anekdota klasszikusát, éppen az anekdota iránt érzett vonzódása gátolta meg kritikai realizmusának igazi kibontakoztatásában. György Lajos, Scheiber Sándor kutatásaiból tudjuk, hogy irodalmunk legtöbb anekdotát felhasználó szerzője éppen Mikszáth volt. Irodalom-szociológiai szempontból sem közömbös, hogy anekdotázó nemzet vagyunk, s klasszikus literatúránk egészében az anekdota alighanem jóval nagyobb szerepet játszik, mint pl. a franciában.

A jelen ismertetés azzal kívánja elismerni Scheiber Sándor munkájának érdemét, hogy néhány kiegészítő adatot közöl, mintegy xénia gyanánt, s folyóiratunk jellegének is megfelelően.

Már az első téma, Lót leányainak atyjukkal elkövetett incestusa rendkívül érdekes. Még Hieronymus is közli a zsidó hagyományból származó mentségüket: a tűzözön után a világot kipusztaoltástól féltették (I. 21. l.). Tetjük megítélésének gyökeres változása Augustinusnál következik be (*Contra Faustum Manichaeum*, PL XLIII. col. 426), bár még itt is találók egy homályos utalást a korábbi álláspontra: „Aliud, enim illae (sc. filiae Loth) ut hoc facerent intenderunt, aliud Deus qui hoc fieri permisit . . .” Hogy azonban bűn (flagitium) volt, világosan kijelenti. Pascal kedvező ítélete (*Pensées* 923) szinte egyedülálló. Én is azt hiszem, hogy közvetlenül Josephus Flaviushoz nyúlt, ott olvasta, mert az Aquinóiánál is csak elítélést találhatott (*Summa, Secunda secundae, Quest. CL, cap. 4.*). Általában a borivás és a bujaság ostromozására alkalmazták ezt a bibliai példát, legremekebb képzőművészeti ábrázolása Albrecht Altdorfertől való (Bécs, Kunsthist. Museum).

A Bábel tornyával kapcsolatban tisztázott tűzözön és vízözön képzetekről úgy vélem, hogy Dézsi András (*RMKT V.*) kizárólag a Péter apostol 2. levelében leírt tűzözönre gondolhatott, más forrást aligha ismert (I. 30. l.). Érdekes másfelől, hogy Apáczai Csere János *Magyar Encyclopaediájában* (IX. rész) a vízözönt – forrásai alapján – 1656-ra teszi éppúgy, mint a 35. lapon idézett héber írók; a Bábel tornyának építése nála az 1757. év. A tűzözön ösképzetével összefüggésben nagyon logikus egy vulkánkitörésre (és a vele kapcsolatos szökőárra!) utalni (27. l.), itt azonban érinteni lehetett volna a Platónótól hagyományozott Atlantisz-mondát (*Timaios, Kritiasz*), amelyet mindmáig elemez a tudomány (vö. Stegena Lajos: *Atlantisz*, Bp., 1963, különösen a 237. skk. l.). – Kíváncsi lennék Arisztotelész „mindennapi imájá”-ra (I. 26. l. 3. jegyz.), mert a görög hagyomány – tudtommal – nem említi.

Valóságos filológiai csúcsteljesítmény a „Káin füstje” tárgy történetének feltárása, egy téves irodalmi hagyomány („Byron említi először”) felszámolása. Képzőművészeti ábrázolásokon már a XII. században előfordul. Külön örülök Erasmus nagyszerű Káin-legendája bevonásának (I. 55. l.). Szerzőnk a magyar irodalomból három példát hoz a felszálló és ellapuló füst motívumára (Lázár István, Londez Elek és Lenkei István költői alkotásait). Magam még eggyel „meg tudom szerezni” ezeket az adalékokat. Verő György *Káin* c. drámájáról van szó, amely Budapesten 1902-ben jelent meg. Nem ritka könyv, könyvtáramban is megvan atyám hagyatékából. Megjelenése évében a Nemzeti Színház elő is adta. Az I. felvonás 9. jelenetében ezt olvassuk:

„Kain

. . . Cipeld kosod s éleszd tüzed!

(Kain a búzakévé, Ábel a kost az égő farakásokra helyezik. Kain előbb szétzilálja a kévéjét s úgy éleszti a tüzet; majd kétoldalt vonulnak; Ábel letérdel és imádkozni látszik; Kain a sziklához dőlve várja az eredményt. Kain oltárán a kéve hirtelen nagy lángra kap s nagy füstje lenn szétterül; Ábel oltárán lassan gyúl a tűz s keskeny oszlopban száll a füst az ég felé.)

Ábel (Ég felé emelt karokkal, még mindig térdelve.)

Kegyosztó istenem! A porba hull  
áldozatos fejem: köszönni szent ítéleted.”

A szerző alapötlete szerint az áldozat, Isten ítéletének kérése, „szellemi párbaj”: a két testvér Cilla kezéért vetekszik. Az áldozat után Káin doronggal üti agyon vetélytársát. (I. m. 49. skk. l.)

A fakitépő Sámson bonyolult motívumkincséhez csak néhány apró adalékom van. A „teve szarvával” kapcsolatos aesoposi mese talmudi változata alighanem felbukkan Tofeus Mihály erdélyi református püspöknek A' *Szent Soltarok Resolutioja* c. prédikációs kötetében (Kolozsvár, 1683, RMK I. 1302). Nála is az „összszugorodott” alakot találjuk meg.

Tofeus: „Ez az oda-ki való Magyar nemzet is addig keresé a' Nemesi szabadságot, hogy igen meg-romla, 's úgy jára, mint a' Teve, a' ki elment, hogy szarvat kérjen magának 's a fület is el-vágták. (48. 1.)

Talmud: „... Szarvakat kért a teve, még a füleit is lemetélték” (I. 151. 1.)

Mindezt azért is fel merem tenni, mert a kitűnő hebraista Tofeus járatos lehetett a Talmudban. Hosszú ideig állítólagos *Dobos* nevét is a héber *tóf* (=dob) szóból származtatták Bod Péter *Smirnai Szent Polikárpusa* (1766) alapján. Ezt az etimológiát Herepei János alaposan megcáfolta (*Adattár XVII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez*, II, Budapest–Szeged, 1966, 75–77.). – A jagató fáknépzettörténetéhez (I. 151. 1.) idézni lehetne a híres dantei helyet az öngyilkosok erdejének sóhajairól: „Io sentia d'ogni parte guai...” (Inf. XIII, 22. skk.) – A fán termő madarak (I. 159. 1.) felbukkannak Apáczai *Magyar Encyclopaediájában* is: XII. rész XXXIX, 46 (Magyar Klasszikusok kiad. 241. 1.). Idéztem Apáczai-könyvemben (256. 1.) Katona Lajos egy 1905-ös (*EgyPhKözlöny*) pompás kis értekezése utalva. (Ő állapította meg Temesvári Pelbárt párhuzamos helyét.)

A „szamárlétra” XIX. századi magyar előfordulásának bizonyítása (I. 176) nagyon meggyőző volt számomra: a régiségben magam sem találkoztam vele soha, helyette az erasmusi „asinus ad lyram” adagium járta, ebben azonban nem volt benne az érdemtelen előrehaladás jelentése.

A *fajankó* és *fapap* (Sztárai Mihály) helyes értelmezése (I. 187. 1.) ismét lényegesen bővíti ismereteinket: mindkettő a bábjátékkal, ill. katolikus kegytárgyakkal van kapcsolatban (pl. levágott Szent János-fő). – A *Sagittare in cadaver patris* (*Gesta Romanorum* 45.) tárgyköre jelentékeny képzőművészeti ábrázolásokkal is kapcsolatba hozható. Igaz, hogy a reneszánsz művészei, így Raffaello, átértelmezik a neoplatonizmus szellemében, s csak a célba lövés (szoborra!) részlete maradt meg a szerelmi vágy szimbolizálására (vö. André Chastel: *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1961, 497 és XCV. kép). – A váll- és madárjósítás tárgyköréhez Márton lúdját lehet említeni: mellcsontjából a tél minőségét jósolták. Megvan Apáczainál (*Magy. Klassz.* 305. 1.) és O. Nagy Gábor szólásgyűjteményében (*M betű* 446.).

A Hermányi Dienes József Talmud-kompendiumával kapcsolatban felbukkanó fabula az ördög házasságáról (II. 78. ill. Sz. skk. 1.) kissé tüzetesebb kiegészítést érdemel. Szép részletezéssel és finom manierista stílusban megtalálható ugyanis Alvinczy Péter kassai református prédikátor *Az Postillanak Masodik Resze* c. prédikációs kötetében is (Kassa, 1634, RMK I. 634). Ezt a beszédet Incze Gábor újra kiadta *Alvinczy Péter* c. szöveggyűjteményében (Bp., 1935, 134–135. 1.). Itt az ördög Iniquitatem, azaz a hamiságot veszi nőül. Leányainak száma tíz, s a következőképpen adja őket férjhez: *Superbia* (udvari rend), *Simonía* (nyírt papi rend; erős kifakadás a pápaság „komplárkodása” ellen), *Hypocrisis* (szerzetesek), *Rapina* (katona rend), *Usura* (kalmárok, dúsok), *Mendacium* (mesteremberek), *Pigritia* (nemes emberek, akik „a szegény községnek véres verejtékével hizakodnak és törvény felett sanyarják őket”), *Murmuratio* (szolgák), *Iniustitia* (hamis bírák, prókátorok) és végül *Fornificatio*. „Ezt mint mondám egy bizonyos rendnek nem házásította, hanem közönségesen kereskedik ezzel, melyhez mind udvariak, papok, szerzetes emberek, tolvajok, kalmárok, mesteremberek etc. hozzá férnek és általa az ördögnek vejevé lesznek.” Nyilvánvaló, hogy ez a legrendezettebb változat, az ördög leányainak párosítása itt a leglogikusabb, s pompás csattanója van („az ördög vejeivé lesznek”). Ennek a szövegnek határozott befolyása, sőt szinte szó szerinti átvétele látszik meg a *Körmendi-kódex* bejegyzésén. Csak itt van meg a csattanó is. Úgy hiszem, ebben az esetben beszélhatunk közvetlen forrásról (87. 1.). Még két megjegyzést! A Hermányi-kézirat szerint az ördög az egész világ sógora lesz. Ez nem logikus. Ha az ördög parázna fia az egész világgal közösködik, atyja akkor is apósává lesz a bűnözőknek. Vagy talán a szodomaiak bűnére gondol a névtelen szatirikus? – Netalán az asszonyokat feddi? – Alvinczynál korai példáját találjuk a nemesi lustaság kipellengérezésének is. („Van életem, mert henyélek” – mondja Petőfi.)

Az Arany Senki Páljával párhuzamba állított „Nemo Literatur” (II. 102–112) önkéntelenül emlékezetünkbe idézi a középkorban ugyanilyen népszerű „Jedermann Literatur”-t. Az előbbi ez utóbbinak fonákra fordítása. – Arany *Elveszett alkotmányában* az idő malmán őrlődő hitvány művek sorában ott szerepel a *Bábel tornya* (II. 114). Nagyon szerencsés lelemény volt ennek Hoffmann Alajos

rópiratával történő azonosítása. Arany nyilván olvasta az ellene írt műveket, amelyek mind a nemesi alkotmányt védték: Arany éppen *támadta*. A filológiaián kívül eszmei kapcsolat is lehetséges, bár Hoffmann magyarellenes mocskolódásait költőnk elítéli. Az *X út tők* (Matkó vitairata) azonban érzésem szerint Csokonaitól való átvétel. A *tavaszi* c. Kleist-fordítás „Előbeszédében” sorolja fel a régi magyar irodalom alkotásai között: „Ama finnyáskodó pedig olvassa meg . . . X út Tököt és több efféle korpájú grapsákat . . .” (*Csokonai Vitéz Mihály Minden Munkája*, Bp., 1973, II., 239. *Magyar Remekírók*.) A nagy debreceni poéta is gúnyosan szól róla, Arany a „piszokteli firkák” közé helyezi. A kollégiumi diákok Csokonai-kultuszát nem kell indokolni.

Többször előkerül a holdban hegedülő Dávidnak a magyar folklórban és művészetben egyaránt népszerű motívuma (II, 164, 245. l.). Szerzőnk hiánytalanul számba veszi Dante párhuzamos helyeit (*Inf. XX. 124; Par. II. 49–51*), ezekben Káin és a tuskék („Caino e le spine . . .”) olvasható. Bizonyára nem lesz érdektelen annak közlése, miért szerepel együtt az első gyilkos a tuskével. A kitűnő Paget Toynbee–Charles Singleton-féle Dante-lexikon (*A Dictionary of proper names and notable matters in the works of Dante*, Oxford, 1968, 126. l.) egy toszkánai legendát közöl a néphagyományból, eszerint Káin a testvérgyilkosság büntetéseként elevenen kerül a holdba, s az ítéletnapig egy tuskéköteget kell cipelnie a hátán. Isten rendelése szerint hatalmas szélroham veti a toszmzedos égitestre („Appena dette queste parole da Dio, si levò un fortissimo vento e trasportò Caino in corpo e anima nella luna, e d'allora in poi si vede sempre la su'faccia maladetta, e il fardello di spine che è obbligato a reggere insino alla fin del mondo . . .”). Megjelent már az *Enciclopedia Italiana* kiadásában az ötkötetes *Enciclopedia Dantesca* (V. köt. 1976); itt nyilván bővebb anyag is található, de ezt magam sem ismerem.

A Mikszáthnál előforduló anekdoták közül a „Hírnök a másvilágról”-típushoz (II. 260. l.) kívánunk hozzászólni. Kétségtelen, hogy Európában Boccaccio novellája (*Dec. VII, 10.*) terjesztette. Felhívom azonban a figyelmet arra, hogy van egy „Levél a másvilágról” – vagy „mennyei levél” – változat is. A legszellemesebbet a debreceni diákköltészetből közzöltük (Bán–Julow, 1964, 117.), a nagyszájú asszony túlvilági kalandjairól szól, de folklór változatai is élnek (vö. Újváry Zoltán: *A „mennyei levél” népi párhuzamai*, A Déri Múzeum 1962–1964. évi évkönyve, Debrecen, 1965, 283–295. l.). Érdekességként megemlítem (II. 265.), hogy Gárdonyi: *Száz novella* c. kötet a Debreceni Egyetemi Könyvtárban sincs meg: csakugyan ritka kötet. – A *sibbolet* típusú ellenőrző szó (II. 269) mikszáthi anekdotája már a múlt században a nép ajkán forgott: nagyapámtól is hallottam. Ő viszont úgy tudta, hogy a döntést a *kanállal-kalánnal* kiejtés alapján hozták. Ez utóbbi a Duna–Tisza közén járatos.

Ady *A nagy cethalhoz* c. versének képzettörténete (II. 385) a szerző helyes megállapítása szerint inkább a magyar népképzeletben, mintsem irodalmi forrásban gyökerezik. Megemlítem mégis a bibliai *Leviathan* homályos jelentésű képzetét (*Jób könyve*, 40: 20), amelyet a *Vulgata* krokodilusnak magyaráz, de a *Zsoltárokban* Károli Gáspár már cethalnak fordít, s így Senczi Molnár is: „Az nagy Cethalac usznac alattoc” (*Régi Magyar Költők Tára, XVII. század*, 6. köt. 241. l. A 104. zsoltár 103. sora). Ady bibliaismeretét nem szükséges igazolnunk. És kitől kaphatnánk e kérdésben pontos magyarázatot, ha nem Scheiber Sándortól?

Juhász Gyula nem téveszti össze Hóreb hegyét Tábor hegyével (II. 402), mert nem az *Ótestamentumra* utal, hanem Krisztusnak a szünoptikusok által leírt megdicsőülésére (Transfiguratio. – Máté 17:1–13; Márk 9:2–8; Lukács 9:28–36). Ebben az evangéliumi elbeszélésben jelenik meg együtt Mózes és Illés. A bibliában a hegy nincs megnevezve, de Őrigenészig visszavezethető egyházi hagyomány, hogy ez a Tábor volt. Raffaello gyönyörű Transfiguratio-képe (Galleria Vaticana) közismert (vö. *Lexikon für Theologie und Kirche*, 2-te Auflage, Band X, Freiburg im Breisgau, 1938, Sp. 562–563, Verklärung-cikk). Egyházi ünnepe aug. 6-án van.

A József Attila istenes verseihez kapcsolható „együgyű ima” táncos formájának legszebb modern feldolgozása Anatole France-tól való *Le jongleur de Notre Dame*, az *Étui de nacre* c. kötetből (1892), ez hívhatta fel Radó Antal figyelmét a lefordított ófrancia versre (*Del Tombeor Nostre Dame*). Ez a fordítás is 1914-ből való, mint Tóth Béla *A boldogasszony dervise* c. novellája. (Ezt szerzőnk a II. köt. 433. lapján említi.)

A köpés „megelevenedése” (II. 425. l.) Solymossy Sándor szerint (*A magyarság néprajza*, IV. köt. Bp., 1937, 366., ill. 368. skk. l.) *integritásos* babona: a test bármely elválo része (haj, köröm, köpés, árnyék, lábnyom) *pars pro toto*ként az egész embert képviseli, akár beszélhet is a praelogikus

gondolkodás rendjében. József Attilának Isten-köpése (a föld), de a felsorolt összes finn-ugor és keleti változatok ebben az ősi, mitológia előtti képzetkörbe tartoznak.

Abbahagyom az adatok sorjáztatását, lényegesen úgysem adtam hozzá a magyar irodalom tárgy történetének állagához. Az orientaliztikához viszont, sajnos, nem értek. Így van vele magyar kutatóink túlnyomó része, éppen ezért szeretjük volna, ha a szerző héber szemelvényeit mindenütt (pl. a 240–241. lapon is) lefordítja magyarra. Ez utóbbi helyen pl. Tinódi (*Sokféle részögről*) forrásának típusáról van szó: engem nagyon érdekelt volna a héber textus értelme. Meg kell köszönnünk másfelől azokat a részletes életrajzi és tudományos méltatásokat, amelyeket szerzőnk a nagy magyar zsidó tudósokról nyújt (Heller Bernát, Lőw Immanuel, Kolbach Bertalan, Pfeiffer Izsák). Sokat tanultunk belőlük, mert az embert és a tudóst egyaránt bemutatják, és szemléletesen érzékeltetik az említettek tudományos munkásságának olykor rendkívüli méreteit. Scheiber Sándor ebben a vonatkozásban is méltó utódjuk, hisz dolgozatainak Dán Róbert készítette jegyzéke 1142 számot ölel fel 1974-ig. Két kötetét, úgy vélem, gyakran forgatjuk majd repertóriumként is.

*Bán Imre*

## A mai orosz irodalomtörténeti problémák

Возникновение русской науки о литературе, Москва, 1975.; Академические школы в русском литературоведении, Москва, 1975;

В. И. Борщук: История литературы и современность. Методологические проблемы изучения истории русской советской литературы, Москва, 1972.

Az irodalomtudomány története, az irodalomkutatás módszertani problémái, a marxista irodalomtudomány és más irodalomkutatási módszerek egybevetése egyre inkább központi témává válik a mai szovjet irodalomtudományban.

Nemrégben egymás után jelent meg két kötet az orosz irodalomtudomány kialakulásáról és fejlődéséről a XVIII. és XIX. században, amelyek a moszkvai Világirodalmi Intézet munkaközösségében és ugyanannak a szerkesztő bizottságnak irányításával készültek.

Az első kötet – miután áttekinti a középkorban és a XVII–XVIII. században az irodalmi fogalmak változását – a XIX. század elején gyors fejlődésnek indult filozófiai, történeti, poétikai irányzatokkal foglalkozik. Érdekesége, hogy bőséges válogatást nyújt az írók – romantikusok és realisták – kritikai és elméleti írásaiából, feljegyzéseiből, koruk irodalmi vitáiról. Érdekesen aktuális módon, a most kialakuló irodalomtudományi ág: a mai irodalmi folyamat tanulmányozása szempontjából vizsgálják V. Bjelinszkij kritikai munkásságát. A tanulmány kiemeli a nagy kritikus írásában azokat az elméleti, módszertani problémákat, amelyek lehetővé tették, hogy a múlt és a kortárs irodalmat együtt vizsgálhassa, sőt főképpen kora irodalma folyamatát tanulmányozza a múlt tapasztalatának figyelembevételével.

A második kötet szerzői a XIX. század közepén kialakult és az orosz egyetemeken kifejlődött irodalomtudományi irányzatokkal foglalkoznak. Az úgynevezett akadémikus iskolák ismertetése terén sok tekintetben úttörő, a tudomány története szempontjából hézagpótló munkát végeznek.

Már a bevezető tanulmányban vitába szállnak azzal a hagyományossá vált gondolattal, hogy a forradalmi demokraták irodalomkritikai munkássága és a századfordulón kialakuló marxista művészi koncepciók közötti periódusban az irodalomtudomány terméketlen és válságos periódusa húzódtott.

Céljuknak tekintik, hogy az akadémikus irodalomtudomány hagyatékát objektívan értékeljék és annak pozitív eredményeit rendszeresítsék. Négy ilyen iskoláról számolnak be a kötet szerzői: a mitológiai (a XIX. század 40–60-as éve), a kultúrtörténeti (70-es évek – századforduló), összehasonlító-történeti (1880 – század eleje) és pszichológiai iskoláról (1860 – XX. század eleje).

A keletkezésük története, a nyugati indítatások és az orosz sajátosságok és igények bemutatásán, neves művelők munkássága elemzésén keresztül összefüggő képet kapunk az orosz társadalom szellemi életéről, az egyetemi tudományos körök és a nagy folyóiratok irodalmi és politikai vitáiról, az egyetemek szerepéről az ország kulturális életében. Külön fejezet foglalkozik az 50–70-es évek

különböző irodalom kritikai irányzataival: Herzen, Csernyisevskij, Dobroljubov, „nihilista” Piszarjev, Appolon Grigorjev az orosz „talajt” hangsúlyozó, ún. „szerves” kritika megalkotója írásaival. Új megvilágításba helyezik. A Grigorjev (a *Vrjema* és *Epoha* c. folyóiratok munkatársa) vitáját az egyes forradalmi demokrata kritikusok utilitarista túlzásaival. A zárófejezet összefoglalja a századvégi vers-elemzéstől szóló munkákat, és ezzel folytatja az első kötetben bővegesen bemutatott orosz verselemző iskolákat (főleg A. F. Vosztokov Puskin által is nagyra becsült prozódikus elméletét és F. E. Kors zenei-ritmikai koncepcióját).

Az orosz irodalmat és a népköltészetet vizsgáló mitológiai iskola F. I. Buszlajev nevéhez fűződik, és a nyelvtudomány összehasonlító-történeti vizsgálat módszerének az irodalmi kutatásokban való elterjedésével esik egybe. Újszerű Buszlajev egész munkásságának bemutatása, nyelvészeti és irodalomtörténeti munkáinak elemzése, az orosz nemzeti kultúra koncepciója nem minden vonatkozásban igazságos kritikájának (a forradalmi demokrata *Szovremennjyik* részéről) objektív kiigazítása. Buszlajev nézeteinek és módszereinek változását, önálló koncepció kidolgozását az európai történetfilozófiai, etnográfiai, irodalomtudományi iskolák bemutatása alapján vizsgálják.

Az összehasonlító-történeti mitológiai módszerek széles elterjedtek az akkori orosz tudományban. A tanulmány vázolja a Buszlajev módszerétől eltérő A. N. Afanaszjev (az orosz népmesék első tudományos kiadója), Oreszt Miller, a népi demokratikus irányzat, a „népet járó” I. Hугyakov, I. Prizsov, az első híres népi eposz gyűjtő P. Ribnyikov és mások munkásságát.

Kitér Marr neomitológiai, „paleontológiai” módszerére is a XX. század 20–40-es éveiben.

A XIX. század 60-as éveiben kialakul és több mint félszázadra uralkodóvá válik az orosz irodalomtudományban és kritikában a kultúrtörténeti iskola. A kor természettudományi és technikai előrehaladása, a szociális körülmények, a filozófia fejlődése, a dialektikus szemléletmód kidolgozása a kauzalitás terén alapul szolgáltak Taine nézeteinek elterjedéséhez. Az ő munkássága során keletkezett irodalomtudományi irányzat a művészet, az irodalom kapcsolatát kereste a társadalom szellemi életének más tényezőivel, és ezzel elősegítette az irodalom szociológiai és történeti értelmezését. Másrészt „a faj, a környezet, a pillanat” elsődleges tényező és egyedüli kritériumként való alkalmazása korlátozta a történetiség elvének érvényesülését, a művészi sajátosságoknak, a mű belső struktúrájának tanulmányozását.

E fejezetben a kultúrtörténeti iskola két kimagasló és rendkívül népszerű képviselőjével ismerkedünk meg. Az egyik A. N. Pipin, Csernyisevskij unokaöccse, aki a 60-as években a radikális *Szovremennjyik* és a 70-es években a mérsékelt liberális *Vesztnjyik Europi* c. folyóiratok munkatársa volt. A másik N. Sz. Tihonravov, a moszkvai egyetem professzora és rektora.

A fejezet nagyobb betekintést enged a 60–80-as évek tudományos és publicisztikai vitáiba Pipin kritikai és irodalomtörténeti tevékenységén keresztül. Nagy érdeme a történelmi folyamat materialista értelmezése volt. Elsőnek világított rá az eddig tilos problémákra: Radiscsevnek és Novikovnak, a nagy francia forradalom kortársainak működésére, az orosz masszon mozgalomra, a dekabristák, Csaadajev tevékenységére, „szlávofilok” és „nyugatosok” harcaira. Az orosz szellemi élet összefüggő folyamata, a politikai, társadalmi eszmék kimunkálása először tárul fel Pipin könyveiben.

A tanulmány röviden utal a kultúrtörténeti iskola sorsára is a XX. század elején: Sz. A. Vengerov, P. Sz. Kogan, P. N. Szakulin munkásságán keresztül, amikor új áramlatok jelentkeztek az irodalomtudományban, és egyesek (Szakulin) marxista elvekkel próbálták erősíteni (mechanisztikusan) a régi elemzési módszert.

Nagyon summás Plehanov és Taine módszertani kapcsolatának a felemlítése. És bár utalások vannak a kultúrtörténeti iskola és a marxista esztétikai elvek kapcsolatára, a kötetből – a tudományos teljesség szempontjából – hiányzik Plehanov irodalmi és elméleti munkásságának kritikai elemzése.

Talán a legkevésbé ismert és ezért újszerű a könyv III. és IV. fejezetének az anyaga, az orosz komparativista és a pszichológiai akadémikus iskolákról.

Az orosz komparativista iskolán belül két egymással vitázó irányzat alakult ki. Az egyik, amelyet F. Buszlajev munkái készítettek elő, és két tanítványa, V. Miller és Alekszandr Veszeloovszkij képvisel, sok eredeti gondolattal gazdagította az irodalomtudományt. Alekszandr Veszeloovszkij a „kölcsonzés” migrációs elméletét munkahipotézisnek használta fel, és szervesen építette be a komplex kutatási módszerébe. Az irodalmi folyamatnak tulajdonképpen materialista értelmezést adott, és az irodalmi kapcsolatokat a változó, történelmi körülményektől, a népek szociális és politikai életétől tette függővé.

A másik irányzat, amelyet Alekszej Veszeloovszkij, az előbb említett tudós vitakedvelő öccse és mások műveltek, abszolutizálta az önálló irodalmi folyamatot, és a tisztán kimutatható irodalmi hatást kereste. Az orosz irodalomtudományban éppen ez a formalista vonásokkal fémjelzett irányzat kapta meg a komparatista irányzat nevét az összehasonlító-történeti módszerrel szemben. Talán azért is szükséges ennek a megemlítése, mert a 40-es évek végén a formalizmus, a „talajtalan” komparativizmus ellen emelt vádak folyamán éppen Alekszandr Veszeloovszkij munkái szorultak ki, sajnálatos módon, a tudományos vérkeringésből.

Alekszandr Veszeloovszkij már a 60-as években, firenzei tanulmányútja alkalmával feltűnt, és egy XV. századi, eddig ismeretlen elbeszélés, az *Il Paradiso degli Alberti* kiadásával és interpretálásával európai hírnévre tett szert. Az olasz reneszánsz élete végéig kedvenc kutatási területe maradt, amiről sok tanulmánya tanúskodik: Boccaccióról, Dantéről, Petrarcaról, Giordano Brunóról, az olasz novelláról és Machiavelliről.

Éppen a század második felében, Franciaország, Olaszország, Németország és Oroszország egyetemsein állították fel az első általános irodalomtörténeti tanszékeket. A pétervári romano-germanisztikai szak szervezője Veszeloovszkij volt. A róla szóló négyes tanulmány a könyv legértékesebb része talán.<sup>1</sup> Egész életútja rajzolódik ki: egy haladó gondolkodású pétervári diáké, aki közel állt a *Szovremennjyik* eszméihez, aki külföldön Herzennel találkozik, és tagja lesz Ge festő firenzei körének, ahova garibaldisták, bakunyinisták járnak be, és ahol barátságot köt A. d'Anconával és Carduccival. A hazatérése után élete végéig (1908) a pétervári egyetem professzora és az Orosz Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának az elnöke.

Tulajdonképpen nem alakított iskolát, de a szépirodalom területén végzett kutatásai, az összehasonlító-történeti módszer kialakulása, amelyben összegezte az orosz és a nyugati tudomány különböző irányzatainak eredményeit, nagy hatással volt az egész irodalomtudományra, folklorisztikára, verselemzésre. Munkáira támaszkodtak V. Zsirmunszkij (aki 1939–40-ben Veszeloovszkij válogatott munkáit és *Történeti Poétikáját* adta ki és kommentálta), Peretz, Eichenbaum, D. Lihacsov, M. Alekszejev és mások. A hagyatékát nehéz „kiemelni” a szovjet irodalomtudományból.

Még 1919-ben az egyik módszertani vitában V. Zsirmunszkij a következőket írta Veszeloovszkij munkáinak aktualitásáról: „Az irodalomtörténetek között az utóbbi időben elterjedt egy valódi és jól megalapozott törekvés, hogy a tudományuk önállóságát az általános kultúrtörténeti módszerektől megerősítsék: az irodalomtörténet mindenekelőtt eme irányzat követőinek véleménye szerint a művészi forma összetételét és evolúcióját vizsgálja. A formális módszer képviselői hivatkoznak itt A. N. Veszeloovszkij *Történeti poétika* tekintélyes koncepciójára. Nem tagadják a kapcsolatot a kultúrtörténeti tartalom evolúciója és mű formális felépítésének, költői stílusának evolúciója között. Nem tartják azonban ezt a kapcsolatot annyira szorosnak, hogy a tudományos kutatás tisztasága és szigorúsága végett ne lehessen elkerülni a történelmi poétika és a kultúra története kérdéseinek az összekeverését, mivel ezek két önálló diszciplína tárgyát képezik.”

Nehéz megfigyelni Veszeloovszkij módszerének kialakulását, mert az nem fejlődött fokról fokra, a mitológiai elképzeléstől migrációk megfigyeléséig. Filológiai és a történeti-filozófiai nézetei kezdettől fogva magukba foglalták az orosz szociológia, filozófia, irodalom, történelemtudomány inspirálta problémákat és módszereket. Mindig is szoros összefüggésben fonódtak össze a tudomány által és a társadalmi élet által felvetett problémák: a népköltészet és a népiség fogalma, az egyéniség szerepe a történelemben és a tudós által kutatott népi gondolkodásnak és a művész egyéniségnek szerepe a kultúra keletkezésében, az irodalom és a népköltészet kapcsolatában. Veszeloovszkij vitába szállt az akkor divott kantianus és schopenhaueri felfogásokkal a művész egyéniségére vonatkozóan.

Igen széles volt a kutatási területe is. A folklór, a világirodalom régi és új korszakai, régi orosz irodalom és korának regénye (Turgenyev).

Egy szintetikus elméleti művön dolgozott élete végéig, amely sajnos befejezetlenül maradt (*Történeti poétika*). Ennek a műnek az elképzelése még berlini tanulmányi éve alatt fogant a 60-as években, amikor G. Steinthal professzor (Hegel és Humboldt tanítványa) előadásait hallgatta a „népi pszichológiáról”.

<sup>1</sup> Szerzőjének, I. K. GORSZKIJnak 1975-ben egy önálló könyve jelent meg *A. Veszeloovszkij i Szovremennosztjy* címen.

Veszelszovszkij a költészet eredete kérdésében elhatárolta magát a társadalmi fejlődést a természeti törvényekkel magyarázó pozitivistáktól, és inkább a hegeli dialektikus „ugrások”-ra hivatkozott. A *Történeti poétikában* kifejti a költészet keletkezését a művészet szinkretizmusából. Azonban az egységes történelmi materialista szemlélet hiányában nem tudta kidolgozni az esztétikum genezisének kérdését, a nem esztétikumtól való minőségi elkülönülését. Foglalkozott „a szűzsék poétikájával” is, és úttörőként dolgozta ki a művek akkor kimunkálatlan formalizálási eljárását, elválasztotta a szűzsét a témától, a konkrét tartalomtól és kimutatta a formához való tartozását. Külön figyelmet érdemelnek stíluselméleti munkái (*A művészi jelző történetéből*, 1895, és a *Pszichológiai paralelizmus a forma és a költői stílus tükrében*, 1898), műfajelmélete, amelyben megkísérli megfogalmazni az irodalmi folyamat, az irodalom fejlődésének törvényszerűségeit. Tulajdonképpen Veszelszovszkij elsőnek fogalmazta meg és elemzéseiben érvényesítette a tartalom és a forma összetett egységének, az irodalmi fejlődés folyamán kölcsönhatásban érvényesülő szerepét.

Összehasonlító, az irodalmi hatásokat kimutató munkái módszerükben messze kerültek a migrációs elmélet módszereitől.

Nagy felfedezései rendkívül széles anyagismeretén, a különböző korokhoz, műfajokhoz, stílushoz tartozó emlékek felismerésén alapultak. Veszelszovszkij dolgozta ki Bizánc és Oroszország kulturális kapcsolatainak problematikáját, Bizánc óriási közvetítő szerepét az orosz kultúrában.

A könyv szemlélteti kutatási módszerét. Megfigyeli egy részletekben fennmaradt óhindu legenda útját az orosz irodalomba, ahol két, tartalomban és stílusban messze eltérő változatban fordul elő. Ez a legenda egy mongol befogadáson keresztül megfigyelhető a *Talmud* Salamonról szóló történetében, amelyen kivehetőek a buddhista és iráni hatások. A legenda európai elterjedése már bibliai eredetű. A talmudi történet elkerül a muzulmán világba is, és onnan Bizáncon keresztül a délszláv apokrifekbe.

Nyugat-Európában ez a népszerű történet a XI. században forrása lett a Kerekasztal-téma sok mondájának, így Arthur király és Merlin történetének is.

A XVI. s XVII. században ezek lovagregény formájában eljutnak a szlávokhoz, ahol ugyanez a legenda ismeretes már egyrészt írásos formában, másrészt pedig egy hősi ének és egy orosz és egy szerb mese formájában is. A lovagi történetek humoros köntösében végképp eltűnt a régi bizánci legendák „titkos” komoly tartalma.

A másik, számunkra érdekes és a későbbiekben nagy hatású irodalomtudományi irányzat a pszichológiai iskola. A kultúrtörténeti iskola belső válsága, az általános nyelvészet, a filozófia és a pszichológia fejlődése (Szecsenov, Timirjazev, Behterev és később Pavlov munkái) hívták életre. Központi problematikája az alkotás mint egyéni pszichikai aktus kidolgozásához hozzájárult az új pozitívizmus is, E. Mach és R. Avenarius tanainak elterjedése. Idealista filozófiájuk az esztétika területén a szellemnek az anyagtól független tényezőként, a szellemnek és az anyagnak két önálló alapfogalomként való értelmezését eredményezte. Az új módszer hibái közé tartozott a biológiai tényezők túlértékelése, amely olyan vélt esztétikai törvényszerűség felfedezéséhez vezetett, mint: „a gondolkodás megtakarítása”, „a legkevesebb erő felhasználásával” létrehozott esztétikai érték.

A népes orosz pszichológiai iskola a harkovi egyetemen alakult ki a 60–70-es években, Alekszandr Potyebnya (1835–91) professzor körül. Ukrán származású, a harkovi egyetem jogi, később bölcsészeti karának növendéke, gimnáziumi tanár, később ugyanennek az egyetemnek a professzora. 1862-ben publikálta híres munkáját: *A gondolat és a nyelv*. Sok tanítványa (Ovszjaniko-Kulikovszkij, A. Popov, A. Gornfeld, V. Harciev) és más egyetemek növendékei és tanárai (B. Ljapunov akadémikus, Jos Mikkola, E. Wolter, A. Szobolevszki és sokan mások) védték meg Harkovban a disszertációjukat.

Potyebnya akadémikus munkássága igen szerteágazó. A 20-as évek elején 20 kötetre tervezték műveinek meg nem valósult kiadását. Sok munkája azonban az egyetemi előadások formájában, sőt diákok feljegyzéseiben maradt ránk.

Potyebnya nyelvészeti és esztétikai koncepciójának középpontjában W. Humboldt gondolata állott; a nyelv mint aktív tevékenység szervesen részt vesz a gondolat megformálásában. A nyelvnek az emberi tudatra és magatartására gyakorolt hatását kutatva néhány vonatkozásban Potyebnya megelőzte Sepir-Wurf későbbi feltevéseit és sok más kutatást a művészi alkotás pszichológiája területén.

Elméleti fejtegetései a nyelvészet bármely területén mindig abból indultak ki, hogy a nyelv, a gondolat és általában az emberi szellemi tevékenység jelenségei állandó mozgásban vannak. „Látható



jelekben” való rögzítésük „nem a valóságos létezésük, hanem csak segédeszköz a reprodukálásukhoz” – írta az egyik könyvében. Szóelméletét – ezen alapul művészetelmélete is – történelmi perspektívában építette fel, az emberi beszéd legősibb periódusait kutatta. A szó eredetét nála nem merítették ki az egyéni pszichológiai indítékok, a szó a további fejlődésben szociális, kommunikatív terméké és eszközzé lett. A szó struktúrájában megkülönböztette tagolódo hangzását, vagyis a szó jelentésének külső jelét, az elképzelést, vagyis a jelentés belső jelét és magát a szó jelentését. Elméletei közül a legérdekesebb a szó struktúrájában központi helyet elfoglaló, a belső formáról szóló tanítása. Az orosz szimbolista költőkre és teoretikusokra ez az elmélet volt a legmélyebb hatással.

Ezzel a tétellel vitázva és ugyanakkor ezt kiegészítve indultak útra Opojaz fiatal kutatói, az ún. formalista iskola.

A belső forma az új szavak megszületésének a fő eszköze, ugyanakkor a nyelv képzőművészetének fő forrása. A belső forma az egész irodalmi mű esztétikumának az alapja is. A nyelv keletkezésének már az első stádiumában jelenik meg, a jelenség értelmezésével együtt. Nem az egész gondolatot fejezi ki, hanem csak az egyik vonatkozását. Pl. az orosz „asztal” (sztol) a „teríteni” (stlaty) igével van kapcsolatban. Így költői tulajdonsággal csak az a szó rendelkezik, amely megőrizte belső formáját. A belső forma elvesztése, amely Potyebnya szerint állandó és megállíthatatlan folyamat, az absztraháló folyamat következtében (amelyet idealista módon a „gondolat gazdaságossága” elvével magyarázott) keletkezik a próza. Már a tízes években és később Potyebnya elméletének egyoldalúságát bírálta V. Sklovskij, V. Zsirmunskij, V. Vinogradov, amiért a művészi kép jelentőségét a költészet egyedüli esztétikumának fogta fel, és a mű struktúrájában található más komponenseket: a ritmust, a melodikát figyelmen kívül hagyta.

Ezzel szemben a nyelv szimbolikájának, a szókép alkotásának történeti változatait az irodalom és a nyelv szükségszerűen együttes tanulmányozása alapján figyelte meg. Ez a gondolata gyümölcsözően hatott olyan tudósok munkásságára, mint pl. G. Vinokur, J. Tinyanov, B. Eihenbaum, V. Vinogradov.

Külön foglalkozott a mitológiai gondolkodással (a költői és a prózai-tudományos gondolkodás mellett), és vitába szállt a mitológiai iskolára jellemző, a mítoszok költészettel való azonosításával, a mítoszok mint „a nyelv betegségének” értelmezésével.<sup>2</sup>

A kötet igen nagy pozitívumai mellett meg kell említeni több, századvégi irodalomkritikai jelenség elhagyását is. A már szóba hozott marxista irányzatokon kívül hiányos más jelentős kritikai és irodalomesztétikai jelenségek megemlítése is. Így N. Mihajlovskij, a „népiesek” neves kritikus és szociológusa, Vlagyimir Szolovjev filozófiai és irodalomesztétikai munkásságának elemzése. Az utóbbinak az eszméi indították útra az orosz szimbolisták ifjú nemzedékét (A. Blok, A. Bjelij, V. Ivanov).

A századfordulón fellépett új kritikai és irodalomelméleti törekvésekből ad ízelítőt egy újabb könyv: *Irodalomesztétikai koncepciók a XIX. század végén – XX. század elején Oroszországban* (M. 1975), amely külön tanulmányozást érdemel. Ha nem is mindig összefüggésben, harcban és kölcsönhatásban világitja meg az új törekvéseket, mégis nagy érdeme, hogy visszahozza a feledésbe merült jelenségeket.

Módszertanilag a fent elemzett könyvekhez csatlakozott V. I. Borscsukov könyve *Az irodalom története és az aktualitás. (Az orosz-szovjet irodalomtörténet tanulmányozásának módszertani problémái* [Moszkva, 1972]).

Ennek a munkának az alaptételei a szovjet irodalom történetének megírására vonatkoznak, és a 30-as évek végétől a 70-es évekig terjedő időszakot ölelik fel. Bevezetésképpen az első fejezetben a szerző áttekinti a XIX. században és forradalom előtti korszakban előforduló módszertani és esztétikai szempontok váltakozását az irodalomtörténeti folyamat elemzésében. Ez a fejezet háttérül szolgál a mostani irodalomtörténeti vitákhoz és törekvésekhez. A XIX. századi irodalomtudományi iskolák pozitivistá filozófiára épülő tanaiban éppen a történetiség elvét hiányolja. A szerző kiemeli Alekszandr Veszelszovskij összehasonlító-történeti kutatásaiban az evolúció gondolatát. Kevésbé hangsúlyozza azonban a komparatíviztika terén elért nagy eredményeit. A századelejei intuitivistá, esztétikai kritika összefogott rövid elbírálásához viszont bőséges és alapos bibliográfiát mellékel.

<sup>2</sup> E téren kifejtett tevékenységét elemzi E. M. MELETINSZKIJ legújabb könyve a *Муф поэтики* (Moszkva, 1975).

Bővebben idézik a századfordulón kialakuló, különböző marxista esztétikai áramlatoknál, ír F. Mehring, P. Lafargue, G. Plehanov esztétikai tanulmányairól.

A szovjet irodalomtudomány későbbi fejlődése szempontjából igen érdekes Plehanov a művészet ismeretelméleti vonatkozásait vizsgáló munkáinak elemzése. Különösen ott, ahol Plehanov az osztályszempont érvényesülését taglalja a művészetben, és azt helyenként nem a valóságos jelenségek visszatükrözésének, hanem bizonyos eszme komplexumnak, a művészet „szociológiai ekvivalensének” fogja fel.

A szerző felsorakoztat más nézeteket is erre vonatkozólag, és hangsúlyozza az új történelmi változások diktálta és a Lenin által megfogalmazott új módszertani problémák jelentőségét: a két kultúráról szóló elmélet egy nemzeti kultúrán belül, a klasszikus kulturális örökség újszerű értékelése, a pártosság és a népiesség fogalma, a visszatükrözés elmélete.

Elemzi Lunacsarszkij, Gorkij, Voronszkij nézeteit. Meg kell azonban mondani, hogy a 20-as évek sok irányú irodalmi és kritikai törekvései csak a központi probléma fényében kerülnek szóba a könyvben: a vulgár-szociológiai és formalista nézetek összecsapása szempontjából. Sokkal inkább annak szentel figyelmet a szerző, hogyan alakult az idők folyamán, főleg a 40–60-as években a 20-as évek irodalmának az értékelése, milyen új alapkiadványok készültek a 60–70-es években e korszak munkáiból.

A második fejezetben részletesen elmondja a szerző a 30-as évek végén megvitattott, a szovjet irodalomtörténet első tervezetével megindult és az 50–60-as években megvalósult munkának történetét. Részletesen elemzi A. Tolsztoj, A. Fagyjev nézeteit és írásait a szovjet irodalom történetére vonatkozóan; az első vázlatos, monografikus fejezetek nélkül készült szovjet irodalomtörténetet, amely az 50-es években jelent meg.

Egész sor monográfián keresztül elvezeti az olvasót a négykötetes szovjet irodalomtörténetig, amely a Világirodalmi Intézet munkaközösségében készült az 50-es évek végétől a 70-es évek elejéig.

Sok új anyagot tár fel a szerző az 1945–55-ös időszakra vonatkozóan, értékeli az akkori párthatározatokat a művészetről és irodalomról, elemzi a legjellegzetesebb irodalmi művek körül kialakult vitákat, feleleveníti az 1954-ben megtartott II. Írói Kongresszus anyagát.

A monográfiának általában pozitív tulajdonsága a közölt anyag bősége és szerzőjének tárgyilagos, rendszerező törekvése.

Ennek a részben teljes feledésbe merült, részben a folyóiratok lapjain tárolt anyagnak a bemutatása egy új szempontból látítja a nemrég lezárt korszakot, teljesebb, objektívebb, a személyes emlékek egyoldalúságától mentes képet rajzol róla.

A következő fejezetben összegezi e konkrét történelmi korszak módszertani tanulságait. Vizsgálja a történetiség elvét – az irodalomtörténetnek, az irodalmi folyamatnak központi fogalmát. A szerző foglalkozik E. Steiger, R. Wellek, A. Warren, A. Ehrlich, H. Billington munkáival. A konkrét írásk elemzése után megmutatja, hogyan alakult a mai szovjet irodalomtudományban a helyenként gyorsuló, helyenként lelassuló irodalmi folyamat koncepciója.

Az emberkonceptiótól függően, a történelmi fejlődés folyamán kialakuló új szocialista jellemvonások változása alapján bírálja a különböző elképzeléseket a szovjet korszak irodalmának periodizálásáról.

Ugyancsak értékes és bőséges anyag bevonásával mutatja be V. I. Borscsukov a különböző álláspontok alakulását, a szocialista realizmus különböző értelmezéseit. Azt is, hogyan váltotta fel a 20-as években elterjedt véleményt a szocialista realizmus elsajátításáról egy másik elképzelés: a szocialista realista módszer alkotó módon történő fejlődéséről, átalakulásáról az írók munkássága révén.

A szerző amellet foglal állást, hogy a szocialista realizmus módszere minden nemzeti irodalomban, minden szocialista író munkásságában sajátos vonásokat ölt az adott irodalom történelmi alakulásától, a társadalmi tapasztalatoktól, az író világnézetétől és művészi gondolkodásától függően. Egyre inkább előtérbe kerül, írja a szerző, a szovjet irodalomnak mint sajátos új esztétikai rendszernek a tanulmányozása szoros kapcsolatban a világirodalommal. Ebből a szempontból vizsgálja az utolsó évek legjelentősebb monográfiáit, írásait, amelyekben elvi, elméleti kérdések kerülnek megfontolásra (L. Timofejev, B. Szucskov, V. Konrad, J. Andrejev és mások), egyre inkább előtérbe kerül az irodalom összehasonlító-típológiai tanulmányozása.

A könyv utolsó fejezete a szovjet irodalom jelenlegi kutatásáról szól az NDK-ban, Csehszlovákiában, Bulgáriában és egyes vonatkozásokban Lengyelországban is. Amikor a többi fejezetben meghonosított módon, objektíven és elemzően sorra veszi a külföldi ruszisták munkáit, fontos kritériumok alapján értékeli azokat. Az idegen nyelvű irodalom tanulmányozásának nehézségeit és ugyanakkor új előnyös szempontjait veszi figyelembe. Abból indul ki, hogy az adott ország társadalmi és politikai, kulturális légköre mennyire befolyásolja az idegen irodalom befogadását. Ugyanakkor tipológiai vizsgálatokra nyújt lehetőséget. Ez a munka az irodalom legújabb periódusára vonatkozóan még csak most kezdődött el. A Szovjetunióban és a nyugati országokban a szovjet irodalom körül régóta folyó vitákat rendszerezi ez a könyv, nagyon impozáns teljességgel és objektivitással. Ebből alakulnak ki – valóban az elemzett könyveken, koncepciókon keresztül – az elmúlt és a most kibontakozó kutatások elvei és eredményei. A könyv nemcsak összefoglalja az elvégzett munkát, hanem gondolkodásra, további munkára készíti a téma kutatóját.

*Kámán Erzsébet*

**Г. Н. Поспелов: Проблемы исторического развития литературы.** Москва, Просвещение, 1972, 271 стр.

A műfaj Poszpелov felfogásában egyike azoknak a tipológiai, az irodalmi gondolkodásformák fejlődésében visszatérő, tehát nem konkrét történelmi jelenségeknek, amelyek a művek „mondanivalóját”, „eszmei tartalmát”, tehát „belső” formáját, szemantikai aspektusát gazdagítják. Ilyen történelmileg ismétlődő, tipológiai sajátosságokat mutat még a műnem (líra és epika, verses, prózai, drámai) és a tükrözési elv is.

A szovjet professzor szerint a mű „belső” formájába a történelmileg ismétlődő, visszatérő tipológiai jegyek mellett konkrét történelmi, az irodalom története során megismételhetetlen sajátosságok is tartoznak. Ilyen a művek tematikája, problematikája és pátosza. Ezek egyszeri, történelmi-társadalmi konkrétságuk alapján meghatározói az irodalmi alkotás jelentéstartalmának. Hogy közismert példához folyamodjunk, ilyen téma a „felesleges ember” vagy a „kisember” az orosz irodalomban. A „kisember” például lehet – ha csak a realista irodalmon belül tájékozódunk – poéma (*Bronzlovas*), erkölcsrajzi vagy regényi elbeszélés (*A postamester*, *A köpönyeg*, *Egy őrült naplója*), volta-képpeni regény (*Szegény emberek*, *Hasonmás*) vagy szatirikus novella tárgya. De ugyanakkor tudjuk, hogy nemcsak a realista irodalmi irányzat foglalkozott ezzel a témával, hanem a romantika, szentimentalizmus, a naturalizmus és szimbolizmus is; mégpedig a műnemek és műfajok szinte egész skáláján vezetve végig a „kisembert”. Ebből pedig az következik, hogy a tematika nem lehet műnem- és műfaj-meghatározó tényező.

A hegeli azonosság elv nem tesz különbséget a művész és az általa teremtett alakok pátosza között. Ennek következtében elsikkad az alkotói viszony aktív, értékorientációs jellege. A művész a világszellem médiuma, akin keresztül az élet progresszív tendenciái a mű tartalmává alakulnak át. Poszpелov felfogásában a pátosz – a művészi gondolkodás pátosza. Ez lehet igenlő és tagadó annak az életnek, annak az „életigazságnak” a vonatkozásában, amelyet műve alakjai révén reprodukált. Ilyen igenlő művészi magatartást mutat pl. a hősi pátosz az ábrázolt világ (alakok) megítélésében. Ellenben a *Holt lelkek* pátosza döntően szatirikus, élesen tagadja azt az „életigazságot”, amely szerint az orosz valóság be van rendezve. De ez a tagadás, ez a „tendencia” nem didaktikus formában, nem közvetlen publicisztikai leleplezésben nyilvánul meg, hanem ennek az „erkölcsrajzi poémának” egész művészi rendszerében, stílusában. Hisz épp arról van szó, hogy a pátosz – a művészi gondolkodás pátosza – stílussteremtő elv az irodalomban. Pontosabban szólva: az egyik, alkotói szubjektív stílussteremtő elv.

A mű „belső formájának” konkrét történelmi sajátossága a maga megismételhetetlenségében kiválasztja ugyanis a megfelelő általános tartalmi-műfaji jegyeket. Végül, Poszpелov felfogásában stílusmeghatározó tényező az is, hogy éppen milyen tükrözési elv érvényesül a műben – realista vagy normatív. Ez utóbbiak általános tipológiai sajátosságokat szülnek, de történelmileg konkrét, korhoz kötött realizációjuk – az irodalmi irányzat (pl. romantika, realizmus, naturalizmus stb.).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Stíluselméletét lásd: Г. Н. ПОСПЕЛОВ: *Проблемы литературного стиля*. Москва, 1970.

Poszpelov megkülönböztet tehát kéféle poétikát: „formapoétikát” és „tartalompoétikát”, más szóval „külső” és „belső” formaelemzést. A belső forma, a szemantika síkján a mű történelmileg megismételhetetlen egyszeri sajátosságait és ennek megfelelő fogalmakat: 1. Tematika (az ábrázolás tárgya); 2. Problematika (a történelmileg konkrét tematika egy meghatározott aspektusa, mely a szerző látásmódjából fakad); 3. Pátosz (a szerző intellektuális, emocionális viszonyulása az alakokhoz, az ábrázolt világhoz); 4. Irodalmi irányzat. Megkülönböztet másfelől történelmileg ismétlődő, visszatérő tipológiai sajátosságokat e „belső forma”, a jelentéstartalom síkján: 1. Tükrözési elvet, amit „módszer”-ként is emlegetnek; 2. Műnemet; 3. Műfajt.

A műfajok kérdése egész életútja során központi témája volt Poszpelov munkásságának. 1935-ben a XX. század talán három legjelentősebb regényelméleti kísérletének kezdeményezője fogalmazta újra a Szovjetunióban felfogását. A Lunacsarszkij szerkesztette s nagy tekintélyű tudóscsoport által létrehozott *Irodalmi Enciklopédia* kilencedik kötetében a Regény címszó alatt két név szerepelt: Lukácsé és Poszpelové. A harmadik elméletíró Bahtyin volt, aki ez idő tájt írta *A szó a regényben* c. munkáját, mely a regény kutatásának metodológiai alapvetéséül szolgáló *Eposz és regény* (1939) c. tanulmányához elvi előzménynek tekinthető. (Sajnálatos módon ez a módszertani szempontból nagyon fontos tanulmány nem került be a magyar Bahtyin-kiadásba.)

Lukács György elsősorban a realizmus és regény, a tükrözési és műfajalkotó elvek összefüggésére fordítja most figyelmét, valamint a műfajelmélet ontológiai megalapozására. Olyan „általános létevények” kutatására helyezi a hangsúlyt, amelyek az eposzi és regényi elbeszélés, valamint a drámai megjelenítés elveinek megkülönböztetésében társadalom-ontológiai támpontul szolgálhatnak.

Bahtyin viszont inkább konkrét történeti aspektusból közelíti a műfajelmélet kérdéseibe és nem történetfilozófiai és esztétikai kritériumok alapján. A „regény” történeti útját így a prózai szó stilsztikájá és történeti poétikájá alapján igyekszik nyomon követni. Ennek megfelelően a műfaj fejlődésének egyik korszakát a népi nevetéskultúra hagyományaira támaszkodó elbeszélő formák virágkorára teszi, egy másik nagy fejlődési szakaszát az újkori többnyelvűségre érzékeny „művészi világlátás” kimunkálásának idejére. Bahtyin az eposz és regény között tátonog szakadék áthidalásával, a regény rovására történő szembeállításuk megszüntetésével kísérletezik.

Míg a történeti-szisztematikus műfajmegközelítés mértéke Lukácsnál eposz és regény axiológiai szembeállítását eredményezte, Bahtyin prózastilsztikai nézőpontja pedig az eposzi distancia felszámolását igazoló (tematikai szintű) „történeti” poétikát, Poszpelov az eposz előtti, valamint az eposz és a regény között keletkezett műfajokat *történeti* és *tipológiai* sorba állította, s mindezt az irodalmi gondolkodás *stadiálisan* végbemenő fejlődésének ábrázolta. Ennek megfelelően az eposz utáni műfajok – egyebek között a regény – sem nem ellentétei, sem nem folytatásai az eposznak, miként ez utóbbi sem eredeztethető az őt megelőző mítoszok vagy legendák műfajaiból.

Szemantikai jegyek alapján közelítve a műfajteremtő elvek kérdéséhez, Poszpelov négy nagy műfajcsoportot különböztet meg: *mitológiai*t (mesék, legendák, mítoszok), *nemzeti-történelmit* (eposzok), *etológiai*t vagy erkölcsrajzait (idillek, utópiák, szatírák) és *regényit* (novellák, drámák, regények). Elhatárolásuk alapja: egyén és közösség viszonyának a történelem során kialakult négy alaptípusa, melyek különböző közösségek, nemzetek, társadalmak életében különböző korokban aktualizálódtak. Ezzel magyarázza Poszpelov az egyes műfajok visszatérésének, tipológiai sajátosságuknak a jelenségét, különböző nemzetek irodalmában különböző korokban történő *kultivációjukat*. A műfajszemantikai klasszifikáció elve – Poszpelov felfogásában – nem esik egybe sem a műnem (líra és epika),<sup>2</sup> sem a műfajforma (óda, poéma, mese, ének, elbeszélés, drámai dialógus stb.) elveivel. Ezzel egyrészt azt a jelenséget igyekszik megmagyarázni, hogy a műfajok mindegyike a lírai és epikai (elbeszélői és drámai epika) műnemben egyaránt realizálódhat. Másrészt azt bizonyítja, hogy mind a négy műfajszemantikai típus a lehető legváltozatosabb „külső” műfaji formákban konkretizálódhat.

Bahtyin szerint nem a tárgy, hanem a tárgyra irányuló dialogizált soknyelvűség, maga a dialogizált szó képezi az ábrázolás objektumát a regényi prózában. A tárgy maga – például egy másik szó, az idegen szó hordozója – feloldódik, szertefoszlik az ideológiai nézőpontok metszésvonalán. S ennek ábrázolásával, tudniillik a hős szavának ideológiai (belső) és kompozicionális (külső) dialogizálá-

<sup>2</sup> A műnemelmélet ontológiai és gnoszeológiai megalapozásának kísérletével legutóbb kiadott könyvében jelentkezik: Г. Н. ПОСПЕЛОВ: *Лирика среди литературных родов*. Москва, 1976.

sával, „parodizálásával” Bahtyin felfogása szerint ki is merül a művész „szava”, azaz pátosza. Ez a szó ugyanis a hősök és a világ vonatkozásában nem szentimentális azonosuló és nem romantikus elutasító s nem is fölényesen nevető stb., azaz semmilyen értelemben sem ítélethordozó, hanem „dialogikusan értő”, mindenfajta monologizmust belülről-kívülről kettőző, dedogmatizáló, dedidaktizáló. Az „alkotónak” viszont *nincs* „értelmi többlete”, szemantikai fölöslege. Ha pedig nincs – akkor *nem is alkotó*, hanem dialogizáló szó. S Bahtyin szükségképpen állítja hőseivel egy szintre az író – pátoszázt is egyenrangúvá téve a hősök törekvésével, szenvedélyével, szavának értékével: a művészi gondolkodást fenomenologizáló felfogásából ered ez.

Hegel a hősök pátoszázt vizsgálva, még lefokozta az alkotás tevékeny-megismerő-újraalkotó szerepét a leleményre, „alkotó fantáziára”, amely csak arra bizonyul alkalmasnak, hogy „szubjektív organonja”, médiuma legyen a világszellem öntudatosulási folyamata adott pillanatának „eszményi” (művészi) kifejezése, a mű hőseiben megjelenő pátosz formájában.

Lukács helyeslően idézi *A különösségben* Hegelt, bár a pátosz fogalmát kihagyja terminológiai rendszeréből. A pátosz a „különösség” kategóriáján belül kap funkciót, a „szubjektivitásnak a különösbe való felemelkedése” részeként, a „műalkotás-egyénség alakítási színvonalá”, „különössége” értelmében.

Pospelov az alkotó gondolat eszmei-érzelmi aktivitását hangsúlyozza, amely a tartalom mindhárom síkján megnyilvánul. Igazat ad Hegelnek abban, hogy a pátosz az élet művészi megismerésének objektivitásától függ, de hozzáteszi, hogy ez az objektivitás csak annak következtében jön létre, hogy a megismerő tudat aktív. Ez pedig az általa képviselt társadalmi érdekek és szükségletek, eszmények függvénye. Meg kell különböztetni – írja – az élet alkotó általánosításának pátoszázt, történelmi igazát és az élet visszatükrözésének realista elvét. Mert a pátosz szintjére – a történelem igazi szintjére – felküzdí magát a nem realista művészet, a normatív tükrözési elvből kiinduló művészi általánosítás is.

A pátosz ugyanakkor megnyilvánulhat nemcsak a pozitív tendenciák művészi általánosítása, hanem a negatív jelenségek megragadása esetén is.

Pospelov felfogásában az irodalmi művek pátosza történelmi keletkezésük sorrendjében lehet hősi, tragikus, drámai, szentimentális, romantikus. A humor és a szatíra is képezheti a pátosz válfaját. Ezek történelmileg *konkrét* keletkezési tartalmi összetevői az irodalmi műveknek, de a továbbiak során tipológiai jelenséggé válnak, az irodalom történelmi fejlődése különböző szakaszaiban visszatérhetnek, ismétlődhetnek. Így a hősi pátosz nemcsak az antik eposz sajátja, hanem az irodalmi fejlődés minden olyan szakaszában megnyilvánuló jelenség, amelyben hősi szituációk és az azokat megtestesítő hősi jellemek magában a kor valóságában szükségszerűen kialakulnak. A hősi pátoszt megteremtő ellenmondás a személyiség és az őt mozgató személyfeletti erők belső ellenmondása.

Ha nem különböztetünk meg pl. „etológiai” műfajcsoportot, akkor Hegel módjára úgy járunk, hogy az eposz felbomlását követő fejlődést az elbeszélő epikában úgy értelmezzük, mint a regény történelmi útját az új korban, mint az „új kor eposzáinak” fejlődését, ahogy Hegel maga is tette, egyébként jól érzékelvén, hogy a regény – bármennyire is a hősi eposz ellentétének tűnik – mégis sokkal közelebb áll hozzá, mint bármely más újkori epikus műfaji alakzat. Pospelov épp arra a módszertani buktatóra irányítja a figyelmet, hogy a regény elméletírói gyakran az epika történelmi útjában nem az irodalmi gondolkodás „fejlődésformáját” látják, hanem úgy tekintik a műfajokat, mint e gondolkodás tartalmi vonatkozásainak „kifejezésformáit”, mint – pl. a formalisták – kompozíciós fogások, eljárások rendszereit. Miközben azt tapasztaljuk, hogy nincs egyetlen egy műfaj sem, amely egész történelmi útja során azonos művészi rendszert, kompozíciós felépítést, a felépítés fogásainak és elveinek többé-kevésbé egységes rendszerét mutatná. Miért van ez így? Azért, mert az irodalmi műalkotás stílusát, a kifejezés formáit, eszközeit, elveit nemcsak a műfaj határozza meg.

A műfaj csak egyik aspektusa a művek szemantikai struktúrájának, csak egy síkon határozza meg a stílusalkotó eszközöket és elveket. Mellette meghatározó szerepe van az olyan „belső formai” szemantikai aspektusoknak is, mint az adott műnek egy bizonyos műnemhez való tartozása, annak tehát, hogy pl. milyen műnemi sajátosságokat mutat valamely irodalmi irányzathoz tartozó mű. Mert e tekintetben lehet egy regény (műfaj) szentimentális, romantikus vagy éppen realista. Vagyis valamely történelmileg konkrét irodalmi irányzat terméke. Ugyanakkor – mondjuk – egy realista regény további tartalmi, jelentésbeli változatosságot mutathat a szerzői attitűd megnyilvánulása tekintetében. *A Háború és béké*ben egy regényen belül is többféle szerzői viszonyulást, „pátoszt” találunk, tragédiáit Andrej témája kibontásában, hősit a népháború, szatirikusát a fővárosi arisztokrácia, humort Bezuhov

vonatkozásában. A művészi gondolkodás pátosza épp itt tér el az ábrázolt hősök pátoszáétól, törekvésük poézisétől.

Bahtyin regényfelfogásából eltűnt a tárgy pátosza, amelyre a szó irányul – ami megmaradt, az a nevetés és a többnyelvűség pátosza. S ez a pátosz szerinte érvényes az egész prózairodalomra, mivel nála a prózai szónak csak „ideológiai telítettség” van, de nincs konkrét telítettség. Ez az „ideológiai telítettség” pedig abból fakad, hogy a „művészi szó” Bahtyin szerint „szociális meghatározottságában” él, vagyis a szociálisan meghatározott egyén beszédének, egyszeri megismételhetetlen formájában. Olyan formában tehát, amely – s ezt már Saussure-től tudjuk – nem képezheti a lingvisztika tárgyát. Ebből fakad továbbá az is, hogy Bahtyin „szociológiai stilisztikának” nevezi – szemben a nyelvészeti stilisztikával – saját módszerét. Hisz a lingvisztikai dialektológia formális jegyek, döntően fonetikai eltérések alapján végzi vizsgálódásait. Nem így a „szociológiai stilisztika”, melyet a szó belső formája – de nem pszichológiai töltése és szimbolikus tartalma, szimbólum- (kép-) teremtő képessége érdekel, mint Potyebnyát, hanem e pszichológia objektív formája, szociális-ideológiai telítettsége.

Pospelov nem tartja indokoltnak, hogy azonosítsuk a mű észmei-érzelmi irányultságának igazságértékét az „élet igazával”, melyet a mű rekonstruál. Az első – a közlés igazsága – a mű megismerési értékét képviseli, a második – az „élet igazsága” független ettől a megismeréstől, ez az objektív emberi viszonyok és emberi magatartások erkölcsi értékét képezi. S erről igaz és hamis közlés egyaránt létrejöhet. Vagyis a mű nemcsak a nemzet történelmi életének „igazát”, hanem azt is reprodukálja, ami benne „nem igaz”. És mind a két oldalt helyesen, igaz módon idézi fel. De egyben úgy, hogy tudatosítja és értékeli. Az irodalom társadalmi jelentősége és értéke akkor megfelelő, ha a tartalmának ez az aktív oldala igaz, ha történelmi objektivitással bír. A szerzői ítélet objektivitása, a pátosz történelmi igazságtartalma, melyet maga a valóság inspirál, ez a legfontosabb. És nem azok a társadalmi eszmények, amelyekből a szerzői szubjektivitás kiindul. Az előbbi a társadalmi jellemek észmei-érzelmi tudatosításának igazságfokához fűződik, annak ellenére, hogy esetleg regresszív eszmények indítják az író az igazság kiderítésére. De a mű objektív igazságát nem szabad összetéveszteni a szubjektív igazsággal, azaz az író őszinteségével. Mert a mű kifejezhet egy objektíve hamis eszmét is nagy őszinteséggel. Ez olyankor fordul elő, amikor a mű észmei irányultsága az író olyan társadalmi eszményeiből táplálkozik, amelyek kora társadalmi életéből szükségszerűen fakadnak. S ezek a nemzeti élet perspektívájának illuzórikus megítélését és tudatosítását vonhatják maguk után. Az alapötlet ilyen hamis tendenciái olyan mértékben szorulnak ki az alkotásból, mint művészi gondolkodásból, minél hevesebb a törekvés a társadalmi élet visszahúzó, „nem igaz” jelenségeinek leleplezésére. Balzac példáját Pospelov úgy oldja meg, hogy azt mondja, az „éles szatíra” és a „keserű ironia”, amit Engels említ Balzac azon hőseivel kapcsolatban, akikhez az író szimpátiái fűzők, nem a realizmus, nem a tükrözési elvek szférájába tartozó tényezők, hanem a pátoszhoz, amely az ábrázolt jellemek művészi megítélése és tudatosítása, a világ alkotó újraterejtése során jött létre. Ez a pátosz nem annak eredménye, hogy realista volt a tükrözés elveit illetően, hanem annak, hogy eszményei jelentőségénél fogva „látta” osztálya bukásának elkerülhetetlenségét. Az ilyen észmei-érzelmi irányultság, ez a pátosz nem csak a realista tükrözési elveken alapuló művek privilégiuma. Tehát nem szabad összetéveszteni az irodalmi művek tartalmilag igaz pátoszáét azokkal a tükrözési elvekkel, amelyekkel a valóság művészi reprodukciója megvalósult, egyebek között a realizmussal sem. A pátosz és a tükrözési elv a művek jelentésének egy-egy síkját képezik, s így stílus-teremtő tényezők, elvek.

A realizmus kritériuma nem a valóság „igaz reprodukciója” – ez a művészetnek általában kritériuma. S ha ez a reprodukció a történelem igazának objektívításáig „fokozódik fel”, akkor beszélünk pátoszról, amely egyben az esztétikum – és nem csak a realizmus – kritériuma. Pospelov szerint Engels nem arról beszél, hogy Balzac „tendenciája” ellentmond ábrázolásának, hanem hogy az író kedvenc nemeseinek bukását szükségszerűnek látta, s ebben nem zavarta őt irántuk érzett rokonszenve. Így volt ez Tolsztojnál és Csehovnál is. Vagyis Balzac, Tolsztoj és Csehov történelmileg helyes, objektív igaz „tendenciát” iszt képviselt. A maga módján mindegyik elbuktatja hőseinek „nem igaz” törekvésen alapuló mozgását, pátoszáét. De azt történelmileg indokolt törekvésnek, objektív illúzióknak, „poézisnek” mutatja – objektív mozgásukból fakadóan.

A realizmus Pospelov szerint abban áll, hogy a részletek a helyzetnek és a jellemnek az önmozgásához hű reprodukcióját adják. A nem realista, a normatív, az absztraktabb tükrözési elvek

esetén a részletek nem a jellemek valóságérvényű önmozgásához hűek, hanem inkább a szerző történelmileg kevésbé konkrét – haladóbb vagy maradibb – eszményeire vezethetők vissza. Engelsnél a „részletek hűségéről” és az „ábrázolás” – nem visszatükrözés – hűségéről van szó: funkcionális „hűségéről” és nem igazságáról. A valóság tartalmilag helyes visszatükrözése nemcsak a realizmus privilégiuma, írja Poszpelov, továbbra is fenntartva, helyesen, az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején a realizmus-vitában kifejtett álláspontját.

Nem tekinthetjük véletlennek tehát, hogy műfajelméleti könyvét Poszpelov *Az irodalom történelmi fejlődésének problémája* címmel látja el: tipológiai érdekű történeti poétikának nevezhetnénk azt mi is, s ebben az értelemben a legmodernebb műfajelméleti kutatás élvonalában halad.

Egy lényeges kérdés azonban mégis felmerül: vajon poétikai szintű továbbgondolás nélkül – vagy éppen gondolatainak ellenőrzése nélkül – elképzelhető-e Poszpelov felfogásának következetes alkalmazása a műelemzésben? Mert ez a kérdés végül is feltétlenül felmerül, ha figyelembe vesszük azt a körülményt, hogy a kutató módszere – éppen nagyvonalú, értékes történetfilozófiai és irodalomelméleti koncepciójának túlsúlya miatt – végig deduktív marad, mind elméleti és tipológiai fejtegetéseiben, mind rendszeralkotó törekvéseiben.

*Kovács Árpád*

## SOMMAIRE

### É t u d e s

<i>G. Béla Németh</i> : Pour le centenaire de la Revue de Philologie Universelle . . . . .	34
<i>Ottó Süpek</i> : Une parodie royale du Moyen Age . . . . .	36
<i>Lech Szczucki</i> : Des hérétiques de Cracovie dans la deuxième moitié du XVI <sup>e</sup> siècle . . . . .	38
<i>Miklós Magyar</i> : Le jeu comme but et moyen dans le dernier roman d'Alain Robbe-Grillet . . . . .	39

### C o m m u n i c a t i o n s

<i>János Korompay H.</i> : Reviczky et Budelair . . . . .	40
<i>Márta Isztl</i> : La valeur sémantique et fonctionnelle de l'espace et du temps dans les romans de Dostoïevski . . . . .	41
<i>Kálmán Szabó</i> : Essai d'interprétation complexe d'une poésie de Ritsos . . . . .	42
<i>Tibor Oláh</i> : Le problème de langue en Belgique . . . . .	42
<i>Béla Lengyel</i> : Ady et Gorki . . . . .	43
<i>István Fried</i> : Esquisse des débuts des études yougoslaves en Hongrie . . . . .	44

### R e v u e

The Hungarian-English Contrastive Linguistics Project Working Papers 1-7 ( <i>Tibor Oláh</i> ) . . . . .	45
Scheiber Sándor: Folklor és tárgytörténet I-II ( <i>Imre Bán</i> ) . . . . .	45
Des problèmes d'histoire littéraire russe d'aujourd'hui ( <i>Erzsébet Kámán</i> ) . . . . .	45
Г. Н. Поспелов: Проблемы исторического развития литературы ( <i>Árpád Kovács</i> ) . . . . .	46



## СОДЕРЖАНИЕ

### Статьи

<i>Г. Бела Немет</i> : К столетию основания <i>Вестника Общей Филологии</i> . . . . .	343
<i>Отто Шюпек</i> : Средневековая королевская пародия . . . . .	363
<i>Лех Щуцки</i> : Краковские еретики во второй половине XVI-го века . . . . .	384
<i>Миклош Мадьяр</i> : Игра как цель и средство в новейших романах Ален Робб-Грилье . . . . .	394

### Сообщения

<i>Янош Коромпай Х.</i> : Ревицки и Бодлер . . . . .	403
<i>Марта Истл</i> : Функциональное и семантическое значение пространства и времени в романах Достоевского . . . . .	417
<i>Калман Сабо</i> : К комплексной интерпретации одного стиха Ритсосо . . . . .	423
<i>Тибор Ола</i> : Языковый вопрос в Бельгии. . . . .	429
<i>Бела Лендель</i> : Ади и Горький . . . . .	436
<i>Иштван Фрид</i> : Первый период изучения сербской, хорватской и словенской литератур в Венгрии (к постановке вопроса) . . . . .	444

### Обзор

The Hungarian–English Contrastive Linguistics Project Working Papers 1–7 ( <i>Тибор Ола</i> ) . . . . .	450
Scheiber Sándor: Folklor és tárgytörténet I–II. ( <i>Имре Бан</i> ) . . . . .	453
Современные проблемы истории русской литературы ( <i>Эржебет Каман</i> ) . . . . .	457
Г. Н. Поспелов: Проблемы исторического развития литературы ( <i>Арпад Ковач</i> ) . . . . .	463

1828 – 1978

MEGJELENT AZ AKADÉMIAI KÖNYVKIADÁS  
150. ÉVÉBEN

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat nyomdába érkezett: 1977. VII. 16. – Terjedelem 11,2 (A/5) ív  
78.4848 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György

## TARTALOM

### Tanulmányok

<i>Németh G. Béla</i> : Az Egyetemes Philologiai Közlöny százéves évfordulójára .....	343
<i>Süpek Ottó</i> : Középkori királyparódia .....	363
<i>Lech Szczeniowski</i> : Krakkói eretnekek a XVI. század második felében .....	384
<i>Magyar Miklós</i> : A játék mint cél és eszköz Alain Robbe-Grillet legújabb regényében ..	394

### Közlemények

<i>Korompay H. János</i> : Reviczky és Baudelaire .....	403
<i>Isztl Márta</i> : A tér és idő funkcionális és szemantikai értéke Dosztojevszkij nagyregényeiben .....	417
<i>Szabó Kálmán</i> : A világ újrakimondása. Kísérlet egy Ritszosz-vers komplex interpretációjára .....	423
<i>Oláh Tibor</i> : A nyelvi kérdés Belgiumban .....	429
<i>Lengyel Béla</i> : Ady és Gorkij .....	436
<i>Fried István</i> : A magyar jugoszlavisztika kezdeteihez .....	444

### Szemle

The Hungarian-English Contrastive Linguistics Project Working Papers 1–7 ( <i>Oláh Tibor</i> ) .....	450
Scheiber Sándor: Folklor és tárgytörténet, I–II. ( <i>Bán Imre</i> ) .....	453
A mai orosz irodalomtörténeti problémák ( <i>Kámán Erzsébet</i> ) .....	457
Г. Н. Поспелов: Проблемы исторического развития литературы ( <i>Kovács Árpád</i> ) ...	463

*Ára: 14,— Ft*

*Előfizetési ára egy évre: 44,— Ft*

INDEX : 25.287
ISSN 0015—1785